

**QUANTAS VIDAS TEM CAMÕES?  
SOBREVIDAS RASURANTES E REPRESENTAÇÕES DO AMOR  
HOMOERÓTICO NA FICÇÃO DE FREDERICO LOURENÇO<sup>1</sup>**

**HOW MANY LIVES DOES HAVE CAMÕES?  
RASURANT SURVIVALS AND REPRESENTATIONS OF  
HOMOEROTIC LOVE IN THE FICTION OF FREDERICO LOURENÇO**

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

[jvvalentim@gmail.com](mailto:jvvalentim@gmail.com)

**Resumo:** O artigo propõe uma leitura do conto de Frederico Lourenço – ficcionista, tradutor, investigador e professor da Universidade de Coimbra –, “O retrato de Camões” (2005, de *A formosa pintura do mundo*). Na obra, Camões é revisitado e ganha sobrevidas rasurantes, na medida em que se torna eixo primordial para uma reflexão detida sobre as formas de amor que não se coadunam com as normas heteronormativas, em virtude de um homoerotismo presente, ora explícito, ora sutil. Pretende-se pensar de que forma a personagem camoniana, nos seus deslocamentos da condição de mito para uma condição humana, tal qual sublinha Eduardo Lourenço (1999), contribui para refletir sobre as múltiplas possibilidades de ser e estar no mundo do homem português do século XXI a partir de uma experiência amorosa outra, que ousa dizer o seu nome.

**Palavras-chave:** Camões personagem; Homoerotismo; Ficção Portuguesa Contemporânea; Frederico Lourenço

**Abstract:** This article proposes a reading of the short story by Frederico Lourenço – fiction writer, translator, researcher and professor at the University of Coimbra –, “O retrato de Camões” (2005, from *A formosa pintura do mundo*). In this text, Camões is revisited and gains short-lived survivals, insofar as it becomes a fundamental axis for a careful reflection on forms of love that are not consistent with heteronormative norms, due of a present homoeroticism, now explicit, now subtle. It is intended to question how the Camonian character, in his shifts from the condition of myth to a human condition, as emphasized by Eduardo Lourenço (1999), contributes to thinking about the multiple possibilities of being in the world of 21st century Portuguese man from another love experience, which dares to say its name.

**Keywords:** Camões character; Homoeroticism; Contemporary Portuguese Fiction; Frederico Lourenço

---

<sup>1</sup> Texto originário de pesquisa realizada em maio de 2016, em Portugal, com financiamento FAPESP (Processo 2016/02134-2).



Quantas vidas tem Camões? A sua própria, apenas uma. Mas, quando, em 1984, José Saramago publica o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, ele não apenas consolidava uma das mais sensíveis e belas releituras da imagem de Fernando Pessoa, enquanto criatura ficcionalizada na trama, mas também deixava registrado uma das afirmações mais sintomáticas da cultura do seu país sobre o poeta Luís de Camões: “[...] todos os caminhos da literatura portuguesa vão dar a Camões de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem” (SARAMAGO, 2011, p. 198).

Se a conhecida passagem revela o olhar do narrador sobre a estátua situada na Praça em Lisboa, não se poderá negar que, no bordado ficcional, José Saramago sedimenta a imagem camoniana como o grande mote por onde a literatura e a cultura nacionais convergem. Assim, Camões constitui uma espécie de eixo central, de espinha dorsal, que tem n’*Os Lusíadas* uma das suas radiografias mais paradigmáticas. Não à toa, Eduardo Lourenço, num texto escrito quatro anos depois desse romance, faz uma diagnose dessa centralidade, ao trazer, a partir de sua análise de Garrett e de Pascoaes, as ligações entre o autor da epopeia do Gama e o sentimento característico do “imaginário cultural” português com a particularidade visionária da Saudade. Segundo ele,

Não é, pois, despropositado procurar discernir, por meio da figura romântica de Camões e de suas metamorfoses ao longo de um século, as luzes e as sombras do nosso destino. Mas com elas e acima delas, para além da mágoa e da saudade, ergue-se o autor do único livro que não se pode reescrever, pois foi ele que nos fez, tal como a nós mesmos continuamos a sonhar-nos (LOURENÇO, E., 1999, p. 63-64).

