

Camões na Ficção Portuguesa Contemporânea (Para uma Abordagem da Trilogia Ficcional de Frederico Lourenço)

Micaela Ramon

Universidade do Minho

1. Quando Italo Calvino escreveu o pequeno ensaio intitulado «Porquê ler os Clássicos», ensaio, aliás, que dá título ao volume onde aparece¹, não estaria provavelmente a pensar num autor como Camões, cuja obra está, com efeito, ausente do conjunto de textos que o compõem. Da mesma forma, também Harold Bloom exclui o poeta quinhentista do «cânone ocidental»², atribuindo, como é sabido, a cota disponível para a literatura portuguesa a Fernando Pessoa, o qual, paradoxal, mas talvez não inocentemente, sempre repudiou qualquer contributo de Camões para a sua criação literária («não sei de elemento algum camoniano que tenha tido influência em mim, influenciável como sou», escreveu ele em carta a Gaspar Simões...).

No entanto, quem quer que conheça a poesia de Camões facilmente associará a memória literária que dela tenha ao conjunto de definições de «clássico» propostas por Calvino. Aserções como: «Os clássicos são livros de que se costuma dizer: “Estou a reler...” e nunca “Estou a ler...”» (Calvino, 1991: 7), ou «Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer» (Calvino, 1991: 9), ou ainda «Os clássicos são livros que exercem uma influência especial, tanto quando se impõem

¹ Italo Calvino, *Porquê Ler os Clássicos?*, Lisboa: Teorema, 1991. Todas as citações no corpo do texto serão feitas a partir desta edição.

² Harold Bloom, *O cânone ocidental. Os livros e a escola das idades*, Lisboa: Temas & Debates, 1997.

como inesquecíveis, como quando se ocultam nas pregas da memória mimetizando-se de inconsciente colectivo ou individual» (Calvino, 1991: 8), parecem de facto assentar particularmente bem a um autor como Camões, cuja obra tem motivado um incessante diálogo com outros escritores, com comentadores, com exegetas e com críticos, praticamente desde o seu surgimento.

Camões ocupa, indesmentivelmente, o centro do cânone literário nacional e a sua figura mítica de «poeta da língua portuguesa» hipostata-o e leva-o a ultrapassar os limites geográficos da nação, fazendo irradiar o seu estro até paralelos longínquos, aos quais por antonomásia se diz que «chegou a língua de Camões». Por conseguinte, o seu lugar na memória do sistema literário assume um destaque tal, que se torna verdadeiramente improvável que qualquer figura cimeira da literatura de língua portuguesa despreze o valor fecundante da sua obra e do seu exemplo, ignorando o estímulo que ambos constituem.

Esta constatação só em parte contradiz uma opinião de Bloom, exarada em *A Angústia da Influência*, segundo a qual «os poetas realmente fortes só se podem ler a si próprios» (Bloom, 1991: 33)³. Com efeito, o mesmo Bloom, ainda nesta obra, matiza esta afirmação mais radical, atenuando-a com a ideia de que «os poetas fortes fazem a história lendo-se **mal** uns aos outros» (destacado nosso), e justificando que tal impropriedade no acto de leitura se deve à necessidade de «desobstruir um espaço de imaginação para si próprios» (Bloom, 1991: 17).

A história das relações entre um determinado autor e os autores canónicos que o antecedem não se faz sem constrangimentos maiores ou menores que mostram como os laços de dependência entre autores influenciados e os seus precursores são, por definição, ambivalentes o que, em último caso e recorrendo novamente a Bloom, é a própria «ilustração de um modo segundo o qual a influência poética é uma variedade da melancolia ou de um princípio de angústia» (Bloom, 1991: 19).

Essa angústia – a angústia da influência, na formulação de Bloom que tanto sucesso alcançou nos meios literários desde aquele fim de século e de milénio em que o célebre e mediático professor de Yale a propôs – deriva da inevitável confrontação entre o escritor neófito e o «esplendor terrível da herança cultural» (Bloom, 1991: 45). Tal legado assumiu contornos verdadeiramente perversos após a instauração do paradigma romântico do poeta inspirado, todo ele assente nas ideias de

³ Harold Bloom, *A Angústia da Influência. Uma teoria da poesia*, Lisboa: Cotovia, 1991. Todas as citações da obra se referem a esta edição.

originalidade e de criação «ex-nihilo». Esta nova forma de perspectivar o processo de criação artística veio subalternizar de modo iniludível toda uma tradição baseada na estética da imitação que claramente assumia e recomendava a emulação dos grandes autores (ainda não considerados «Grandes Inibidores», como lhes chama Harold Bloom) como via de consolidação de novas vozes.

Assinale-se, porém, que o grande «dilúvio» que arrastou para o centro da consciência poética o problema da angústia da influência (Bloom, 1991: 22) teve origens bem anteriores, recuando ao final do Renascimento. Neste período, com efeito, surgiram os primeiros verdadeiros grandes autores não greco-latinos, detentores de uma voz própria que os singulariza definitivamente em relação aos demais. Tal é seguramente o caso de Shakespeare, que Bloom elege como centro inquestionável do cânone ocidental; tal não será menos o caso de Camões, figura nuclear do lirismo de língua portuguesa e referência incontornável para quantos ainda actualmente o vêem como modelo inexcedível.

