
O cânone entre estátuas e palavras: Camões & companhia em José Saramago

The Canon Between Statues and Words: Camões & Company in José Saramago

Sara Grünhagen

Université Sorbonne Nouvelle/Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.nEsp.a850>

RESUMO

Como figura incontornável do cânone português, Camões é um dos autores-chave da biblioteca de José Saramago, marcando em especial a paisagem literária de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Levando-se em conta outras reflexões já feitas sobre o tema, este trabalho busca analisar o modo como esse romance aborda tanto Camões como parte da sua recepção. Trata-se de mostrar que mais de um Camões é apresentado ao longo da narrativa e que a recuperação do cânone em Saramago de maneira geral passa pela revisão do que já se disse e se fez com ele, passa pela leitura de outras pinturas de um mesmo lugar, inevitavelmente transformado, quando não criado por elas.

PALAVRAS-CHAVE: Saramago; Camões; cânone; intertextualidade; intermedialidade.

ABSTRACT

As an inescapable figure of the Portuguese canon, Camões is one of the key authors in José Saramago's library, and he stands out in the literary

landscape of *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984). Taking into account other studies on the subject, this paper seeks to analyze how this novel addresses both Camões and part of its reception. The main goal is to show that more than one Camões is presented throughout the narrative and that the representation of the canon in Saramago in general passes through the revision of what has already been said and done with it, passes through the reading of other paintings of the same place, inevitably transformed, if not created, by them.

KEYWORDS: Saramago; Camões; canon; intertextuality; intermediality.

É bem verdade que não basta gravar o nome numa pedra, a pedra fica, sim senhores, salvou-se, mas o nome, se todos os dias o não forem ler, apaga-se, esquece, não está cá. (SARAMAGO, 2016, p. 66).

Não há de ser inocente a recuperação do cânone e de seus símbolos em um romance que preze a sua própria posteridade. Se os riscos são grandes – tocar no cânone é tocar naquilo que foi consagrado, um gesto não sem consequências –, os benefícios podem ser ainda maiores quando o esforço de revisitação é bem-sucedido: em termos apenas práticos, pense-se no ganho cognitivo de falar do que é de todos minimamente conhecido, de remeter a um universo cuja construção mental, por parte do leitor, poderá ser quase automática. Um nome capaz de personificar toda uma época, as suas glórias, os seus feitos; uma frase com o poder de sintetizar uma obra inteira, talvez até a sua recepção e inscrição cultural: por que não tirar proveito disso?

Das respeitadas aspas às paródias mais satíricas, diversas são as formas de recuperar e de se associar ao cânone, valendo-se da sua permeabilidade, da sua aceitação, do simples fato de que, em princípio, não é preciso explicar demais para que se saiba do que se está falando. Essa mais-valia do cânone é igualmente útil quando o objetivo é construir uma imagem em oposição àquilo que ele costuma representar, e a Literatura Portuguesa é rica em exemplos. Camões, sendo

Camões, será dos nomes favoritos, e a sua presença sobranceira ao final de *O crime do padre Amaro* (1880), fechando toda uma saga de personagens decadentes e corruptas, serve para estabelecer um contraste marcante, em nada gratuito:

E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heroicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida! (QUEIRÓS, 2000, p. 1035).

Então recente, tendo sido inaugurada em 1867, a estátua impõe-se como um símbolo tanto do cânone Camões quanto do passado grandioso que ele representa, sendo próprio da instância narradora o último comentário, o lamento que marca a diferença entre o épico e o retrato daquela amostra social da segunda metade do século XIX. Esse mesmo símbolo, funcionando de maneira análoga em termos de estabelecer um contraste passado *versus* presente, glória *versus* decadência, será recuperado na mesma época por Cesário Verde em “O sentimento dum ocidental”, publicado a 10 de junho de 1880, no âmbito das comemorações dos trezentos anos da morte de Camões¹:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico d’outrora ascende, num pilar! (VERDE, 2015, p. 124).

¹ Publicado pela primeira vez em “Portugal a Camões”, edição extraordinária do *Jornal de Viagens*, Porto (cf. SERRÃO, 1961, p. 249).