Para o ensaísta, a compreensão da identidade portuguesa está devidamente arraigada ao entendimento da dimensão cultural, simbólica e histórica tanto de Camões, quanto d’*Os Lusíadas*, obra que ele próprio, anos antes, chamaria de “um poema ‘épico’ assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente sinfonia e *requiem*” (LOURENÇO, E., 1991, p. 20), para tentar analisar os traumas originários do destino nacional, as suas contradições e ambiguidades.

Em “Psicanálise mítica do destino português” (1978), Eduardo Lourenço já localizara o poeta e a obra épica no cerne de um ponto traumático. Anos depois, em “Romantismo, Camões e a Saudade” (1988), a sua preocupação está em esmiuçar as variações que o autor quinhentista imprimiu ao longo dos séculos subsequentes à sua aparição, a ponto de reverberar mesmo agora, num cenário tomado por tecnologias avançadas e laços de comunicações que ultrapassam a capacidade de apreensão. Eduardo Lourenço sublinha, portanto, a centralidade do autor d’*Os Lusíadas*, sobretudo, e as “suas metamorfoses ao longo de um século” (LOURENÇO, E., 1999, p. 63), propiciando uma carga de sobrevidas do poeta, não mais como criador de uma extensa obra, mas como criatura, como máscara por onde circulam as suas diferentes categorias genológicas nos mais distintos gêneros literários em que é revisitado e recriado.

Assim, desde a referência espectral do poeta em muitos textos barrocos (“É um nada Amor que pode tudo, / É um não se entender o avisado”; *apud* SANTILLI; SPINA, 1967, p. 291), ao lamento no soneto de Bocage (“Camões, grande Camões, quão semelhante / Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!”; BOCAGE, 1987, p. 45), da figura recuperada por Garrett (“Saudade! gôsto amargo de infelizes, / Delicioso pungir de acerbo espinho”; GARRETT, 1858, p. 1) até as míticas revisitações de Pascoaes (“*Inês e Pedro!* Fogo e pedra... O fogo apagou-se; mas a pedra ficou toda incandescente!”; PASCOAES, 1973, p. 144) e Pessoa (“Quem te sagrou creou-te portuguez. / Do mar e nós em ti nos deu signal. / Cumpru-se o Mar, e o Império se

desfez. / Senhor, falta cumprir-se Portugal!...”; PESSOA, 2001, p. 78), fato é que a literatura portuguesa vem confirmando a unicidade da referência camoniana, e a produção contemporânea também continua essa tradição, com a configuração de um elenco expressivo a partir da sua imagem ficcionalizada.

Além do já citado romance saramaguiano, “Super flumina Babilonis” (1966, conto de Jorge de Sena); *Que farei com este livro?* (1980, drama de José Saramago); *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981, drama de Natália Correia); *As Naus* (1988, romance de António Lobo Antunes); *Pode um desejo imenso* (2002, romance de Frederico Lourenço); *Uma viagem à Índia* (2004, romance-epopeia de Gonçalo M. Tavares); “O retrato de Camões” (2005, conto de Frederico Lourenço); e, mais recentemente, *Os naufrágios de Camões* (2019, romance de Mário Cláudio) constituem alguns exemplos dessa transposição efabulatória de Camões em personagem de ficção.

Centro-me, aqui, no conto “O retrato de Camões”, pela singularidade na criação da personagem, articulada à questão da efabulação de um amor homoerótico. Um primeiro dado a ser sublinhado consiste na despreocupação estruturante da arquitetura textual. Assim, o conto “O retrato de Camões”, integrante da coletânea *A formosa pintura do mundo* (2005), revela pelo próprio título algumas tendências muito particulares do seu autor: a revisitação sistemática do cenário cultural quinhentista (de quem é um reconhecido e refinado leitor), o diálogo da ficção com outros discursos artísticos, aqui, nomeadamente, as artes plásticas e a música, e a latência de um homoerotismo que não se compraz com o descritivismo sexualizante, antes prefere a reflexão filosófica, cumprindo uma espécie de “função pedagógica de recentrar a discussão em torno da homossexualidade como modo de vida” (PITTA, 2003, p. 28).

Na verdade, o início da trama demarca o exercício de deambulação espacial e temporal do narrador, para quem é “impossível andar em Lisboa sem pensar no que foi ou, quando muito, no que terá sido” (LOURENÇO, F., 2005, p. 215) o mapa da capital, em virtude de sua capacidade extraordinária de se “transferir fisicamente para o Passado” (Ibidem). Com essa camoniana “virtude do muito imaginar” (CAMÕES, 1988, p. 90), a voz narrativa inominada, a princípio, consegue o seu objetivo, ao ocupar anatomicamente o corpo do pintor Simão Vasques, responsável por executar o retrato de Luís Vaz, seu modelo mais importante.