Poder-se-ia pensar que o hiato temporal que afasta o período em que Camões viveu e escreveu deste início de século XXI dissolveria progressivamente o peso da sua influência na literatura contemporânea. Todavia, a realidade contradiz esta hipótese, impondo pelo contrário a evidência do estatuto de clássico que Camões goza de pleno direito. Recorrendo novamente a Italo Calvino, diríamos da obra de Camões que ela «[persiste] como ruído de fundo mesmo onde [domina] a actualidade mais incompatível» (Calvino, 1991: 12).

Esta ideia, se por um lado remete para o próprio texto de Calvino que vê nos clássicos o alimento do inconsciente colectivo (Calvino, 1991: 8), por outro articula-se com o pensamento de Umberto Eco. Para o professor italiano, o esquema das relações de influência entre dois autores não pode ser traçado tendo por base apenas o eixo do influenciador e o eixo do influenciado. A este par torna-se necessário acrescentar uma outra variável, que Eco designa por «factor X», e que identifica com «a cultura, a corrente das influências anteriores» ou, dito de outro modo, «o universo da enciclopédia» (Eco, 2003: 124)⁴.

A consideração deste factor complexifica as relações de interdependência entre autores, uma vez que a influência que um determinado autor exerce sobre outro se inscreve por esta via num contínuo temporal, podendo dar origem a uma de três situações que Eco descreve do

⁴ Umberto Eco, *Sobre Literatura*, Lisboa: Difel, 2003. Todas as citações da obra tomam por base esta edição.

seguinte modo: «1) B [sendo B o autor influenciado] encontra algo na obra de A [sendo A o autor cronologicamente anterior] e não sabe que por detrás está X [o já referido factor cultura]; 2) B encontra algo na obra de A e através da obra de A remonta a X; 3) B faz referência a X e só depois nota que X estava na obra de A» (Eco, 2003: 124).

Pelas suas repercussões no complexo jogo de influências que também se pode designar por intertextualidade hexo-autoral, esta triangulação mostra-se apta a explicar os diversos graus de implicação entre um autor e o cânone que se projecta sobre a sua obra. Assim, o reenvio ao cânone pode perfazer um amplo arco que vai desde a referência explícita e assumida até à simples marca inconsciente, ficando pelo meio todo um conjunto de combinações possíveis resultantes da exploração das múltiplas potencialidades de uma rede de influências triádica.

Todavia, qualquer que seja a combinação que sirva de chave de acesso ao complexo mundo das relações entre um autor canónico e aquele que por ele é influenciado, ela reenvia sempre para o «estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta» (Bloom, 1991: 19). Esse estudo, como explica Bloom, ultrapassa largamente a inquirição das fontes, a elaboração de uma história das ideias e a catalogação de temas e imagens. Ele centra-se, pelo contrário, na análise das projecções, apropriações, desfigurações e recriações de que a obra dos poetas verdadeiramente grandes é objecto, mostrando assim que os seus ciclos vitais configuram a própria memória civilizacional que molda a sensibilidade ética e estética de gerações sucessivas. É neste repositório da memória da cultura que se enquadra a poesia de Camões, cuja vitalidade se mede pela influência que continua a exercer na obra de escritores contemporâneos.

2. Seria porventura mais óbvio que este artigo progredisse trilhando o caminho da análise das repercussões da obra camoniana na poesia portuguesa contemporânea, uma vez que são múltiplos e diversos os exemplos de poetas em que a sua voz ecoa, e ainda porque as afinidades potenciadas pelas coincidências genológicas a isso parecem naturalmente convidar. Porém, porque «Camões não é um túmulo perdido/num passado senil», mas antes «um nome vivo» (Gastão Cruz, 1980)⁵, o diálogo intertextual que a sua obra estimula ultrapassa os limites do lirismo para se estender igualmente à ficção em prosa. Parece-nos

⁵ Os versos citados de Gastão Cruz encontram-se em: Alberto Pimenta et alii, *Imagens para Luís Camões*, Lisboa: IN-CM, 1980.

que um bom exemplo da proficuidade desse diálogo pode ser encontrado na obra narrativa ficcional de Frederico Lourenço.

Frederico Lourenço é autor de uma trilogia saída a público em primeira edição entre Março de 2002 e Setembro de 2003, composta por três romances cujos títulos são *Pode um desejo imenso*⁶, *O curso das estrelas*⁷ e *À beira do mundo*⁸.

