O poeta como personagem, ou: mobilizar Camões

The poet as a character, or: mobilizing camões

Mônica Genelhu Fagundes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doi

https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1352

Resumo

O artigo analisa como a figura e a obra de Camões são recuperadas no romance *Os naufrágios de Camões* (2022), de Mário Cláudio, tomando como estrutura articuladora os móbiles de Alexander Calder e os princípios que sustentam sua concepção: abertura, inacabamento e apelo à interação do fruidor. Esses valores parecem se traduzir em imagens e procedimentos, tanto na poesia camoniana como na apreensão ficcional que o romancista faz dela ao tomar o vate como personagem.

Palavras-chave: Mário Cláudio; *Os naufrágios de Camões*; Móbile; Obra aberta; Inacabamento.

Abstract

This paper analyzes how the figure and work of Camões are recovered in the novel *Os naufrágios de Camões* (2022), by Mário Cláudio, using as an articulating structure Alexander Calder's mobiles and the principles that support their conception: openness, unfinishedness and appeal to the interaction of the viewer. These values seem to be translated into images and procedures, both in Camões' poetry and in the fictional apprehension that the novelist makes of it when taking the poet as a character.

Keywords: Mário Cláudio; *Os naufrágios de Camões*; Mobile; Open work; Unfinishedness.

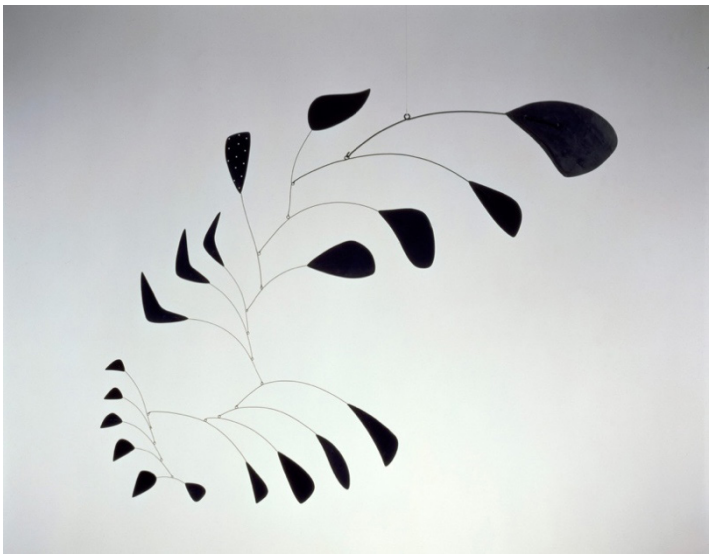
A cena se abre com a armação de um gigantesco móbile girando sobre o mar, como astros em órbita. A superfície da água ondula ao vento, ondas se estendem em espuma. A técnica de superposição faz pensar que esse céu fabricado e o mar seguem a mesma lei: a lei do movimento. Pontos de luz se multiplicam, como em enxame, e se transformam em gotas de água, revérberos de luz na superfície de um charco, tufos de um algodoal agitado pelo vento, como depois as flores róseas de uma cerejeira, folhas de outras árvores. Tudo se move. Um menino encara a câmera e segura um espelho que não restitui nenhuma imagem, mas reflete raios de sol em flashes que fazem piscar os olhos. Até a luz tremula. O menino caminha pela areia, deixando pegadas frágeis, logo apagadas pelas ondas que invadem o quadro; uma ave marinha voa, planando; águas vivas dançam o seu estranho balé de transparência; dentes-de-leão flutuam, depois são arrastados, no ar. O menino chega a uma casa de vidro "cheia de coisas que se movem", diz a narração em off. No seu devaneio, as coisas que se movem dentro da casa se misturam a tudo que se move fora dela. É isto que os móbiles devem fazer, explica-lhe Alexander Calder, o criador desse mundo todo seu. Tomo essa sequência de cenas, brevíssimo roteiro do curta-metragem "Works of Calder", de Herbert Matter, com música de John Cage, produzido e distribuído pelo MOMA de Nova York em 1950[1], como uma espécie de preâmbulo para esta leitura. Seria mais preciso dizer que encontrei no filme uma evocação de alguns procedimentos e de certas imagens insistentes que compõem um livro de Mário Cláudio em que Camões é personagem *mobilizado*.

Foi discutindo com minhas turmas de Poesia Portuguesa os tercetos daquele que seria o soneto de abertura da obra lírica de Camões,

[1] O curta-metragem pode ser visto no YouTube, no canal Calder Foundation (Works [...], 2015, 19 min).

"Enquanto quis Fortuna que tivesse", que me ocorreu pensar a sua poética em paralelo ao conceito de escultura criado por Alexandre Calder em meados do século XX: o móbile[2].

Figura 1 – *Vertical foliage*.



Fonte: Calder (1941).

Dizem as estrofes:

> Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos
> a diversas vontades! Quando lerdes
> num breve livro casos tão diversos,
>
> Verdades puras são, e não defeitos...
> E sabei que, segundo o amor tiverdes,
> Tereis o entendimento dos meus versos.
> (Camões, 1994, p. 25).