Ora, nada mais significativo para um autor acostumado a articular, nas suas estruturas narrativas, a “*transcorporalização* dos narradores” (RIBEIRO, 2008, p. 112), num constante tear de “*escritas metamórficas*” (Ibidem, p. 15), tal como bem elucidada Eunice Ribeiro (2008). A idéia dessa transposição não só favorece a construção de uma coerência interna, na medida em que, ao operar tal transição, as personagens e o narrador acabam por adotar uma ótica privilegiada dos contextos incorporados, mas também constitui um bem sucedido efeito de criação, posto que, pela licença poética da ficção e a partir do olhar de um outro – por si só *persona* efabulada –, o autor molda e constrói suas criaturas a partir de perspectivas livres de qualquer tipo de amarra conservadora e limitadora da liberdade de expressão.

Tal exercício efabulatório não deixa de consolidar uma práxis daquelas “relações intertextuais e hipertextuais” (VIEIRA, 2008, p. 508), na arquitetura dos dois protagonistas (o pintor Simão Vasques e o poeta Camões), na medida em que as tensões inerentes ao tema do amor na lírica camoniana são retomadas ao longo do jogo de sedução estabelecido entre as personagens masculinas, redimensionado-as para a instauração de possíveis relações amorosas homoeróticas, tal como verificaremos adiante. Para já, o que importa destacar é exatamente, por um lado, a ressonância intertextual de extratos camonianos diluídos ao longo do conto de

Frederico Lourenço, e, por outro, a relação hipertextual mais dilatada de outros textos poéticos dentro da trama arquitetada pelo seu narrador metamorfo.<sup>2</sup>

Essa última tendência, por exemplo, ressoa exatamente no episódio de distração do pintor, quando interrompe o seu retrato do poeta, ao ouvir a canção executada por D. Fernão. Do pincel criador do quadro ao olhar perscrutador do corpo do tocador de vilhuela, o narrador demonstra a sua capacidade de observação e construção, não apenas pela manipulação das tintas, mas também pela articulação das palavras e pela conjugação com outras vozes poéticas que, numa simbiose hipertextual, vai compondo um outro retrato:

É um rapaz de gibão preto e camisa branca – “rapaz”, isto é, em termos actuais: em termos quinhentistas, é um senhor. Vêem-me à cabeça os versos de João Miguel Fernandes Jorge nos *Castelos I a XXXV*: “o jovem / tocava alaúde, viril metal das cordas, interminável som”. É um dos gémeos, filhos do conde. Tenho dificuldade em distinguí-los: será o D. Antão? Ou o D. Fernão? Dele não se pode dizer, infelizmente, como do alaudista de J.M.F.J., que “o sexo parecia rebentar o calção”. Seja como for, é o que não vai seguir para África, pois a condessa só consentiu que um deles fosse se o outro ficasse. Tiraram à sorte e este ficou (LOURENÇO, F., 2005, p. 220).

A partir dos versos do poeta português contemporâneo João Miguel Fernandes Jorge, o narrador desmascara as possibilidades de mitificação dos seus objetos representados, porque os vê e os pinta sob uma ótica e sob referências humanas e humanizantes. Não gratuitamente, é o olhar quase metonímico sobre o corpo do outro (o jovem D. Fernão), centrado no órgão sexual alheio, que ressignifica a composição plástica por ele criada. Na verdade, trata-se de um narrador pertencente ao universo contemporâneo que, transportado para o cenário quinhentista, não perde a consciência do anacronismo da situação, tanto que a disposição dos diálogos hipertextuais por ele trazidos reivindica abertamente, para o seu relato, a condição de um constructo textual.

Em outras palavras, o seu retrato, para além de ser uma instância plástica consolidada numa tela com a conjugação de formas e cores, constitui também uma rica gama de referências inter e hipertextuais na arquitetura final almejada. Afinal, se há um retrato de Camões a ser feito em “23 de junho de 1578” (Ibidem, p. 218) por Simão Vasques, pintor reincorporado por um narrador viajante, também há um outro, “O retrato de Camões”, produto ficcional resultante das manipulações plásticas de um narrador metamorfo e constructo efabulatório desse olhar escrutinador.