O enredo dos romances gira em torno de uma personagem central, Nuno Galvão, um jovem professor universitário apresentado como sendo «o especialista de poesia renascentista portuguesa com mais reconhecimento internacional» (PDI: 12), o qual lhe advém dos «livros e artigos, iconoclasticos quanto baste, que escrevera sobre Camões» (PDI: 12). Cada um dos três romances explora, a seu modo, uma etapa do percurso biográfico da personagem, acompanhando-a num lapso temporal de sensivelmente duas décadas, desde o tempo em que termina os seus estudos de licenciatura na Faculdade de Letras de Lisboa e vê ainda todo o seu futuro, quer profissional, quer emocional, em aberto, até um período de maturidade que lhe permite afirmar as suas escolhas e os seus pontos de vista, tanto em termos pessoais como académicos, tornando-se destinador e destinatário das consequências que daí possam advir.

As opiniões críticas emitidas sobre os romances aquando da sua publicação foram genericamente consentâneas em considerar Frederico Lourenço um autor dotado de um talento arrojado, acentuando, como características marcantes da sua originalidade enquanto ficcionista, por um lado, o pendor erudito e a dimensão ensaística das suas narrativas; por outro, o seu sentido crítico acutilante, enraizado na abordagem de temas inegavelmente actuais, mas habitualmente ausentes do romance português contemporâneo, como sejam os meandros do meio universitário e a homossexualidade.

Estas características, que podem de facto encontrar-se nos três romances entendidos como peças literárias independentes que, no entanto, fazem parte de um mesmo macrotexto, surgem de forma mais vincada em *Pode um desejo imenso*. Esta primeira narrativa dá início à

⁶ Frederico Lourenço, *Pode um desejo imenso*, Lisboa: Cotovia, 2002. No corpo do texto, o título da obra será abreviado como PDI.

⁷ Frederico Lourenço, *O curso das estrelas*, Lisboa: Cotovia, 2002. No corpo do texto, o título da obra será abreviado como CE.

⁸ Frederico Lourenço, *À beira do mundo*, Lisboa: Cotovia, 2003. No corpo do texto, o título da obra será abreviado como BM.

história de Nuno Galvão recorrendo a uma técnica próxima da que nas epopeias se designa como narração *in media res*, uma vez que o relato se inicia em pleno auge dos acontecimentos que darão consistência ao enredo. Foquemos, por conseguinte, a atenção nesta obra inaugural que nos parece particularmente estimulante quando o que está em causa é reflectir sobre os modos e as formas como Camões se projecta na ficção narrativa contemporânea, bem como sobre o estatuto que aí lhe é atribuído.

3. A intenção de erigir a figura e a obra de Camões como musas inspiradoras (ou protectoras) deste romance afigura-se como óbvia, sendo passível de confirmação pelo menos a dois níveis distintos: a nível paratextual e a nível textual propriamente dito. No corpo da narrativa podem ainda ser identificadas novas incidências que tornam indiscutível a relevância assumida pelo poeta quinhentista no romance de Frederico Lourenço.

Consideramos para efeitos de análise paratextual três peças fundamentais: o título do livro, tomado de empréstimo à Ode VI de Camões; a epígrafe, constituída pela primeira estrofe dessa mesma Ode; e as «Referências» aduzidas ao romance e dadas a conhecer ao leitor nas cinco páginas que se acrescentam ao livro após a conclusão da narrativa ficcional. A análise destes paratextos mostra-se particularmente significativa para uma leitura da obra, não só porque é na sua relação com o texto da narrativa que se arquitectam algumas das linhas de força da mesma, como ainda porque é a partir deles que se desenham, por um lado, «la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire, de son action sur le lecteur» (Genette, 1982: 9)⁹, e por outro, a imagem que o autor pretende transmitir de si próprio.

Assim, o minucioso e circunstanciado rol de «Referências», organizado em seis secções, tantas quantas os capítulos em que a narrativa está dividida, é um elemento essencial para justificar que neste romance seja reconhecível a dimensão ensaística que a crítica lhe apontou. Com efeito, o processo não é habitualmente utilizado em narrativas ficcionais, mas sim noutros tipos de discurso narrativo, como os ensaios, os artigos críticos ou os comentários de texto, gerados em contexto académico análogo àquele que é criado na intriga o qual, mais do que lhe servir de enquadramento, condiciona a progressão da própria acção narrativa.

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

O objectivo com que tais referências são incluídas na obra parece poder relacionar-se com duas ordens de factores, pertencentes a esferas diferentes, mas com implicações mútuas. Ao mostrar a sua erudição, desvelando ostensivamente a proveniência de citações, alusões e reportações que podem ser encontradas no corpo do texto, o autor assume sem constrangimentos a importância da figura canónica de Camões para a construção da sua própria obra. Por essa via, dá a entender que, neste caso, a influência, longe de provocar angústia, constitui antes uma estratégia de afirmação de um forte *ethos* autoral que pretende veicular a imagem de um autor culto e «sério», tanto mais que uma das linhas temáticas exploradas na narrativa se afigura algo polémica por tocar num tema ainda só aparentemente desinvestido do estatuto de tabu.