É importante notar que não é simplesmente o poeta de *Os Lusíadas* que está sendo recuperado em ambos os casos, mas um seu prolongamento, uma adaptação, com a sua própria potencialidade mediática e com o conseqüente proveito de uma segunda camada de representação: ao texto soma-se o monumento com a sua paisagem. O texto, o monumento e a simbologia de um e outro vão interessar à narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, tendo Camões e suas representações mais cem anos de bagagem e servindo já à leitura de um outro cânone, no auge do seu processo de institucionalização:

Ricardo Reis (...) chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzia sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência (SARAMAGO, 2016, p. 77).

Se o tempo – tanto da narração quanto da narrativa – já é outro, com outros problemas e outras políticas, a presença de um tal emblema do cânone nesse romance do século XX vai exercer funções parecidas com aquelas inferidas em *Eça* e *Cesário*. Trata-se, em *O ano*, de recorrer ao passado, a um nome poderoso do passado e ao imaginário simbólico que o acompanha, na leitura de outro tempo; trata-se de marcar uma ironia, como fez *Eça*, na presunção de retorno à grandeza, à qual o bardo é associado, em contraste com o retrato da realidade “degenerada” das personagens e da sua época; trata-se, enfim, de pintar uma paisagem simultaneamente geográfica e literária, da qual Camões é parte incontornável.

Em Saramago, cânones diversos vão ter a sua presença marcada e servir igualmente à interpretação uns dos outros, em referências cujo grau de explicitação varia e que vão do próprio Cesário e sua “triste cidade”², recuperada sobretudo via Fernando Pessoa, Bernardo Soares e seu *Livro do desassossego*, a menções pontuais e em princípio distantes daquele cenário, como na referida descrição da estátua de Camões, comparado ao herói de Alexandre Dumas (pai): o resumo em poucas linhas do clássico *Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires*), de 1844, se num primeiro plano serve para falar de conveniências e apropriações de personagens históricas, também age como um espelho a projetar aquilo que as iguala, isto é, que tanto o D’Artagnan como o Camões de capa e espada são, afinal, criações.

Camões é, nesse sentido, um exemplo importante do modo como o romance vai além da já muito estudada intertextualidade, conjugando as suas referências textuais com outras intermediáticas. Esse diálogo se inscreve na esteira de outros que o precederam, pois, como também ocorre com a figura de Fernando Pessoa, recuperar o cânone é recuperar ao mesmo tempo o que já se disse e se fez com ele, é retomar outras pinturas de um mesmo lugar, inevitavelmente transformado, quando não criado por elas.

Já dizia Antoine Compagnon que a teoria tem a função de explicitar o que está implícito³, e, nesse caso, o conceito de intermediariedade, conforme teorizado por Aage Hansen-Löve (1983, p. 291-360), Werner Wolf (1999, p. 35-46; 2011, p. 2-9) e Irina Rajewsky (2005, p. 43-64), permite assinalar relações metonímicas exploradas por um

² De outro verso de “O sentimento dum ocidental” (VERDE, 2015, 86).

³ Ou, em termos mais enfáticos, conforme Compagnon (1998, p. 21): “La théorie proteste toujours contre l’implicite”.

autor e lembrar, por exemplo, que não é a mesma coisa falar de Camões e falar da estátua de Camões.

Presença marcante no conjunto da obra de Saramago, explorada em mais de um estudo – com destaque para Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 224-230) e, mais recentemente, para José Cândido de Oliveira Martins (2022, p. 50-60) –, Camões chegou a ser protagonista de uma das cinco peças teatrais que Saramago compôs, alguns anos antes do romance em questão: data de 1980 o texto de *Que farei com este livro?*, dedicado ao bardo e à sua narrativa épica. Em *O ano*, porém, Camões só assume o estatuto de personagem na figura de sua estátua, com quem Fernando Pessoa, fantasmático, também sem muita consistência humana, chega a entabular conversa em uma ocasião (SARAMAGO, 2016, p. 417-418). Se em *Que farei com este livro?* o centro da trama é a laboriosa concepção e construção da obra magna do poeta, em *O ano* essa obra já foi, metaforicamente, gravada em pedra (ou em bronze, na estátua que lhe foi dedicada), com uma longa história de mais louvores que leituras e com o seu autor sendo alvo de uma nova reapropriação política.