[2] Para ver a escultura em movimento, conferir o vídeo "Calder's Vertical Foliage, 1941, set in motion" (2019).

Nesses versos, vamos recordar rapidamente, Camões faz uma advertência aos leitores, prevendo possíveis críticas a uma poesia errante e errada, que por escolha e com conhecimento de causa se desvia dos percursos conhecidos e consagrados do cânone, seja da Filosofia platônica, vivamente reafirmada pelo Neoplatonismo de Marsilio Ficino, como do cancioneiro amoroso medieval provençal e galego-português, e mais tarde do *Dolce Stil Novo* florentino, de Dante e Petrarca. Os "casos tão diversos" que leremos no livro breve de Camões, "dois mil acidentes namorados", como calcula outro soneto, numa retórica que talvez nem seja tão exagerada, incluem, sim, amores nos moldes já cantados pela tradição cortês: "segredos delicados, / brandas iras, suspiros magoados" (Camões, 1994, p. 27), mas também uns poucos daqueles amores felizes que, diria Denis de Rougemont (2003, p. 24), não têm história. A enumeração dos casos de Camões termina com "pena ausente", evocando esse amor feliz que, numa leitura provavelmente extrapoladora, mas difícil de resistir, seria declaradamente inédito, nunca registrado à pena. Histórias tão variadas contemplam amadas várias, de senhoras de cujo gesto se canta a menor parte, a amores perdidos cifrados em Dinamene, ou a uma cativa estranha, mas não bárbara, que Camões é capaz de traduzir e introduzir na lírica ocidental. Esses múltiplos amores, alertará o poeta, são não defeitos, mas verdades modernamente plurais. Tornadas – e este é o ponto da advertência que no momento mais me interessa – ainda mais plurais, porque a serem lidas segundo a experiência amorosa de cada leitor. Essa abertura de sentido dos versos, seus potencialmente múltiplos entendimentos, tem mesmo uma sustentação na forma do poema, e justamente em sua camada mais sensível, o que aqui parece especialmente coerente e relevante. Reconhecendo que cada leitor tem a sua própria experiência amorosa e que essa vivência, muito cambiante, terá implicações na escuta e na compreensão dos versos, o decassílabo "E sabei que, segundo o amor tiverdes" apresenta tensão rítmica, podendo ser experimen-

tado como heroico ou como sáfico. Portanto, a variedade de experiências amorosas concebida pelo verso se conforma na variedade de experiências rítmicas promovidas pelo verso. Cria-se, assim, uma isomorfia pela qual as alternativas de leitura propostas, ditadas pela vivência concreta dos leitores, confirmam-se muito concretamente como alternativas do ritmo de leitura. O sentido do verso se traduz perfeitamente na forma e no trabalho do verso; a experiência amorosa se traduz em experiência de leitura. Desde aqui, Camões cumpre o que promete.

Cabe ainda observar mais uma implicação desse jogo. Ao desafiar o leitor a empregar o seu conhecimento amatório para alcançar conhecimento poético ("Amai para entendê-[los]", diria Camões quase como Bilac), o poeta também atinge – a palavra tem de ser mesmo essa – a sua própria obra. Condicionando o entendimento dos versos à participação do leitor, afirmando que o entendimento deles depende da sua colaboração, ou seja, que os versos só se completam mediante a intervenção do leitor, Camões os reconhece incompletos, inacabados. Desvela em sua perfeição, sem comprometê-la, antes complexificando-a, lacunas e brechas, onde meter a mão, a voz, os amores. Revela-os virtuosamente inconclusos, mesmo estruturalmente, como comprova a questão rítmica que examinávamos. Parece concebê-los como o que séculos mais tarde Umberto Eco chamaria "obra aberta". Obras musicais, plásticas, literárias que acolhem a abertura como princípio de construção, recusando uma mensagem definida e uma organização fechada, pré-determinada e unívoca de seus elementos, antes concebendo-se e efetivamente constituindo-se como campos de possibilidades – de montagem, de ordenação, de significação, cujos elementos – notas, cores, peças, palavras – são, em si mesmos, nós de significados, capazes de múltiplas, cambiantes, inesgotáveis relações recíprocas. Ao fruidor dessas obras não caberá um papel contemplativo, estático; a apreciação torna-se um

convite a fazer obra com o autor. É a interação do fruidor que finalizará a obra – finalização esta que nunca será a única ou a última, que é sabidamente não definitiva, uma de muitas possibilidades que virtualmente se mantêm; satisfatória, mas simultaneamente apontando para muitas outras não realizadas, dando a ver o inacabado como aspecto inerente à obra não acidental, mas constitutivo.

Os móbiles de Alexander Calder são uma das expressões de obra aberta discutidas por Umberto Eco. Estruturas minimalistas eram construídas com peças de metal, recortadas em formas elementares, e fios de arame. Na descrição de Rosalind Krauss (2007, p. 258):

> a espinha dorsal, semelhante a um filamento, de sua estrutura, é composta por uma cascata de vigas de arame em balanço, afixadas em um determinado ponto ao elemento linear acima delas e, em outro, ao elemento imediatamente abaixo na cadeia. [...] o desenho de Calder assegura a capacidade de qualquer um desses braços lineares girar em relação aos demais, uma vez que o encadeamento inteiro é feito para se movimentar.