Por outro lado, esse mesmo aparato crítico que é apensado ao texto e que privilegia de forma nítida as referências à obra de Camões, quer se considerem *Os Lusíadas*, quer as *Rimas*¹⁰, exerce também uma função intratextual e metaficcional na medida em que nele se encontram argumentos literários factuais que pretendem sustentar a interpretação iconoclasta que a personagem professor-universitário-ficcional propõe sobre a obra camoniana. Trata-se, neste caso, de comprovar a possibilidade já identificada por John Searle da ocorrência de asserções verdadeiras no interior do discurso da ficção¹¹, o que dá origem a uma ambiguidade deliberada entre matéria ficcional e aparato paratextual que visa, em última análise, explorar as imbricações entre o objecto da representação literária e a praxis social que o sustenta.

4. O título e a epígrafe escolhidos para o romance são paratextos igualmente investidos de grande significado, na medida em que pré-condicionam a leitura e interpretação que o leitor possa fazer da obra.

Tomando-se em consideração a extensão da teoria linguística dos actos de fala ao uso literário da linguagem, uma das questões fulcrais que se podem colocar neste âmbito deriva de um entendimento amplo do princípio da cooperação enunciado por Grice, o qual pressupõe que o

¹⁰ Assinale-se que num total de oitenta e cinco «notas», quarenta e cinco reproduzem passos da obra de Camões e oito remetem para estudos que lhe são dedicados.

¹¹ John R. Searle, *Sens et Expression*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. Nesta obra, o autor distingue entre *obra de ficção* e *discurso da ficção*, sustentando que no interior deste é possível conceber a ocorrência de enunciados verdadeiros e extraficcionais.

intercâmbio comunicativo entre emissor e receptor (no caso em apreço, entre autor e leitor) tenha subjacente a aceitação do pressuposto de que os contributos dos participantes são verdadeiros ou, pelo menos, tidos como tal¹². Da aceitação desta máxima, decorre o estabelecimento de um contrato tácito de leitura que apela à colaboração do leitor, entendendo-se por tal «qu'il soit capable de construire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies» (Maingueneau, 1990: 32)¹³.

Ora, a apropriação por parte de Frederico Lourenço destes versos de Camões para título e epígrafe do seu romance, se por um lado explicita desde o início a intenção do autor de que a sua obra assuma uma dimensão claramente erudita, por outro abre certos caminhos interpretativos que não podem deixar de condicionar a leitura da mesma.

A Ode VI de Camões é considerada pela crítica a mais platónica de quantas ele escreveu. Faria e Sousa, nas suas *Rimas Várias de Luís de Camões*¹⁴, produz uma minuciosa glosa ao poema, na qual insiste reiteradamente neste aspecto. Como apreciação geral, o comentador setecentista sentencia:

«Este es el más hermoso Poema que hasta oy he hallado escrito deste genero, ni creo que jamás podrá ser vencido; (...) El argumento desta hermosissima Oda es que en una ausencia tuvo mi P. vehementissimos deseos de ver a su Querida: y las puras imaginaciones amorosas se la representaron en imágenes más sublimes; alfin divinas: y dello irè deduziendo que era casto su amor, assi como en muchos lances lo hize» (Faria e Sousa, 1972: 150).

O seu comentário prossegue depois, verso a verso, insistindo no carácter espiritual e platónico do texto camoniano. A propósito do sintagma «desejo imenso» esclarece tratar-se de «desejo divino (...) porque no ay inmensidad real sino en lo divino» (Faria e Sousa,

¹² Leiam-se, a este propósito, os comentários feitos por Victoria Escandell Vidal às teorias de Grice. M. Victoria Escandell Vidal (1993), *Introducción a la Pragmática*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1993, pp. 92 e seguintes.

¹³ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le Discours Littéraire*, Paris: Bordas, 1990.

¹⁴ Manuel de Faria e Sousa, *Rimas Várias de Luís de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Segunda Parte, Tomos III, IV e V, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972. Todas as citações da obra se reportarão a esta edição.

1972: 150-151). O verso «arder no peito tanto» inspira-lhe a seguinte interpretação:

«Que puede aquel divino deseo arder tanto en lo interior de un cuerpo humano que le consuma las porciones terrenas, y le dexa con espíritu en tanto extremo purificado, que con vista inmortal, más que humana, le haga ver más de lo que humanamente se suele ver. Alude al crisol donde el fuego purifica el oro» (Faria e Sousa, 1972: 150-151).

Em jeito de comentário final à estrofe, Faria e Sousa aclara o sentido algo enigmático do último verso, associando as ideias transmitidas pelos verbos «ler» e «escrever» ao processo de transmutação de substância a que a amada se vê sujeita, uma vez que perde a dimensão material para se consubstanciar em puro espírito:

«Lo que quiere dezir es que tiene retratada en su alma a su Querida assi como ella humanamente es: pero que con los ojos ya inmortales (esto es divinos, como purificados por el divino deseo, que con sus llamas le consumió la porcion terrena) ya no vê a su señora en su alma assi humana como entró en ella, sino totalmente divina. (...) De modo que el P. no habla de carta alguna, sino de que vê en su alma a su Querida (en virtude de aquel crisol) con muchas ventajas de quando entró en ella; porque ya la vé divina aviendo entrado humana. (...) y lêa más de lo que via escrito, porque siendo corto el espacio de su pecho en que la tenia escrita para caber un tal abismo de gloriosa hermosura, considerava en lo abreviado lo inmenso della; y en lo humano lo divino: de aquel modo, que en una pequeña imagen estendemos la consideración á lo grande que ella representa» (Faria e Sousa, 1972: 151-152).