A escultura, por aquilo mesmo que a caracteriza, isto é, pelo seu caráter oficial, simbólico, paisagístico até, torna-se um meio propício à representação desse outro Camões institucionalizado e heroicizado, em detrimento ou à revelia da sua obra. Essa semipersonagem fará então par com Pessoa, como se o seu estatuto fosse uma projeção do futuro que aguarda o poeta dos heterônimos. A estátua marca a transformação do autor em personagem política, assim como a sua obliteração e caricaturização, tema ao qual Saramago retornou mais de uma vez: “o Camões transformou-se numa coroa de louros e num olho fechado; e o Fernando Pessoa é um chapéu, uns óculos e um bigode. Vão a caminho da invisibilidade” (SARAMAGO *apud* REIS,

1998, p. 70)⁴. Em *O ano*, a estatuária de personalidades portuguesas, com as suas consequências e ironias, chega a ser discutida por Reis e Pessoa, que se mostra enfático em sua recusa a se ver assim representado:

A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino, Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele, Por isso fizeram um peralta da corte, Um D'Artagnan, De espada ao lado qualquer boneco fica bem, eu nem sequer sei que cara é a minha (SARAMAGO, 2016, p. 425-426).

Um monumento a Fernando Pessoa já havia sido erigido na altura da publicação do livro, feito por Aureliano Lima em Santa Maria da Feira, em 1983, e sua estátua propriamente em Lisboa não demoraria a vir, assinada por Lagoa Henriques e inaugurada na ocasião do centenário do nascimento do poeta, a 13 de junho de 1988. Mais conhecida, essa estátua foi instalada na frente do café *A Brasileira*, não muito longe do Camões, um dado que o leitor de hoje tem e que modifica a percepção de trechos como esse, complexificando as relações intermediáticas em jogo.

⁴ Ver também o texto “Da impossibilidade deste retrato”, publicado já em 1985 no catálogo da exposição “Um rosto para Fernando Pessoa”, em que se diz: “de uma pessoa que se chamou Fernando Pessoa começa a ter justificação que se diga o que de Camões já se sabe. Dez mil figurações, desenhadas, pintadas, modeladas ou esculpidas, acabaram por tornar invisível Luís Vaz; o que dele ainda permanece é o que sobra: uma pálpebra caída, uma barba, uma coroa de louros” (n. p.). Saramago (1998, p. 119) transcreveu posteriormente o texto nos *Cadernos de Lanzarote: diário IV*.

Para além dessa ironia extradiegética, seja com o tempo da narração, seja com projeções futuras confirmadas da estatuificação de Pessoa, o que diálogos dessa natureza reforçam é o jogo da narrativa com a representação, como se as personagens viessem aqui afirmar aquilo que estava sendo elaborado no plano da narração: elas enunciam com todas as letras a diferença importante que há entre ser escritor e ser estátua, entre ser homem de palavras lidas e ser personagem política.

As personagens retomam ainda a comparação entre Camões e o herói de Dumas, e esses ecos recorrentes, chamando a atenção para o cruzamento do plano da história com o do discurso, vão servir para reforçar as teses do livro, como se se dissesse: não é por acaso que Camões é aqui representado como estátua, preste atenção, caro leitor.

Também não será coincidência o fato de à estátua do bardo vir se juntar a estátua do Adamastor, uma figura de *Os Lusíadas* que teria sido intertextualmente criada a partir de escritos mitológicos da gigantomaquia (cf. HILTON, 2009, p. 2). Depois de ganhar uma identidade e uma narrativa própria com Camões e de se materializar em estátua, Adamastor faz ainda uma participação especial nesse romance do século XX, carregando consigo essas duas camadas de representação e contribuindo para outro jogo de espelhos entre criadores e criaturas, nos pares Fernando Pessoa/Ricardo Reis e Camões/Adamastor.

As duas estátuas tornam-se parte da paisagem de Ricardo Reis, que, após deixar o Hotel Bragança, instala-se no Alto de Santa Catarina e trabalha por um período num consultório na Praça de Luís de Camões. Ambas são descritas via *ekphrasis*, muitas vezes em focalização a partir de Ricardo Reis, que, em conformidade com a preocupação cronológica da narrativa, surpreende-se com a novidade da estátua mais recente, “este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e

afinal é monumento, o furioso Adamastor” (SARAMAGO, 2016, p. 208-209). O encontro recorrente com Camões e sua criação revisitada vai engendrar uma série de reflexões, com Reis logo se dando conta de que:

Todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa (SARAMAGO, 2016, p. 208).