Postas em movimento, como previsto, essas esculturas suspensas ganham volume, mobilidade e capacidade de metamorfose. "Qualidades animadas do ator humano", observa Rosalind Krauss (2007, p. 255). Para Umberto Eco, os móbiles comporiam uma categoria particular de obra aberta: precisamente a obra em movimento. São "estruturas elementares que possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões" (Eco, 2005, p. 51). "A própria forma se move sob nossos olhos [...]. Seu movimento compõe-se com o do espectador" (Eco, 2005, p. 153). É um cálculo preciso de contrapesos que proporciona o equilíbrio e o movimento do conjunto. Recorrendo mais uma vez a Rosalind Krauss (2007, p. 258):

> os móbiles de Calder (iniciados em 1932) atingem, em sua forma desenvolvida, um equilíbrio delicado o bastante para ser perturbado e movimentado pelo vento, por correntes de ar que percorrem o ambiente em que estão suspensos ou pelo toque de alguns de seus observadores.

Entra aqui uma questão fundamental: móbiles são esculturas que desafiam o protocolo dos museus tradicionais e preveem o toque, a interação do observador, que passa a fazer muito mais do que observar. Mesmo em obras maiores, que não necessariamente serão postas em movimento pela mão do visitante, há, como dizia Umberto Eco, uma interpenetração de movimentos, um convívio no espaço, uma coreografia partilhada entre móbile e fruidor que se torna, efetivamente, a obra.

É evidentemente um tremendo anacronismo associar tão diretamente os poemas de Camões e os móbiles de Calder, mas me parece que não só princípios da "poética da obra aberta" – a expressão é de Umberto Eco (2005, p. 37) – como os fundamentos construtivos dos móbiles e os efeitos daí derivados, e, sobretudo, a experiência que proporcionam e as imagens que projetam, ajudam a iluminar ou acentuam aspectos da poesia camoniana. Trata-se menos, nessa aproximação, de um gesto de interpretação formal do que da percepção de uma semelhança das formas. E, claro, está ao fundo desta ousadia a leitura que Georges Didi-Huberman faz de um afresco de Fra Angelico, descobrindo numa superfície "ilegível" da obra um trecho de pintura que a História da Arte só poderia, se não compreender, ao menos saber ver, depois de conhecer Jackson Pollock. A partir desse encontro a desoras, dessa dobra temporal sustentada pela semelhança, pede o historiador da arte: "o anacronismo poderia não ser reduzido a esse horrível pecado que nele percebe todo historiador diplomado. Ele poderia ser pensado

como um momento, como um batimento rítmico do método, seu momento de síncope" (Didi-Huberman, 2000, p. 20-21).

Não se trata de perceber em Camões um precursor de Calder em outra mídia, ou mesmo de Mallarmé ou William Carlos Williams, que têm poemas que, cada um a seu modo, são móbiles verbais[3]. No entanto, aquela abertura de sentido a inúmeras possibilidades proposta em "E sabei que segundo o amor tiverdes / tereis o entendimento dos meus versos", que aliás bem poderia aludir não só a envolvimentos amorosos, mas também a afinidades eletivas no campo das artes, seja qual for o tempo de seus leitores, anuncia uma poesia que não só tolera, como reivindica, o gesto, a escolha, o percurso próprio do leitor. De uma maneira que pode ser tão física como um passeio sob um móbile de Calder, fruidor e obra compondo um movimento conjunto. Lendo, por exemplo, as "Estâncias louvando e deslouvando uma senhora", que se valem da mancha gráfica para criar ambivalência formal e semântica, os olhos do leitor de Camões têm de escolher a direção, horizontal ou vertical, a percorrer na página, como num labirinto. Sabendo que sua decisão momentânea não exclui o outro caminho, e que, portanto, está sempre perdendo outro sentido, perdendo-se no poema. Para aqueles que já conhecem o jogo de Camões, os discursos contraditórios convivem virtualmente, e boa parte da (muita) graça do poema vem da percepção de sua engenhosidade formal, da maneira como os versos se relacionam entre si, das variações nessas relações, da alternância entre afirmação e negação, corte e *enjambement*, dos desdobramentos sintáticos. Equilíbrio e movimento bem calculados em palavras e expressões escolhidas à precisão, como contrapesos.

[3] Penso especificamente em "Un coup de dés", de Mallarmé, e "The Red Wheelbarrow", de William Carlos Williams.