Embora o romance *Pode um desejo imenso* não convoque explicitamente nenhuma instância receptora que possa coincidir com a noção de «leitor invocado» proposta por Dominique Maingueneau¹⁵, o projecto generativo que parece sustentá-lo prevê, ainda assim, um certo tipo de leitor-modelo capaz de reconhecer no título e na epígrafe escolhidos indicadores semânticos que, uma vez integrados numa enciclopédia que se deseja comum ao receptor e ao emissor, não deixarão de lhe alimentar expectativas de que o corpo do texto desenvolva o filão interpretativo proposto pela tradição crítica do texto de Camões.

¹⁵ A autora propõe esta nomenclatura para designar um receptor textual explícito, perceptível através de um «effet de sens interne au texte» (Maingueneau, 1990: 30-32).

Neste enquadramento, os paratextos camonianos a que nos vimos referindo funcionam como enunciados pressuposicionais que, de acordo com Umberto Eco, «fazem parte da informação dada pelo texto; estão sujeitos a um acordo recíproco por parte do locutor e do ouvinte, e formam uma espécie de *moldura textual* que determina o ponto de vista a partir do qual se desenvolverá o discurso. Este enquadramento textual constitui o *fundo* do próprio texto, e é diferente das outras informações que representam o *relevo*» (Eco, 1990: 315-316)¹⁶.

Assim, as escolhas efectuadas por Frederico Lourenço, tanto ao nível do título como da epígrafe, têm implicações não apenas no levantamento de hipóteses de acesso ao texto por parte do leitor, como ainda a nível do próprio enquadramento e da progressão discursiva da ficção narrativa.

5. Todavia, os quadros comuns que o leitor possa ter mobilizado a partir da associação do título e da epígrafe de *Pode um desejo imenso* com a mundividência camoniana, afiguram-se-lhe-ão possivelmente desadequados logo a partir das primeiras páginas do romance. Frederico Lourenço, aceitando a funcionalidade típica da introdução do romance tradicional, apresenta de imediato a personagem principal, da qual, mesmo antes de lhe conhecer o nome, o leitor fica a saber: a) que se trata de um homem «na véspera de fazer quarenta anos e considerado atraente por colegas e alunas» (PDI: 11); b) que escreve «livros e artigos, iconoclasticos quanto baste» (PDI: 12) sobre Camões; c) que é «o especialista de poesia renascentista portuguesa com mais reconhecimento internacional» (PDI: 12); d) que dá «aulas sobre poética quinhentista» (PDI: 12); e e) que se sente imensamente perturbado por «um finalista quase vinte anos mais novo, de uma beleza verdadeiramente estonteante» (PDI: 13) que é seu aluno.

Cumulativamente, é ainda informado pelo narrador onisciente de que, na adolescência, este protagonista tivera «uma paixão assolapada pelo professor de Português (...) que declamava “Pode um desejo imenso” com uma voz a tal ponto sensual que, apesar de a ode constituir a consubstanciação mais perfeita do amor platónico em Camões, o efeito no Nuno se traduzia invariavelmente num arrebatamento muito físico que, na verdade, de “platónico” não tinha nada» (PDI: 23-24).

Nesta espécie de *incipit* da narrativa estão já esboçados os dois filões temáticos que nela serão desenvolvidos: o ambiente académico

¹⁶ Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa: Difel, 1990.

universitário e a homossexualidade ou, como se diz com mais propriedade no romance, o homoerotismo. O discurso narrativo desenvolvê-los-á, em paralelo, já que a progressão do processo de sedução que aproximará Nuno, o professor universitário, de Filipe, seu ex-aluno¹⁷, corre a par com os preparativos de um Colóquio Camoniano, no qual o protagonista tem intenção de apresentar uma comunicação bastante heterodoxa intitulada «Camões e D. António de Noronha: Ecos homoeróticos nas *Rimas*». Com esta comunicação, o professor universitário pretende «tentar uma leitura da lírica camoniana diferente da habitual» (PDI: 20), uma leitura que ultrapasse essa «dicotomia prosaica e enjoativamente repisada na bibliografia tanto salazarenta como pós-moderna [a] que se reduzia aquilo a que Eduardo Lourenço chamou “o erotismo inquieto e ardente” da mais erótica, inquieta e ardente manifestação poética do Renascimento europeu: as *Rimas* de Camões» (PDI: 20). Concomitantemente, é ainda seu objectivo demonstrar que «no fundo, a obra poética de Camões se encontra sob a égide de dois jovens: de D. Sebastião, como é evidente, no caso d’*Os Lusíadas*; e quanto à lírica (...) estamos perante uma colectânea em que o destinatário maioritariamente representado é D. António de Noronha, morto aos dezassete anos em Ceuta» (PDI: 21) e a cuja morte, juntamente com a do príncipe D. João, Camões dedica a *Écloga I*, texto sobre o qual incidirá a reflexão de Nuno.