Assim sendo, gosto de pensar que apenas a visão, enquanto sentido único e privilegiado, não é suficiente para recompor todas as peculiaridades absorvidas por esse arguto narrador. Tanto que toda a cidade de Lisboa, revista pela ótica de Simão Vasques – entidade fisicamente tomada por esse narrador metamorfo –, não se limita a ser representada apenas pelo olhar, antes todos os sentidos são convocados para consolidar a construção plástica e

---

<sup>2</sup> Essas duas relações são compreendidas por Cristina da Costa Vieira como duas componentes fundamentais na construção das personagens romanescas. Utilizo, portanto, a sua conceituação para também analisar a composição das criaturas ficcionais de Frederico Lourenço. Segundo ela, “Os processos intertextuais abarcam aqui apenas dois tipos de relações entre textos, por serem aquelas que têm mais relevo de um ponto de vista genético e transformativo: as *relações intertextuais* e as *relações hipertextuais* [...]. A primeira consiste na presença mais ou menos explícita e literal de outros textos num determinado texto; e a segunda, numa relação mais vasta unindo textos diferentes” (VIEIRA, 2008, p. 508). A ideia de pensar tais categorias na composição do conto “O retrato de Camões” só ganha conformidade, graças à construção de um narrador metamorfo, ou seja, de uma voz narrativa que tem a capacidade de se transportar e transcorporalizar num tempo e num espaço passados, tal como explicitado acima.

arquitetônica total das criaturas e dos espaços. Assim sendo, para além da visão, evocada no exercício do pintor, há o paladar somado ao olfato:

Estamos sentados um à frente do outro, em silêncio. Acabou de nos ser servido um refresco de vinho tinto com rodela de pêssego. Luis Vaz bebe tudo de um trago. Eu, mais pusilânime, vou sorvendo pequenos goles. *Um problema que sempre se me coloca quando me transfiro corporalmente para o Passado é, por um lado, a culinária e, por outro, aquilo que, em tempos idos, passa por “vinho”. Este é intragável.* E as rodela de pêssego de nada servem para lhe disfarçar o gosto. *Outro problema ainda, claro está, são os cheiros. Camões cheira abominavelmente mal* (LOURENÇO, F., 2005, p. 218-219, grifos meus).

Vale, aqui, destacar o sensível trabalho de humanização do autor *d’Os Lusíadas*, operado por Frederico Lourenço, a partir da concretização da presença efetiva da personagem não apenas pelo seu corpo físico e concreto, mas também, e sobretudo, por aquilo que ele exala: um odor abominável, capaz de causar repulsa até mesmo no artista, acostumado com os mais variados tipos de modelos.

Se o paladar e o olfato contribuem para acentuar a sensibilidade de percepção do universo quinhentista, outro sentido acaba por superar todos os outros: a audição, responsável, aliás, pela compreensão do desfecho da trama e das possibilidades de rasura sobre determinados modelos pré-estabelecidos nas relações afetivas. A audição torna-se, assim, um dos sentidos mais aguçados do narrador, posto que, através dela, consegue diferenciar dois executantes da mesma canção, distinguindo as duas tonalidades diferentes em que cada um deles executa a peça:

O vento volta a mudar. É novamente o cheiro a peixe que se sobrepõe a tudo. De dentro da sala chegam-nos acordes dedilhados de vihuela. Volto a cabeça para ver quem está a tocar. [...] Pelos acordes de vihuela, glosando vagamente *O guardam elas Vacas*, já sei qual dos gémeos é. D. Fernão só sabe tocar *Las Vacas* no tom de fá, ao passo que D. Antão só sabe as *Vacas* em sol. Quem está, portanto, a tocar é D. Fernão (LOURENÇO, F., 2005, p. 219-220).