Talvez seja ainda mais interessante perceber que uma experiência semelhante pode ocorrer mesmo em poemas que não se valem do artifício da disposição gráfica dos versos, mas ainda assim instalam labirintos verbais. O tão citado verso "Errei todo o discurso dos meus anos", um tradicionalíssimo decassílabo heroico, cria e diz essa experiência de percurso por caminhos que se bifurcam, fazendo o leitor vivenciar, enquanto experiência de leitura, o testemunho do poeta. Graças à polissemia de "Errei", ligado a equívoco ou a errância, e à de "discurso", relacionado à poesia ou ao curso da vida, o verso incita uma leitura como arte combinatória, errância por uma linha poética equívoca (não unívoca), resultando numa conclusão de sentido sempre errado, porque há outros possíveis. Ainda mais desafiador é um verso e meio do soneto "Que poderei do mundo já querer": "já perdi / o que perder o medo me ensinou" (Camões, 1994, p. 237). A estrutura comporta diferentes ordenações sintáticas e diferentes cadências, que interferem no sentido, como se as palavras do poema fossem peças de um puzzle que admite montagens diversas gerando quadros distintos, ou elementos de um móbile que dança e assume diferentes poses diante do leitor. Criam-se três, quatro, talvez cinco possibilidades de organização dessas palavras aparentemente tão inofensivas, que a um tempo deleitam e frustram leitores, postos diante da experiência prodigiosa de uma forma, mas também da falta de um sentido definido e da impossibilidade de conhecer todos os possíveis. Talvez entendendo melhor o que Camões podia querer dizer com "E se é mais o que canto que o qu'entendo" (Camões, 2002, p. 52). O inacabamento virtuoso desse canto, aberto sempre a outro, a outros entendimentos, torna-o inesgotável.

Se Camões, salvo algum sonho profético, não pensava em móbiles ao compor sua poesia, tampouco Mário Cláudio terá pensado neles, embora certamente os conheça, ao imaginar o romance *Os naufrágios de Camões* (2022). Esse é um dos textos em que o romancista

torna o poeta personagem seu (o outro é o conto "Luís de Camões e a Infanta Dona Maria", incluído no *Triunfo do amor português*, de que aqui não me ocupo). À maneira do que faz em outros livros, n'*Os naufrágios* (2022), Mário Cláudio toma a figura de um artista e recompõe imaginativamente a sua vida ou parte dela, baseando-se numa pesquisa a sério de sua biografia conhecida, mas, sobretudo, de sua obra, que ressurge não só referenciada, mas, para muito maior interesse, transposta em termos de tema, de linguagem e de forma nos romances. Assim ocorre, por exemplo, em *Gémeos*, uma reconstituição (no sentido dramático) do final da vida de Goya, em que as chamadas *Pinturas Negras* tanto têm a história de sua criação imaginada, servindo a compor as circunstâncias daqueles últimos anos do pintor, como servem à caracterização de personagens e ao desvelamento das relações entre eles. Algo semelhante se verifica em *Retrato de rapaz*, também com a pintura, nesse caso de Leonardo da Vinci, e em *Rosa*, com a cerâmica de Rosa Ramalha, ou em *Guilhermina*, com a música da violoncelista Guilhermina Suggia – cuja melodia acaba por invadir o texto verbal em uma frase que se completa com uma pauta musical. De propósito deixei por último *Amadeo*, outro romance do artista, porque me parece o mais próximo de *Os naufrágios de Camões* (2022). Ali, mais do que uma biografia do pintor Amadeo de Souza Cardoso, temos o esforço (afinal frustrado) de escrevê-la. E um foco dispersivo que se desloca desse que seria, pelo título, o protagonista indiscutível, para outras personagens que tomam a cena: Papi, o biógrafo de Amadeo, Frederico, seu sobrinho, que observa voyeuristicamente o seu trabalho e o narra no próprio diário, e Gabriel, o filho do caseiro da quinta onde estão hospedados tio e sobrinho. Mário Cláudio, que se enxerta no romance como aquele que teria recebido os fragmentos da biografia inacabada e o diário, acaba às voltas não com um, mas com uma ciranda de personagens.

É também esse pulular de personagens que observamos na narrativa sobre Camões – a tal ponto que esta minha frase parece má. Um dos multiplicados naufrágios que o poeta sofre no título do romance será justamente a sua dissolução em meio a outras personagens e outras tramas, e sobretudo diante de uma dúvida que não se elucida. *Os naufrágios de Camões* (2022), de Mário Cláudio, não são nada sobre Camões: não esclarecem a história do desastre na foz do rio Mekong – tão célebre pelo heroico e improvável ato de salvação do manuscrito d'*Os Lusíadas* como pela trágica perda da amada Dinamene –, não trazem qualquer notícia segura sobre a vida do poeta, de que tão pouco se sabe, não permite apreender a sua figura com maior nitidez, ficcional que fosse. São, antes, um investimento na história de Camões e de sua epopeia como obra aberta. Nesse sentido, como ocorre nos outros textos há pouco citados, esse romance compõe-se por meio de uma engenhosa apreensão daquela poesia que se abre em lacunas a preencher, converte-se em um campo de possibilidades e convida o leitor a fazer obra. Apelo e tentação que se transpõem para o enredo num sentido perturbadoramente literal. O que sustenta a narrativa de Mário Cláudio, suspendendo em equilíbrio instável o que se sabe e o que se imagina sobre Camões e sua obra, é uma pergunta: "e se Camões não tivesse terminado de escrever *Os Lusíadas*?". Nesse inacabamento se inscreve o romance.