Pelo insólito do tema, a intervenção do maior «especialista em poesia renascentista portuguesa» é retirada da sessão inaugural para a qual estava prevista e deslocada para o último dia, para uma sessão matinal previsivelmente condenada a «estar às moscas» (PDI: 32). Se este facto em si não constitui mais do que uma catálise romanesca introduzida

¹⁷ Na verdade, Filipe é apresentado como aluno finalista para imediatamente se transformar em recém-licenciado, o que não deixará de se repercutir no desenvolvimento da acção: «era mais o enlevo embriagado de pensar que a nota já estava dada, que era a última que faltava para Filipe acabar o curso, que ele já era licenciado, que passara da condição de fruto proibido para outra, talvez mais corriqueira, de fruto apenas inalcançável, como a maçã no ramo mais alto da árvore no fragmento de Safo. Nuno sentiu subitamente saudades da situação anterior, que tanto o torturara: da evidência cristalina de ser “impossível” devido a um motivo esmagador: porque ele era professor e Filipe era aluno. Agora qual era o seu papel? Agora que era somente um homem de trinta e nove anos apaixonado por um jovem de vinte e quatro com namorada – e já não, pelo prisma do Filipe, o Professor Doutor Nuno Galvão, conhecido por dar más notas e a quem ele acabara de arrancar um dezoito – quem é que aqueles olhos helénicos viam ao olhar para ele?» (PDI: 28).

para melhor caracterizar a oposição Nuno Galvão/*status quo* universitário, metonimicamente representado pelo Professor Mendes, o catedrático de serviço, as justificações apresentadas pela personagem portadora da notícia – Helena, colega e ex-namorada de Nuno – e as explicações que o próprio Nuno adianta sobre os seus intuitos revestem-se de interesse para perceber o estatuto conferido a Camões nesta narrativa.

Com efeito, para explicar perante Nuno a decisão de alterar a data da sua comunicação, Helena diz o seguinte:

«É o título da tua comunicação, Nuno, não te armes em inocente. Já sabias perfeitamente que ia dar merda. Vão estar presentes o Primeiro Ministro, o Ministro da Cultura, os Embaixadores do Brasil, de Angola, o administrador da Gulbenkian e sabe Deus mais quem. Claro que ocorreu ao Professor Mendes que eles talvez não achassem propriamente muito agradável ter de ouvir uma das tuas comunicações excêntricas (...). Está bem que a moda agora é só Pessoa, mas Camões ainda é o maior autor de sempre da língua portuguesa, é a alma dos Palops; do Xanana Gusmão às telenovelas brasileiras, do Mia Couto ao galo de Barcelos, estás a ver, não estás? É o grande símbolo da cultura de expressão portuguesa, e ninguém quer ouvir as tuas teorias malucas que ele era maricas...» (PDI: 16)

O catálogo de altas personalidades invocadas, bem como a afirmação de isomorfismo entre a figura de Camões e a própria imagem da cultura de expressão portuguesa (isomorfismo esse que ultrapassa os limites da cultura erudita para se manifestar nos símbolos maiores da cultura *kitsch* e popular), não podem deixar de ser vistos como sintomáticos do facto de, neste romance, a figura de Camões ser apresentada como a daquele escritor que maior consenso reúne em termos de estabelecimento de um cânone da cultura, literária e não só, de língua portuguesa. Deste modo, a sua obra é aproximada daquela outra definição de clássico proposta por Calvino, na qual ele escreve que clássico é «um livro que se configura como equivalente do universo, tal como os antigos talismãs» (Calvino, 1991: 11).

Tendo em conta este papel ortodoxo, oficial, quase de Estado que é reservado à figura de Camões no espaço lusófono, compreende-se que uma leitura da sua poesia como a que é tentada no romance espolete reacções de repúdio. Tais reacções surgem quer no âmbito textual propriamente dito, quer a partir de instâncias externas à obra, mas que sobre ela emitem juízos.

No primeiro caso, a refutação da ideia de que Camões possa ter sido homossexual é produzida pelo próprio autor da suposta comunica-

ção que o afirmaria. No segundo capítulo de *Pode um desejo imenso* ocorre um diálogo entre Nuno e Christian Reed, seu amigo, igualmente *gay*, e professor na Universidade de Oxford. Christian, como se diz no romance, assume o papel de tutor académico («Pronto, pensou Nuno, começou o *tutorial*» (PDI: 45) e propõe-se «chamar a (...) atenção [de Nuno] para os pontos fracos do [seu] argumento» (PDI: 44), apesar de considerar que o tema da comunicação «tem o maior interesse» (PDI: 44). Os argumentos esgrimidos neste diálogo constituem mais um exemplo de intromissão de asserções verdadeiras no meio do discurso ficcional a que já nos referimos anteriormente; para além disso, conduzem a que Nuno sintetize os seus argumentos enfatizando-lhes a natureza intertextual e comparativa, e repudiando qualquer extrapolação para o domínio da definição sexual do autor quinhentista:

«Eu acho que, se Camões esteve apaixonado por D. António, ou vice-versa, ou se foi uma coisa recíproca: seja de que maneira for, foi sempre completamente platónico. (...) O que me interessou foi, deixa cá ver, ponderar as ilações susceptíveis de serem extraídas da apropriação, por parte de Camões, de micro-enunciados retirados da poética clássica, micro-enunciados esses por sua vez referentes ao amor homoerótico: *poderar* as ilações, percebes? Não dizer que Camões era *gay*, que obviamente não era.» (PDI: 47-48).