Prática muito alinhada com os portadores do ouvido absoluto<sup>3</sup>, ou seja, aqueles que conseguem definir desenhos melódicos e tonalidades a partir de uma primeira auscultação, o narrador revela-se um sujeito não só de apurada visão, mas também de uma sensível audição. Talvez, por isso, a ação táctil pode ser compreendida numa dimensão mais ampla dentro desse espectro de sensibilidade de Simão Vasques. Afinal, é no contato direto, pele a pele, que o seu ato de transcorporalização sobre a fisicalidade de Simão Vasques é operado, e mesmo que a voz narrante não possua uma concretude física capaz de resultar numa espécie de atrito ou de sinestesia friccional com a pele e com o corpo do outro, não se poderá negar que o contato entre as duas entidades sugere um resultado que não exclui a presença da ação tateante entre os seus agentes:

Tenho a consciência passageira de ser Verão e de estar metido num corpo que não se lava há mais de uma semana. O homem cujo corpo vim habitar é um javardo e um

<sup>3</sup> Termo relativo ao *perfect pitch* ou, ainda, *absolute pitch*. Na musicologia, a expressão refere-se à capacidade auditiva que permite ao seu “possuidor cantar ou anotar imediatamente qualquer música” (SACKS, 2007, p. 126). Ainda, segundo Murray Schafer (2011), tal habilidade pode chegar a um elevado nível de sensibilidade, já que o ouvinte com ouvido absoluto poderia também distinguir os graus e as quantidades de frequências de uma determinada passagem sonora.

porcalhão, mas, ao mesmo tempo, intuo de alguma forma que tem uma alma mais limpa que a minha. E é por essa limpeza que começo agora a contaminar-me (LOURENÇO, 2005, p. 221).

A percepção de ausência de limpeza e do tempo de abstinência de banho da personagem ultrapassa o olfato, tendo em vista que o narrador metamorfo percebe as condições precárias do seu hospedeiro, comparando-o, inclusive, a um animal (“javardo”). Ao mesmo tempo, confessa a sua rendição diante da condição interna do caráter deste (“tem uma alma mais limpa que a minha”), valendo-se de uma expressão verbal indicadora do contato físico direto: “É por essa limpeza que começo agora a *contaminar-me*” (grifo meu). Ou seja, parece que o tato se desenvolve desde as camadas externas, na manipulação das tintas e dos pinceis para a consecução do quadro, até às esferas internas, posto que a sedução se estabelece a partir de uma conjunção conotativamente física.

No entanto, entre a voz narrante e o seu hospedeiro, e mesmo entre ele e Camões, não parece haver indícios de qualquer tipo de relação amorosa ou afetiva, ou ainda de atração sexual ou física. Essa surge entre o pintor Simão Vasques e o seu outro modelo, revelada pelo próprio protagonista, que não poupa os detalhes sobre a beleza do jovem rapaz e a atração imediata que entre eles ocorre. Por mais que a apreciação plástica do corpo seja uma função *sine qua non* para o ofício do artista, as motivações homoeróticas revelam-se, aqui, latentes e impulsionadoras dos movimentos do pincel e da conjugação das cores no retrato. Assim, revelamos o narrador:

É o criado que está a servir de modelo a uma Crucificação de encomenda, que será colocada na Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, ali ao pé. Arranjar modelos da idade de Cristo que consintam em despir-se para que se lhes possa pintar o corpo não é fácil neste exacerbado ambiente contra-reformatório em que Lisboa vive há alguns anos. O criado é uns bons dez anos mais novo que Nosso Senhor pregado na cruz, mas tem para mim a vantagem de ter o corpo desenhado pelo escalpelo de um escultor. Estamos recolhidos num pequeno templo classicizante nos jardins, todo forrado a azulejos, cujos desenhos e motivos sugeri em tempos ao conde: Ácteon, Polifemo, Dioscuros e Centauros.

Olho para o rapaz despido e digo a mim mesmo que estou a desenhar Nosso Senhor. É uma maneira de evitar pensamentos lascivos, pois este escudeiro do conde é belo na sua nudez. Demasiado belo (LOURENÇO, F., 2005, p. 225).

Percebe-se, aqui, uma outra referência de um dado cultural da época quinhentista: os retratos eram executados com modelos humanos vivos, cujas referências físicas e corpóreas enquadravam-se nos padrões de beleza esperados pelos artistas executores. Ainda que isso possa parecer uma informação banal, ela deixa de ser posto que o modelo masculino suscita no pintor desejos de natureza erótico-sexual, além das apreciações estéticas que o mesmo desperta.

A sedução concretiza-se com o “surto de sensualidade” (Ibidem) sentido pelo pintor diante do modelo que serve como ponto de referência para a consecução do quadro a ser desenhado. Não me parece gratuito, portanto, o fato de a personagem tentar desviar-se dos pensamentos “lascivos”, despertados pela inegável beleza da nudez do outro masculino, recorrendo a pensamentos de ordem moral. Para tanto, procura ver na atração física que o corpo masculino lhe desperta não aquilo que lá está, mas o que ele pretende representar: o corpo de Cristo.