A escultura de Camões é aqui intertextualmente descrita – “Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (CAMÕES, 1982, p. 450) – e mais uma vez ironicamente atualizada conforme o tempo da narrativa.

Recorde-se que a estátua de Camões foi inaugurada em meio a um contexto de aspirações republicanas – debatidas e ironizadas pelas referidas personagens queirosianas diante do monumento (QUEIRÓS, 2000, p. 1031-1035) –, ao passo que a estátua de Adamastor, executada por Júlio Vaz Júnior, foi erigida pela Câmara Municipal de Lisboa em 1927 no “Dia de Camões”, por essa época tornando-se já conhecido como o “Dia da Raça” e assim permanecendo até o fim do Estado Novo (ANDRADE; TORRAL, 2012, p. 79).

Visto que o tempo histórico da narrativa é de revisão e de recriação programática da identidade e da tradição portuguesa, a estátua de Camões também vai funcionar, no romance, como símbolo da apropriação do épico pelo regime salazarista, em sua preconização da figura camoniana do “cantor sublime das virtudes da raça” (SARAMAGO, 2016, p. 417), tão conveniente àquele momento político, sobretudo se cego já dos dois olhos.

Vários símbolos se sobrepõem no texto, com a ironia da cegueira total do “épico d’outrora” constituindo um lamento à sua própria maneira, um lembrete da “memória quase perdida” de que falava Eça e que a literatura se encarrega, séculos a fio, de visitar. Em Saramago, essa revisitação – seja do Camões do século XVI, seja do Camões do início do século XX – passa pela enunciação de que essa memória é construída e é preciso ter cuidado com ela, estar atento às suas várias versões, e não esquecer inclusive aquelas que, mudados os tempos e as vontades, preferir-se-ia convenientemente apagar.

Logo, a presença da escultura interfere na produção de sentidos buscada pelo romance, razão pela qual interessa falar em intermedialidade. São vários os objetos arquitetônicos de Lisboa descritos ao longo da narrativa, do jazigo e do cemitério onde Pessoa foi enterrado (SARAMAGO, 2016, p. 39-43) a monumentos diversos que recebem maior ou menor atenção de Reis em suas andanças – veja-se, por exemplo, todo o percurso pelo “caminho das estátuas” (SARAMAGO, 2016, p. 486) realizado pela personagem na primeira parte do capítulo três (SARAMAGO, 2016, p. 65-74) –, mas a sua função na narrativa é variável e nem sempre a sua medialidade ou a sua materialidade entram em questão. No caso de Camões, porém, a representação visual não apenas é referenciada e descrita como também é tematizada e interpretada pela representação verbal, permitindo uma oposição e comparação entre diferentes Camões e diferentes tempos, entre diferentes *media* e recepções.

O recurso a essas referências variadas adensa o diálogo com o épico, e as estátuas a ele associadas ganham uma segunda vida no romance, podendo mesmo, conforme são humanizadas, distanciar-se da simbologia que lhes foi imputada durante o Estado Novo, projetando-se outra recepção para elas, consciente da representação, do *medium*, das palavras e das esculturas envolvidas. Pois é para o futuro, ou para a possibilidade de outro desfecho, que o final do ro-

mance aponta, encerrando-se com o gigante de *Os Lusíadas*: “o Adastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 2016, p. 494).

Esse é, pois, o contraponto do livro à leitura rasa que tempos e políticas fizeram e fazem de Camões, de Pessoa, do cânone em geral: as palavras deles estão bem presentes no romance, foram minuciosamente lidas e revisitadas, construindo o seu próprio monumento, que, sem deixar de incluir outros que o precederam, insiste na necessidade de ler e olhar para tudo com atenção. Não se trata aqui de destituir o cânone, ao menos não esse cânone, mas de tirar-lhe a poeira acumulada e de lembrar até das razões literárias, artísticas, que o levaram a ocupar esse lugar de honra.

Sabe-se que é com o épico português que o romance inicia e encerra, estabelecendo a sua tônica intertextual com o *incipit* camoniano “Aqui o mar acaba e a terra principia”, retomado e retrabalhado no *explicit*, fechando-se a narrativa à maneira de um círculo, já pela forma sugerindo que a história não precisa, não deve acabar ali. Os conhecidos versos de *Os Lusíadas* são, assim, recuperados e transformados: “Eis *aqui*, quasi cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano / Onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 1982, p. 143, grifo nosso).