No que concerne as reacções que a alusão à homossexualidade de Camões despertou junto da crítica, recorde-se apenas a recensão da autoria de Vasco Graça Moura, publicada no primeiro número da revista *Os Meus Livros*¹⁸, a qual chamava à capa o título provocatório dado por Graça Moura ao seu texto - «Não, Camões não era *gay* – obviamente não era» - e que reproduz precisamente o passo do romance que acabámos de citar. Nesta recensão, Graça Moura alinha um vasto conjunto de provas por meio das quais fundamenta as suas reservas relativamente à tese alicerçada, enjeitando as interpretações dadas no romance a «alusões que relevam da simples tradição tópica e descritiva banalizada» (*Os Meus Livros*, nº1, 2002: 22).

6. Deve-se igualmente a Vasco Graça Moura uma das primeiras afirmações de reconhecimento de que, neste romance de Frederico Lourenço, a obra de Camões funciona como a mola impulsional que

¹⁸ *Os Meus Livros*, número 1, ano 1, Junho de 2002.

faz avançar a acção. Na recensão a que já aludimos, Graça Moura escrevia:

«A progressão narrativa torna-se indissociável da progressão ensaística e, entre uma e outra, constroem-se articulações de recíproca iluminação do próprio sentido da ficção que nos é proposta» (in *Os Meus Livros*, nº1, 2002: 21).

A observação aqui reproduzida chama a atenção para uma das particularidades mais originais deste romance e que se relaciona com a circunstância de a obra camoniana e a mundividência que nela se explana se entranharem a tal ponto na ficção narrativa que se torna difícil demarcar as fronteiras entre ambas. O autor de *Pode um desejo imenso* satura a ficção de remissões constantes a fragmentos camonianos, remissões essas que são sempre valorizadas do ponto de vista da história narrada. Os exemplos poderiam multiplicar-se até ao nível de pormenores como aqueles que levam a personagem central a fazer permanentemente associações entre os acontecimentos mais banais do seu quotidiano e a obra ou a pessoa de Camões, que o obsessam ao ponto de todo o seu pensamento se organizar à maneira de um «pequeno *occupational hazard* de quem lê muito Camões» (*PDI*: 105)¹⁹.

Mas, para além destas remissões catalíticas, outras assumem as proporções de núcleos narrativos a partir dos quais se organiza a acção. Neste enquadramento, é de assinalar, logo no início do romance, a menção que é feita à hipótese biográfica adiantada por Storck, segundo a

¹⁹ Vejam-se apenas alguns exemplos como ilustração desta presença obsessiva da poesia de Camões na vida da personagem: «(...) começou a soprar do Tejo um zéfiro oceânico. - O cheiro! – exclamou Nuno ao pôr a chave na porta da rua. – É a *eau sauvage* do Tritão d’Os *Lusíadas*! Já reparaste? Cheira a crustáceos, a caravelas, a maresia...» (*PDI*: 55); ou «a mesa de trabalho de Nuno, onde o ecrã do portátil passava intermitentemente a legenda TIÓNIO MEU, AINDA EM FLOR CORTADO!» (*PDI*: 59); ou ainda «Caminharam rapidamente em direcção ao miradouro de S. Pedro de Alcântara e contemplaram, durante alguns segundos intemporais, a vista do rio; do castelo; da Sé, com as suas torres da cor de dois enormes alqueires de trigo ceifado. – O que resta da Lisboa de Camões!» (*PDI*: 64); ou por último, para não alongarmos indefinidamente a listagem: «Mas com a visão da Patrícia a entrar na sala à frente do Christian, segurando uma bandeja cheia de taças de champanhe, a felicidade, que começara a inundá-lo em grandes ondas de prazer, foi-se rapidamente evaporando. Era isso. Era aquele verso da Canção II: *Não tem Tântalo a pena que eu sustenho*» (*PDI*: 81).

qual Camões poderia ter sido preceptor de D. António de Noronha, motivo que inviabilizaria a assumpção do papel de destinatário da lírica por parte do jovem nobre.