Aqui tenho de dizer, e com muito gosto, que esta leitura é uma conversa muito próxima com um ensaio de Jorge Fernandes da Silveira – "Nau frágil no temporal" – em que se lê o romance de Mário Cláudio como um exercício de ir ao encontro do vazio, em diferentes modulações, ditadas por Maria Gabriela Llansol. Também para o Jorge as perguntas, duas, são cruciais: a primeira, retomada de Llansol, "penso muitas vezes: 'E se Vasco da Gama não tivesse voltado?'". A segunda recuperada da cinta da edição portuguesa d'*Os naufrágios de Camões*: "e se *Os Lusíadas* não tivessem sido escritos

por Camões?" (Silveira, 2020, p. 127). Peço licença para trocar uma palavra, por precisão: e se *Os Lusíadas* não tivessem sido *terminados* por Camões? Essa premissa em tom de provocação, que rasga dois cantos d'*Os Lusíadas* de Camões (aqui sem vírgula), abre um vazio que mete medo, como diz o Jorge, mas é curiosamente coerente com o projeto camoniano que entrevimos. Tanto depende desse "e se...?". Fosse o romance um móbile, essa pergunta seria aquele elemento linear de que fala Rosalind Krauss, que tudo põe em suspenso, a começar pelas certezas, suportando um princípio irrevogável de inacabamento e uma reação em cascata de elementos encadeados e moventes. Uma geometria de declínio que engendra uma declinação.

Assim se arma o pendente, como "novelo de vidas ligadas a vidas, e dobadas em torno de um núcleo cintilante, chamado Luís de Camões" (Cláudio, 2022, p. 39), conforme se assume o próprio romance: Mário Cláudio, em primeira pessoa, relata um encontro com Timothy Rassmunsen, que vem a ser neto de Tiago Veiga, poeta-personagem ou heterônimo cuja biografia o ficcionista português escreveu e cuja obra mais tarde editou, num lance que tem tanto de Pessoa como de Borges e Herbert Quain. O encontro dá início a uma troca de cartas e breves encontros em que Timothy revela ao suposto amigo do avô ter descoberto nuns manuscritos gravados em folhas de palma (suporte convenientemente leve, que vento ou mão leviana podem mover) a prova da morte prematura de Camões e da contrafação dos cantos finais d'*Os Lusíadas*. Tendo antecipada sua morte, de Lisboa em 1580 para a costa do Camboja, anos antes e pouco depois do naufrágio no Mekong, Camões teria sido sucedido pelo capitão da nau anual da China, que Timothy teria averiguado chamar-se Bartolomeu de Castro, o responsável por usurpar não a obra, ou não só a obra, mas a própria identidade do poeta. Camões se tornava autor, portanto, de uma epopeia incompleta, que Bartolomeu, leitor alçado ao posto de autor, teria se incumbido de concluir.

Concluída a tese em que apresenta essa teoria, Timothy Rassmunsen enlouquece e incorpora a personalidade de Bartolomeu de Castro, numa dramatização que inclui vestir-se como o capitão do século XVI, por sua vez travestido de Camões no seu agora desmentido, mas encenado retorno a Lisboa. Arrastando Mário Cláudio na empreitada, Timothy, fazendo-se passar por Bartolomeu, que se fizera passar por Camões, vai, por exemplo, atrás do Frei Bartolomeu Ferreira, censor que afinal não é Camões, mas o tal Bartolomeu de Castro teria também permitido que interviesse no texto do poema. Herói falhado, porém, perdido em si como num labirinto, numa reminiscência de Sá-Carneiro, Rassmunsen acaba por se suicidar, deixando Mário Cláudio, ele mesmo o diz, sem personagem.

Para dar novo alento à narrativa, como numa arquitetura de contrapesos, o romancista recorda que o próprio Timothy Rassmunsen se apercebera "da falta de um bom scholar" (Cláudio, 2022, p. 38) que equilibrasse o disparate da sua teoria e recorrera a Richard Burton, este, personagem histórico, explorador inglês que descobriu as nascentes do Nilo e, entusiasta de Camões, traduziu *Os Lusíadas* e escreveu estudos sobre o poeta português, também levantando a hipótese da falsa autoria de algumas estrofes da epopeia. Rassmunsen faria com Burton uma variação do que supõe que Bartolomeu de Castro fizera a Camões, plagiando textos seus e incorporando-os à sua tese. Mário Cláudio parte, então, na pista do inglês, recompondo as aventuras, os estudos e a intensa vida amorosa de Burton, dando a ver e depois atribuindo ao próprio Burton essa consciência, que ele seria um duplo de Camões, identificando-se com o poeta na sua vocação para a viagem e para a experimentação amorosa, tanto em termos de variedade de amores como em amplitudes de elevação e baixeza, para dizer em termos neoplatônicos. E, claro, convém lembrar que, tendo feito a tradução do poema para o inglês, Richard Burton é também, de certo modo, autor d'*Os Lusíadas*. No seu leito de morte

encenado por Mário Cláudio, porém, Burton teria recebido a visita do fantasma (outro duplo) de Bartolomeu de Castro, que desmentiria a hipótese de falsificação, embora reconhecendo:

> deixei-os por isso na dúvida, resignando-me ao anátema de impostor como que me fulminariam, e também eu sucumbiria à peste, e de igual modo se extraviariam os meus ossos, e posto que ninguém me levantasse uma estátua, eis que ficaria para a história como a sombra de uma sombra (Cláudio, 2022, p. 131).