Em *O ano*, além da inversão, há uma elipse dos dois primeiros versos, retendo-se apenas o advérbio “aqui” e associando-o ao terceiro verso. A elipse em si não é uma invenção de Saramago, e a frase “Aqui... onde a terra se acaba e o mar começa”, não sendo exatamente o texto camoniano, corresponde à versão que qualquer turista que visitar o Cabo da Roca, o ponto mais a ocidente tanto de Portugal quanto da Europa continental, vai levar dos versos de *Os Lusíadas*, graças à placa da Câmara Municipal de Sintra presente no local desde pelo menos 1979.

Escusado é dizer que as leituras de Saramago não são as de um turista: o romance é atravessado por citações de Camões que provêm tanto de *Os Lusíadas* – como a propósito do Adamastor: “qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante” (SARAMAGO, 2016, p. 256)⁵ –, quanto das *Rimas* – “aqui, com grave dor, com triste acento” (SARAMAGO, 2016, p. 67)⁶. No entanto, o curioso na fórmula adotada por Saramago no *incipit* está em ela recuperar, desde o início, tanto o texto de Camões como o Camões da tradição, já gravado em pedra. A frase é emblemática e constitui um exemplo do “discurso da memória cultural portuguesa” em torno de Camões, cujos *Lusíadas* vão se impor como o “livro fundador do imaginário português” (CERDEIRA, 2000, p. 225). Não por acaso, então, Saramago faz Camões atar o livro de ponta a ponta, com o cenário e a frase camoniana servindo de moldura ao retorno de Ricardo Reis a Lisboa, estabelecendo-se desde o início uma paisagem já antiga, pintada e novamente revisitada pela lente literária.

A escolha de palavras de Saramago retoma ainda a questão do reconhecimento de uma referência: até que ponto é possível identificar uma citação reformulada? O romance datilografado presente no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal revela uma primeira versão do *incipit* mais próxima do verso camoniano – “Aqui, onde a terra começa e o mar se acaba” –, corrigida para aquela que depois foi publicada: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1983, p. 1). Mais limpa e sonora, significativamente alterada, essa versão mantém, porém, a estrutura da citação que, não sendo *ipsis litteris* aquela de Camões, já era bastante conhecida e permitiria

5 Recuperam-se aqui dois versos de *Os Lusíadas* (canto V, estrofe 53) encadeados numa só frase e sem a interrogação do original: “Respondeu: – Qual será o amor bastante / De Ninfa, que sustente o dum Gigante?” (CAMÕES, 1982, p. 242).

6 A citação provém da égloga V das *Rimas* (CAMÕES, 1978, p. 321).

a associação tanto ao bardo português quanto à paisagem e ao país por ele cantados.

A citação retrabalhada com que o livro se abre sublinha, assim, uma tomada de posição ideológica, invertendo-se a viagem e privilegiando-se o percurso do mar para a terra, um movimento já iniciado com Garrett, “mestre de viajantes”⁷, que propõe voltar o olhar para Portugal, não mais cais de partida apenas, mas destino. Ao mesmo tempo, essa abertura pode ser vista como uma tomada de posição formal, dando o tom do livro, isto é, estabelecendo o seu *modus operandi* intertextual e intermediático, sendo vários os Camões recuperados. É próprio do *incipit* e mesmo do *explicit* expressar um certo projeto literário do autor (BOURNEUF; OUELLET, 1995, p. 50), e a concordância expressa pelos dois afirma a sua posição estratégica na narrativa (DEL LUNGO, 2003, p. 43). Mas se esse é o funcionamento padrão dessas categorias, o que há de excepcional aqui é a remissão intertextual e autorreferencial envolvida, que faz com que o texto se associe de imediato a outro mundo, revisitando e ressignificando paisagens, tempos e sentidos atribuídos.