A alusão a este dado abre caminho ao estabelecimento de um jogo de simetrias entre uma hipotética interpretação homoerótica das referências a D. António na obra de Camões e os contornos que assumirá a relação emocional entre Nuno e Filipe que se vai progressivamente desvelando. De facto, se no início do romance essa possibilidade surge em consequência da transposição que o leitor possa fazer das críticas veladas que o protagonista dirige a «todos os editores [que] se desdobravam na tentativa de tirar a D. António os poemas que Camões lhe dedicou, justificando tal roubo com a desculpa de que, face à juventude do destinatário, era na verdade ao pai ou ao tio que o poeta oferecera os referidos poemas. (...) Como se a juventude fosse impedimento! (...) Como se professores e alunos nunca se apaixonassem!» (PDI: 23), o desenvolvimento da história mostrará que todas as alusões literárias concorrem cumulativamente para a criação de um efeito de espelho entre a história de ficção e o texto camoniano.

Do mesmo modo, todo o discurso narrativo oscila entre um registo ficcional e um registo ensaístico, ambos doseados com sofisticação e mestria suficientes para que se mantenha o jogo de ambiguidade erótica simbolicamente representado pela alteração do título da comunicação de Nuno. Esta, a que no início do romance é atribuído o título provocatoriamente explícito de «Camões e D. António de Noronha: Ecos homoeróticos nas *Rimas*» (PDI: 16), recebe no final uma designação bem mais contida - «O Lamento de Frondélio: Amor e Morte na *Écloga I* de Camões» (PDI: 147).

Contudo, analisados todos os argumentos disponibilizados no decurso da narrativa, este último título serve afinal melhor para retratar a experiência homoerótica, mais filosófica do que sexual, pela qual passa o par Nuno/Filipe. É que, bem ponderadas as coisas, *Pode um desejo imenso* enquadra-se mais facilmente na categoria de romance filosófico do que na literatura *gay*. Para se ajustar aos parâmetros desta, faltam-lhe as referências à consumação sexual que o platonismo camoniano, já indiciado na escolha do título e da epígrafe, não permitem. Como romance filosófico, questiona e problematiza, a partir de versos de Camões, temas de inquestionável interesse que proporcionam ao leitor não só uma visão original da poesia do grande vate, como também, através dela, um melhor conhecimento da própria essência daquilo que no amor é humano. No sentido que acaba de ser apontado, Camões serve para

expressar sentimentos; a vertente ensaística do romance serve para explicar Camões; ambos explicam a vida ao leitor.

Consequentemente, por detrás da voz de Nuno que repete Camões afirmando «que ninguém ama o que deve, / Senão o que somente mal deseja» (PDI: 49-50) ou que explica a natureza pleonasticamente redundante do amor²⁰; em eco ao pensamento de Teresa Silva (outra congressista) que encontra na teoria platónica da «progressão da beleza individual para a beleza colectiva» (PDI: 66) um «fanatismo (...) em que se nega imanência ao visível» para ficar «com a alma congelada no frigorífico das Formas» (PDI: 67), descortinam-se reflexões filosófico-vivenciais, certamente passíveis de ser atribuídas ao próprio romancista, que dota assim a história de uma dimensão formativa.

7. Em jeito de conclusão, cite-se ainda mais um passo do romance de Frederico Lourenço:

«Os discursos – do representante do Reitor, do presidente do conselho científico, do Embaixador do Brasil, do Primeiro Ministro – eram os mesmos de sempre nestas ocasiões. Quase cada frase era a reminiscência das alocuções oficiais proferidas, nos anos 30, em várias universidades portuguesas e brasileiras, e reproduzidas com minúcia entediante nas *Dissertações Camonianas* de Francisco Rebelo Gonçalves. De facto, quando as pessoas abriam a boca para falar de Camões, pouco mudara desde os tempos de Teófilo Braga. (...) Com a chegada do Christian ao pódio, deu-se uma alteração de tom muito perceptível. Os lugares-comuns da praxe deram lugar a outra coisa: à voz de alguém que não só tinha, de facto, lido Camões, mas que ia dizer coisas que obedeciam à proibição oxoniense de incorrer na *repetition of known facts*» (PDI: 88-89).

O excerto reproduzido traduz exemplarmente a natureza da relação do autor de *Pode um desejo imenso* com Camões. A influência que este exerce na sua obra é óbvia, inquestionável e abertamente assumida.

²⁰ «Acho que no amor nunca há o perigo de redundância; ou melhor: pode-se ser redundante à vontade no sentido em que chover no molhado é já de si uma componente própria do estado de estarmos apaixonados; é monocórdico amar-se alguém, deliciosamente monocórdico...tomáramos que a pessoa amada fosse duas vezes ela própria! (...) Estou a pensar no soneto em que Camões se compara a Télefo, o Amfortas grego, que só podia curar a ferida com a mesma arma que a tinha infligido. Não será isso mesmo que ele quer dizer? O amor enquanto pleonasma: *ferido de ver-vos, claramente / Com vos tornar a ver Amor me cura*» (PDI: 104).

A única angústia, se alguma se descortina, prende-se tão-somente com o desejo de evitar inanidades e lugares comuns. O «ciclo vital do poeta-enquanto-poeta» continua assim a desenhar a sua trajectória ainda que por meio de repercussões divergentes e de recriações improváveis que, no entanto, não deixam de prolongar o efeito fecundante da sua escrita poética.