Resta desempatar a verdade do romance recorrendo a uma terceira parte. Aí encontramos Ruy, escrivão da nau anual da China, que teria sido testemunha ocular da viagem falhada de Camões, da composição de parte da epopeia, do naufrágio e dos meses passados no Camboja. E que tem, o que não é menos relevante, o mesmo nome e o mesmo rosto, conforme se vê num retrato reproduzido no romance, de Mário Cláudio (pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa), como bem achado por Ana Paula Arnaut (2018), num ensaio fundamental sobre *Os naufrágios de Camões*. Este Ruy, feito personagem e narrador, tem uma visão privilegiada do poeta, por cumplicidade em mais de um sentido: era outro escritor junto a Camões quando este escrevia a epopeia e quando sofreu o naufrágio que poderia tê-la deixado incompleta, é outro escritor escrevendo sobre Camões 500 anos depois. A sua apreciação do poeta é afetuosa. É pelo seu relato que Camões ganha mais presença no romance. Conta-se o cotidiano enternecedor e cruel do navio: a devoção do Jau, o amor cuidadoso de Dinamene, o desprezo e os desmandos do capitão Bartolomeu de Castro, aqui efetivamente feito vilão, o esforço do poeta que, viajando rumo à prisão em Goa, tinha as mãos acorrentadas à noite, mas seguia contando seus decassílabos nos dedos. Ruy acusa Bartolomeu de ter, de caso pensado, apossado-se da obra de Camões, por inveja e admiração. E, no entanto, como as peças deste móbile se conectam e

interferem umas nas outras de modos vários, acaba por ser o próprio Ruy, no texto de Mário Cláudio, que escreve por Camões, completando não *Os Lusíadas*, mas um soneto, a modo próprio, montado pela reorganização de versos de dois poemas distintos: "Quando de minhas mágoas a comprida" e "Cara minha inimiga, em cuja mão". Recordando a desdita de Camões após a perda de Dinamene, o escrivão conta:

> apenas um soneto, sempre o mesmo, lhe ocuparia por esse tempo o espírito, reescrito e relido a todo o instante, e irremediavelmente incompleto. (...) o vate lançava-se assim neste delírio de versos, 'Em sonhos aquela alma me aparece, / que para mim foi sonho nesta vida.' E ao dizer ele, 'Estendida / a vista, pelo campo, desfalece', eis que fantasiava eu uma paisagem que me sobrevinha da memória da infância, e nela distinguia uma chinesinha que atravessava uma minúscula ponte sobre um rio sinuoso, marginado por renques de chorões. Luís de Camões prosseguia com isto, 'Não me fujais, sombra benina!', e logo eu descortinava a elegante figurinha, a esgueirar-se por detrás de um biombo, e por entre um rumor de leques agitados. Ao topar com o corpo roído da sua Dinamene, determinara ele que o devolvessem às ondas, usando estas palavras, 'Que o mar conclua sua tarefa!' E por isso inseriria no soneto a prece seguinte, 'Eternamente as águas lograrão / a tua peregrina formosura; / mas enquanto me a mim a vida dura, / sempre viva em minha alma te acharão.' (Cláudio, 2022, p. 146-147).

Lendo com atenção uma frase do romance, poderíamos mesmo encontrar uma ambígua confissão de Ruy sobre essa bem-intencionada mão (também) escrevente que completa o movimento do soneto. Testemunhando a fragilidade do poeta, ele escreve com empatia:

> admito que já por essa época *andasse a declinar o engenho do nosso homem, atendendo a que não raro ficava ele suspenso no meio da sua habitual jovialidade*, e como que a esforçar-se por se recordar do título mais comum que cabia a uma divindade grega, do nome

> que Estrabão atribuíra a um certo promontório, ou simplesmente da rima para um vocábulo pouco frequente (Cláudio, 2022, p. 139, grifos meus).