Interessante observar que, pelas suas próprias forças, o pintor não consegue se desvencilhar da rede sensual e homoerótica que o jovem escudeiro lhe enceta. Talvez, porque,

no meu entender, Simão Vasques demonstra ser um profissional experimentado na arte de contemplar a beleza masculina alheia. Não à toa, no primeiro momento em que ouve a canção “O guardame las Vacas”, ao som de uma vilhuela, a audição torna-se o sentido mais destacado, porque consegue reconhecer o executante pela tonalidade da performance:

Quem está, portanto, a tocar é D. Fernão. Mal me dou conta da identidade do tangedor, apercebo-me de um enigma. Estou rapidamente a perder as capacidades de futurologia, como sempre sucede ao fim de poucos minutos de corporalização noutra época, mas se é D. Fernão que fica em Lisboa e D. Antão que morre em Alcacer-Quibir, como é que o meu cunhado Diogo, marido da minha irmã Alexandra e pai da minha sobrinha Carolina, descende desse mesmo D. Antão que está embarcado e vai morrer em Marrocos? Como é que isto pode ser, Santo Deus? (LOURENÇO, F., 2005, p. 220-221).

Aqui, o narrador revela o mote alheio que suscita o enigma da trama, que, mais tarde, envolve o poeta e o instrumentista, e, por conseguinte, oferece uma chave para a sua resolução, baseada ora no seu poder de observação das reações alheias, ora na sua sensibilidade auditiva. Ou seja, os dois episódios anteriores em sequência apontam para um narrador metamorfo que se apodera completamente do corpo alheio não só para vivenciar a experiência de executar o retrato do grande poeta da época, mas também para vislumbrar as belezas dos corpos masculinos com os quais se depara e pinta.

Somente depois de passar pela experiência sensual e erótica com o jovem modelo para um pretense Cristo crucificado, o protagonista presencia uma cena que revela alguns pontos obscuros por ele observados e narrados anteriormente. Depois de vivenciar o desejo homoerótico, despertado pelo modelo masculino, e evitar a sua conclusão, Simão Vasques assiste a uma das mais belas e sensíveis manifestações de amor, que ele próprio não se furta a relatar:

Dou meia volta e saio para o jardim. Está fresco agora. Os jardineiros estão a terminar a rega e chegam-me às narinas os variados aromas a terra molhada, a buxo húmido, a rosas. No canteiro central há arbustos da rosa malhada de cereja e marfim, a chamada *rosa mundi*, Rosa do Mundo. O perfume é inebriante.

Discirno um vulto junto às sebes do outro lado. Depois chegam-me acordes de vilhuela, *O guardame las Vacas*. Vejo que o vulto é de Luis Vaz, inclinado sobre D. Fernão, que está sentado num banco de pedra, a dedilhar o instrumento. À medida que me vou aproximando deles, dou-me conta de duas coisas: as glosas estão a ser tocadas no tom de sol. Em sol?! Não foi portanto D. Antão que se despediu aos beijos do gémeo e de Camões, mas D. Fernão...?

A outra coisa de que me dou conta tem que ver com o que se passa lá fora: populares a festejarem de antemão a derrota da Mourama em África. Muda o vento e o jardim é invadido pelo cheiro a sardinhas assadas. Com um misto de pena e alívio, transcoporalizo-me de novo (LOURENÇO, F., 2005, p. 226).

Com um desfecho que surpreende o leitor, Frederico Lourenço, afinal, monta uma trama em que os sentidos são colocados à prova, e estes tornam-se peças-chave para a compreensão do seu muito particular retrato de Camões, e não aquele que Simão Vasques tentava pintar. Na verdade, se as aparências entre os irmãos D. Fernão e D. Antão constituem um fato inegável de semelhança e de impossibilidade de distinção até mesmo para o olhar mais arguto, o mesmo não se poderá dizer da audição. Conforme observado anteriormente, ela torna-se o instrumento para desvendar a alteração do semblante de Camões. Antes, o narrador é enfático ao descrever a apatia do poeta, quando este ouve a canção na tonalidade de fá,

interpretada por D. Fernão: “Estou agora, todo eu, em 1578. Olho para Luís Vaz. Continua sorumbático. O cheio dele, ao menos, já não se nota. Estou aclimatizado ao século XVI” (Ibidem, p. 221). No entanto, diante da mesma canção, performatizada na tonalidade de sol, seus gestos mudam e indicam uma afinidade, ao colocar-se inclinado sobre o executante, D. Antão, “que está sentado num banco de pedra, a dedilhar o instrumento” (Ibidem, p. 226).