Assim demarcados, o *incipit* e o *explicit* apontam ainda para a materialidade mesma do texto, para uma tradição literária que será tematizada logo no terceiro capítulo, quando uma série de *incipit* canônicos são elencados. Acompanhando Ricardo Reis, comparando-o inicialmente a Camões e aproveitando para estender o cânone, o narrador reflete a propósito da consagração literária:

Um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, *Nel mezzo del*

⁷ Conforme dedicatória de *Viagem a Portugal*, de 1981.

cam(m)in di nostra vita [Dante, *Divina Comédia*] ou, *Menina e moça me levaram da casa de meus pais* [Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*], ou, *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme* [Cervantes, *Quixote*], para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, *As armas e os barões assinalados* [Camões, *Os Lusíadas*], perdoadas nos sejam as repetições, *Arma virumque cano* [Virgílio, *Eneida*]. (SARAMAGO, 2016, p. 78).⁸

Nada além do início de cada livro é mencionado, mas tal remissão por si só é suficiente para trazer à cena uma série de outros mundos. Forma-se um escrito contínuo, o esboço de um grande livro ou poema. Gêneros, poetas e tempos diferentes são convocados, associados e reinterpretados: os versos de Virgílio – “As armas, e o Varão canto”, na clássica tradução de João Franco Barreto (VIRGÍLIO, 1808, p. 15) – surgem como o intertexto de Camões; as diferentes tradições do texto de Bernardim Ribeiro são glosadas em uma só: “Menina e moça me levaram da casa *de minha mãe*” (edição de Ferrara) e “Menina e moça me levaram da casa *de meu pai*” (edição de Évora) (RIBEIRO, 2008, p. 91, grifo nosso).

Ao lado desses nomes, o romance coloca, enfim, Ricardo Reis, numa apreciação não inocente do cânone que não ignora e, como no caso de Camões, questiona mesmo os problemas e as consequências do processo de canonização:

Há de o homem esforçar-se sempre, para que esse seu nome de homem mereça, mas é menos senhor da sua pessoa e destino do que julga, o tempo, não o seu, o fará crescer ou apagar, por outros merecimentos algumas vezes, ou diferentemente julgados, *Que*

⁸ Referências e grifo nosso.

serás quando fores de noite e ao fim da estrada (SARAMAGO, 2016, p. 78)⁹.

Trechos como esse sintetizam o papel central que o cânone exerce na narrativa, cuja função excede à de demonstrar erudição, associando-se aos grandes nomes, ou de deleitar o leitor iniciado, capaz de reconhecer os enxertos presentes: a construção, o alcance e a recepção do cânone são debatidos, e este vai servir igualmente à leitura tanto do tempo sombrio da narrativa quanto de seu protagonista passivo, leitor que se quer indiferente ao além-cânone. A narrativa opõe-se de diversas formas a essa indiferença geral e tão característica da personagem, recorrendo inclusive às referências clássicas que lhe são caras.

Convém lembrar que, entre os heterônimos, Ricardo Reis é precisamente o poeta do cânone, mais afeito a outros tempos e poéticas, mas, no romance, o cânone e seus autores se configuram muitas vezes de maneira oposta a Reis, pelo modo como são atualizados e como forçam a olhar para o presente. Camões é o exemplo mais imediato, mas a presença variada do cânone tanto no dia a dia de Reis como nas reflexões do narrador reforça igualmente a função que se atribui a esse legado de ser uma lente de leitura e um instrumento de afrontamento do presente.

Veja-se ainda o caso da *Divina Comédia*, que vai ecoar em diferentes momentos do livro, sendo a referência mais evidente a cadela Ugolina, assim designada após a leitura que Ricardo Reis faz no jornal sobre uma cadela que devora as suas crias, uma imagem

⁹ O trecho destacado corresponde aos versos “Que serás quando fores / Na noite ao fim da estrada” da ode 319 de Ricardo Reis (PESSOA, 1965, p. 258), conforme a edição organizada por Maria Aliete Galhoz citada por Saramago ao longo de todo o romance.

facilmente associável à pátria¹⁰. A referência a Dante é assinalada no texto, que menciona o conde “Ugolino della Gherardesca” da “Divina Comédia, canto trigésimo terceiro do Inferno” (SARAMAGO, 2016, p. 30).

O *Inferno* de Dante é uma referência que já estava presente desde a concepção do livro, quando Saramago cogita representar Pessoa como uma sombra que acompanha Reis em seu retorno a uma Lisboa cinzenta e lúgubre, um Virgílio que guia Dante em sua passagem por outro mundo¹¹. E o potencial imagético de uma comparação com a obra do poeta florentino não é de se descartar: a imagem de Lisboa e Portugal construída pelo romance vai na contramão daquela que o regime salazarista queria vender para os portugueses e para o mundo.

Nessa “outra descida aos infernos”, Ricardo Reis não encontra o “sossego nas ruas” de que fala tanto o doutor-adjunto quanto o doutor Sampaio (SARAMAGO, 2016, p. 221, 204): há miséria, há doença, há sujeira, há morte, há sofrimento por toda a parte – e as notícias de jornal recuperadas contribuirão para mostrá-lo. O romance de Saramago é composto apenas de texto, mas, em suas constantes remissões a outros universos – não raro, como em Dante, também

10 Comparem-se os trechos: “pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue (...), mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada” e “ainda no outro dia foi dito por um destes senhores que mandam em nós, Nunca mãe alguma, ao dar à luz um filho, pode atirá-lo para um mais alto e nobre destino do que o de morrer pela sua terra, filho duma puta, estamos a vê-lo a visitar as maternidades, a apalpar o ventre às grávidas, a perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras” (SARAMAGO, 2016, p. 30, 305-306).

11 “Na Divina Comédia o guia de Dante é Virgílio. Que sombra acompanhará RR nesta outra descida aos infernos? A sombra de FP?” (SARAMAGO, 1999, p. 110).

textualmente construídos –, vê-se o esforço de pintar aquele ano de maneira a transmitir a vivacidade de uma imagem infernal que está bem presente no imaginário cultural do Ocidente.

Não são poucas e nem só de um tipo as referências canônicas recuperadas em *O ano*: diferentes nomes, estátuas, palavras e cenários contribuem para formar a extensa e variada biblioteca que está na base do romance e à qual ele remete do começo ao fim. Talvez a metáfora mais apropriada aqui seja a do museu, já que nem só de livros se trata, excluindo-se qualquer carga negativa que a palavra possa carregar; pois é também contra o esquecimento do cânone, sua deterioração e perversão, que o romance de Saramago se posiciona, insistindo que as obras ali expostas vivem, pulsam, têm muito a dizer no presente.

RECEBIDO: 11/06/23 APROVADO: 03/07/23

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luís Miguel Oliveira; TORRALBA, Luís Reis. *Feridos em Portugal*: tempos de memória e de sociabilidade. 2.^a ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *L'univers du roman*. 2.^a ed. Paris: PUF, 1995.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1982.

CAMÕES, Luís de. *Rimas, autos e cartas*. Org. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1978.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

DEL LUNGO, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.

HANSEN-LÖVE, Aage A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen

Moderne. In: SCHMID, Wolf; STEMPEL, Wolf-Dieter (orgs.). *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, p. 291-360, 1983.

HILTON, John. Adamastor, Gigantomachies, and the Literature of Exile in Camões' *Lusiads*, *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association – AUMLA*, n. 112, p. 1-23, 2009.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Releituras de Camões na escrita de Saramago, *Revista Colóquio/Letras*, n. 210, p. 50-60, maio 2022.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro: 2.^a e 3.^a versões*. Org. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Université de Montréal, n. 6, p. 43-64, 2005.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça ou Saudades*. Org. Juan M. Carrasco González. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

SARAMAGO, José. As notas de Ricardo Reis, *Revista Ler*, n. 44, p. 106-115, 1999.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote: diário IV*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis: romance* [dactiloscrito]. BNP Esp. N45/11, 1983. Disponível em: <http://purl.pt/13872>. Acesso em: 28 out. 2022.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 25.^a ed. Porto: Porto Editora, 2016.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. 26.^a ed. Porto: Porto Editora, 2016.

SERRÃO, Joel. *Cesário Verde: interpretação, poesias dispersas e cartas*. 2.^a ed. Lisboa: Delfos, 1961.

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Org. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

VIRGÍLIO. *Eneida*, v. I. Trad. João Franco Barreto. Typografia Rollandiana: Lisboa, 1808.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, p. 2-9, 2011.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdã: Rodopi, 1999.

MINICURRÍCULO

SARA GRÜNHAGEN é doutora em Literatura Portuguesa pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra. É autora de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022) e coeditora de *A oficina de Saramago* (INCM, 2022) e *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches* (Almedina, 2021). Atualmente leciona na Sorbonne Nouvelle.