Reordenando a sintaxe, num jogo, como vimos, nada estranho a Camões, o declínio (decadência) de sua vida e de seu engenho daria lugar a uma declinação (alteração em "casos tão diversos") da sua biografia e da sua poesia, por outros, seus leitores, seus re-escritores. Camões pende por um fio de suposições, desarticulado e rearticulado, reduzido a traços mínimos e infinitamente reordenáveis, moventes, assumindo formas diversas e repercutindo no espaço que concerta, ou desconcerta. Não é grave, o próprio poeta assumia ter errado todo o discurso dos seus anos. É isto que o romance dramatiza, jogando com o vazio, fazendo dele espaço de especulação, criação e pensamento. Personagem de Mário Cláudio, Camões se torna uma espécie de móbile: escultura que já não queda fixa como as de mármore ou bronze, antes convida aos toques que a fazem mover-se no espaço e no tempo, ganhando volume e sentido variados segundo o gesto da leitura. No dizer de Rosalind Krauss sobre essa poética:

> o interesse de Calder é que, uma vez em movimento – girando lentamente em torno de seus pontos de conexão –, esses vetores isolados evoquem no observador um sentido de volume virtual. O fato de essa criação de um volume aparente ser construtivista em sua raiz é denunciado pela afirmação de Calder de que 'quando utilizo dois círculos de arame a se interceptarem em ângulos retos, isso para mim é uma esfera (...) o que produzo não é precisamente o que tenho em mente – mas uma espécie de esboço, uma aproximação fabricada'. E é esse sentido gerado de volume que faz dos móbiles uma metáfora do corpo ao deslocar espaço, mas um corpo agora esboçado pelo traço linear do construtivismo em termos de uma surpreendente transparência. (...) A trajetória dos móbiles de Calder conduz, partindo das geometrias abstratas (...), ao conteúdo antropomórfico da ação intermitente do corpo. (...) o

> móbile situa seu significado escultural como uma espécie de ator (Krauss, 2007, p. 260-262).

Valendo-se dessa geometria de vocação informe, metamórfica, referenciada pelo movimento, o romance mobiliza ao final duas imagens do poeta – albatroz e nuvem – de forte ressonância na história da literatura e da arte ocidental, em que se constituem não somente como motivos significativos, mas efetivamente como dispositivos da representação ou de tensionamento da representação. O albatroz, grande ave dos mares, carrega, desde o poema de Baudelaire (1985, p. 111), o signo da queda associado à modernidade. Capturado e descido do céu que lhe garantia uma aura de elevação, o "monarca do azul" tem de se haver com o rés-do-chão do convés, espaço de desastre onde as mesmas asas que lhe permitiam voar e dominar as alturas impedem-no de andar. Esse tropeçar não só ameaça, como constitui o passo da poesia moderna, lírica acidentada e dialética, cuja aura é testemunho da queda da aura, da ruína que consome todas as coisas. No romance de Mário Cláudio, esse saber crítico assinala a figura de Camões e dela se alastra para revelar um império em colapso, em destroços que se sucederiam em cadeia histórica, como aquela que o Anjo de Klee contemplaria na alegoria de Walter Benjamin.

Ruy nos conta que o capitão e talvez impostor Bartolomeu de Castro tinha um albatroz de estimação, que, como os "homens da equipagem" do poema de Baudelaire, aprisionara e rebaixara, para seu divertimento.

> E uma tarde, fazendo achegar ao pobre do Camões, estirado no convés, o albatroz que amestrara, e que lançava a evoluir por aqui e além, guiado por uma trela, Bartolomeu manobraria de forma a que o passaroco cagasse em cima do vate, provocando com isso a chacota da inteira tripulação (Cláudio, 2022, p. 140).

Já aí se transfere da ave para o poeta, como na metáfora baudelairiana, a queda da aura do lírico moderno, "exilado no chão, em meio à turba obscura" (Baudelaire, 1985, p. 111). A correspondência se confirma no romance quando, depois do naufrágio, Camões sobrevivente assume o lugar do albatroz, usado pelo infame capitão: "todos percebiam assim que, havendo perdido na borrasca o albatroz que domesticara, o biltre transformava o prisioneiro em animal de companhia" (Cláudio, 2022, p. 147). Porém, é da natureza dos móbiles e do albatroz sem aura de Baudelaire, como é da natureza de Camões, escapar de toda armadilha, de forma fixa em que o queiram aprisionar, seja abrindo labirintos em sonetos aparentemente tão concertados, seja não se deixando conter no monumento de barbárie em que a propaganda salazarista o quis conformar. Assim, é como nuvem indefinida e incerta, frágil, mas insistente, que o poeta ressurge no romance depois de ter sido dado como morto:

> uma mancha difusa, e algo como uma nuvem que se esfarrapasse, e se recompusesse, atravessaria o horizonte diante da Ribeira das Naus, e nela os mais doridos identificariam as feições inesquecíveis do extinto Luís de Camões. [...] A tal nuvem vagueante, pairando crescentemente sobre as águas do Tejo, terminaria por se materializar numa criatura humana. Era um homem de barba e cabelo mais brancos do que ruivos, e cego, não de um apenas, mas de ambos os olhos. [...] o espectro que eu imaginava assombrar as artérias da cidade como o original, ou o duplicado, de Luís Vaz de Camões, continuava a cambalear na sua cegueira senil, tacteando as paredes ao longo da sua demorada progressão, e buscando desesperadamente uma via para o passado, ou um atalho para o futuro (Cláudio, 2022, p. 172, 174, 177).