Ou seja, do desinteresse pela música, na tonalidade de fá (executada por D. Fernão), o poeta transmuda-se para uma atitude de sintonia, aproximação e interesse pela canção na tonalidade de sol (performatizada por D. Antão). Ainda que a cena não aponte qualquer revelação explícita sobre as atitudes das personagens e o próprio narrador não manifeste qualquer interesse em perscrutar as intimidades alheias, fato é que a cena presenciada e pintada pelos olhos do narrador sugere um interesse de Camões, não pela canção em si, mas pela tonalidade em que é executada porque esta denuncia o seu interesse verdadeiro: a identidade do executante.

Ora, fico a me interrogar se o duplo jogo, entre o objeto retratado e o objeto vislumbrado, exercido pelo narrador, não poderá ser entendido como o gesto de uma releitura intertextual, sublinhando a própria modernidade dos versos de Camões? Explico-me. Entre o poeta que tenta retratar e o homem que vê inclinado sobre outro, num fino gesto de cumplicidade e afeto, o narrador transcorporalizado em Simão Vasques vai indiretamente relendo aquele amor neoplatônico, tão caro à perspectiva da lírica camoniana, sem abrir mão de sua perspectiva de homem contemporâneo. Afinal, a par dos anacronismos que tal exercício poderia incorrer, os corpos de D. Antão e de Camões, que o narrador metamorfo observa de forma tão detida, não poderiam constituir uma ressonância daquele “Busque Amor novas artes, novo engenho” (CAMÕES, 1988, p. 80).

Se, como defende Helder Macedo, ao pontuar a “necessária sexualidade inerente ao amor” (MACEDO, 1980, p. 14) presente nos versos camonianos, “o corpo que *fisicamente* vê (...) impossibilita a fuga no abstrato” (Ibidem), não será a cena derradeira do conto “O retrato de Camões” uma espécie de reiteração das múltiplas possibilidades das novas artes e dos novos engenhos que o amor pode oferecer? Ao contemplar Camões e D. Antão numa cena de puro afeto, num espaço recolhido e privado, o narrador parece sugerir que, finalmente, o amador transformou-se na coisa amada.

O fato da troca dos irmãos, inexplicado no conto, parece ser o detalhe de menor importância no quadro presenciado pelo narrador, já que, contextualizado no século XVI, ele tem as informações históricas que o fazem ter uma reação de “alívio e pena” (LOURENÇO, F., 2005, p. 226), ao perceber a comemoração antecipada de uma vitória na África que nunca aconteceria. Na verdade, pela cena descrita, D. Antão não parece ser pintado com os tons da covardia ou da esquivança diante da batalha, antes surge movido pela impossibilidade de afastar-se da coisa amada. Não deixa de ser uma leitura irônica, na medida em que o poeta tão encarnado no sentimento mítico da saudade, tal como sublinha Eduardo Lourenço (1999), aqui, passa a ser a criatura que impossibilita D. Antão experimentar no próprio corpo um outro corpo ausente.

Na contramão da saudade, portanto, a personagem Camões de Frederico Lourenço surge “nascido do amor, [que] quer o amor para viver e para celebrar a vida de quem ama” e “não para recusar a vida em nome do amor” (MACEDO, 1980, p. 14-15). Por isso, no lugar de sugerir a covardia de D. Antão, parece o autor celebrar a vitória de uma afetividade que ultrapassa o próprio tempo e, na atualidade, pode muito bem encorajar necessárias reflexões sobre outras formas de celebrar o amor.

Entretanto, afirmar que Camões era gay, certamente, é cair numa armadilha falaciosa e improvável. O próprio autor, em posfácio à edição de *Pode um desejo imenso* (2006), já declarou que não era essa a sua linha de composição ficcional. Também Anna M. Klobucka (2007), na pertinente leitura desse romance, reforça tal inadequação, defendendo, no entanto, uma leitura sedutoramente menos ortodoxa e mais queerizante do cânone português. Ora, tem razão a ensaísta polonesa, ao procurar compreender as diferenças visíveis e sensíveis nesse Camões, personagem de Frederico Lourenço, em relação aos demais já presenciados na literatura portuguesa. Como já uma vez tive a oportunidade de destacar, “a partir de um viés distanciado de lugares-comuns por onde as leituras sobre estas [figuras históricas] pairavam, num movimento de contra corrente de certas visões crítico-biográficas” (VALENTIM, 2016, p. 106), insere-se a grande singularidade dessa obra ficcional de Frederico Lourenço. No meu entender, é exatamente a possibilidade de pintar um amor que ousa insinuar e sugerir o seu nome, a partir da efabulação de um poeta canônico e central na cultura portuguesa.

Muito diferente daquela condição de mito, esquadrihado num modelo imaginário quase que inatingível, o Camões de Frederico Lourenço revela-se um homem do seu tempo, sujeito não só às antipatias, às vicissitudes, mas também, e sobretudo, aos desejos, aos imperativos dos sentimentos e à própria turbulência e diversidade com que o século XVI vivenciava as suas descobertas. Enfim, não deixa de ser, também, uma criatura autoral de versos pontuais sobre a constatação inequívoca da mutabilidade do tempo, afinal, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (CAMÕES, 1988, p. 102).

Não será, nesse sentido, “O retrato de Camões”, de Frederico Lourenço, um bem sucedido exercício de representação ficcional de possíveis relações amorosas e afetivas que rasuram a heteronormatividade? Não será a sua personagem um exemplo singular de um protagonista a buscar no amor “Novas artes, novo engenho” (Ibidem, p. 80)? Se na trajetória biográfica de Camões, tal gesto não surge como um dado historicamente comprovado, somente as malhas da ficção, com sua virtuosa liberdade do “muito imaginar” (Ibidem, p. 90), poderia propiciar uma reflexão neste caminho. Afinal, toda essa efabulação, por si só, não é fruto de um narrador que confessa a sua capacidade de transcorporalização de um mundo e de um tempo para outros?

Quantas vidas tem Camões? Nas representações literárias e artísticas, inúmeras, é bem verdade. No entanto, o retrato pintado por um Simão Vasques transcorporalizado por um narrador do século XXI, ambas criaturas de Frederico Lourenço, sugere mais uma possibilidade rasurante e possível, porque acena para uma esperança, também ela camoniana, na capacidade humana de suplantar o ódio, a guerra e a desconfiança pelo exercício amoroso.

## Referências

BOCAGE, M. M. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CAMÕES, L. **Poesia Lírica**. Lisboa: Ulisséia, 1988.

GARRETT, V. A. **Camões**. 5. Ed. Lisboa: Bertrand e Filhos, 1858.

KOBLUCKA, A. M. “Was Camões gay? Queering the Portuguese Literary Canon”. Disponível em:

[https://www.academia.edu/5165187/Was\\_Cam%C3%B5es\\_Gay\\_Queering\\_the\\_Portuguese\\_Literary\\_Canon](https://www.academia.edu/5165187/Was_Cam%C3%B5es_Gay_Queering_the_Portuguese_Literary_Canon). Acesso em 02 jul. 2020.

LOURENÇO, E. **Mitologia da Saudade, seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOURENÇO, F. **A formosa pintura do mundo**. Lisboa: Cotovia, 2005.

LOURENÇO, F. **Pode um desejo imenso**. Lisboa: Cotovia, 2006.

MACEDO, H. **Camões e a viagem iniciática**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

PASCOAES, T. **O Bailado**. Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho. Amadora: Bertrand, 1973.

PESSOA, F. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PITTA, E. **Fractura**. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Angelus Novus, 2003.

RIBEIRO, E. **Escritas metamórficas: sobre a ficção de Frederico Lourenço**. Lisboa: Cotovia, 2008.

SANTILLI, M. A.; SPINA, S. **Apresentação da poesia barroca portuguesa**. Assis: Publicações da FFCL/UNESP, 1967.

SACKS, O. **Alucinações Musicais**. Relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Tradução de Maria Lúcia Pascoal *et al.* São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

VALENTIM, J. V. **“Corpo no outro corpo”**: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EdUFSCar, 2016.

VIEIRA, C. M. C. **A construção da personagem romanesca: processos definidores**. Lisboa: Colibri, 2008.

Recebido em: 04 de julho de 2020  
Aceito em: 09 de novembro de 2020  
Publicado em dezembro de 2020