Ruy o segue pelas ruelas e becos de Lisboa, vendo-o sempre acompanhado de um leproso em farrapos que seria talvez o fidelíssimo Jau, que o poeta faz cotejar estâncias d'*Os Lusíadas*: o impresso adul-

terado e os manuscritos sobreviventes num "rolo de papéis ensebados, obviamente pungidos pela fúria dos elementos, e na ameaça de se desagregarem em laudas que o vento espalharia" (Cláudio, 2022, p. 175). Alegoria de uma crise histórica, mas também de uma história posta em crise, em chave de pensamento, esse Camões cego, que faz lembrar Tirésias, Homero ou o Imortal de Jorge Luis Borges, incorpora o destino português. Não o faz, porém, num sentido determinista, como mostra a opção de Mário Cláudio pela imagem da nuvem, acentuada em seu aspecto mutável: esfarrapa-se e recompõe-se, vagueia, paira, assume formas e identidades diversas, dilacera a si e a elas. Em seu detido ensaio sobre a aparição das nuvens na pintura europeia, *Théorie du nuage*, o historiador da arte Hubert Damisch aponta que, de variadas e historicizadas maneiras, as nuvens representam o irrepresentável, e assim rasgam a superfície mimética, como imagem disruptiva e crítica, que não permite, antes evita, todo fechamento, toda certeza. Pode-se identificar procedimento semelhante nessa materialização final, ou quase final, de Camões no romance. Nuvem que se faz carne em cego cambaleante, ele acaba como fantasma incerto, convergência e dúvida – seria "o vero Luís de Camões", seria Bartolomeu de Castro? – mal abrigado no hospital de Sant'Ana, cercado de um vento que mobiliza muitos tempos e outros espaços:

> um vento furioso agitava as ramas das palmeiras que circundavam aquele escoadouro de desvalidos, e que eram filhas das que tinham vindo da Índia, enviadas pelos primeiros vice-reis. E ali estava o poeta moribundo, destroçado como um escaler que desse à costa (Cláudio, 2022, p. 177).

Fosse quem fosse, um náufrago da história "que a maré arrojara à margem do Tejo, incógnito como cada um de nós, e como a espuma do império que a aragem salina dissiparia" (Cláudio, 2022, p. 178).

Esta é a última frase do romance. E, no entanto, nem mesmo ela o conclui, terminada que é não por um ponto final, mas por um ponto de interrogação, daqueles que tudo suspendem, abrem a muitas respostas, interpelam, e em cujo risco já começo a ver, quem sabe, uma silhueta de móbile.

Recebido: 13/12/2024 Aprovado: 09/02/2025

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Os naufrágios de Camões (Mário Cláudio): os passos perdidos do poeta (?). *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, n. 59, p. 23-38, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

CALDER, Alexander. *Vertical foliage*, 1941. 1 escultura. Disponível em: https://calder.org/works/hanging-mobile/vertical-foliage-1941/. Acesso em: 6 mar. 2025.

Calder's Vertical Foliage, 1941, set in motion. [*S. l.*: *s. n.*], 16 jan. 2019. 1 vídeo (57 s). Publicado pelo canal Calder Foudation. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A7YBA2E5zkY. Acesso em: 6 mar. 2025.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Vol. II. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 1994.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Vol. III. 2ª Ed. Lisboa: INCM, 2002.

CLÁUDIO, Mário. *Os naufrágios de Camões*. Belo Horizonte: Pontes, 2022.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seiul, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KALEWSKA, Anna. Os naufrágios de Camões (2016), de Mário Cláudio – a intertextualidade camoniana e o diálogo intercultural com Luís Vaz e Alguns mais. Disponível em:https://www.academia.edu/116259063/

Os_Naufr%C3%A1gios_de_Cam%C3%B5es_2016_de_M%C3%A1rio_Cl%C3%A1udio_a_intertextualidade_camoniana_e_o_di%C3%A1logo_intercultural_com_Lu%C3%ADs_Vaz_e_Alguns_mais. Acessado em 6/08/2024.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira. "Os naufrágios de Camões", de Mário Cláudio. e-Cultura.pt, [Portugal], 18-24 set. 2017. Disponível em: https://www.e-cultura.pt/artigo/22377. Acesso em: 6 ago. 2024.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Nau frágil no temporal. *In*: ALVES, Maria Theresa Abelha; SANTOS, Rita Aparecida Coêlho; NATÁRIO, Maria Celeste (org.). *Mário Cláudio: palavra entre palavras* – 50 anos de vida literária. Campinas, SP: Pontes, 2020. p. 123-128.

WORKS of Calder, 1950 by Herbert Matter. [*S. l.*: *s. n.*], 12 maio 2015. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Calder Foudation. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qrox5s_nFgc&list=PPSV&ab_channel=CalderFoundation. Acesso em: 6 mar. 2025.

Minicurrículo

MÔNICA GENELHU FAGUNDES é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Sua área de pesquisa são os Estudos Interartes e seus interesses de investigação concentram-se em teorias da imagem e em diálogos entre literatura e artes visuais, com foco na poesia portuguesa moderna e contemporânea. É Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros e membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura.