



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CÍNTIA RENATA GATTO SILVA

**METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *QUE FAREI COM
ESTE LIVRO?*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Londrina
2010

CÍNTHIA RENATA GATTO SILVA

**METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *QUE FAREI COM
ESTE LIVRO?*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras -Estudos Literários.

Orientadora: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Londrina
2010

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586m Silva, Cíntia Renata Gatto.

Metaficção historiográfica Em que farei com este livro? de José Saramago / Cíntia Renata Gatto Silva. – Londrina, 2010.
118 f.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Saramago, José, – 1922-2010 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro português – Teses. 3. Ficção portuguesa – Teses. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0-2.09

CÍNTIA RENATA GATTO SILVA

**METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *QUE FAREI COM ESTE
LIVRO?*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras -Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
UEL – Londrina - PR

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP – Araraquara - SP

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon Universidade
UEL – Londrina - PR

Londrina, 24 de agosto de 2010.

*Dedico este trabalho aos meus familiares, amigos e professores, por toda a compreensão,
apoio e confiança em mim.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos e familiares pelo constante apoio e compreensão.

A professora Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati, não apenas pela preciosa orientação, mas pela amizade, sabedoria e empenho com que conduziu este trabalho.

Aos professores Dr. Luiz Carlos Santos Simon, Dr. Henrique Manuel Ávila e Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi , membros da banca de qualificação e defesa, pelas sugestões valiosas.

A Capes pela bolsa concedida.

[...] em minha discreta opinião senhor doutor, tudo o que não for vida é literatura. A história também. A história sobretudo, sem querer ofender.

(José Saramago).

SILVA, Cíntia. Renata. Gatto. 2009. **Metaficção historiográfica em *Que farei com este livro?*, de José Saramago**. 2010. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

Este trabalho propõe a análise da peça *Que farei com este livro?*, segunda incursão do escritor José Saramago no gênero dramático sob o viés da metaficção historiográfica com o objetivo de traçar diretrizes norteadoras em relação ao chamado "novo drama histórico". Ainda pouco estudados, os textos dramáticos de José Saramago, assim como o restante de sua produção privilegiam as relações entre história e ficção, proporcionando ao leitor/espectador um modo diferente de olhar o que a história deixou registrado. A história passa a ser compreendida como um construto humano, apenas "uma" verdade e não "a" verdade. Nessa perspectiva, não mais cabe a pergunta "qual a história", pois a questão passa a ser "de quem é a história que se conta". Em *Que farei com este livro?* Saramago retorna à época em que Camões regressa da Índia após dezessete anos de exílio e negocia com a Inquisição e Corte de Lisboa a publicação da maior epopeia portuguesa de todos os tempos. José Saramago retoma esse momento para traçar um paralelo entre a velhice desiludida de Camões e a dissolução da pátria portuguesa, às vésperas do desastre de Alcácer-Quibir. Contudo, a peça não intenciona apenas resgatar a trajetória de Camões; é, antes de tudo, um exercício crítico em relação à produção e recepção da literatura em sociedade, que atinge a contemporaneidade, e desse ponto de vista, a peça é metaliterária. A metaliteratura se manifesta de diferentes maneiras, seja através da intertextualidade com textos históricos e literários, seja através da discussão que atinge o presente acerca da situação da arte nas relações sociais de qualquer época. Discute-se, privilegiando a realidade brasileira, os temas trazidos pela peça: a relação do escritor com o poder, mercado e público, que terminam por ser elementos constitutivos da literatura.

Palavras-chaves: Metaficção historiográfica. Intertextualidade. José Saramago. *Que farei com este livro?*.

SILVA, Cíntia. Renata. Gatto. **The historiographic metafiction in *Que farei com este livro?* By José Saramago.** 118 p. Dissertation (Master's degree in Languages, Literary Studies) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

This report aims to analyze the play *Que farei com este livro?* (*What will I do with this book?*), second incursion from the writer José Saramago on drama literature through a historiographic metafiction approach aiming to trace directions in relation to the so-called "new historical drama". Yet little studied, José Saramago's drama writings, just like the rest of his production, privilege above all the relations between history and fiction, offering the reader/spectator a different way to look at what was left registered by history. History is then understood as a human construction, full of partial positioning; only showing one of the versions concerning the happenings, not pointing the feature at its whole. On this perspective, the questioning 'Which history?' is changed to 'Whose history is being told?'. On *Que farei com este livro?* Saramago gets back to Camões times, returning to India after seventeen years at exile and dealing with the Inquisition and the Portuguese Court about the publication of the greatest Portuguese epos of all times. José Saramago retakes this moment in order to trace a parallel between Camões speeded aging and the dissolution of the Portuguese patria, at the dawn of the disaster of Alcácer-Quibir. Although, the play doesn't only intend to rescue Camões timeline, but above all, provide a critical exercise in relation to the production and reception of literature among society, reaching contemporary times and from this point of view, being a metaliterary play. Metaliterature comes to life through various ways, as posed on this report, whether through intertextuality with historical and literary texts, whether through the discussion that reaches this about the situation of art in the social relations of any age. It is discussed, focusing on the Brazilian reality, the issues brought by the piece: the writer's relationship with power, and public market, which end up being constituent elements of literature

Keywords: Historiographic metafiction. Intertextuality. José Saramago. *Que farei com este livro?*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 TRAJETÓRIA DE SARAMAGO E SUA INCURSÃO NO UNIVERSO DRAMÁTICO. FRENTE A FRENTE COM <i>QUE FAREI COM ESTE LIVRO?</i>	17
2 METALINGUAGEM, INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO	45
2.1 REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS	82
2.2 O ESCRITOR E O PODER.....	83
2.3 O ESCRITOR E O MERCADO.....	89
2.4 O ESCRITOR E O PÚBLICO	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe a análise da peça *Que farei com este livro?* (1980), segunda incursão do escritor José Saramago no gênero dramático. O objetivo é compreender se a maneira como a obra se volta a si mesma (metaliteratura) e se relaciona com a *História* nos permite compreendê-la enquanto metaficção historiográfica. A falta de estudos acerca do que pode ser chamado de "novo drama histórico", juntamente com a ausência de pesquisas suficientes direcionadas à obra teatral de Saramago, justificam a escolha do tema.

A ação é ambientada no século XVI, entre 1570 e 1572, e retoma à época em que Camões regressa das Índias após dezessete anos de exílio e procura publicar *Os Lusíadas* (1993) em um momento histórico conturbado. Entretanto, mais do que histórica, a peça é um exercício crítico em relação à produção e recepção da literatura.

José Saramago, escritor português nascido em 1922 em Azinhaga, uma aldeia do Sul de Portugal e falecido em 2010, é um nome reconhecido pela crítica atual. Escreveu romances - maiores responsáveis por sua fama - mas dedicou-se também a outros gêneros literários: poesias, crônicas, contos, traduções, críticas literárias e textos dramáticos.

Diversos estudos contemplam a obra saramaguiana. Citamos aqui apenas os mais relevantes para o tema deste trabalho. Kaufman (1991), em um artigo intitulado "A metaficção historiográfica de José Saramago", associa os romances do escritor português ao termo metaficção historiográfica cunhado por Linda Hutcheon; pensando os romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*, a estudiosa instiga a reflexão sobre diversos aspectos fundamentais para a análise da metaficção historiográfica na obra de Saramago, tais como o anacronismo, a autorreferencialidade, o conceito de personagem e o papel do narrador, e aponta as principais inovações em relação ao romance histórico tradicional.

Em *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*, Roani preocupa-se em explorar a relação de Saramago com a *História* através da análise de *História do cerco de Lisboa*, romance que até então não fora suficientemente estudado em tal perspectiva. As reflexões são bastante abrangentes e importantes para pensar todas as obras de Saramago que privilegiam a relação entre ficção e *História*.

São escassas as obras críticas que abordam o teatro saramaguiano. Horácio Costa, em *José Saramago, o período formativo*, centra-se na análise da série de livros publicados antes do sucesso de Saramago para estudar seu período de formação. O livro propicia interessantes discussões sobre *A noite* e *Que farei com este livro?*; contudo, elas

estão mais centradas em investigar o processo formativo do escritor do que em analisar as obras mais profundamente. Além disso, o crítico reserva espaço para todos os outros gêneros praticados pelo autor, não privilegiando nenhum deles. A obra cumpre bem a sua proposta e deixa explícita a necessidade de estudos autônomos que abordem especificamente os outros gêneros praticados por Saramago, entre eles, seguramente, o teatro, ainda pouco estudado e explorado pela crítica.

Maria Alzira Seixo, em *Lugares da ficção em José Saramago*, dedica um pequeno tópico para o teatro saramaguiano. Ela aborda as peças *A noite*; *Que farei com este livro?* e *A segunda vida de Francisco de Assis*, resumindo-as sumariamente e discutindo a conexão delas com os romances. Em menos de cinco páginas, a estudiosa apenas nos introduz as peças mencionadas. Sua concepção é de que a obra teatral de

Saramago "é uma forma textual diferenciada de uma mesma mundividência literária", mas não é "a forma privilegiada de sua manifestação artística" (SEIXO, 1999, p.35).

A dissertação de mestrado de Cláudio de Sá Capuano, intitulada *Tudo o que trago são papéis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago*, analisa a fundo a obra *Que farei com este livro?*. O trabalho está centrado na análise dos gêneros literários tanto do texto camoniano *Os Lusíadas* quanto da peça de Saramago, na abordagem da história e no estudo da ironia.

O trabalho de Renata Junqueira, intitulado "Por mares nunca dantes navegados, passaram ainda além da Taprobana. A crítica das navegações do teatro português finissecular", analisa três peças contemporâneas reveladoras da outra face da aventura marítima portuguesa - *A viagem*, de Helder Costa, *Que farei com este livro?* e *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, de Natália Correia. Tais peças não entendem o empreendimento apenas em seus aspectos positivos, ou seja, as vantagens trazidas para Portugal, e trazem à tona o mal acarretado tanto para Portugal quanto para as nações exploradas.

O tema ficção e História, central na obra de Saramago, surge primeiramente em *Que farei com este livro?*. Se excetuarmos o relato "O ouvido", incluído em *Poética dos cinco sentidos*, notaremos que, na peça mencionada, Saramago se volta a um tema ainda não trilhado abertamente: o da matéria histórica. *Que farei com este livro?* é a primeira obra do dramaturgo português ambientada integralmente no passado. Nela encontraremos recursos desenvolvidos em obras posteriores: a pesquisa histórica precisa, a colagem (collage), a intertextualidade e a recriação de personagens históricas cada qual com uma função no texto, conforme apontamos a seguir.

Saramago baseia-se num material de origem historiográfica para escrever os textos. É nítido o quanto o escritor reflete acerca da História oficial, compreendida enquanto "versão", e a utiliza em *Que farei com este livro?* para proporcionar um teor de verossimilhança, trabalhando esse material com criatividade e liberdade. Não há fidelidade ao material histórico nem ânsias por destruí-lo. Não muito longe disso está Umberto Eco (1985, p.55-57) ao afirmar que "o passado não pode ser destruído, pois sua destruição conduz ao silêncio, logo deve ser revisitado com ironia de modo não inocente". Assim, há apenas o desejo de demonstrar o quanto a História não deve ser vista como a última versão dos fatos. A obra saramaguiana, "ao apropriar-se de figuras, imagens, eventos e acontecimentos oriundos do universo histórico, realiza muito mais do que um simples resgate. Isto é, a narrativa não se impõe como 'um' discurso sobre a História, mas como espaço privilegiado de convivência de discursos, de vozes e de referências sobre o passado, os quais trazem o selo da pluralidade" (ROANI, 2003, p.107).

A colagem é compreendida aqui como um procedimento de construção de sentidos ao "ficcionalizar" documentos históricos, colando-os integralmente à ficção. Saramago transcreve fielmente, por exemplo, o parecer do Santo Ofício, dando-lhe uma nova significação, pois o documento é retirado da sua origem e passa a dialogar com o sentido da peça. Wesseling (1991, p.123) aponta "uma estratégia importante para destacar a natureza subjetiva dos documentos é a colagem. [...] Essas obras são quase inteiramente compostas de documentos citados, as quais compreendem pseudo-documentos inventados e/ou materiais autênticos".¹

A intertextualidade é um dos procedimentos mais marcantes das obras saramaguianas. Além de *Que farei com este livro?*, poderíamos citar *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que a intertextualidade também é explícita. No título já se percebe a retomada de um dos heterônimos de Fernando Pessoa, e ambos são personagens do romance. Essa obra também faz intertextualidade com *Camões*, compreendendo-o como uma figura muito comentada, mas pouco compreendida:

¹ a major strategy for foregrounding the subjective nature of documents is collage [...] These works are almost entirely made up of quoted documents, which comprise invented pseudo-documents and/or authentic materials.

Ricardo Reis saiu, eram três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, 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, 1986, p.180)

As personagens em *Que farei com este livro?* estão divididas em planos definidos. Temos, de um lado, personagens que representam o poder (tanto religioso quanto político) e estão, de maneira geral, de acordo com a mentalidade inquisitorial, e, de outro, Camões e seus amigos, representantes do humanismo (Diogo do Couto e Damião de Góis), ou personagens que cumprem uma função humanizadora, como Ana de Sá e Francisca de Aragão, sendo que esta última ocupa posição singular por ser a única que transita entre a Corte e a Mouraria.

O argumento de *Que farei com este livro?* está exposto numa nota, logo após a listagem das personagens:

A acção ocorre em Almeirim e Lisboa, entre abril de 1570 e Março de 1572, ou com menor rigor cronológico, mas maior exactidão factual, entre a chegada de Luís de Camões a Lisboa, vindo da Índia e Moçambique, e a publicação da primeira edição de *Os Lusíadas*. (SARAMAGO, 1998, p.12)²

A história do poeta incompreendido por seus contemporâneos permite entrever o tema central da obra: a recepção da mensagem poética em uma sociedade vilipendiada nos seus valores mais íntimos, ou ainda, de forma mais universal, a convivência de um escritor com as circunstâncias históricas que condicionam essa recepção.

Mas por qual razão Saramago retorna ao contexto camoniano? Antes de tudo, não se pode desconsiderar o fato de Camões ser uma grande referência para o universo da literatura portuguesa e ser deveras representativo para o espírito português, principalmente na fixação do país com momentos gloriosos do passado. Também, cumpre assinalar que a crítica realizada pelos escritores ao escreverem sobre a obra de seus predecessores e contemporâneos visa ao esclarecimento de sua própria atividade e orienta os rumos da escrita subsequente. Assim, pensar a trajetória do bardo português poderia ser uma forma de nortear a própria escrita de Saramago. Além disso, "o que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência

² Daqui para a frente utilizaremos as iniciais "QFL" nas citações, seguidas dos números das páginas correspondentes.

duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13).

Percebe-se que, neste retorno ao século de Camões, não há significativas infrações à História oficial, ou seja, a discussão não está centrada na comparação entre o século XVI e o século XX - respectivamente, o século de Camões e o século de *Que farei com este livro?*. A ação desvincula-se da História na medida em que revê os fatos pela ótica da personagem camoniana - um escritor, permitindo trazer à atualidade questões importantes a respeito da produção e recepção literária. A peça enfoca a importância da reflexão nascida nas experiências cotidianas para pensar mais profundamente a relação da arte com a sociedade e lançar uma pergunta: que lugar dedicamos às artes?

Sendo assim, é possível captar que a leitura histórica de Saramago está centrada na discussão de temas que interessam ao nosso contexto histórico (séculos XX/XXI), e, por isso, este trabalho não realizará uma retomada profunda do século de Camões. Somente voltamos a ele quando necessário, na tentativa de perceber melhor o sentido da peça, pois sabemos o quanto a simplificação de qualquer contexto histórico é insatisfatória para sua compreensão, e além disso, não é esse o intuito, a nosso ver, da peça *Que farei com este livro?*.

Saramago, cuja obra está constantemente em diálogo com a literatura e tradições portuguesas, propõe uma "leitura" acerca da vida de Camões, mas esta é uma visão um tanto quanto simplificadora: a peça constitui uma homenagem a Camões na medida em que dramatiza o processo da publicação de *Os Lusíadas*. Todavia, ela supera o estatuto de homenagem quando se preocupa em trazer ao presente contexto uma discussão importante acerca da literatura:

A força extraordinária que esta peça adquire, no seu respeito pela situação histórica (política, social e lingüística), é a de justamente poder ultrapassá-la para constituir um libelo contra a situação desprotegida do escritor, que é de todos os tempos mas porventura mais nossa, mais atentos que deveríamos ter nos tornado às relações de produção no meio cultural, nomeadamente no literário (SEIXO, 1999, p.32).

No momento em que Camões pretende publicar a epopeia, Portugal está à beira de um colapso: temos como pano de fundo histórico da ação os anos antecedentes do que seria o desastre de Alcácer-Quibir (em 1578), no qual o Rei D. Sebastião desapareceria sem deixar sucessor, e conseqüentemente, a pátria perderia sua soberania nacional.

Outro aspecto importante diz respeito às interferências da Santa Inquisição na vida dos portugueses, as quais acabam gerando um clima de receio e suspeita em relação às atividades culturais, afetando tanto a produção quanto a recepção das obras literárias. Segundo Horácio Costa (1997), a censura e a escolha de Camões como personagem são os dois principais elementos estruturantes da peça. De acordo com Rebello (1980, p.160), a peça não tem exatamente a História como matéria-prima de seu enredo, pois não pretende discutir fatos históricos.

Contudo, embora em *Que farei com este livro?* não haja uma discussão direta sobre o estatuto da História, acaba-se por questioná-lo, mesmo que perpendicularmente, só pelo fato de retornar ao passado. A peça faz uso do passado para atingir o presente, e configura características elencadas por Linda Hutcheon (1991) ao tratar do que ela denomina metaficção historiográfica. Parte-se da noção de que é ilusório crer que o passado aconteceu exatamente como este nosso presente o construiu e elaborou, e o fez para o seu próprio uso e de acordo com intenções e desejos muitas vezes inconfessáveis. Nessa perspectiva, os textos históricos são construtos humanos carregados de posicionamentos e não reproduzem a "verdade dos fatos", mas versões de acontecimentos. As produções de Saramago que abarcam temas históricos tomam a História como um "tempo outro para a consciência do leitor contemporâneo, que dá diretrizes e ensinamentos para a vivência do presente (e por isto, substancialmente o seu romance não é um romance histórico, porque escrito a pensar no presente muito mais que no passado que entretanto toma como objecto" (SEIXO, 1999, p.54-55).

Contudo, qual a reflexão que, advinda desse retorno à história de Portugal, pode ser útil para pensar o nosso contexto, distante do de Camões tanto no tempo, quanto no espaço? Será possível tomar a peça de José Saramago, profundamente portuguesa, para refletir sobre a sociedade brasileira?

Primeiro, é preciso captar o elemento universal trazido pela peça: o escritor e suas relações com o corpo social circundante; depois, notar o quanto as questões trazidas são capazes de nos atingir. Refletir acerca deste olhar contemporâneo que se direciona ao passado e permite refletir sobre o presente (e o passado, neste caso, exclusivamente de Portugal) é o intuito principal deste trabalho, que se organiza da seguinte forma:

Na primeira parte do texto, buscamos revelar traços de uma face menos conhecida de José Saramago, a de dramaturgo, e apresentamos algumas características gerais de sua obra teatral. A seguir mergulhamos no drama, na tentativa de realizar uma leitura tanto do conteúdo quando da forma do mesmo. Preocupados com a mecânica teatral (ou seja, como

a peça se organiza estruturalmente), analisamos elementos da teoria do drama e, preocupados com o conteúdo, apresentamos o enredo e a intriga, também na tentativa de caracterizar o momento histórico retomado pela peça e abrir caminho para a discussão primordial: qual a mensagem trazida por *Que farei com este livro?*

Na segunda parte deste trabalho, intitulado "Metalinguagem, Intertextualidade, metaficção" trilhamos por caminhos que se complementam. A metalinguagem manifesta-se em *Que farei com este livro?* de distintos modos: a) enquanto texto em diálogo com outros textos, aberto à intertextualidade; b) enquanto drama que revela alguns aspectos da composição poética; c) enquanto texto que trata do processo de escritura de outro texto e, ao acompanhar a trajetória de um escritor na tarefa de publicar um livro, discute a produção e recepção da obra literária em sociedade; d) enquanto livro que se volta para a discussão da produção material do "objeto" livro.

A intertextualidade será associada, em um primeiro momento, com a leitura de obras que, ao que parece, estão muito associadas à peça *Que farei com este livro?*. O poema *Camões* de Garrett e o conto "Super Flumina Babylonis" de Jorge de Sena, participam ativamente do processo de construção da peça de Saramago, principalmente na construção de um Camões humanizado, como se nota na peça, diferentemente de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que lhe empresta algumas imagens simbólicas.

Num segundo momento, pretende-se discutir a heterogeneidade da linguagem, e perceber o texto dramático como uma malha discursiva na qual vários discursos se intercomunicam, e em que a voz do outro está presente todo o tempo. Conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia serão retomados para percebermos em que medida auxiliam a compreensão da peça.

A intertextualidade também permite ao texto literário relacionar-se com os textos históricos. Assim, podemos discutir a peça nessa perspectiva, percebendo em que medida ela pode ser denominada "metaficção historiográfica", e de como ela reelabora o conteúdo do passado do qual se apropria.

Por último, este trabalho centra-se nas reflexões trazidas pela peça e que atingem o período histórico atual, ou seja, como as relações do escritor com o poder, o público e o mercado podem ser, por meio da peça, pensados para a contemporaneidade. A peça nos oferece, como ponto de partida, algumas questões que, aprofundadas, podem propiciar reflexões interessantes acerca da literatura na época atual. As "reflexões contemporâneas" proporcionadas pela releitura do passado são tratadas também neste capítulo: quais as relações entre escritor e poder, público e mercado? Como esses fatores

interferem nas obras e na constituição da literatura em nosso momento histórico, considerando particularmente o contexto brasileiro?

Esse diálogo que Saramago realiza com o passado da arte e da sociedade atinge os tempos de hoje. Mas o que faremos com a mensagem proporcionada por este livro? Este trabalho pretende ser uma das possíveis respostas.

1 TRAJETÓRIA DE SARAMAGO E SUA INCURSÃO NO UNIVERSO DRAMÁTICO. FRENTE A FRENTE COM *QUE FAREI COM ESTE LIVRO?*

José Saramago publicou seu primeiro livro em 1947: *Terra do pecado* é um romance ainda hoje pouco significativo. Somente após dezenove anos volta a publicar, mas dessa vez, aventura-se na poesia, elaborando um livro intitulado *Os poemas possíveis*. Trinta anos após a publicação de seu primeiro romance, o público conhece o segundo, *Manual de pintura e caligrafia*.

A distância temporal entre as obras significa que a trajetória de Saramago está marcada pela perseverança e laboriosa determinação artística. Na fase final de sua vida, ele foi um dos raríssimos intelectuais que puderam viver da profissão de escritor em Portugal, sendo considerado um dos maiores romancistas de sua época.

Apesar de sempre ter sido aluno brilhante, Saramago não conseguiu concluir seus estudos no Liceu devido a desfavoráveis condições econômicas. Entretanto, apesar de não ter tido uma educação formal privilegiada, é perceptível em seus livros o alcance de seus conhecimentos, na maioria, frutos do autodidatismo e resultado de atividades como tradução e crítica literária.

Seu período de aprendizagem literária ocorre ao mesmo tempo em que ele exerce as mais variadas funções: foi serralheiro mecânico, desenhista, funcionário da saúde e da previdência social, editor, tradutor e jornalista. Trabalhou durante doze anos em uma editora e colaborou como crítico literário na Revista "Seara Nova". Entre 1972 e 1973, fez parte da redação do Jornal "Diário de Lisboa", onde foi comentarista político, tendo também coordenado durante algum tempo o suplemento cultural desse mesmo jornal. Pertenceu à primeira direção da Associação Portuguesa de Escritores e, entre abril e novembro de 1975, foi diretor-adjunto do "Diário de Notícias".

O sucesso do escritor galardoado com o prêmio Camões (1995) e com o prêmio Nobel (1998) tem início com o romance *Levantado do chão* (1980) e é confirmado dois anos depois com *Memorial do convento* (1982). Mas, anteriormente, Saramago cultivou outros gêneros literários: poemas, crônicas, textos dramáticos e contos, além de desenvolver atividades de tradução e crítica literária.

Os estudiosos têm privilegiado o Saramago romancista e obliterado suas outras faces. Assim, termina-se mutilando o processo de aprendizagem literária do escritor e deixando de perceber a consistência de um projeto literário saramaguiano, explicado pelo próprio escritor nos *Diálogos com José Saramago* (1998), de Carlos Reis.

Provavelmente o que há é o seguinte: é que não só nas crônicas, mas em tudo aquilo que foi sendo escrito, incluindo as crônicas políticas, incluindo a poesia de que se fala pouco (mas também não acho que valha a pena falar muito: é o que é e acabou-se) é possível fazer isso a que chamo as preocupações da pessoa que o autor é, independentemente de méritos estéticos. E penso que assim se observaria uma coerência, uma tentativa, um esforço para dizer e para **dizer-se** que pode ser uma espécie de *fil rouge* que acompanha toda a obra. O que provavelmente será verificável em qualquer outro autor, acho eu. (REIS, 1998, p.37).

Ora, no teatro também se manifesta essa coerência que acompanha toda a obra de Saramago, o que deveria afastar a reserva que o próprio escritor manifesta quando não aceita ser chamado de dramaturgo. Ele nega o título porque as suas obras teatrais nasceram por encomenda, o que poderia acarretar em peças dissociadas dos interesses de Saramago que aparecem no conjunto de sua obra.

O escritor menciona que "no caso de *Que farei com este livro?* foi o Joaquim Benite quem me disse: 'Agora estamos nas celebrações do Camões, por que é que não escreves uma peça sobre Camões?'. Achei piada à ideia e escrevi a peça sobre o

Camões" (REIS, 1998, p.83). Entretanto, não é no convite de Benite que se encontra o impulso para a escrita da peça. Camões, como não é surpresa, já havia aparecido em outras produções de Saramago. Em *Provavelmente alegria*, figura o "Poema para Luís de Camões", no qual o poeta Saramago tenta se aproximar do poeta Camões, a quem chama de "meu amigo, meu espanto, meu convívio", e com quem compartilha "das correntes do sangue o desafio/ Por cima da fronteira e da indiferença" que ele só encontra "sob a névoa confusa dos discursos. E depois o silêncio" (SARAMAGO, 1966, p.28). Percebe-se no poema a tentativa de compreensão da figura de Camões, e o encontro constante do silêncio como resposta, afinal, não há como compreender melhor um homem cuja biografia é um mistério, e que diferentes períodos compreenderam cada qual de uma forma, lendo-o com olhos próprios (névoa confusa de discursos). De Camões sabemos pouco e temos a sua obra, praticamente, como único meio para conhecê-lo. Contudo, tanto a lírica quanto a épica camonianas não podem ser consideradas fontes biográficas inquestionáveis.

No blog "O caderno de Saramago", o autor refez as perguntas que se encontram no poema "Epitáfio para Luis de Camões", presente nos *Poemas possíveis*, e diz que, quarenta anos após tê-las feito, ainda não pode respondê-las para si mesmo. São elas: "Que sabemos de ti, se versos só deixaste/ Que lembrança ficou no mundo que tiveste?/ Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos/ Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?" (SARAMAGO, 2009, s/p). Os poemas demonstram a inquietação de Saramago em relação ao

poeta: "Camões morreu pobre e esquecido, embora hoje os escritores em língua portuguesa vivam como uma honra única receber o Prémio que leva o seu nome." (SARAMAGO, 2009, s/p). Mas, em uma das crônicas de *Deste mundo e do outro* (1971), intitulada "São asas" e publicada quase dez anos antes de *Que farei com este livro?*, essa preocupação de Saramago se concretiza na forma narrativa. O cronista reflete sobre o poeta ao observar a estátua de Luís de Camões:

Este homem, no fUndo, não é nosso parente. Porque o parentesco não tem nada que ver com o lugar do nascimento e os laços de família. Parente, irmão, é carne e sangue, espírito e comunhão de espírito. E que comunhão existirá entre nós que passamos no largo e o poeta sobre quem o tempo passa e repassa? A sua voz está trancada nos lábios de bronze. Os ecos dessa voz [...] não chegam aos duros ouvidos deste tempo. A hora não vai para poetas [...] (SARAMAGO, 1971, p.57-58).

O narrador nega o parentesco entre Camões e seus contemporâneos por não julgá-lo semelhante ao povo português da atualidade. Falta comunhão de espírito entre o poeta e a coletividade. "Os ecos dessa voz [...] não chegam aos duros ouvidos desse tempo", ou seja, Camões não é compreendido pelo português de hoje.

Contudo, a resistência se rompe, e o narrador chama o poeta, antes distante e inalcançável, de irmão: "E vou à minha vida, Luís de Camões [...] Até para o ano, irmão. Tem paciência e espera." (SARAMAGO, 1971, p.57-58). Trata-o de forma íntima, pois ao refletir sobre as diferenças se dá conta de que, antes de herói, Camões foi um ser humano. A crônica termina superando a tentativa de aproximação mal realizada anteriormente. "Este movimento indica a 'conquista', por assim dizê-lo, da dimensão humana de Camões para o cronista e abre também a possibilidade de escrita de *Que Farei com Este Livro?*" (COSTA, 1997, p. 145).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986), Saramago desenvolve algumas ideias surgidas em *Que farei com este livro?*. Kaufman atenta para um aspecto importante no romance mencionado:

O narrador ataca também as manipulações do texto camoniano. Enquanto obra literária, a epopeia desempenha um papel crucial na criação da mitologia nacional e funciona, ao mesmo tempo, como fonte popular do conhecimento histórico. Tal qual outro discurso, que se materializa através das palavras, o texto de *Os Lusíadas* não só já tem inscrito em si uma certa ideologia mas também pode ser manipulado e deslocado do seu contexto original. Assim, a ideologia salazarista celebra Camões como "cantor sublime das virtudes da raça" (Saramago 1984: 351) e serve-se das suas palavras; como tristemente observa Ricardo Reis: "veja o Camões, onde

estão as palavras dele" (Saramago 1984: 358). O estado fascista é um exemplo extremo de exploração da História, mas prova que ela sempre se escreve num contexto e não pode existir objectivamente, sem carga ideológica (KAUFMAN, 1991, p.135).

A discussão primordial da peça está centrada nesta perspectiva desenvolvida em *O ano da morte de Ricardo Reis*, obra em que "o jogo entre o fictício e o real (histórico), juntamente com a exploração da intertextualidade e da multiplicidade de recursos que compõem tanto a História como a Ficção, intensificam-se" (KAUFMAN, 1991, p.125). Evidencia-se, assim, o elo entre *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Que farei com este livro?*.

Portanto, ao menos em *Que farei com este livro?*, a encomenda foi feita, mas o impulso criativo não se limitou a esse fato. A peça é o resultado de uma inquietação antiga do escritor e por isso insistimos na compreensão da totalidade da obra de Saramago enquanto "projeto" literário:

Não creio que haja nem venha a haver nenhum livro meu (embora isso também não fosse nenhuma vergonha, evidentemente) do qual as pessoas digam: "Mas por que é que ele escreveu isto?" Não é que eu ache que os livros que escrevi são livros que não existiam (todo o livro que se escreve é porque não existia antes, já sabemos). Não: o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e que continuarão a ser fundamentais), procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que podem ser de carácter tão imediatamente político (é o caso d' *A Jangada de Pedra*) como podem ser interrogações de outro tipo. (REIS, 1998, p.30-31)

Nas palavras de Carlos Reis (1998, p.11),

José Saramago protagoniza e representa um projecto literário sólido e coerente. Mais de meio século depois de um romance que praticamente não teve vida própria, percebe-se que esse projecto foi lentamente sedimentado e solidamente enraizado, para poder afirmar a sua pertinência e dar vida a outros romances".

Mas as outras peças também poderiam pertencer a este projeto literário? Embora *Que farei com este livro?* seja o objeto deste estudo, talvez fosse relevante verificarmos, ainda que superficialmente, qual a temática das outras peças, e assim perceber em que medida a dramaturgia de Saramago realmente faz parte deste conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que o acompanham.

O teatro, segundo Horácio Costa (1997), não pode ser considerado um gênero marginal na obra de Saramago, devido à recorrência com que traz peças ao público e o possível diálogo que mantém com as outras produções. O interesse pelo teatro, para Saramago, está relacionado com o fato de que sua obra literária em geral não se satisfaz apenas em ser mais uma forma de distração para o público; nas palavras de Roani (2002, p.17), "seu objetivo não é distrair o público, mas sim agir sobre ele provocando polêmica, reflexão, e revisão crítica da história portuguesa". Talvez seja inegável a especial capacidade do teatro de atingir esse objetivo: no dizer de Aristóteles, é a mais política de todas as artes por ter uma função social privilegiada; função esta que, para Peixoto (1980, p.13), é "incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, [mas] age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social". Mas como o teatro age no homem? Será que o leva até os limites da fantasia propiciando-lhe uma fuga do real, ou o insere ainda mais intensamente na realidade, fazendo com que a conheça de forma mais lúcida e crítica? Talvez as duas ações ocorram ao mesmo tempo, dificultando uma resposta única.

As peças de Saramago procuram atingir o homem e agir sobre ele, no sentido em que apresentam o pessimismo confesso e o desejo explícito de relativizar quaisquer certezas. Em *A noite*, a ação ocorre em um jornal, e seus principais redatores discutem a respeito de sua profissão e de suas implicações éticas. O tempo em que os fatos acontecem é significativo por si só, pois ocorrem na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, data que corresponde ao golpe militar contra o regime de Marcelo Caetano, sucessor de Salazar à frente do governo de Portugal. Saramago tem duas evidentes razões para tratar deste tema: relatar um evento de ordem histórica, ou seja, dar uma outra interpretação a um fato histórico, e falar de um tema que ele conheceu bem, devido ao seu trabalho como jornalista. Em outros termos, "em *A Noite*, Saramago dá o seu testemunho de intelectual que por décadas teve que conviver com a repressão salazarista, sobre a superação desta pela conjunção das forças que possibilitaram o 25 de Abril" (COSTA, 1997, p.121).

O argumento de *A noite* está centrado na recepção da notícia de que as tropas estão nas ruas, o que modifica a situação até o momento instaurada. A edição do jornal correspondente ao dia 25 já está concluída, pronta para a impressão. Um grupo de personagens apoia a continuação da impressão, enquanto outros querem que ela pare imediatamente, sendo os primeiros partidários do governo, enquanto o segundo grupo é constituído por pessoas conscientes de que o jornal não pode publicar uma mentira, pois com o golpe tudo mudou e o jornal já pronto não tem mais validade.

Em sua terceira peça, *A segunda vida de São Francisco de Assis*, Saramago faz o santo voltar à vida e reencontrar todos os seus amigos e familiares, porém em outra época. As personagens representam figuras históricas pertencentes à biografia oficial do santo. A ação da ordem, agora denominada "companhia", se alterou significativamente, e os hábitos dos membros são agora modernos. A antiga ordem mendicante dos franciscanos, cujo princípio fundamental consistia em seguir à risca as ordens de Cristo, inclusive a pobreza, já não fazem sentido, pois a companhia está totalmente adequada à modernidade. Como qualquer outra empresa, há funcionários, *marketing* e pesquisas de opinião. Ela não é mais pobre, embora a pobreza tenha sido um dos princípios fundamentais da ordem, segundo seu fundador Francisco de Assis. Embora sem apoio, São Francisco busca empobrecer a Companhia, fazê-la retornar a sua origem, mas percebe que a pobreza é que deveria ser eliminada do mundo, pois ela não é santa, tampouco pode ser considerada uma virtude. Nesse momento, ocorre a inversão ideológica que constitui a mensagem mais importante da peça: a visão da pobreza como um imenso mal que deve ser eliminado da sociedade.

Em *In nomine dei*, Saramago trata da intolerância religiosa e retoma a rebelião anabatista ocorrida em Münster (Alemanha) para demonstrar como o fanatismo religioso pode levar os homens a se trucidarem em nome do mesmo Deus, que os levaria ao mesmo paraíso. O retorno ao momento sangrento que marcou a reforma protestante na Europa serve para que o dramaturgo leve ao palco a sua indignação perante a intolerância da raça humana, bem como ironizar a fé cega e irracional, que pode levar o ser humano aos atos mais grotescos e irremediáveis.

Por fim, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Saramago parte da ópera de Mozart intitulada *Don Giovanni ou o dissoluto punido*, em que a personagem é lançada ao inferno devido a seus atos de sedução amorosa. Saramago reconta a seu modo a história de uma das personagens mais fascinantes da literatura mundial, cujo enredo já foi utilizado em uma grande quantidade de obras literárias. A peça tem como um de seus objetivos principais desestabilizar a noção de pecado, questionando se a personagem sedutora é realmente má ou se as nossas noções em relação ao que consideramos atos pecaminosos é que estão ultrapassadas.

A sumária e limitada exposição do enredo das peças de Saramago demonstra o quanto as peças dialogam com os romances e demais produções, e também explicitam a vocação intertextual (ficção e História) da escrita saramaguiana, pelo menos na particularidade de buscar desestabilizar conceitos enraizados em nossa sociedade, para

questioná-los à luz do presente. Tais peças nos revelam a forma como Saramago compreende e descreve o mundo:

Um mundo por vezes sombrio e amargo, céptico e desencantado, onde se cruzam questões axiais, como a necessidade de revermos a História e nela redescobrirmos novos e injustiçados heróis; ou a indagação da nossa condição portuguesa, no espaço ibérico e no espaço europeu; ou a revisão de mitos, crenças e valores fundamentais da cultura ocidental; ou a ponderação de egoísmos e crueldades que assolam um mundo de onde, por vezes, a esperança parece ter sido abolida. (REIS, 1998, p.124)

Passamos, agora, a uma análise mais profunda de *Que farei com este livro?*, objeto de análise deste trabalho. Nessa peça, o autor retorna ao passado de Camões, tema que não podia ser mais tradicional no que tange à cultura portuguesa. A este respeito, o longo poema narrativo de Garrett, intitulado *Camões*, primeira obra do romantismo português, publicado em 1825, é uma referência literária indispensável, pois já realiza a analogia entre o retorno de Camões das Índias e a indiferença de seus contemporâneos em relação a ele, explorada também na peça de Saramago.

Muitas outras obras, como é natural, retornaram à figura de Camões. Costa (1997) julga essencial citar, ao menos, dois exemplos: *Mensagem*, de Fernando Pessoa e o conto "Super Flumina Babylonis". Rebello (1980, p.164) acrescenta:

Não fora a peça de Saramago, e diríamos que Luís Vaz, tendo encontrado já em Garrett e Gomes Leal poetas para cantá-lo, e em Jorge de Sena [...] um ficcionista para evocá-lo, continuava à espera de um dramaturgo que o transpusesse para o palco, na sua verdadeira e nobre dimensão humana e histórica.

Em *Que farei com este livro?*, o fato capaz de manter a concentração do leitor/espectador do início ao fim é se Camões vai conseguir - ou não - publicar *Os Lusíadas*. Este é o elemento de suspense do drama e também seu tema principal. Mas, se por um lado, esse suspense parece mal fundamentado, haja vista que todos os leitores/espectadores sabem que, historicamente falando, Camões conseguiu publicar a obra, por outro, não há pertinência em buscar externamente, num primeiro momento, um entendimento circunscrito à ação da peça, ou seja, não é produtivo julgar acreditar que já se conhece o tema, por ser histórico, esquecendo a reelaboração do mesmo. Portanto, "a ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico" (ROSENFELD, 1997,

p.31); em outras palavras, Saramago não conta a história de Camões, ele a faz acontecer novamente, e nesse mundo restrito criado pela ação dramática é que devemos analisar o texto.

O enredo poderia ser resumido à história de um dos maiores poetas do século XVI, exilado da pátria portuguesa há 17 anos em Moçambique e nas Índias. Durante o exílio, escreveu um livro homenageando os feitos dos antepassados e as navegações dos portugueses (a história do antigo Portugal). Afastado da pátria por quase duas décadas, o poeta se surpreende pela situação que encontra quando retorna e tenta publicar seu livro. Além de uma grande mortandade pela peste, outra "peste" acometia seu contemporâneos, "a peste gerada pelas grandes navegações": ostentação e luxo desmedidos. O reino vive um momento de indeterminação política e forte censura inquisitorial, e o futuro é incerto. O contexto contrasta com o período áureo cantado no livro de Camões, o que o leva a "remendar" a obra. Para publicá-la, o escritor encontra vários obstáculos: precisa, em primeiro lugar, de uma autorização da corte, e assim seria permitido levar a obra ao Santo Ofício para ser lida por um censor, e só depois da leitura e autorização deste, poderia imprimir-la e vendê-la. Mas os artistas da época contavam primordialmente com a proteção de algum nobre (mecenas), mais do que propriamente com a venda dos livros. No entanto, o descendente de Vasco da Gama, o conde de Vidigueira, nega a proteção pedida por Camões, complicando a sua situação.

Uma pergunta se faz necessária: de quais elementos da biografia camoniana Saramago se apropriou para a criação da personagem?

A biografia de Camões está repleta de incertezas factuais; para a história Camões é uma incógnita. Não se sabe ao certo nem o ano (entre 1517 e 1524 ou 1525?) nem o local (Lisboa ou Coimbra?) de seu nascimento. Teria nascido pobre e morrido na miséria, apesar da pensão anual de 15 mil réis que D. Sebastião lhe pagava em recompensa pela epopeia a ele dedicada. Morreu em 1580, mas provavelmente foi enterrado como indigente. Seus pais talvez tivessem um ramo nobre, e por isso Camões, embora muito pobre, teria podido frequentar a alta corte portuguesa, conforme a peça também sugere quando Francisca de Aragão lhe diz: "Publica o teu livro e a corte se abrirá outra vez para ti." (QFL, p.81).

O poeta da tristeza - no amor e na sorte - foi praticamente ignorado pelo seu tempo, e seus descendentes não tiveram acesso às várias informações a respeito de sua vida. A incógnita deixada por sua existência gera um desafio constante aos críticos e estudiosos. Sua vida representa um rol de interrogações contínuas, dados irrecuperáveis na História.

Diversas lendas rondam o seu nome. Não se sabe se é realmente verdadeiro o episódio em que o poeta convida cinco nobres para um banquete em sua casa em Goa,

Índia, e ao invés de lhes oferecer manjares, oferece-lhes pratos cheios de papéis: folhas manuscritas de poesias. Com humor e tristeza, o poeta revelava aos seus contemporâneos tudo o que tinha adquirido por dedicar sua vida à literatura. O homem, que seria considerado o príncipe dos poetas portugueses, encontrou em sua época apenas indiferença, já que até mesmo documentos inexitem para dar aos historiadores uma pista de sua acidentada existência. Segundo Vitor Ramos (1993, p.19),

De sua vida entre a publicação de *Os Lusíadas* e a data da morte, a 10 de junho de 1580, também quase nada se sabe: a tença, que era pelo espaço de três anos, foi sempre renovada, até à morte, passando depois disso para sua mãe que lhe sobreviveu; mas onde e como morreu Luís Vaz de Camões? No estado atual dos conhecimentos camonianos tudo o que se diga a este respeito é fantasia. Comparando datas, verifica-se que, de seguro, existe apenas uma coincidência perturbadora: a simultaneidade de sua morte e da perda da independência do país.

Aproveitando-se, pois, da realidade imaginária da literatura, Saramago apresenta-nos um Camões humanamente reconhecível, deixando de lado a imagem de herói idealizado do bardo português. Os fatos ocorridos com Camões, na peça, não podem ser comprovados, mas isso não importa. Na verdade, a tentativa é realmente ver com mais humanidade um escritor cuja biografia se resume a poucos dados.

Mesmo assim, investigamos se há indícios históricos dos fatos trazidos por Saramago. Sempre que necessário, apontamos o que é histórico e o que não passa de imaginação com o objetivo de conhecer melhor a peça, percebendo suas rupturas (ou não) com o passado e o porquê de manter certos dados e modificar outros.

A peça é dividida em dois atos, e cada qual contém, respectivamente, sete e oito quadros. Eles não são exatamente continuação um dos outros, não estabelecem nexos precisos. O título da peça já é intrigante e talvez uma pista falsa. "Que farei com este livro?" é uma pergunta feita por Camões ao final. Ao tê-lo em mãos, o autor se pergunta para que lhe servirá. Contudo, logo em seguida, inverte a questão lançando-a ao público: "Que fareis com este livro?". A indagação se universaliza, atingindo qualquer escritor e qualquer leitor.

Os três primeiros quadros são expositivos. Saramago delinea a situação política de Portugal tratando de integrar a publicação de *Os Lusíadas* ao contexto da censura. O padre Luís Gonçalves da Câmara, confessor do Rei D. Sebastião, conversa com Martim Gonçalves da Câmara, secretário de estado. De acordo com Hermann (1998), o padre Luís da Câmara concentrou cargos importantes, inserindo seu irmão Martim da Câmara nos mais altos

cargos do governo, fato exposto na peça com o objetivo de denunciar o conluio entre as ordens políticas e religiosas, e também a competição entre as últimas:

LUÍS DA CÂMARA: [...] Desenganai-vos irmão, se enganado andais. No dia em que eu morrer, ou se antes disso Sua Alteza me preferir outro confessor a vossa posição estará em grande perigo. Sabeis como a rainha nos tem em pouca estima. Já vos esquecestes dos trabalhos que tivemos para evitar que fosse colocado junto de el-rei, por seu confessor, um padre doutra ordem, um dominicano, ou um agostinho? Se não contássemos, do nosso lado, com a influência do cardeal-infante, a Companhia de Jesus teria sido posta a parte, e perderíamos, nesse caso, um dos seus triunfos maiores: ser confessor e conselheira de el-rei. (pausa.) E se eu não fosse o confessor, não seríeis vós o secretário de Estado. (QFL, p.15)

Em outro momento, a peça revela o conluio entre a Igreja e a nobreza: "Olhai antes que alegre está o céu por ver que segue a nobreza de Portugal o santíssimo exemplo da Igreja. Ricas e poderosas são as nossas ordens em terras, pessoas e outros bens, e contudo vede como nós, servos de Deus, vestimos pobremente." (QFL, p.37). O trecho deixa clara a união entre os dois poderes e a comunhão de interesses: "Com os enfados na nobreza sofre a fazenda de el-rei e entristece a Igreja" (QFL, p.37).

D. Sebastião é outro assunto dessa conversa. Luís da Câmara confessa que a companhia de Jesus, em parte, influencia o rei na decisão de não se casar, "casando-se el-rei, quem sabe se continuaria a ouvir-nos, ainda que tão pouco?"(QFL, p.15). A passagem em que os irmãos parecem jogar "o jogo das escondidas" (QFL, p.16) é bastante significativa, pois faz uma série de intrigantes insinuações a respeito de D. Sebastião:

MARTIM DA CÂMARA: El-rei haverá de casar um dia.

LUÍS DA CÂMARA: Assim será, para felicidade do reino. Mas cada coisa tem seu tempo.

MARTIM DA CÂMARA: Outros reis casaram bem mais cedo. LUÍS DA CÂMARA: El-rei casará, torno a dizer, não nos dê isso cuidado.

MARTIM DA CÂMARA: Estais preocupado, padre Luís da Câmara. LUÍS DA CÂMARA: Não são mais os meus cuidados do que os vossos, Martim.

MARTIM DA CÂMARA: Então são muitos. Sabeis, como eu, que o problema não está em não haver el-rei casado até agora. Sua alteza que idade tem? Dezasseis anos. Um dia destes acorda de manhã e diz: quero escolher noiva. E Portugal terá a sua rainha.

LUÍS DA CÂMARA: Quisesse Deus que fosse tudo tão fácil como dizeis.

MARTIM DA CÂMARA: Vejo que vos aproximais de mim. E como não ousareis dar os passos que faltam, dir-vos-ei eu que não é casar ou não casar el-rei que vos preocupa.

LUÍS DA CÂMARA: Que é, então?

MARTIM DA CÂMARA: Terei de ser eu a declarar as palavras que a vossa língua recusa, padre Luís Gonçalves da Câmara? Rainha de Portugal,

haveremos talvez, não creio é que dê ela filhos que de el-rei possam ser. *(pausa.)* Perdoai se vos escandalizei (QFL, p.15-16).

A preocupação dos portugueses é a questão sucessória. O nascimento de D. Sebastião foi intensamente celebrado pelos portugueses, pois os nove filhos de D. Catarina (avó de el-rei) morreram antes da morte de seu esposo, o rei D. João III, em 1557. Com os rumores de que, se não houvesse um sucessor, Portugal seria entregue aos soberanos de Castela, a notícia do nascimento de um filho do Infante D. João, em 1554, é recebida com euforia, já que se salvaria o reino, e por esse motivo o cognome de "o desejado" é atribuído ao futuro rei. Contudo, posteriormente, novos rumores passaram a rondar a imagem de el-rei: "O jovem monarca chegou ao trono carregando uma doença crônica, sem nenhum compromisso matrimonial estabelecido e extremamente mal preparado para o ato de governar." (HERMANN, 1998, p.85).

No momento em que Camões retorna das Índias, outra preocupação é constante: a peste que dizima Lisboa:

Recordemos que precisamente na altura em que é provável que Camões tenha chegado a Lisboa vindo do extremo oriente via Moçambique, e trazendo o manuscrito de *Os Lusíadas*, em 1569³, é quando se manifesta na cidade uma grande epidemia cujo agente patogênico veio de Veneza, que ficou conhecida pela "peste grande"; teria matado várias dezenas de milhares de pessoas [...] (CASTRO, 1980, p.39).

A conversa do cardeal-infante D. Henrique e D. Catarina - o primeiro, tio de D. Sebastião e inquisidor-mor, a segunda, avó de D. Sebastião e viúva de D. João III -expõe a disputa de poder e prestígio entre D. Catarina e Dom Henrique, que "só cessou quando D. Sebastião, à frente do governo, se desligou completamente das influências políticas de ambos, razão, para muitos, de seu trágico fim" (HERMANN, 1998, p.80). Na peça, ambos reconhecem que devido às suas idades avançadas e a pouca ou nenhuma influência que exercem sobre o jovem rei, nenhuma decisão estava em suas mãos, não mais dependia deles o destino do reino, e, por isso, D. Catarina gostaria de deixar Portugal:

³ A peça aponta como 1570 a data de chegada de Camões, a diferença se dá pelas dificuldades que os biógrafos encontram em localizar documentos que comprovem a maioria dos fatos da vida do poeta.

CARDEAL: Há quantos anos vos ouço dizer que estais fatigada da governação? Agora vos aborrece também a corte? Não sois a única a enfadar-se da corte. Se caístes em desentendimento com Sua Alteza, não é isso de hoje nem de ontem, que eu saiba. Enfim, dessa vontade de vos instalardes em Castela para o resto dos vossos dias, não me dareis razões que me convençam.

D.CATARINA: Não é do governo do reino que me queixo, foram cuidados que sempre detestei, mas que me não ocupam já. Que me aborreça a corte, é verdade. Porém, como dizeis, não sou a única. Quanto a desentendimentos com el-rei, não penso que sejam eles de maior monta que os vossos próprios.

CARDEAL: Porquê, então, essa vontade de sairdes de Portugal? D.

CATARINA: Que faço eu aqui? El-rei não me ouve. CARDEAL: El-rei não ouve ninguém. (QFL, p.18)

Apesar da constante disputa em que viveram por longos anos, neste momento o cardeal e D. Catarina estão unidos ao menos em um sentido: ambos são rejeitados pelo rei D. Sebastião e não têm mais nenhuma influência sobre ele e sobre o reino. Não obstante, as acusações trocadas entre eles são muitas. Segundo D. Catarina, não é verdade que el-rei não ouve ninguém, haja vista que ele "ouve os Câmaras, o confessor que vós lhe impusestes, o secretário de Estado a quem o mesmo confessor logo abriu as portas do paço e os segredos do reino" (QFL, p.18). O cardeal rebate esta acusação, dizendo que a única coisa que el-rei estima nos Câmaras "é terem-no aliviado do fardo de governar. Nada mais" (QFL, p.19), e que o jovem monarca também não o escuta: "Eu, que, como vós, fui regente do reino, eu cardeal e inquisidor-mor, eu tio de Sua Alteza e seu orientador de primeira idade. Vosso neto dá mais atentos ouvidos aos seus íntimos e privados do que a mim, e vós e aos Câmaras, todos juntos." (QFL, p.19).

As personagens também discutem a questão sucessória. O cardeal insinua, nas entrelinhas, que a rainha sempre desejou privilegiar Castela, e nem mesmo sucessores propiciou ao reino: "O sangue de Áustria não trouxe nenhum bem a Portugal." (QFL, p.20).

D.CATARINA: Muito é o que suspeitais de mim, senhor cardeal.

CARDEAL: Sois tia de el-rei de Castela. D.CATARINA: Castelhana orgulhosa, dissestes. CARDEAL: Castelhana, e basta.

D.CATARINA: Dei nove filhos a meu marido e senhor, e esses filhos nasceram portugueses.

CARDEAL: Má era a casta para que nenhum deles tivesse sobrevivido. (QFL, p.20)

Não só o cardeal via com desconfiança as intenções de D. Catarina; no entanto, ela diz que não deseja ver Portugal submetido: "Vejo que haveis confundido o sentido das minhas palavras. Não falo em submeter-se Portugal a Castela. Falo, sim, de

reconhecer o fraco a sua fraqueza e ter a prudência de escolher defensor. Antes que venha a ser tarde demais." (QFL, p.20). A história mostra que o raciocínio da rainha não era totalmente infundado, pois após a morte de D. Sebastião, e posteriormente, do cardeal, a nobreza optou pela união de Portugal com Castela, apesar de não ter tido apoio popular. Mas o cardeal não estava de acordo:

CARDEAL: Portugal não precisa de quem o defenda, nem é somente este reino. É a África e a Índia e o Brasil.

D.CATARINA: África, Índia e Brasil têm o amo que em Portugal hoje governa. Assim continuará a ser se vier a ser outro o amo. CARDEAL: São perigosas essas suas palavras. D.CATARINA: Falo do que poderá vir a acontecer, não daquilo que desejo. Ao contrário do que adivinho ser vosso pensamento, é meu firme voto que Portugal guarde a sua independência. Mas, se um dia a perder, não será a Índia que lhe virá restituir. (QFL, p.20)

D. Catarina investe contra o cardeal, que a acusa por todos os problemas do reino, apesar de ter sido ele o responsável pela educação do jovem monarca. Este logo se defende, e, em sua fala, é possível apreender um pouco melhor a personagem de D. Sebastião, que não pronunciará sequer uma palavra na peça. Por isso, todas as informações estarão restritas ao que as outras personagens disserem sobre ele:

Eduquei-o para governar um povo, não para desbaratar o tempo em montarias, eduquei-o no temor de Deus e da sua palavra, não para os excessos de religião em que se compraz e que seu múnus real não necessita. Eduquei-o para que escutasse o conselho dos de maior experiência e idade, não para se rodear de insensatos que o distraem da governança e o incitam a aventuras de conquista que nenhum bem trarão a Portugal. (QFL, p.21)

Somente ao final do diálogo, uma ligeira menção é feita a respeito das mortes causadas pela peste, o que demonstra como a fragmentação política impedia o país de se preocupar com problemas imediatos.

Do terceiro quadro adiante, começam a ocorrer intrusões, um "empurrão, arremetida, compulsão" (BALL, 1999, p.37), acontecimentos que fazem a ação progredir e deixar o estado anterior. A primeira intrusão é a chegada de Diogo do Couto, amigo íntimo do poeta Camões. Essa amizade é confirmada por José Saraiva e Oscar Lopes (1996).

A respeito de Diogo do Couto (1542 - 1616), a peça ressalta sua obsessão com a verdade e a amizade incondicional a Camões, além do inabalável respeito e admiração ao poeta e sua epopeia, fatos comprováveis historicamente. Julgando os fatos com imparcialidade e admirável coragem moral, Diogo do Couto escreve uma obra curiosa que

trata dos acertos e erros da colonização europeia do Oriente: *O soldado prático* (1980), publicada postumamente.

Na peça, percebemos que Saramago utiliza os dados históricos para construir uma personagem lúcida e mordaz a respeito da situação portuguesa, que expressa sua indignação de maneira direta, dizendo exatamente o que pensa:

ANA DE SÁ: É lisonjeiro, o seu amigo.

LUÍS DE CAMÕES: Tudo se poderá dizer de Diogo do Couto, mas lisonjeiro, não.

DIOGO DO COUTO: Quando a verdade for lisonjeira, não é à verdade que devemos deitar culpas. (QFL, p.31)

A sinceridade de Diogo do Couto não é bem vista pelos seus contemporâneos:

1º FIDALGO: Vejo que continuais a merecer bem a vossa reputação;

DIOGO DO COUTO: Que reputação. 1º FIDALGO: A de falar franco.

DIOGO DO COUTO: (*Para o 2º FIDALGO*): Também de meus defeitos falava Vossa Mercê?

2º FIDALGO: Também, se defeitos lhes chamais.

DIOGO DO COUTO: Tanta é a gente que mo tem dito, que não estar Vossa Mercê de acordo com ela seria o maior espanto desta minha viagem. Afinal, muito é o que se diz quando estamos ausentes ou de costas voltadas. Servem as palavras para isto: tão certas são para errar, como erradas para acertar. (QFL, p.25)

Por meio da conversa entre os fidalgos e Diogo do Couto, entramos em contato com as duas mentalidades que caracterizam o Portugal do século XVI. O primeiro grupo é aquele de maior vitalidade da civilização lusitana: o Renascimento, de ideais humanistas e antropocêntricos, que surge em Portugal pouco depois do nascimento de Camões, e não resiste ao século XVI. O segundo grupo representa a mentalidade repressiva de Portugal. São os responsáveis pelas tentativas de opressão à liberdade de expressão artística ou do pensamento no país, apoiando a censura inquisitorial e a Contra-reforma.

A dramatização do embate entre as duas variantes que definiram o Portugal da época se torna uma intenção básica do texto de Saramago. Segundo Armando Castro (1980, p.90),

para um sugestivo confronto com manifestações da ideologia dominante do tempo, em contraposição com a "nova filosofia" que Camões proclama, bastará invocar o que escrevia pela mesma altura o professor da Universidade de Coimbra que viria a ser bispo de Silves, Jerónimo Osório nascido em 1506 e que viria a falecer em 1580, também data provável da morte do genial poeta; entre os diversos livros que escreveu [...]; tinha em vista dar conselhos ao rei. Um dos conselhos consiste precisamente em afastar-se da filosofia, pois o monarca não carece dos ensinamentos dos filósofos e das suas virtudes, frequentemente falsas: desterrem-se os filósofos, propõe ao rei... O abismo entre a escolástica repressiva desse homem e o espírito generoso e aberto ao seu tempo do genial Camões é enorme, embora talvez até tivessem cruzado um com o outro em algum ponto do País...

Também entramos em contato com a informação de que tanto camadas sociais letradas quanto as populares, de maneira geral, apoiam "cegamente" o empreendimento expansionista de D. Sebastião, com raras exceções. Tal fato é confirmado por Hermman (1998, p.89): "Mais que idéia fixa ou influência nefasta dos jesuítas, o retorno ao Projeto do Norte da África fazia parte tanto da cultura popular, [...] como da cultura letrada." Os fidalgos dizem: "A Índia está ganha, viva por si, que bem pode, para serviço de el-rei e benefício do reino. Outras batalhas chamam agora Portugal." (QFL, p.24). Demonstra-se a ilusão vivida nesse momento histórico, que os impedia de ver o quanto era insustentável aquela momentânea glória lusitana. Outro fidalgo complementa dizendo: "Com a ponta duma lança se chega a Marrocos." e "El-rei levará essa lança." (QFL, p.24).

Segundo Castro (1980), o modo como a sociedade da época de Camões se dividia criava a necessidade histórica da fuga para as atividades militar, mercantil-ultramarina e colonial. Possuindo como população diretamente produtiva "[...] quando muito 60 % da população activa, não chegando a metade deste total a parcela que se dedicaria à atividade económica agrícola e agro-pecuária, de longe, a mais importante nessa época" (CASTRO, 1980, p.71), não havia alternativa para os portugueses do tempo de Camões senão prosseguir a aventura trágica e grandiosa da expansão ultramarina, o que explica, superficialmente, o apoio da população portuguesa ao empreendimento. O desconhecimento dos portugueses em relação a Camões é outro aspecto ressaltado nesse quadro. Essa temática, também retomada por Garrett em *Camões*, procura denunciar o abandono a que a literatura era relegada pelos grandes de Portugal:

Bem verdade, e muito geral, é não haver melhor memória que a do nome, títulos, feição e mercês dos poderosos. Assim fica entendido que não saibais vós de Luís Vaz. Poeta é, o maior que há em Portugal, e sem outros bens que o seu engenho. (*Em voz mais alta*). Senhores, quem, de entre vós, fidalgos, religiosos, despachantes, moços de câmara e mais quem esteja, conhece Luís de Camões? (*Silêncio geral.*). (QFL, p.25-26)

A visita de Diogo do Couto a casa de Camões e a primeira materialização do poeta na peça ocorrem no quarto quadro. Enquanto esperam que Camões regresse, Ana de Sá, mãe do poeta, e Diogo do Couto conversam. O pessimismo e incerteza em relação à situação de Portugal são resumidas na seguinte frase de Ana de Sá: "Quem sabe se haverá outro dia?" (QFL, p.30). As personagens discutem sobre a Índia, e, embora sejam de níveis culturais diferentes, se dão conta do perigo que o inebriamento causado por tantas riquezas representava para Portugal. Nesta perspectiva, a Índia é vista como uma doença para o espírito lusitano.

Diogo e Ana de Sá falam também sobre Camões, preparando o leitor/espectador para a chegada do poeta. Ana de Sá percebe que o filho anda triste e calado, "como se tivesse um colar de ferro apertado na garganta" (QFL, p.30). Diogo do Couto explica que "Luís de Camões é homem orgulhoso. Sabe o valor dos papéis que escreveu, dos seus versos, do seu grande poema, mas haveria de querer trazer também outros bens e veio de mãos vazias" (QFL, p.30). Ana de Sá e Diogo do Couto relatam também que, para voltar de Moçambique, os amigos de Camões precisaram pagar suas dívidas e a passagem, revelando as dificuldades econômicas do poeta, fatos confirmados por Saraiva e Lopes (1996).

Camões regressa a casa, e os amigos conversam sobre o reinado de D. Sebastião. O Camões do início da peça é "ingênuo", acredita nos "grandes sonhos" do rei, na elevação espiritual e intelectual proporcionada pelas grandes navegações. Entretanto, Diogo do Couto alerta: os sonhos devem ser realizados "de olhos abertos". Os sonhos da "cegueira" não podem ser bons, pois, enquanto Portugal padece, D. Sebastião não age e só pensa na batalha que está por vir, esquecendo a que está diante dele:

DIOGO DO COUTO: Luís Vaz, este rei não basta sequer para Portugal, como pode chegar para tão grande sonho de conquista? Deixámos a confusão da Índia, pior está Portugal. CAMÕES: Este rei... É o rei que temos, e as coisas que sonha são grandes, como dizes.

DIOGO DO COUTO: Os melhores sonhos são os que se fazem com os olhos abertos, não os da cegueira. Perdoa-me, Luis Vaz. (QFL, p.34)

No quinto quadro, Camões está presente no mesmo ambiente em que o rei passará junto ao seu séquito: *"Entra Luís de Camões, traz papéis embaixo do braço. Disfarça o embaraço pisando com certa arrogância. Há quem o olhe com alguma curiosidade, há quem não repare sequer nele."* (QFL, p.37). Miguel Dias o reconhece e procura ajudá-lo a se aproximar, apresentando-o a Martim da Câmara. Camões pede pela obra e Martim deixa claro: "Luís Vaz, eu farei por vós o que puder, desde que não vá contra os interesses de el-rei e do reino. Porém, tereis de esperar o tempo e a oportunidade." (QFL, p.39). Essa passagem é importante para percebermos a subordinação da arte aos interesses do poder.

Percebendo a distância que o separa do tempo e da oportunidade adequados, Camões se ajoelha diante do rei D. Sebastião, interrompendo sua passagem, para ler trechos de *Os Lusíadas* e pedir pela obra. Essa passagem marca o fim das ilusões da personagem que, a partir desse momento, passa a agir de forma mais consciente e prática:

LUÍS DE CAMÕES: *(Pondo um joelho no chão.)* Alteza... *(Há um movimento de surpresa, um murmúrio, o cortejo pára, Martim da Câmara vem à frente.)* Servi dezassete anos na Índia...

MARTIM DA CÂMARA: Senhor Luís Vaz... *(agitação no séquito da rainha.)*

LUÍS DA CAMÕES: Neste livro que aqui vedes tenho escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações dos portugueses, do povo de que sois senhor.

MARTIM DA CÂMARA: Senhor Luís Vaz de Camões, afastai-vos, deixai passar Sua Alteza. Estais a importunar el-rei. Como foi que te atrevestes?

LUÍS DE CAMÕES: Permiti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. Não repara que uma mulher, antes de sair, se voltara para trás, a olhá-lo. Põe-se de pé. Parece acordar.) (QFL, p.40)

Quando Camões "acorda", ele se liberta do impulso que lhe fez parar o rei. A ação foi impensada e inconsequente. No entanto, o sentido do vocábulo *acordar* também é o de dar-se conta da realidade portuguesa e da mediocridade da corte. O fato de o poeta ter interrompido a passagem do rei não o levou a conseguir nada diretamente, mas este evento desencadeou outro, pois Francisca de Aragão, sua antiga amante, o vê, e este reencontro reacende nela a adormecida paixão.

Na biografia de Camões escrita por Stork (1897), Francisca de Aragão é mencionada como uma das figuras femininas mais presentes na obra de Camões, e isso leva o

biógrafo a supor que houve algum envolvimento real entre o poeta e Francisca. Contudo, não há qualquer indício do reencontro deles após o retorno de Camões.

Francisca de Aragão visita Camões. A visita recoloca a ação em movimento reavivando as expectativas de publicação da obra, pois Francisca, única personagem que transita livremente da Corte à Mouraria, tem alguma influência no paço, o que seria muito importante para Camões:

FRANCISCA DE ARAGÃO: Será muito proveitoso aos interesses do vosso filho que eu lhe fale. Sois a mãe de Luís Vaz?
 ANA DE SÁ: Ana de Sá, para vos servir. E vós, quem sois?
 FRANCISCA DE ARAGÃO: D. Francisca de Aragão, dama da rainha.
 ANA DE SÁ: É a rainha quem vos manda? Trazeis um recado do paço? Meu filho foi lá há dois dias...
 FRANCISCA DE ARAGÃO: Não trago recado do paço. Sou eu o meu recado. (QFL, p.410)

O diálogo seguinte evidencia o renascimento do amor do passado. O pedido, por parte de Francisca, para ler os versos de Camões pode relacionar-se com a crença de que poeta e poesia se fundem num só, e de que esta dirá mais do seu autor do que qualquer biografia, conforme acreditava Jorge de Sena. No texto "Camões: o poeta lírico", Sena (1980, p.290) afirma que "se pouco sabemos de Camões, biograficamente falando, tudo sabemos da sua *persona* poética, já que não muitos poetas, em qualquer tempo transformaram a sua própria experiência e pensamento numa tal reveladora obra de arte, como a poesia de Camões é".

LUÍS DE CAMÕES: Voltei da Índia sem riqueza nem esperança de a ter, e com a saúde perdida. Durante dezassete anos sofri além-mar o que além-mar em geral se sofre, mas a parte que só a mim me cabia. Trouxe papéis com versos, é tudo quanto tenho. FRANCISCA DE ARAGÃO: Quero ler esses versos. LUÍS DE CAMÕES: Para quê?
 FRANCISCA DE ARAGÃO: De vós, sei o que éreis. Mais me dirão agora os versos de quem sois hoje, do que vós narrando-me esses dezassete anos em outros dezassete. (QFL, p.44)

No primeiro quadro do segundo ato, Camões visita seu parente Damião de Góis, que lhe explica o porquê de o livro, sendo tão excelente, ainda não ter sido publicado. Damião esclarece: a obra não se publica devido aos diferentes interesses em jogo.

Enquanto D. Sebastião deixa de lado o governo para sonhar e planejar a reconquista do norte da África, o cardeal gostaria de frear essa tendência ao expansionismo, e a obra, sendo uma homenagem aos grandes feitos dos lusitanos, principalmente os das

navegações, não é interessante. D. Catarina, tendendo sempre para o lado de Castela, não teria interesse na publicação da epopeia camoniana, mas, nesse ponto, o cardeal D. Henrique apoiaria a publicação, já que a obra é nacionalista e canta um Portugal independente. Resume Diogo de Couto a situação da pátria nos seguintes termos:

El-rei rodeia-se de frades e privados, não quer saber doutros conselhos, e Deus sabe que estes não são bons. Todo o seu sonho é conquistar Marrocos, vencer o Turco, libertar os Santos Lugares. A rainha inclina-se para Castela, está-lhe no sangue, o cardeal opõe-se, mas ninguém sabe ao certo o que quer o cardeal. Na Índia não pensávamos que o reino fosse essa barca sem leme nem mastro. (QFL, p.33)

Interessante notar a metáfora náutica para mostrar o desgoverno em Portugal, afinal, as grandes navegações insuflaram a ambição portuguesa. O mar é tanto símbolo de poder e riqueza quando de perdição e derrocada. No mar, encontraram os portugueses a glória, mas lá também algo deixaram, o que faz recordar as palavras de Pessoa: "Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!" (PESSOA, 1998, p.48).

Segundo Damião de Góis, o livro só seria publicado quando houvesse certo direcionamento político, pois, sendo excelente obra, jamais vista em Portugal, serviria para corroborar o discurso do vencedor. Mas a situação anterior é modificada quando Francisca de Aragão vem trazer as boas novas: "Enfim se quebraram as resistências no paço. Pode Luís Vaz levar o seu manuscrito ao Santo Ofício, e em tempo conveniente lhe será garantido o alvará para impressão." (QFL, p.57). Isso quer dizer que "por fim pendeu um prato da balança" (QFL, p.57). Quando o rei D. Sebastião consegue inclinar o reino a desejar a expansão, a corte se abre para Camões, e é por esse motivo que ele acaba acrescentando alguns versos louvando as futuras conquistas do rei em Marrocos. O que Camões consegue, nesse momento, é apenas que a obra chegue ao Santo Ofício, de acordo com a praxe do período inquisitorial, afinal, "inquisição e censura literária, desde os seus primórdios, caminham paralelamente em Portugal" (COSTA, 1997, p.134).

Algumas considerações de cunho histórico são essenciais nesse momento da peça: em primeiro lugar, devemos considerar esse posicionamento de Damião de Góis como uma maneira que Saramago encontrou para tornar interessante a discussão a respeito da arte em sociedade. Certamente, como afirma Castro (1980, p.129), Camões conseguiu publicar a sua obra em um período extraordinariamente curto, em comparação a outros escritores do período, "um acontecimento que alguns especialistas atribuem a uma possível alta proteção no

jogo complicado de influências políticas e áulicas que por coincidência se desenvolveria nessa altura".

Em segundo lugar, isso deixa claro que a predominância do sentido da peça não se encontra no século XVI. Ressaltando a demora na publicação da obra de Camões, Saramago propõe uma questão interessante que atinge tanto a nossa época quanto a de Camões: qual o lugar ocupado pela arte desde "sempre" em sociedade?

Esse parentesco e amizade de Camões e Góis é um dos poucos fatos "inovadores" em relação à biografia do poeta, pois não há referências históricas sobre isso. Contudo, sendo Góis um representante do elo entre o pensamento português e o da Europa culta do século XVI, um dos homens mais críticos de sua época, e uma das maiores inteligências do Portugal do século XVI, Saramago estaria traçando entre eles um parentesco ideológico/intelectual.

Não obstante, perseguido pela Inquisição, Góis teve um trágico fim, que a peça não deixa de ressaltar para demonstrar o quanto Portugal, tendo se favorecido imensamente com o saber propiciado pelo Renascimento, passa a perseguir o pensamento livre retrocedendo exatamente no momento em que havia alcançado o apogeu. A condenação de Damião de Góis na peça e na História é também a condenação do Humanismo. Quando as personagens ficam sabendo da prisão de Damião de Góis, ninguém sabe dizer com segurança quem o denunciou (mas posteriormente se sabe ter sido o próprio genro, Luís de Castro) nem qual é a acusação, pois era característica do Santo Ofício manter o processo em sigilo até a sentença ser publicada. Castro (1980, p.128) cita a acusação de um tal padre Simão Rodrigues: "[...] No processo contra o insigne humanista que foi Damião de Góis testemunhava-se com acusações no género de ser amigos de luteranos estrangeiros e de que 'Damião de Goes pode fazer muito dano acerca das cousas da nossa santa fé católica, porque é homem avisado e sabe além do latim, alguma coisa de Teologia e sabe a fala francesa e italiana, e lhe parece que saberá flamengo e alemão, porque andou muito tempo entre eles!'"

No quarto quadro, Saramago volta ao palácio da Inquisição, desta vez para requerer a licença de impressão da obra. Nesse quadro, entramos em contato com a face questionadora de Camões, cuja ousadia aparece nas poesias. De acordo com Castro (1980, p.142), "[...] Camões ataca numerosas práticas da vida social do seu tempo, aquilo que habitualmente se designa por críticas de costumes, por vezes aproximando-se nele duma crítica mais profunda, duma crítica que se roça ou atinge mesmo as estruturas da hierarquia social estabelecida [...]". O Camões de Saramago é igualmente crítico. Sua coragem e

humanidade são maiores que seus próprios interesses, haja vista que ele não se exime de perguntar ao censor por Damião de Góis:

CAMÕES: Damião de Góis. Como está Damião de Góis?

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Senhor Luís de Camões, sois bem servido de erudição e engenho, mas não de prudência.

CAMÕES: Será imprudência querer saber notícias de um parente encarcerado?

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Em geral, dir-vos-ia que esse cuidado é mesmo um dever de misericórdia. Porém, não quando o cárcere for o Santo Ofício. Senhor Luís de Camões, permiti que vos dê um conselho. Retirai-vos, já tendes o meu parecer, que vos é favorável, publicai o vosso livro, eu esquecerei a pergunta que fizeste, o interesse excessivo que mostrais por Damião de Góis. CAMÕES: Vossa Reverença não há de impedir-me de praticar isso que concordais ser dever de misericórdia.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Impedirei. Basta que me retire desta sala e vos mande acompanhar fora. Não fareis com que me arrependa da minha benevolência.

CAMÕES: Padre, por que está no cárcere Damião de Góis? Que erros foram os seus? Um homem de quase setenta anos...

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Senhor Luís de Camões, isto já é escândalo. Quem sois vós para quererdes devassar as razões da Santa Inquisição, quando muito bem sabeis que o fim último deste Santo Tribunal é extirpar as heresias, perseguir o judaísmo, a feitiçaria e os luteranos? Estareis por acaso contra estas acções? Olhai que podeis vir a chorar amargamente pelo que estais dizendo. (QFL, p.75)

No penúltimo quadro, as quatro personagens que iniciaram a peça, D. Catarina de Áustria, o cardeal D. Henrique e os irmãos Câmara conversam e novamente percebemos o clima conturbado vivido pelo reino. Eles discutem a luta dos portugueses contra os turcos, que seria levada a realizar--se pelo rei D. Sebastião ainda que Portugal não conseguisse nenhum aliado, o que evidencia mais uma vez a cegueira e determinação doentia que acometiam o rei:

LUÍS DA CÂMARA: El-rei também não faz segredo. Diz que Portugal lutará sozinho contra o turco. D.CATARINA: É impossível.

LUÍS DA CÂMARA: É o que diz el-rei.

D.CATARINA: Que é impossível?

LUÍS DA CÂMARA: Não, alteza, El-rei diz que Portugal lutará sozinho contra a Turquia. (QFL, p.90)

Discute-se também o possível casamento de D. Sebastião com Margarida de Valois, filha de Henrique III da França. A proposta seria feita pelo cardeal Alexandrino e, segundo Luís da Câmara, seria recusada. Percebe-se no diálogo o clima de

tensão gerado pela disputa de poder entre estas personagens. O quadro termina fazendo nova menção ao Sebastianismo:

CARDEAL: Quando disse el-rei que voltaria da caça?

MARTIM DA CÂMARA: Quando o nevoeiro levantasse. E o nevoeiro não levanta. (QFL, p.91)

Segundo Capuano (2007, p.120), "o nevoeiro não levantará enquanto os jesuítas estiverem rondando as ideias de D. Sebastião. Assim será até a batalha final do rei: o nevoeiro não levantará".

No último quadro da peça, depois de dar voltas e voltas e esperar cerca de dois anos para ter o livro em mãos, o poeta segura-o e pergunta: "Que farei com este livro?... Que fareis com este livro?" (QFL, p.92). A personagem venceu os obstáculos e conquistou seus objetivos. Quando as forças que impediam que a personagem atingisse seu objetivo deixam de colidir, o livro é publicado. Chega-se ao desenlace, ou seja, o momento em que os obstáculos são definitivamente eliminados: Camões segura *Os Lusíadas* nas mãos. Esse momento coincide com o clímax: "Momento e parte do espetáculo que prende a atenção do público e marca o momento mais esperado." (PAVIS, 2008, p.48).

Ao longo da peça, algumas passagens revelam a pouca importância da arte na sociedade portuguesa do século XVI. Não obstante, é preciso considerar algumas circunstâncias históricas do momento que explicam esse fato. Os artistas da época de Camões contavam muito com o mecenato (incentivo e patrocínio de artistas por "gente endinheirada"). Contudo, o período de repressão vivido pela sociedade portuguesa, que coincide com a data de publicação de *Os Lusíadas*, termina por atingir todas as atividades intelectuais, gerando um ambiente de suspeitas, receios e prevenções a tudo quanto representasse cultura (principalmente em atividades filosóficas e estéticas, consideradas estreitamente solidárias da teologia):

Um circunstancialismo histórico que poderá eventualmente ajudar a compreender este ambiente de repressão cultural pairando no próprio ar que se respirava talvez o encontremos na ausência de grandes protectores aos artistas, ao contrário do que se passava lá fora. Luís de Camões é um exemplo flagrante, a despeito de ter naturalmente encontrado uma certa disposição protectora em alguns grandes, mas que muito provavelmente não foi sistemática nem ostensivamente assumida; disso encontra-se eco em dedicatórias e em poemas que cantam algum grande como Manuel de Portugal, vice-reis da Índia ou seus familiares, etc. (CASTRO, 1980, p.129)

As personagens da peça, conforme pode ter ficado evidente, pertencem a planos distintos e definidos. Pode-se dizer que cumprem funções definidas. No teatro, as personagens "constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas" (PRADO, 1970, p.84). Contudo, para a compreensão da "personagem" é preciso diferenciá-la de "pessoa". A primeira reúne traços fundamentais de um homem ou mulher, segundo a seleção do escritor, mas não pode possuir todas as características de um ser humano. Personagem é, portanto, uma elaboração completa apenas no âmbito da intriga. Não é um ser humano integral, é apenas literariamente apreensível. As personagens construídas por Saramago correspondem a nomes encontrados nos registros históricos e têm funções específicas na peça:

Se o desempenho de Francisca de Aragão e de Ana de Sá na peça visa emprestar autenticidade humana à personagem de Camões, o de Damião de Góis e Diogo do Couto visa enquadrar a ideologia liberalizante do humanismo peninsular que alimentou o poeta no seu período formativo. (COSTA, 1997, p.147)

O fato de essas personagens possuírem biografias reais pode interferir no significado, mas não interfere na ação dramática. É essencial manter em mente que eles são criações ficcionais embora coincidam com pessoas comprovadamente existentes em determinada época. Portanto, ao (re)criá-las, Saramago reuniu traços que lhe pareceram mais importantes para a constituição do significado de sua peça: "as minhas personagens nascem em cada momento, são impelidas pela necessidade e não são cópias, não são versões" (REIS, 1998, p.98); assim sendo, fica claro que "o autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano: preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional" (PALLOTTINI, 1989, p.12). Assim, ver personagens como Camões e D. Sebastião como "versões" empobrece a elaboração teatral. "Preferimos, portanto, a hipótese de um trabalho em que a personagem se constrói a jusante, elabora-se progressivamente a partir do que é assinalado no texto e só se molda aos poucos". (RYNGAERT, 1995, p.130).

Camões e D. Sebastião são as personagens de maior relevo para a temática da peça, mas, para a ação propriamente dita, D. Sebastião é secundário. A personagem não pronuncia sequer uma palavra, e Saramago assim o faz para preservar sua condição de mito. Em sua única aparição na peça demonstra apenas indiferença em relação a Camões, que, com um joelho posto no chão, interrompe o caminho do rei e pede que ouça as oitavas escritas para homenagear a ele e seu país. Indiferente, o rei segue o seu caminho. Essa pode ser

considerada a única ação da personagem; no entanto, ação "não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente" (PRADO, 1970, p.92). No caso, o fato de Camões estar ajoelhado diante de um monarca e o desprezo do rei para com o poeta ressaltam a insignificância deste no âmbito político daquele momento.

O que nos convém lembrar a respeito do D. Sebastião histórico?

O jovem rei assume o reino com quatorze anos. Vivendo em um ambiente propício, desenvolve um caráter guerreiro e é influenciado desde a infância a conquistar a África. "Sua educação zelosamente religiosa, aliada à política de exacerbação da luta contra os mouros, parece ter marcado fortemente a educação do rei." (HERMANN, 1998, p.82). Com louvável maturidade, repleto de ardores guerreiros e místicos, o jovem gostaria de saber "de que cor é o medo" (HERMANN, 1998, p.82), pois nada temia. Não obstante, tanto para a História como para a peça saramaguiana, a imagem do rei é vista negativamente com o passar do tempo: "O rei acabaria revelado como avesso às mulheres, fixado nos projetos de fazer guerra ao mouro, mostrando-se pouco ou nada preocupado com a falta de herdeiros do trono português segundo a maior parte dos seus biógrafos." (HERMANN, 1998, p.84). Essa visão é reforçada por Diogo do Couto:

El-rei é uma criança de dezasseis anos. Gosta de caçar e montar, arrenega do governo do reino, reza mais do que a rei convém. Mas é corajoso. Diz-se que só tem medo de uma coisa, do casamento. Falar-lhe em casar é o mesmo que falar-lhe em morte. É robusto de corpo, louro. Aí tens el-rei. Ah, é verdade. Descal-lhe o beijo. (QFL, p.34)

Na construção do Camões de Saramago, percebe-se que há a recriação de alguns dados da biografia do poeta: o retorno das Índias num período de indeterminação política e grande mortandade pela peste; a amizade com Diogo do Couto; as dificuldades econômicas; o fato de só ter a mãe, Ana de Sá - embora a história não tenha podido provar que ela fosse realmente mãe ou madrasta de Camões, já que alguns biógrafos acreditam ter a mãe de Camões morrido no parto -; a incompreensão de seu tempo em relação à sua obra; sua conversa com os frades, etc. Esses são os dados prováveis da biografia do poeta. Saramago, contudo, preenche as lacunas para dar coerência e verossimilhança à personagem criada por ele.

Alguns outros dados muito frequentes quando se fala em Camões são descartados, principalmente os que dizem respeito ao Camões "impetuoso" e "galante",

"épico" ou "cavaleiresco", ou seja, "não é o Camões 'convencional ou idealizado' da dramaturgia portuguesa do século passado, porém um personagem que nos apresenta um conflito humano, cuja interpretação o seu poema oferece, conflito este que é captado na peça" (COSTA, 1997, p.163).

Segundo David Ball (1999, p.89), "o primeiro passo para penetrar na personagem é descobrir o que a personagem quer". Camões quer que seu livro seja publicado: "Decerto não voltei a Lisboa para morrer de peste. Primeiro, há-de o meu livro ser publicado." (QFL, p.32). O segundo elemento para verdadeiro conhecimento da personagem é saber "o que se antepõe à caminhada da personagem. (obstáculo)" (BALL, 1999, p.89). Os obstáculos que vão surgindo já foram comentados; primeiramente, a dificuldade de fazer com que a obra chegue à corte, só conseguido por meio de Francisca de Aragão; em segundo lugar, a leitura do censor que demora meses; por último a dificuldade de conseguir dinheiro para imprimir a obra. Todos esses obstáculos estão relacionados com o contexto português, pouco propício ao desenvolvimento da arte, que não tinha as condições mínimas de liberdade para florescer. O terceiro e último passo para conhecer a personagem é saber o que ela "faz ou está disposta a fazer para conseguir o que quer". Camões está disposto a tudo para conseguir publicar a obra: "Não há nada que mais deseje no mundo que ver o meu livro publicado" (SARAMAGO, 1980, p.33). Colocadas essas questões, ressalta-se a integridade da personagem que driblou cada um desses obstáculos, ainda que para cair no último e irremediável deles, a recepção de sua obra em sociedade.

Outro grupo de personagens, secundárias ao drama, mas fundamentais ao fato, compõe-se de figuras extraídas do poder: a rainha D. Catarina de Áustria, o cardeal-infante D. Henrique, D. Vasco da Gama, o conde de Vidigueira, descendente do descobridor do caminho das Índias, e sua esposa, D. Maria de Athaíde.

Também aparecem burocratas influentes, como Martim Gonçalves, e personagens representantes da religião, como: o Frei Bartolomeu Ferreira, o confessor do rei Luís Gonçalves da Câmara e o confessor do conde de Vidigueira, Frei Manuel da Encarnação. Por fim, o impressor Antônio Gonçalves deve ser inserido no grupo das personagens que ajudaram Camões na publicação de *Os Lusíadas*. Uma caracterização detalhada dessas personagens não é realizada na peça, sendo exposto apenas o essencial para que se constitua o espírito da época.

As criações saramaguianas constituem, portanto, uma mistura do histórico e do fictício: não é invenção pura, mas também não é representação mimética da realidade - antes "transposição admissível" (SARAMAGO, 1982, p.162). Personagem é, portanto,

linguagem, objeto de prazer e de desafio, uma criação que envolve o jogo de projetar pelo imaginário o que poderia ter acontecido na realidade.

As marcas espaço-temporais das peças têm de ser levadas em conta quando se busca uma análise mais profunda, pois são indicações fundamentais para a compreensão da visão de mundo da mesma. Em *Que farei com este livro?*, o tempo e o espaço da ação são construídos de forma a evidenciar o contraste entre o que Camões cantou em sua epopeia e a realidade do Portugal da época. No drama, existem sempre indicações espaciais e temporais precisas, pouco prolixas. Há uma indicação geral como "corte em Almeirim", "Lisboa, Mouraria, casa de Luís de Camões" na maioria das vezes, sem detalhamento da configuração desses ambientes. Os três primeiros quadros se passam na corte de Almeirim, não há descrições mais detalhadas do ambiente neste momento, a não ser a indicação no quadro terceiro de que se trata de um "ambiente de religiosidade e resguardo" (QFL, p.23). No quarto e sexto quadros, a ação desenvolve-se na casa do poeta, cuja descrição sucinta é feita pela mãe de Camões ao dizer: "Não repareis na pobreza da casa." (QFL, p.27).

No quinto quadro, as personagens se encontram na sala do paço, em Lisboa, e, no sétimo, no palácio do conde de Vidigueira. No segundo ato, temos, respectivamente: a casa de Damião de Góis, o palácio da inquisição, casa de Camões, ar livre, tipografia, sala do paço e, por fim, uma rua qualquer de Lisboa.

Nota-se uma oposição entre dois tipos de espaços recorrentes durante a narrativa: o espaço doméstico, no qual as personagens vivem momentos informais, e o espaço da nobreza, formal e opressor. Quando as ações ocorrem nas casas, as personagens interagem com naturalidade, constituindo-se, portanto, em um espaço bastante adequado para se obter a humanização das mesmas. A casa do poeta é um espaço importante na constituição do sentido da peça, já que o processo de humanização de personagens históricas é essencial para a elaboração do retorno ao período histórico realizado por Saramago. Trata-se de colocá-las diante de situações e conflitos de uma vida comum, delineá-las em sua vida cotidiana por meio da imaginação, propiciando ao leitor aspectos que a História, enquanto relato (pretensamente) objetivo dos fatos não tem a necessidade de proporcionar.

O texto exige que estejamos atentos ao contraste entre os dois tipos de ambientes, percebendo as possíveis diferenças entre as instalações do povo e dos nobres, atentando para a naturalidade ou formalidade a que as personagens estão submetidas conforme o ambiente em que se encontram. Portanto, a configuração espacial da peça reproduz o sistema de oposições de classes e interesses, tais como entre ricos e pobres, humanistas e conservadores, Igreja e política; repressão e liberdade de expressão.

O espaço diegético é definido por Issacharoff em contraste com o mimético: "O espaço mimético é transmitido sem mediação; o espaço diegético, ao contrário, é mediatizado por signos verbais (o diálogo), comunicado, portanto, verbalmente e não visualmente" (1985, p.69)⁴ Já o espaço diegético "sendo simplesmente referido no discurso das personagens, se limita a uma existência verbal"⁵ (ISSACHAROFF, 1985, p.72).

Na peça estudada, evoca-se em vários momentos a Índia, "terras estranhas donde nenhum bem nos veio nunca, e já não virá" (QFL, p.27). Devemos lembrar que é o espaço de onde o poeta vem. Ele vivera também em Moçambique, mas esse lugar é menos importante porque não participa da significação imediata da peça. Além disso, fazem-se referências a Castela e Marrocos. Segundo Ryngaert, "estes espaços ausentes, mas literalmente presentes nos 'bastidores' existem 'fora do texto' assim como existem 'fora de cena', e às vezes têm peso grande demais no texto ou na cena" (RYNGAERT, 1995, p.86).

Nessa perspectiva, o espaço é marcado por uma dualidade essencial. O período vivido fora de Portugal, no qual a epopeia foi escrita, deve ser compreendido como um tempo outro em que o poeta não sabia da verdadeira realidade de seu país, por isso o contraste entre o conteúdo da epopeia e o momento histórico a que assiste a sua publicação. É preciso lembrar que "o espaço é também um dado interior que as personagens trazem consigo. Por isso não nos podemos limitar à análise dos lugares e dos espaços 'úteis' ao desenrolar do enredo e à sua representação" (RYNGAERT, 1995, p.89). Portugal não é apenas o local onde as coisas ocorrem, pois as personagens amam e sofrem por sua pátria.

A temporalidade da peça deve ser vislumbrada de duas maneiras: primeiro, a época em que a ação ocorre (1570-1572, século XVI) e o tempo anterior em que o poeta viveu nas Índias. A dualidade temporal e espacial leva a personagem a um confronto íntimo subjetivo que diz respeito a suas relações com a pátria, fato que o faz perder a inspiração: "Olho para dentro de mim e vejo-me seco e vazio. Durante a viagem, pensei que se me abriam as fontes quando arribasse a Lisboa. Ver a cidade fechada, atribulada de doença e em tão grande mortandade... Que pode um poeta compor?" (QFL, p.32).

O diálogo é o motor da ação da peça estudada, pois tem um peso enorme para o seu avanço, o que, em maior ou menor medida, é como a grande parte das obras teatrais, devido à ausência de um narrador. O que se pode ressaltar na peça de Saramago é que

⁴ l'espace mimétique est transmis sans médiation; l'espace diégétique, tout au contraire, est médiatisé par les signes verbaux (le dialogue), communiqué donc verbalement et non visuellement"

⁵ étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se limite à une existence verbale

a forma como o diálogo se apresenta se aproxima bastante do rigor do "drama puro". Conforme expõe Rosenfeld (1997, p.34), "o que se chama, em sentido estilístico, de 'dramático', refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito". Na peça, há o conflito de Camões com a sociedade. São as concepções dominantes da época de Camões que representam seus maiores obstáculos, pois não há personagem ou grupo de personagens contrários ao empreendimento do poeta; ele não se depara "com outro personagem que quer a mesma coisa, ou que deseja impedir o protagonista de alcançar o seu alvo" (PALLOTTINI, 1989, p.81). As circunstâncias sociais é que fazem com que certas personagens representem um obstáculo, e não a vontade "interna" delas.

Vistos os elementos estruturais da peça, passamos à análise da metaliteratura e às reflexões que esta leitura do passado à luz do presente traz para a contemporaneidade.

2 METALINGUAGEM, INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO.

Segundo Chalhub (2005), podemos compreender metalinguagem, basicamente, como a linguagem que se volta para si mesma. Na literatura, ela cumpre função de desnudar o universo da criação literária. Um texto metalinguístico "constrói-se contemplando ativamente a sua construção. Podemos dizer que é uma tentativa de conhecimento do seu ser, uma forma singularíssima de *episteme*, deixar a mostra os recursos que usa para formular sua questão" (CHALHUB, 2005, p.42). Mas não devemos nos enganar, pois "a literatura, no seu afã de metalinguajar-se, acabou por fazer do seu desmascaramento um mero ardil" (FARRA, 1999, p.59); assim, astuciosamente, nos engana, não nos revela, verdadeiramente, o seu processo.

Para Farra, a metaliteratura não "salva" o leitor, não esclarece nem revela suas misteriosas leis de produção, mas o insere mais intensamente em seus conflitos. "É num labirinto que ela [a metaliteratura] nos adentra [...], num abismo que nos arremessa e nos distancia ainda mais daquilo que, na literatura, é deveras seu fundamento e o coração de sua crise." (FARRA, 1999, p.59). Assim, o que parece uma indicação sem pudor de sua intimidade é apenas uma ilusão, pois a metaliteratura "é uma máscara que se aponta com o dedo" (BARTHES, 1970, p.29), o que a faz ter um caráter marcadamente narcisista. Contudo, esta parece ser apenas uma perspectiva da metaliteratura, que tem várias faces.

Na literatura, a metalinguagem desmistifica a criação literária, antes vista como um dom misterioso, insondável e impenetrável. Por conseguinte, o público não mais contempla a obra de arte sem participar ativamente dela: "O conceito de arte transformou-se - hoje, nós a percebemos *construída* e não mais como *expressão*; hoje, o *público* já não é mais passivo, pode ser incorporado ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra" (CHALHUB, 2005, p.43).

A metaliteratura é a metalinguagem articulada como arte, a literatura que fala sobre a literatura. Pode fazê-lo de vários modos, com distintos objetivos. O "objeto olhante e olhado" (BARTHES, 1970, p.28) parece ter encontrado uma forma de se preservar. "A metaliteratura já corporificou, no seu desesperado apontar-se para si mesma, o impasse histórico, e mesmo comovente, de uma tradição em iminência de morte" (FARRA, 1999, p.59). Entretanto, como a metaliteratura se realiza na peça saramaguiana? Enquanto drama revelador de alguns aspectos da composição poética: Camões e Couto discutem brevemente sobre qual deveria ser o conteúdo da poesia:

DIOGO DO COUTO: Se sobre as guerras fazem os poetas belos versos, porque não hão-de fazê-los magníficos sobre as pestes?

LUÍS DE CAMÕES: Não se usa.

DIOGO DO COUTO: Tu já usaste. Lembra-te daquelas oitavas em que falas da podridão das gengivas dos marinheiros, e do cheiro pestilento, e de se lhes retalharem as carnes como em mortos que eram já. É a peste.

LUÍS DE CAMÕES: Singular homem tu és, Diogo do Couto. Quem sabe se não seria justo e necessário escrever isso, e não só finezas da alma e alvoroços do coração? (QFL, p.33)

O trecho retoma a descrição poética realizada por Camões no canto V (estrofes 81-82) para descrever o escorbuto:

E foi que, de doença crua e feia
A mais que eu nunca vi, desampararam
Muitos a vida, e em terra estranha e alheia
Os ossos para sempre sepultaram.
Quem haverá que, sem o ver, o creia,
Que tão disformemente ali lhe incharam
As gengivas na boca, que crescia
A carne e juntamente apodrecia?

Apodrecia co'um fétido e bruto
Cheiro, que o ar vizinho inficionava
Não tínhamos ali médico astuto,
Cirurgião sutil menos se achava;
Mas qualquer, neste ofício pouco instruto,
Pela carne já podre assim cortava
Como se fora morta, e bem convinha,
Pois que morto ficava quem a tinha (Lus., V, 81-82).

Couto defende a abertura da linguagem literária à vida e Camões está de acordo com o artificialismo que porventura se pode produzir caso os poemas apenas cantem as "finezas da alma e os alvoroços do coração". Contudo, o trecho não está voltado a nenhuma discussão acerca do valor da poesia, mas procura estabelecer o quanto a poesia de Camões manifesta, em alto grau, essa intenção de aliar a poesia às experiências mais desastrosas ou grandiosas de sua existência: "viajante, letrado, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena, noutra a espada, [...] Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujos conflitos viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística" (SARAIIVA; LOPES, 1996, p.313), o que nos permite uma discussão intertextual entre *Que farei com este livro?*, *Os Lusíadas* e a lírica camoniana.

Com o relacionamento entre Francisca e Camões, vemos desenrolar-se um amor contrário aos ideais platônicos do qual deriva o conceito de mulher ideal, inacessível,

virtuosa, além da visão do amor como uma experiência que deve estar acima das fraquezas e intemperanças de um homem comum, como o diálogo seguinte evidencia:

LUÍS DE CAMÕES: Entendidos temos vivido nós, mas não em todas as coisas.

FRANCISCA DE ARAGÃO: E essas coisas, que são elas? LUÍS DE CAMÕES: Tu no paço, eu na Mouraria; tu, formosa, eu cego e velho; tu, de seda, eu de mau pano; tu, de mesa farta, eu de mesa escassa.

FRANCISCA DE ARAGÃO: E o amor? (QFL, p.82)

E ainda:

LUÍS DE CAMÕES: [...] Mas Deus saberá se podeis amar amanhã o velho que estou prestes a ser. Olhai bem para mim. Se eu vergar os ombros, se deixar pender a cabeça, se dobrar os joelhos, que será do vosso sentimento? É como eu serei, é como já estou sendo, mas que faço por esconder, sobretudo se estou diante de vós. E como poderei amar-vos, então? (QFL, p.83)

Nessa perspectiva, a personagem de Francisca de Aragão aparece como a negação desse amor idealizado para propor a Camões um amor humano e humanizador, um amor comum, de pessoas comuns. É nesse sentido que ela rejeita o título de senhora, que servia para traçar a distância entre a mulher inatingível em seu altar e o homem em seu amor platônico:

LUÍS DE CAMÕES: Senhora...

FRANCISCA DE ARAGÃO: Francisca é o meu nome... (QFL, p.43)

LUÍS DE CAMÕES: Senhora.

FRANCISCA DE ARAGÃO: O meu nome é Francisca. (QFL, p.83)

Camões herdou a concepção platônica de mulher e de amor, "nos seus sonetos, odes e redondilhas, a mulher amada aparece iluminada por uma luz sobrenatural que lhe transfigura as feições carnis" (SARAIVA; LOPES, 1996, p.319-320). Entretanto, a experiência cultural e pessoal do poeta não o poderia ter deixado restrito a essa visão, e, por isso, a sua poesia registra o conflito entre o desejo carnal e o ideal do amor desinteressado (e puro), que só se concretiza no pensamento. Assim resume, sabiamente, a personagem criada por Saramago: "Amo as imagens do amor. Não as amasse, e não me serviria de muito ser um homem de carne e de sentidos." (QFL, p.83), Encontramos, portanto, na obra do Camões histórico, deslumbrantes poesias nos quais a carnalidade do amor é cantada, como o episódio da Ilha dos Amores, por exemplo.

Na peça, quando Frei Bartolomeu Ferreira lhe indaga acerca do episódio da Ilha dos Amores, reclamando do excesso de apelos dos sentidos, Camões responde: "Não poderia esquecer os sentidos. Com os sentidos do corpo e da alma conheço o mundo e reconheço a Deus." (QFL, p.64). O Camões saramaguiano, ao nosso ver, é mais complexo do que se poderia acreditar em uma primeira leitura, pois pode ser compreendido até mesmo em relação à tensão perceptível na lírica do poeta, já que esse trecho está justamente a serviço de uma síntese entre a pureza "Deus" e a sensualidade "mundo". O Camões histórico, como se pode notar pela leitura de suas poesias, tenta resolver a tensão que encontra entre "amor puro" e "amor sensual" pelos próprios meios do platonismo: "o problema radical de Camões é, portanto, realizar a síntese sempre procurada, por vezes entrevista, mas jamais consumada, entre aquilo que há de infinito e de finito na sua ânsia mais consciente, a do amor; é o da síntese entre um ansiado absoluto e as suas possibilidades viventes" (SARAIVA; LOPES, 1996, p.321).

Outro momento interessantíssimo de intertextualidade com a lírica camoniana ocorre quando Francisca de Aragão pede a Camões que lhe glose um mote:

FRANCISCA DE ARAGÃO: Mas porém, a que cuidados? (Reflecte.) Aí tendes. Glosai-me este mote. LUÍS DE CAMÕES: Que mote?
FRANCISCA DE ARAGÃO "Mas porém a que cuidados?" Pelas glosas que dele fizerdes saberei se me ireis ter amor. (QFL, p.45)

A redondilha intitulada "A D. Francisca de Aragão, mandando-lhe esta regra, que lhe glosasse" é integralmente citada na peça. O mote é dramatizado, revelando não o processo de sua escrita, mas as condições em que se teria dado. Francisca sugere que por meio do poema ela saberia se realmente Camões a amava: mais uma tentativa de Saramago bem sucedida de aliar a poesia camoniana à sua vida.

Com *Os Lusíadas*, a relação intertextual é ainda mais frequente. No quarto quadro (primeiro ato) Saramago dramatiza o processo de escrita de *Os Lusíadas* em termos teatrais, utilizando o mecanismo de citação intertextual como recurso literário e como recurso cênico:

(Luís de Camões come em silêncio. Em silêncio, e de pé, Ana de Sá assiste. Depois leva o prato. Não regressa. Luís de Camões reflecte, levanta-se, vai mexer nos seus papéis, colhe alguns, lê vagamente.)

LUÍS DE CAMÕES: *(Lendo e acentuando progressivamente a ênfase.)* Dai-me uma fúria grande e sonora, / e não de agreste avena ou fruta ruda, / mas de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor do gesto muda; / Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; /

Que se espalhe e se cante no Universo,/se tão sublime preço cabe em verso.
(falando como se pensasse.) Aqui é que deverá entrar a dedicatória... a
 dedicatória a el-rei...*(lendo outra vez.)* E vós, Tágides minhas...fala) Diogo
 do Couto vê em tudo sombras, é o seu feitio...Grandes coisas são estas que
 sonha el rei...*(torna a ler.)* E vós, Tágides minhas...*(fala.)* Um verso, para
 começar, que emparelhasse com este, um vocativo...*(começa a ouvir-se a
 sineta da galera dos mortos de peste.)* E vós, ó bem nascida segurança...sim,
 isto será...*(senta-se à mesa, puxa pena, papel e tinta começa a escrever. A
 sineta vai aumentando de intensidade)* E vós, ó bem nascida segurança/ Da
 Lusitana antiga liberdade,/E não menos certíssima esperança... *(vai
 diminuindo o tom, enquanto diminui também o toque da sineta e a luz
 baixa).* (QFL, p.35)

O trecho também contrasta ironicamente "a bem nascida segurança" - ou seja, o reinado de D. Sebastião visto como um momento de segurança, liberdade e esperança - e a sineta que toca anunciando os mortos devido à peste que assola Lisboa. Outro aspecto a ser ressaltado é a maneira como o contexto grandiloquente da epopeia é contraposto à realidade do momento. Assim, a vida cotidiana, nas suas relações habituais, é um horizonte bastante explorado pelo escritor para obter a humanização das personagens, pois "o quotidiano parece particularmente saliente, na obra de Saramago, enquanto duração vivida e enquanto afirmação de subjectividades: a subjectividade do escritor, a dos seus heróis, a de personagens várias" (SEIXO, 1999, p.124). Na peça, vemos o desenrolar das atividades cotidianas do poeta, e elas contribuem imensamente para a apreensão dele como homem, um pouco mais distante agora de suas feições épicas, centrado em demonstrar a sua consciência de cidadão, e principalmente de escritor, e também a opressão sofrida devido às arbitrariedades do período. Nota-se também, pela intertextualidade, a ironia entre o que Camões cantou em sua epopeia e a realidade de sua própria existência:

LUÍS DE CAMÕES: Alguns versos? Quereis que vos diga alguns
 versos? Esperai, então, que eu encontre uns que venham ao pintar da
 situação. Deixai-me aqui procurar...Estes não
 servem...Estes...Estes...Ora cá está...Princípio do canto décimo.
 Folgaram já os navegantes na ilha de Vénus, e agora, daí atenção. (Lê)
 Quando as formosas Ninfas, cos amantes
 Pela mão, já conformes e contentes,
 Subiam pera os paços radiantes
 E de metais ornados reluzentes,
 Mandados da Rainha, que abundantes
 Mesas de altos manjares excelentes
 Lhes tinha aparelhados, que a fraqueza
 Restaurem da cansada natureza.
 Que dizeis a esta fartura?
 ANA DE SÁ: Digo que jantei e ceei de uma só vez. E que também amanhã
 não haverei de comer. Já nem precisamos de tença. (QFL, p.70)

A interpretação de Saramago acerca da arquitetura da epopeia camoniana exposta na peça é a de que Camões alterou algumas passagens ao voltar da Índia e encontrar uma nova realidade, e embora as etapas de escrita de *Os Lusíadas* não possam ser comprovadas, os trechos mencionados por Camões no trecho seguinte correspondem, de fato, aos trechos de *Os Lusíadas* nos quais o narrador interrompe a narrativa para criticar as mazelas de seu tempo:

DAMIÃO DE GÓIS: Quando chegastes da Índia, era o vosso livro como hoje é? Não precisais responder. Tive aqui em minha casa o manuscrito, li-o com grande cuidado e atenção, mas de tanto não

precisaria para distinguir nas diferenças de tinta, os acrescentamentos escritos estando vós já em Portugal e por causa do que cá viestes encontrar.

LUÍS DE CAMÕES: Assim é. Lembrai-vos que de el-rei eu não sabia mais do que existir. Em Lisboa é que escrevi a dedicatória... DAMIÃO DE GÓIS: Que mais?

LUÍS DE CAMÕES: O final do canto quinto, também do sétimo, algumas oitavas do canto nono, outras no canto décimo... DIOGO DO COUTO: E, se bem te conheço, ainda escreverás, se não foi escrito já, o bastante para amanhã se saber que os parentes de Vasco da Gama não cuidaram de honrar, como deviam, o fundador da casa da Vidigueira.

LUÍS DE CAMÕES: Escrito está, não duvides. (QFL, p.54)

Assim, a dedicatória e os cantos citados podem ser observados para percebermos a interpretação de Saramago e mostrarmos as relações de intertextualidade com a epopeia.

Na dedicatória (estrofes de 9 a 18), Camões homenageia D. Sebastião considerando-o o representante da "lusitana antiga liberdade", baluarte dos bons valores nacionais, monarca poderoso, predestinado por Deus para ser, acima de tudo, o líder da reconquista das terras roubadas pelos mouros:

E, enquanto eu estes canto e a vós não posso,
 Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,
 Tomai as rédeas vós do reino vosso,
 Dareis matéria a nunca ouvido canto.
 Comecem a sentir o peso grosso
 (Que pelo mundo todo faça espanto)
 De exército e feitos singulares
 De África as terras e do Oriente os mares (Lus., I, 15).

Contudo, uma leitura mais atenta da dedicatória revela que Camões está aconselhando e criticando D. Sebastião ao mesmo tempo em que o louva. Diz que é grande a responsabilidade de governar o povo português, cujas façanhas são tamanhas e tão nobres que

já são suficientes, não sendo necessário apelar para as "fantásticas, fingidas, e mentirosas", basta ater-se à história de Portugal para dar matéria a "nunca ouvido canto".

Um outro aspecto da dedicatória diz respeito ao fato de Camões ter de "pagar" ao rei cantando seus feitos futuros em Marrocos, o que explicaria a exaltada homenagem. Diz o poeta na peça: "Tenho licença de imprimir, tenho o privilégio de guardar a propriedade da minha obra. E isto o tive de pagar propondo-me a el--rei para cantar os seus feitos futuros em Marrocos.", o que, para Francisca de Aragão, não é um desmerecimento. Lúcido, contudo, Camões diz: "Hei-de sabê-lo um dia, se viver tanto. Porém, não choremos o leite derramado." (QFL, p.78-79).

No final do canto quinto (estrofes de 92 a 100), Camões elogia a poesia ao mesmo tempo em que investe contra a ignorância dos guerreiros portugueses em geral, e contra os descendentes do Gama em particular. Na peça, o Conde de Vidigueira, neto do herói da epopeia camoniana, se recusa a financiar a obra. O conde avalia o assunto como "negócio de pouca monta" (QFL, p.47):

CONDE DE VIDIGUEIRA: Sois poeta e bem falante, senhor Luís Vaz. Ficai com a glória do vosso bem falar e bem escrever, que a casa da Vidigueira não precisa de quem lhe cante as glórias, ou pagará a encomenda que fizer para lhas cantarem. E eu não me lembro de vos ter encomendado este trabalho. (*entrega os papéis a Luís de Camões, que os recebe.*) Podeis retirar-vos.

LUIZ DE CAMÕES: Aonde irá morrer o conde de Vidigueira? Na hora que morrerdes, quem sabe se antes de mim, bom será que vos lembreis dessas palavras. É a última ocasião que tereis que pedir perdão a Deus por tê-las dito. Senhora condessa... (*Sai*). (QFL, p.49)

Na passagem acima, faz-se alusão direta ao anonimato em que morreu o neto de Vasco da Gama, ao partir com D. Sebastião para a batalha de Alcácer-Quibir. O trecho também evidencia o pouco crédito que os nobres davam à literatura, "ao bem falar e bem escrever".

Essa "recusa" à arte é percebida na peça em vários momentos. No quinto quadro do segundo ato, temos uma passagem interessante no que concerne a esse assunto. Em conversa com Francisca de Aragão, Camões admite ter estado iludido com a sua condição de poeta. No trecho também menciona-se que, em outros pontos da Europa (Itália), os artistas eram tratados de forma distinta:

FRANCISCA DE ARAGÃO: Para que é tanto orgulho? Tresvarias, Luís Vaz. Julgaste que poderia entrar no paço com o teu livro adiante e que todas as portas se abririam diante dele e de ti, e que quando entrasses na câmara real, Sua Alteza se levantaria donde estivesse sentada e te viria receber à entrada, a ti te mandaria sentar, e assim teria Luís Vás de Camões o que lhe era devido. LUÍS DE CAMÕES: Forte zombaria é essa, mas muito verdadeira. FRANCISCA DE ARAGÃO: Talvez nas cortes de Itália, ao que ouço dizer, tais fortunas aconteçam, porém nós vivemos em Portugal... LUÍS DE CAMÕES: E el-rei é D. Sebastião... FRANCISCA DE ARAGÃO: Que muito aborrece a leitura... LUÍÁ DE CAMÕES: Que não quis nem quer ler o meu livro... (QFL, p.80)

Com a recusa do conde em financiar a obra, o primeiro ato termina de forma bastante dramática. Resta ainda nas mãos do Conde de Vidigueira, um papel, dos que levou Camões:

(o conde de Vidigueira faz um gesto cansado com a mão. A condessa, num repente furioso, rasga o papel em quatro e lança os bocados para o chão. Aias e moços precipitam-se, disputam os fragmentos, e rasgam-nos em bocadinhos cada vez mais pequenos, atirando-os ao ar). (QFL, p.49)

O encontro com o descendente de Gama foi sugerido pelo fidalgo Miguel Dias e por Francisca de Aragão, criando-se a expectativa de uma proteção quase segura, baseada nos interesses do próprio Conde de Vidigueira, pois a homenagem que Camões fizera ao sobrenome lhe traria prestígio, "é o seu dever, honrar a memória do avô" (QFL, p.46). Não é de se estranhar que o episódio acentue a frustração e a humilhação de Luís de Camões pela insensibilidade dos descendentes de Vasco da Gama.

Segundo a peça, Camões teria denunciado em sua epopeia a indiferença do conde, não cumpridor de dever de honrar os feitos de seu antepassado, e se os feitos do Gama serão lembrados e honrados, ele deve agradecer às musas, não aos seus descendentes:

Enfim, não houve forte Capitão
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega ou Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão-somente.
Sem vergonha o não digo: que a razão
De algum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e rima:
Porque quem não sabe arte, não na estima.

Por isso, e não por falta de natura,
Não há também Virgílios nem Homeros;
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneias nem Aquiles feros.

Mas o pior de tudo é que a ventura
 Tão ásperos os fez e tão austeros,
 Tão rudos e de engenho tão remisso,
 Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso.

Às Musas agradeça o nosso Gama
 O muito amor da pátria, que as obriga
 A dar aos seus, na lira, nome e fama
 De toda a ilustre e bélica fadiga;
 Que ele, nem quem, na estirpe, seu se chama,
 Calíope não tem por tão amiga,
 Nem as Filhas do Tejo, que deixassem
 As telas de ouro fino e que o cantassem.

Porque o amor fraterno e puro gosto
 De dar a todo o Lusitano feito
 Seu louvor, é somente o pressuposto
 Das Tágides gentis, e seu respeito.
 Porém não deixe, enfim, de ter disposto
 Ninguém a grandes obras sempre o peito:
 Que, por esta ou por outra qualquer via,
 Não perderá seu preço e sua valia. (Lus., V, 97-100)

No Canto VII, Camões revela a sua situação "miserável" de poeta independente e sem proteções, conforme a visão expressa na peça:

Olhai que há tanto tempo que, cantando
 O vosso Tejo e os vossos lusitanos
 A fortuna me traz peregrinando
 Novos trabalhos vendo e novos danos:
 Agora o mar, agora exprimentando
 Os perigos mavórcios inumanos
 Qual cânace, que à morte se condena,
 Numa mão sempre a espada e noutra a pena;

Agora, com pobreza aborrecida,
 Por hospícios alheios degradado;
 Agora, da esperança já adquirida
 De novo, mais que nunca, derribado;
 Agora às costas escapando a vida
 Que dum fio pendia tão delgado
 Que não menos milagre foi salvar-se
 Que para o Rei judaico acrescentar-se.

E ainda, ninfas minhas, não bastava
 Que tamanhas misérias me cercassem,
 Senão que aqueles que eu cantando andava
 Tal prêmio de meus versos me tornassem:
 Atroco dos descansos que esperava,
 Das capelas de louro que me honrassem,
 Trabalhos nunca usados me inventaram,
 Com que em tão duro estado me deitaram! (Lus., VII, 79-81)

Os versos evidenciam a angústia e revolta do poeta frente ao seu contexto, ao não reconhecimento da obra a que dedicou a sua vida com obstinação inquebrantável. Ao voltar para Lisboa, Camões carrega o martírio do desamparo e da indiferença, apesar de ter dedicado sua vida à literatura, movido tanto pelo patriotismo como pela certeza de que as grandes navegações conduziriam Portugal a um melhor destino. Nesse sentido, ao relacionar a velhice antecipada e sofrida de Camões com a dissolução da pátria portuguesa, Saramago somente evidencia aquilo que o próprio poeta deixou escrito em carta para um amigo, um pouco antes de morrer: "Enfim, acabarei a vida e verão todos que fui tão afeiçoado à minha pátria, que não me contentei de morrer nela, mas com ela." (MOISÉS, s/d, p.41). O terceiro quadro evidencia essa indiferença por meio da discussão entre o poeta e a mãe sobre o reconhecimento do artista. Ana de Sá não se conforma que Luís de Camões seja pobre: "O maior poeta português é pobre, o meu filho quase não tem o que comer." (QFL, p.68):

ANA DE SÁ: Se tu és tão grande poeta, e eu acredito, oh se acredito, que faz o paço, ou lá quem teria obrigação de te ajudar? Como foi que viveram Luís de Camões e sua mãe Ana de Sá durante esses doze meses?

LUÍS DE CAMÕES: Viveram em grande aperto, e assim continuam. Tiveram fome, talvez.

ANA DE SÁ: Fome, não. Fome, não tivemos.

LUÍS DE CAMÕES: A mim me valeram os amigos, convidando-me para comer. E a vós, valeu-vos quem? ANA DE SÁ: Eu como pouco.

LUÍS DE CAMÕES: Porque não tendes mais para comer. (QFL, p.68)

No final do canto VIII, o poeta acusa o ser humano de ser facilmente corrompido pelo dinheiro e sugere que tanto as leis quanto os textos são também corruptíveis; "aqui, uma alusão surpreendente à actividade da censura pode, com algo de lassidão, ser entrevista" (COSTA, 1997, p.161).

Nas naus estar se deixa, vagaroso,
Até ver o que o tempo lhe descobre:
Que não se fia já do cobiçoso
Regedor, corrompido, e pouco nobre
Veja agora o juízo curioso
Quanto no rico, assim como no pobre
Pode o vil interesse e sede imiga
Do dinheiro, que a tudo nos obriga. (Lus., VIII, 96)

Este interpreta mais que sutilmente
Os textos; este faz e desfaz leis;
Este causa os perjúrios entre a gente
E mil vezes tirano torna os reis.
Até os que só a Deus onipotente

Se dedicam, mil vezes ouvireis
 Que corrompe este encantador, e ilude;
 Mas não sem cor, contudo, de virtude. (Lus., VIII, 99)

Por fim, no canto IX, Camões alerta seus contemporâneos acerca da ociosidade que os acometia e que era contrária aos desejos de fama e imortalidade que almejavam:

[...] por isso, ó vos que as famas estimais,
 Se quiserdes no mundo ser tamanhos,
 Despertai já do sono do ócio ignavo
 Que o ânimo, de livre, fez escravo.

E ponde na cobiça um freio duro,
 E na ambição também, que indignamente
 Tomais mil vezes, e no torpe e urgente;
 Porque essas honras vãs, esse ouro puro,
 Verdadeiro valor não dão à gente
 Melhor é merecê-los sem os ter,
 Que possuí-los sem os merecer. (Lus., IX, 92-93)

Inevitável lembrar que n' *Os Lusíadas* Camões também lança um olhar ao passado a partir do presente. Sua obra, no século XVI, poderia ser considerada, assim como a peça de Saramago, uma reflexão sobre a história de Portugal que não se restringia a *contar* os episódios, pois Camões interrompe a epopeia em diversos momentos para dar sua opinião (seu olhar contemporâneo, tanto ao passado quanto ao presente) e pensar sobre sua atualidade com base na experiência passada. Nessa perspectiva, acreditamos que este possa ser mais um momento explícito de intertextualidade entre *Que farei com este livro?* e *Os Lusíadas*: ambos são textos que, ao voltar ao passado, quebram a temporalidade "épica" para tratar do momento atual em que vivem, ou seja, não conseguem - e talvez nem queiram - restringir-se ao momento histórico retomado. A evidente diferença é que Camões retoma um passado recente, enquanto Saramago volta a um passado distante de sua época, e com objetivos distintos. A epopeia camoniana procura exaltar os feitos dos lusitanos (o que não quer dizer que esteja isenta de críticas), enquanto a peça saramaguiana procura indagar ao Portugal de ontem e de hoje o estatuto da arte e do artista.

A intertextualidade, segundo Chalhub, é uma forma de metalinguagem, em que "se toma como referência uma linguagem anterior" (2005, p.52). Na peça, é um recurso metaficcional, mas também tem estatuto de "releitura de documentos históricos", comofica evidente quando Saramago transcreve o parecer do censor do Santo Ofício, que permitia a publicação da epopeia de Camões.

Para emprestar fidedignidade à peça, o autor recorre a um expediente bastante utilizado por escritores pós-modernos. Segundo Wesseling (1991), a colagem, por constituir-se no uso de documentos comprováveis, é uma estratégia para reverter a ideia de que a História se distancia da literatura. O uso desses documentos é um dos argumentos que tentam justificar a diferença de estatuto entre narrativas ficcionais e históricas. Isso porque a História julga encontrar seus fundamentos em relíquias do passado, documentos verbais ou não, objetos que corroboram as diferenças entre os textos dos historiadores e dos literatos. No entanto, esses objetos podem não trazer informações tão sólidas e válidas para justificar aquele argumento. Não há razões válidas para privilegiarmos tais resquícios do passado como fonte verdadeira de informação, já que "assim como nossas versões retrospectivas do passado, estes restos são os produtos de seres humanos que não podiam deixar de perceber o mundo à sua volta a não ser por meio de seus próprios desejos e preconceitos"⁶ (WESSELING, 1991, p.123).

Ao realizar a colagem, os escritores pós-modernos mostram a natureza subjetiva dessas provas documentais, (Ver Wesseling, 1991, p.122-124). No contexto da obra estudada, esse recurso "define, a partir do ponto de vista do Poder, a recepção que se permite à obra maior do renascimento lusitano, filtrada pela Inquisição, ao mesmo tempo em que ao texto da obra dá um verniz arcaizante muito funcional para a reconstituição histórica encetada por Saramago" (COSTA, 1997, p.169).

A relação entre os textos não é matéria nova, ao contrário, caracteriza desde sempre a atividade poética: a literatura sempre nasceu de si mesma, e os textos literários, em todos os tempos, surgiram relacionados com outros textos de épocas anteriores ou contemporâneas, o que nos obriga a encarar a linguagem em sua heterogeneidade, "um campo de trocas incontroláveis e imprevisíveis" (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.59). A novidade apresentada a partir do século XIX é que essa intercomunicação dos discursos passou a ser

algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da "verdade" (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE--MOISÉS, 1993, p.59-60)

⁶ like our retrospective versions of history, these remnants are the products of human beings who could not but perceive the world around them in terms of their own desires and preconceptions

Em *Que farei com este livro?*, nota-se uma aproximação temática explícita com o poema *Camões*, de Almeida Garrett, que já estabelece a analogia entre o retorno do poeta desterrado a Portugal, para morrer, junto à pátria, incompreendido por seus contemporâneos. Essa espécie de biografia sentimental do poeta que amou imensamente a pátria termina com sua morte à míngua. Garrett acusa o povo português de ingratidão, por não ter reconhecido o poeta em vida e nem sequer conhecer "o humilde lugar onde repoisam/ As cinzas de Camões conhece o Luso" (GARRETT, s/d, p.125). Na peça de Saramago, percebemos esse mesmo tom expresso em vários momentos, como na fala de Diogo do Couto acusadora da ingratidão dos portugueses: "Vai para um ano que Luís Vás chegou a Lisboa, e tem vivido de esperanças e desespero. Senhor Damião de Góis, que desvairamento é esse, que reino temos? Nunca em Portugal se escreveu um livro assim, e ninguém o agradece." (QFL, p.51); ou a fala de Ana de Sá: "Porque espera, então, el-rei? Que lhe vão dizer um dia que morreu Luís de Camões à míngua?" (QFL, p.69).

De acordo com Costa, "não só no tema, porém, se aproxima *Que Farei com Este Livro?* de seu mais ilustre antecessor. O tom do poema garrettiano - de "elegia lutuosa" [...] - verifica-se também na obra de teatro de José Saramago" (COSTA, 1997, p.140-141), o que permite observar, de forma nítida, a ascendência do grande romântico na obra de José Saramago, principalmente no tom elegíaco assumido tanto em *Camões* quanto em *Que farei com este livro?*.

O diálogo entre a peça e *Mensagem*, esta de Fernando Pessoa (1998), também se evidencia desde a escolha do título da peça de Saramago - "À espada em tuas mãos achada/ Teu olhar desce/ Que farei eu com esta espada?/ Ergueste-a, e fez-se" (PESSOA, 1998, p.23) - até nas imagens propiciadas pelo poema pessoano intitulado "Nevoeiro":

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser Este fulgor baço da
terra Que é Portugal a entristecer-Brilho sem
luz e sem arder, Como o que o fogo-fátuo
encerra.

Ninguém sabe que coisa quer. Ninguém
conhece que alma tem, Nem o que é mal
nem o que é bem. (Que ânsia distante perto
chora?) Tudo é incerto e derradeiro. Tudo é
disperso, nada é inteiro. Ó Portugal, hoje és
nevoeiro...

É a Hora! (PESSOA, 1998, p.64)

A peça também utiliza vocábulos como "névoa", "cavalgar às cegas" e "nevoeiro", que nos remetem à obscura mentalidade inquisitorial de Portugal e à mentalidade confusa do jovem rei. "Cavalgar às cegas" faz alusão ao fato de o jovem monarca também "governar às cegas", levando Portugal à situação crítica na qual se encontrava. O uso do vocábulo "nevoeiro" também é "revelador do mito sebastianista, da espera do Desejado, do Encoberto, perdido nas areias africanas, que voltará um dia, no meio da cerração, para devolver a glória que o seu precoce desaparecimento sepultou" (COSTA, 1997, p.151), como demonstra o trecho seguinte:

LUÍS DA CÂMARA: Gentil caçador é el-rei, e ardoroso. Em todo o reino não tem quem se lhe compare.

MARTIM DA CÂMARA: Hoje, a manhã estive de névoa. É de manhãs assim que el-rei mais gosta. É o seu maior prazer cavalgar às cegas.

LUÍS DA CÂMARA: Sim, manhãs de nevoeiro (QFL, p.17).

Ao final da peça, aparece um novo uso do vocábulo "nevoeiro". O nevoeiro do qual falam as profecias e que marcará o regresso de D. Sebastião é visto como um elemento simbólico. Este símbolo diz respeito à cegueira portuguesa, que levaria o país a dirigir a sua política às cegas, de forma indefinida, culminando na perda de sua estabilidade econômica. A peça deixa explícito esse momento de indeterminação e incerteza (e loucura), que teria drásticas consequências para o país.

CARDEAL: Quando disse el-rei que voltaria da caça?

MARTIM DA CÂMARA: Quando o nevoeiro levantasse. E o nevoeiro não levanta. (QFL, p.91)

O nevoeiro, pode-se dizer, não levantará tão cedo, pois a confusão mental do rei o levará à morte. Um outro momento de diálogo entre Saramago e Pessoa diz respeito à visão da corte como um local de loucos:

D. CATARINA: Que não saiba el-rei o que foi agora dito. CARDEAL: Saberá se lho disserdes, e eu saberei que lho dissestes. D.CATARINA: Sou velha, senhor inquisidor-geral, não sou louca. CARDEAL: Ambos somos velhos. Talvez todos sejamos loucos. D. CATARINA: A peste em Lisboa, continua?

CARDEAL: Continua. (QFL, p.22)

Podemos perceber no final deste trecho outra alusão à obra pessoana, que evidencia o quanto a mentalidade de todos os governantes portugueses também estava

confusa devido às circunstâncias históricas do momento, como é perceptível no poema "D. Sebastião, rei de Portugal":

Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou o meu ser que houve, não o que há.
Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria? (PESSOA, 1998, p.33)

Nesses versos, Pessoa relembra que a loucura levou D. Sebastião à imortalidade e que sem os sonhos, ele nada seria. Quem sabe poderia dar herdeiros ao trono, mas estes seriam antecipadamente condenados à morte, enquanto o sonho permaneceria. Talvez Pessoa esteja aludindo a necessidade que o homem tem de mistificar os fatos. Assim, é possível perceber que a peça de Saramago dialoga com o poema de Fernando Pessoa também no que diz respeito ao tom de desencanto em relação à realidade portuguesa.

O conto "Super flumina babilonis" de Jorge de Sena, pertencente ao livro *Homenagem ao papagaio verde*, busca traçar um perfil humano de Camões, retratando-o no momento em que o poeta escreve uma de suas mais famosas redondilhas. O momento vivido pelo poeta no conto de Sena é o da fase final de sua vida, quando vive esquecido pelos grandes e poderosos, embora receba a tença de el-rei, sem muita regularidade.

Já podemos notar de imediato a semelhança entre o conto e a peça. No conto, são apresentados os momentos que antecedem a criação da redondilha "Sôbolos rios que vão (Babel e Sião)", e, em *Que farei com este livro?*, trata-se da publicação da obra *Os Lusíadas*, que, embora já escrita, tem de ser refeita (remendada) para adequar-se ao contexto.

A essencial diferença entre o Camões de Sena e o de Saramago é que, no primeiro, dá-se atenção especial ao passado do poeta enquanto homem entregue aos prazeres da carne e da poesia. Já em Saramago privilegia-se o Camões escritor, em detrimento do poeta galante e impetuoso. No conto de Sena, somente Camões e a mãe participam efetivamente da narrativa, e não recebem nome.

A personagem de Ana de Sá - somente nomeada em *Que farei com este livro?* - também é muito diferente nos dois textos. Em Sena, temos uma personagem religiosa, que tem pena do filho por vê-lo destruído pela vida e pelo passado de pecados carnis. Ela o culpa por estar nessa situação, vendo-o com olhos "horrorizados com a monstruosidade dos

castigos reservados a quem se entrega aos pecados da carne, sem se manter puro como veio ao mundo" (SENA, 2004, p.85). A personagem criada por Sena acredita ser essencial que o filho creia nos santos, e confia cegamente na religião: "Deus meu, se alguém te ouve e pensa que tu não acreditas nos santos. A Santa Inquisição que nos livrou da maldade e da malícia dos inimigos da nossa Fé manda que se acredite nos santos, e eu bem sei que tu não acreditas [...]". (SENA, 2004, p.87). Já em Saramago, temos uma personagem muito mais consciente do valor da poesia do filho. Ana de Sá esperou pelo filho por mais de dezessete anos: "Dezassete anos que esperei aqui por ele, sem notícias, ou tão poucas, pensando se estaria morto, se por lá me teria ficado." (QFL, p.27). Ela se considera apenas a mãe de seu filho (QFL, p.29), e a sua dedicação a ele é extrema:

ANA DE SÁ: Dezassete anos à espera do meu filho, senhor Diogo do Couto, deram-me o ouvido mais fino do mundo. (*Levanta-se, abre a porta, Luís de Camões está no limiar.*)

LUÍS DE CAMÕES: Quando será, minha mãe, que me dareis tempo de abrir eu a porta?

ANA DE SÁ: Se vieres pelos ares voando, como os anjos, talvez que te não ouça. (QFL, p.31)

Ela é mais consciente e não aceita a os desígnios de Deus de forma tão conformada:

ANA DE SÁ: [...] Assim tenha vida. Se de tão longe regressou, de tantos perigos, para vir morrer por esta peste que todos os dias mata famílias inteiras, é porque não há justiça no céu. (*som de sineta que passa.*)

DIOGO DO COUTO: A justiça...

ANA DE SÁ: Agora todos os dias rezo à Virgem Santíssima e lhe digo: Mãe dos homens, se meu filho morre, se a mim me conservaste a vida para o ver morrer a ele, esquece-te de Ana de Sá, porque aos teus pés nunca mais ajoelharei. (QFL, p.30)

O trecho desestabiliza a noção de "justiça divina" ao mesmo tempo em que faz alusão à futura morte de Camões (1580), vítima da peste que volta a atingir Lisboa, por meio de um signo interessante - a sineta que anuncia os mortos pela peste - que aparece em dois momentos da peça. Esse efeito sonoro aparece primeiramente enquanto contraste à dedicatória a dom Sebastião que está sendo escrita por Camões: "um verso, para começar, que emparelhasse com este, um vocativo... (*começa a ouvir-se a sineta da galera dos mortos de peste.*) E vós, ó bem nascida segurança..." (QFL, p.35). O momento em que D. Sebastião reina

não é de segurança, mas de caos, incerteza, repressão e mortes, e o signo está justamente a serviço dessa ambientação.

Retornemos às personagens maternas criadas por Saramago e Sena: ambas são semelhantes em relação à tristeza que sentem ao ver o filho na situação em que se encontra, e ambas evocam o seu passado de beleza e felicidade: "Vejo-o diferente do que foi, é o meu filho e é também outro homem. Em que praia ou mar ficou o mancebo galhardo que daqui partiu, que privações e desgostos o tornaram tão melancólico, que misérias mais custosas de suportar que esta pobreza costumada?" (QFL, p.29). Semelhante comentário diz a mãe de Camões criada por Sena e jamais nomeada: "[...] E estou sem apetite só de ver-te nesse estado, um rapaz tão forte e tão bonito como tu eras, que não havia moça que não se voltasse para te ver, nem homem que não se mordesse de inveja." (SENA, 2004, p.91).

As semelhanças entre os textos dizem respeito à situação material do poeta e sua decadência física e moral. Nos dois textos enfatiza-se a decadência material de Camões e sua profunda tristeza: "Um homem [...] seco de amor, exangue de entusiasmos, descrente da pátria, destituído até da alegria de fazer versos. Os seus versos, agora, haviam-no abandonado." (SENA, 2004, p.93).

Tristeza semelhante atinge o Camões saramaguiano, que também perde a inspiração: "Olho para dentro de mim e vejo-me seco e vazio. Durante a viagem, pensei que se me abrissem as fontes quando arribasse a Lisboa. Ver a cidade fechada, atribulada de doença e em tão grande mortandade... Que pode um poeta compor?" (QFL, p.32).

Outra semelhança é o descrédito dos contemporâneos de Camões em relação a seus versos. No conto de Sena, a mãe de Camões relata o que ouviu de uma vizinha:

[...] E ela respondeu que tu estavas mesmo muito acabado, e ele disse que tu não acabavas nunca, porque tu eras um grande poeta, um dos maiores que já tinha havido no mundo [...] E ela riu-se muito, e disse-lhe que o Senhor Padre Manuel também dizia o mesmo, e que era tudo bondade deles, porque isso de poesias nunca davam nada a ninguém.
(SENA, 2004, p.93).

Assim, o diálogo entre os textos se mostra explícito. De acordo com Sena, "é certo que pouco ou nada se sabe de concreto acerca desse homem, cujo nascimento, cuja vida, cuja morte e cujos restos mortais são duvidosos, maravilhosamente duvidosos. O que é um convite à imaginação" (SENA, 1980, p.17). A peça de Saramago e o conto de Sena, portanto, são elaborações imaginativas da figura camoniana. Nos dois textos, os autores preenchem os vazios da vida de Camões e as lacunas da realidade que teria permeado a

criação dos textos. Eles fazem isso por meio de alguns dados históricos concretos, dos poemas e da interpretação que deles se pode fazer.

Ainda, podemos analisar a intertextualidade a partir de outra perspectiva: *Que farei com este livro?* configura-se como uma arena em que diferentes discursos se entrecruzam, se negam e se afirmam. A intersecção entre discursos estéticos, políticos, religiosos e históricos transformam o texto numa malha discursiva heterogênea, e nessa linguagem heterogênea trazida pela peça é possível perceber a voz do "outro", não somente um outro "literário", mas um outro "social" (político, religioso, etc.).

A noção da perda de um sentido integrado do homem abalou o indivíduo em relação à sociedade e em relação a si mesmo, conforme discute Hall (1999). A identidade se tornou instável, "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (HALL, 1999, p.7). A compreensão de uma linguagem homogênea não pode mais ser sustentada: "O sujeito não é uma entidade homogênea, exterior à linguagem, que lhe serviria para traduzir em palavras um sentido do qual ele seria fonte consciente." (AUTHIER-REVUZ, 2004, p.63). O discurso, nesses termos, sempre se cruza com o discurso do outro. Mas, em que momento podemos entrever este "outro" na peça?

No texto de José Saramago, diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre o mesmo objeto. O palco, se considerado um território de ação, um veículo não só de palavras, mas de atos que efetivamente acontecem diante dos espectadores, fazendo com que vivenciem a discussão mais amplamente e de forma mais aproximada da realidade do que ocorre em outros gêneros, parece ser o local ideal para trazer à tona a discussão cujo tema principal é a recepção da literatura - ou, melhor dizendo, da arte em geral -, em uma sociedade vilipendiada em seus valores mais íntimos, levando em conta que a censura procura vetar o direito do homem ser livre, e a liberdade é um valor que não se enquadra facilmente nas premissas das leis, quer sejam morais, quer políticas, pois é um valor íntimo e subjetivo de cada ser.

Os discursos que se opõem e se delimitam no espaço discursivo criado pela peça são veiculados por diferentes personagens, que representam discursos distintos.

As personagens se dividem, de uma maneira geral, nas que apoiam Camões em seu empreendimento e nas que atestam de maneira explícita a mentalidade repressiva do Portugal de então. Pode-se dizer que a intenção básica de Saramago é "dramatizar o embate entre as duas variantes das mentalidades que definiram Portugal no século XVI" (COSTA, 1997, p.150), o que fica bastante claro em termos dramáticos, mas que pode ser contestado

em termos discursivos, afinal, há mais de uma voz tanto a favor quanto contra a empreitada camoniana.

No segundo quadro, Camões vai ao palácio da Inquisição. O censor da obra, Frei Bartolomeu Ferreira, realiza um trabalho lento e minucioso, o que era comum na época:

"Estou lendo e anotando com toda a prudência que o melindre do caso requer." (QFL, p.61). Nada é encontrado no livro de Camões contra a Santa Fé, mas o frade se incomoda com as ofensas aos bons costumes: "Vossa mercê por todo o lado introduz nudezas, e em tal excesso que fará da leitura um constante alarme aos sentidos." (QFL, p.61). Camões rebate a crítica dizendo que "os antigos deuses cuidavam pouco de roupagens, em particular as deusas [...] Também Eva, nossa primeira mãe, e Adão, nosso primeiro pai." (QFL, p.62). O poeta ironiza sutilmente a fé católica, o que é percebido pelo frade, que diferencia a atitude de Adão e Eva (de inocência) da dos deuses pagãos. No diálogo entre Camões e o Frade, podemos visualizar o embate de vozes. A tensão entre duas opiniões que se chocam se materializa no texto. De um lado, o teocentrismo absoluto do Santo Ofício, e, do outro, o antropocentrismo humanista⁷, que se manifesta na opinião favorável à criação literária:

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: [...] Posto que ambas as vezes me chocou aquele passo em que Vasco da Gama invoca a Divina Guarda para que o proteja e defenda no transe aflito em que está, e quem o ouve e lhe acode é Vénus. Dizei-me logo. Por que não fizestes vós intervir a Virgem, ainda por cima Domina Maris, Senhora do Mar? O trágico passo haveria de ter assim uma unção religiosa, um fervor, que dessa maneira lhe faltam, tudo se resolvendo entre ninfas que vão seduzir os ventos, e assim acaba a tempestade. Que me dizeis a isto?

LUÍS DE CAMÕES: Divido em duas partes a minha resposta. A primeira, é que tendo eu começado por me servir duma ficção dos deuses e das musas, seria contra a boa ordenação da obra fazer repentinamente intervir a Virgem Santíssima, quando até aí não fora invocada. (QFL, p.62)

Camões defende a "boa ordenação da obra", a coerência desta, enquanto o frade se preocupa com a propagação e aceitação da fé católica. Porém, a tenacidade do poeta é tamanha que ele consegue justificar o modo de escrita da epopeia utilizando os próprios

⁷ Talvez devamos falar sumariamente da instalação do pensamento humanista em Portugal, fruto das influências italianas que gera um humanismo específico, caracterizado "muito mais pelo despontar da subjetivação crítica, pelo surgimento de individualidades literárias [...] (...) e pelo interesse pelas emoções humanas [...], que pelo culto às letras clássicas (MALEVAL, 1992, p.99) e tem como principal característica a fé no homem. Na terceira década do século XVI, este ideal renascentista estaria já solidificado e no mesmo período nasce Camões, herdeiro desta tradição quinhentista. *Os Lusíadas* é a concretização de uma ambição humanista de criar uma epopeia portuguesa nos moldes da *Iliada* e da *Odisséia*. Camões não é o primeiro a tentar esse empreendimento, mas é o primeiro a consegui-lo.

preceitos religiosos. Como ele, sendo um poeta, faria manifestar uma entidade, "a virgem", que só se manifesta por vontade própria? O poeta acrescenta, "imaginemos um concílio dos deuses que tivesse, em vez das divindades pagãs, Júpiter, Marte, Neptuno, Vénus, Baco, Mercúrio, os santos e santas da nossa fé. Destes, quais o que ajudariam os portugueses na sua navegação? Mais grave ainda: quais estariam contra?" (QFL, p.63).

Semelhante é a resposta a outra indagação do frade, que questiona: "Por que não vos haveis servido de Satanás para inimigo dos portugueses e das suas obras? Mostraríeis, assim, uma vez mais, o triunfo da fé sobre as malícias do inimigo." (QFL, p.63). Note-se que Camões, novamente, utiliza argumentos que dizem respeito à criação poética: "E também ofenderia a lógica juntando Satanás ao panteão dos deuses romanos. Além disso, lembre-se Vossa Reverença de que Satanás é o extremo da fealdade. Queríeis que em estilo poético eu tratasse o Maligno, o adornasse enfim com as galas que a poesia sempre lança sobre suas figuras?" (QFL, p.63-64).

O sentido desta conversação se dá por meio da interação e do embate das vozes. Em termos discursivos, não é, porém, assim tão simples. Quando o leitor entra em contato com o texto, seus próprios valores participam dessa significação. Saramago escreve o seu texto pensando em um receptor virtual e a interação entre texto e leitor empírico gerará outros sentidos que demonstram o complexo emaranhado discursivo no qual todo enunciado está inserido.

Em outras palavras, a heterogeneidade discursiva acentua que a sociedade não é homogênea. Obras marcadas por heterogeneidade discursiva supõem os movimentos de reconfiguração social, dos quais a linguagem participa de forma ativa no nível ideológico. Em sociedades divididas em classes cujos interesses são muito divergentes, se pode ver com mais nitidez a relação polêmica entre os discursos, como ocorre em *Que farei com este livro?*. A peça de José Saramago é, portanto, uma representação literária das vivências e dos discursos ativos do meio histórico e social da época (e de hoje também).

As contribuições de Bakhtin são indispensáveis para os estudos da linguagem vista de uma perspectiva social. Os signos (ou a linguagem), segundo o círculo de Bakhtin, "refletem e refratam o mundo" (FARACO, 2003, p.50), ou seja, descrevem e constroem o sentido do mundo, e por esse motivo Medvedev dirá que "no horizonte ideológico de uma época ou grupo social, não há uma, mas várias verdades mutuamente contraditórias" (FARACO, 2003, p.19). Os grupos humanos, portanto, compreendem as verdades de diferentes modos, gerando valorações diferentes e muitas vezes contraditórias às ações e relações ocorrentes nas sociedades. "É assim que a práxis dos grupos humanos vai

gerando diferentes modos de dar sentido ao mundo (de *refratá-lo*), que vão se materializando e se entrecruzando no mesmo material semiótico." (FARACO, 2003, p.50).

A refração é uma condição necessária do signo na concepção do círculo de Bakhtin, que diz não ser possível "significar sem refratar". Isso porque não há significações garantidas inerentes à linguagem; existem apenas significações marcadas pelas distintas experiências de distintos grupos humanos, com inúmeras contradições e confrontos gerados por valorações e interesses sociais:

Em outras palavras, a refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Sendo essas experiências múltiplas e heterogêneas, os signos não podem ser unívocos (monossêmicos); só podem ser plurívocos (multissêmicos). A plurivocidade (o caráter multissêmico) é a condição de funcionamento dos signos nas sociedades humanas. E isso não porque eles sejam intrinsecamente ambíguos, mas fundamentalmente porque eles significam deslizando entre múltiplos quadros semântico-axiológicos (e não com base numa semântica única e universal). (FARACO, 2003, p.50-51)

Bakhtin percebe que qualquer ato de criação ideológica vive na fronteira e que qualquer ponto de vista criativo implica uma tomada de posição axiológica tornando-se necessário apenas quando relacionado com outros pontos de vista criativos. O filósofo passa a analisar o encontro social das diferentes vozes, que "vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante" (FARACO, 2003, p.57). Portanto, é no plurilinguismo dialogizado que se encontram os enunciados, local em que as vozes sociais se entrecruzam de forma contínua e multiforme, processo em que também se vão formando novas vozes sociais. Em todas as épocas existem visões divergentes a ponto de serem quase excludentes, mas os conflitos sociais intensificam sobremaneira esse fator.

Na peça de Saramago, os conceitos bakhtinianos que mais nos auxiliam para captar a heterogeneidade de discurso são os de dialogismo e polifonia. O primeiro é compreendido não só como referência ao desenrolar da conversação face a face, ou a conversa de personagens em uma narrativa, e tampouco a fala dos personagens no texto dramático, embora em todas essas manifestações possa haver dialogismo. É preciso compreender "diálogo" de uma forma mais ampla, pois todo o sentido do enunciado particular do qual falamos é construído na compreensão ativa e responsiva do interlocutor. O sentido da enunciação não se encontra na palavra, nem nos interlocutores, mas na interação entre estes.

O princípio que unifica a obra do teórico russo é a concepção dialógica da linguagem; "existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro" (FIORIN, 2007, p.109). Isso significa que, ao construir o seu discurso, um enunciador leva sempre em conta o discurso do outro, que se encontra presente no seu. O dialogismo não pode ser pensado apenas lógica ou semanticamente:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto, e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que se pode dela se afastar. (BAKHTIN, 1988, p.88)

Polifonia não se confunde com dialogismo. Desde sempre os textos retomam outros textos; nenhum texto é puro ou original. Não obstante, em uma obra polifônica se percebe a multiplicidade de vozes que estão presentes, enquanto nas obras monofônicas, elas são abafadas. Mas é claro que as obras monofônicas também contêm dialogismo, pois "a alteridade define o ser humano, e o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar o homem fora das relações que o ligam ao outro" (BAKHTIN, 1988, p.35-36). A própria existência não tem sentido fora do dialogismo, pois "a vida é dialógica por natureza" (TODOROV, 1981, p.318); ou seja, toda enunciação existe em função da existência (seja virtual, seja real) de um interlocutor, e requer deste uma atitude responsiva (réplica, concordância, apreciação, ação, etc.).

Quando nos relacionamos, não podemos evitar que nossas interpretações de mundo se choquem com muitas outras. Um bom exemplo pode ser, coincidentemente, a personagem teatral, que tem constantemente em mira o outro com quem dialoga. O encadeamento das ações se realiza por meio dessa relação. Como a ação da peça é sempre construída pelo querer das personagens e pelo que fazem para conseguir seus objetivos, afastando obstáculos, é fácil perceber como o outro e o que ele diz, pensa e faz é imprescindível para o encadeamento da trama de uma peça, para o desenrolar da ação, como podemos perceber durante todo o diálogo entre o Frei Bartolomeu Ferreira e Camões:

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Neste livro, mostrais muito engenho e erudição, não há que negar. Porém, viésseis vós menos recomendado, e estou que não deixaria passar tão em claro não só aqueles pontos que há pouco defendestes com muito brilho, como também a insistência e a pertinácia com que lisonjeais os gostos sensuais. Porque, enfim, fica entre nós entendido que não me convencestes completamente.

LUIS DE CAMÕES: Devo compreender que estais forçando a vossa consciência?

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Não é assim que o deveis compreender. A minha consciência não é parte neste pleito. Se um dia vos faltarem as protecções que trazeis, ou razões mais fortes prevalecerem contra elas, e se nesse dia eu tiver de ser outra vez o revedor do vosso livro, ficais sabendo que não me achareis tão complacente.

LUÍS DE CAMÕES: Podereis, então, censurar o meu livro segundo o vosso pensar.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Continuais a não me compreender. De cada vez censurarei o vosso livro de acordo com o pensar da Santa e Geral Inquisição. (QFL, p.65)

A peça poderia ser considerada polifónica por sermos capazes de perceber as várias posições ideológicas presentes no drama? Não necessariamente. Encontramos no discurso de um indivíduo (sempre perpassado pelo discurso do outro) vários discursos, diferentes visões de mundo no que se refere à cultura, política, ética, religião, história, etc.; mas isso não é polifonia tal qual postulou Bakhtin (2005, p.4):

A multiplicidade de vozes, de consciências independentes e imiscíveis, a autêntica polifonia de vozes plenevalentes constituem a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo, uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolvem em seus romances, é precisamente a multiplicidade de consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes, em pé de igualdade, sem perder o seu ser, que se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade.

Precisamos compreender que este princípio de Bakhtin é, antes de tudo, filosófico. Ele talvez permita reflexões acerca da natureza das obras literárias, mas não é um conceito facilmente aplicável a qualquer texto, e não é, necessariamente, um indicativo de qualidade da obra literária, pois há obras que possuem a monofonia como originalidade e obtém daí a sua força. Polifonia indicaria não só a presença de vozes diferentes, como ocorre na peça, mas ausência de um ponto de vista dominante.

Assim, no drama, as personagens têm opiniões contrárias, que se chocam. Elas se expressam independentemente da opinião do autor, por si sós. Mas parece haver uma voz que se sobressai - preocupada com a discussão a respeito da literatura - mesmo entre as

alusões que as personagens fazem a fatos históricos que não poderiam conhecer, mas que são conhecidos pelo autor (batalha de Alcácer-Quibir, sebastianismo, nevoeiro, etc.).

O que queremos dizer é que "os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar; ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir" (BARROS, 2003, p.6). Assim, temos efeitos de polifonia em *Que farei com este livro?*, pois as personagens têm espaço equivalente para expressar seus pontos de vista e defender ideias divergentes, mas também podemos dizer que ela possui efeitos de monofonia, porque um "narrador" subterrâneo faz prevalecer seu ponto de vista, e o mais interessante não é classificá-la (ou não) enquanto peça polifônica, mas perceber como "o outro" está presente na construção da peça.

Com base no conceito de dialogismo elaborado por Bakhtin e na noção de Lacan do sujeito do inconsciente⁸, Jacqueline Authier-Revuz retoma a ideia de uma irrupção de formas que mostram a língua como o espaço do discurso de um e do outro. Todos os discursos são constituídos a partir do discurso do outro, que é o já-dito, a fonte de construção de todos os discursos. O outro é sempre onipresente e está em toda parte. "O que se diz de maneira insistente através dessa rede de oposições é o lugar dado ao outro na perspectiva dialógica, mas um outro que não é nem o duplo de um frente a frente, nem mesmo o 'diferente', *mas um outro que atravessa constitutivamente o um.*" (AUTHIER-REVUZ, 2004, p.25).

A heterogeneidade pode ser mostrada ou constitutiva. No primeiro caso, o outro é detectável no nível da frase ou discurso. A heterogeneidade mostrada pode ser marcada ou não marcada. É marcada quando aparecem marcas linguísticas que evidenciam a presença do outro, ou seja, aparecem formas linguisticamente descritíveis (discurso direto, indireto, aspas, glosas) que contestam a homogeneidade do discurso, inscrevendo o outro na linearidade. É não marcada quando o outro está inscrito no discurso, mas a sua presença não é

8 Para Lacan, cuja obra é uma tentativa bastante original de reescrever o freudianismo à luz das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas do discurso, principalmente nas noções do sujeito humano, seu lugar na sociedade, e sua relação com a linguagem, o sujeito concreto do ato da fala só coincide parcialmente com o Eu (sujeito do enunciado). O inconsciente é o discurso do outro, que fala através de nós, e não somos responsáveis pela formação deste. Somos apenas instrumentos deste outro que fala através de nós. O inconsciente é, portanto, estruturado como uma linguagem. Sendo o inconsciente o discurso do Outro, nele o sujeito se encontra com sua mensagem, mas de forma invertida. Por isso, quando falamos em discurso do Outro, nos referimos ao próprio sujeito do inconsciente.

explicitamente demarcada, como quando há discurso indireto livre, ironias, que contam com o "outro dizer" sem explicitá-lo.

A heterogeneidade discursiva constitutiva, no entanto, não é representável ou localizável. Somente a heterogeneidade marcada é possível de ser visualizada, pois há o uso de elementos como aspas, discursos reportados, autocorreções, etc. Esses elementos mostram claramente sua alteridade.

A heterogeneidade constitutiva, ao contrário, não deixa marcas visíveis: as palavras e enunciados dos outros estão totalmente assimilados ao texto, de forma que não podem ser apreendidos por uma abordagem linguística. Essa heterogeneidade diluída só pode ser apreendida pela memória discursiva de uma formação social, isto é, "a apreensão dos diferentes discursos que circulam numa dada formação social, dividida em classes, subclasses, grupos de interesse divergentes, pontos de vista múltiplos sobre uma dada realidade que permite ver as relações polêmicas entre discursos" (FIORIN, 2007, p.112).

A heterogeneidade da linguagem nos revela "que o sentido de um texto não está, pois, jamais pronto, uma vez que ele se produz nas situações dialógicas ilimitadas que constituem suas leituras possíveis: pensa-se, evidentemente, na 'leitura plural'" (AUTHIER-REVUZ, 2004, p.26). Na peça, a heterogeneidade constitutiva é predominante, mas podemos percebê-la em maior ou menor grau de acordo com os conhecimentos históricos e literários que possuamos, e, por esse motivo, uma pesquisa histórica faz-se necessária para a compreensão do texto. Um dos grandes e principais temas da peça saramaguiana diz respeito a essa forma de constituição do discurso e de sua recepção, pois, conforme Damião de Góis deixa claro, os livros são lidos de diferentes maneiras, dependendo da visão de quem lê.

Também a metaficção historiográfica nos coloca esse impasse, pois, admitindo que só conhecemos o passado a partir dos textos e que os textos não têm um sentido estabelecido, imutável e eterno, enfatiza-se a impossibilidade de conhecer os fatos passados, pois apenas podemos entrar em contato com os textos sobre o passado. Nesse sentido, a metaficção historiográfica e a heterogeneidade discursiva se apresentam na peça como dois procedimentos de construção que colocam a história literária e política de Portugal sob uma nova perspectiva.

O termo "metaficção historiográfica" foi cunhado por Linda Hutcheon (1991, p.21-22), para quem o termo refere-se

àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa - seja na Literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p.21-22)

Na peça de Saramago, encontramos tanto a autorreflexividade quanto a apropriação de personagens e acontecimentos históricos, reelaborados com um esforço imaginativo que não visa só preencher as lacunas, mas reinterpretar ficcionalmente dados concretos.

Noutros termos: porque é que a literatura não há-de ter também a sua própria versão da História? De qualquer forma, a literatura não é nada que se sobreponha completamente à História, porque não pode, porque tem que alimentar-se até de versões opostas ou contraditórias, assim construindo, à luz de um tempo ou de um entendimento diferente, a sua própria versão. (REIS, 1998, p.63)

A autoconsciência de que o sentido do mundo é uma criação humana leva ao questionamento de qualquer certeza e de quaisquer padrões de julgamento, embora isso não signifique que se vive na mais absoluta incerteza, pois o questionamento dos conceitos não significa a sua negação. "O que a metaficção historiográfica faz explicitamente é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de qualquer sólida 'garantia de sentido', qualquer que seja a sua localização no discurso." (HUTCHEON, 1991, p.81).

Nessa perspectiva, a História perde o seu estatuto de portadora da verdade. O que a História nos oferece é uma versão organizada dos fatos. Em *Literary theory and historical writing*, Hayden White (1999) ressalta que a tentativa do discurso histórico se passar por um discurso objetivo e referencial é contestada pelos elementos de narratividade, subjetividade e construção, o que aproxima significativamente o discurso histórico do ficcional: ambos são construções linguísticas. O leitor só pode se aproximar do passado por meio de textos escritos que incorporam, de algum modo, a seleção do historiador ou do escritor ficcional. Nenhum texto poderia ser absoluto e englobar com a mesma neutralidade todos os aspectos de um fato, e, neste sentido, tanto o historiador quanto o ficcionista podem selecionar, organizar, excluir, omitir, incluir e até alterar fatos quando se trata de colocá-los no papel. De acordo com Saramago:

[...] parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próxima da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolverse, tivesse de abrir-se à imaginação. (SARAMAGO, 1990, p.7-19)

Entretanto, em textos históricos, o narrador "Tende a apresentar os resultados dos seus inquéritos como um produto acabado, sem chamar muito a atenção para os laboriosos esforços utilizados para a construção de uma versão coerente da História" (WESSELING, 1991, p.120).⁹, ou seja, apresenta-se um texto coerente e conclusivo que pode não abrir muito espaço para reflexão, enquanto a literatura,

Expõe as limitações sobre as pesquisas históricas e narração de tal forma que o papel da imaginação nas produções de versões da História é revelado. Suas reflexões sobre o método de pesquisa histórica e narração indagam sobre as formas como a imaginação subjetiva deforma o *res gestae*" (WESSELING, 1991, p.120).¹⁰

Portanto, na realização de metaficções historiográficas, mostra-se o processo, evitando um texto conclusivo, deixando-o aberto a interpretações. O tipo mais inovador de metaficção historiográfica em relação ao romance tradicional é representado pela ficção contrafactual, que consiste na "falsificação aberta da História" em narrativas que alteram o curso dos acontecimentos, tal como este foi estabelecido pela investigação histórica. Em Saramago, *História do cerco de Lisboa* é um dos melhores exemplos para identificar esse tipo de narrativa. O romance parte da perspectiva de que "qualquer história, incluindo a da História, pode ser contada de várias maneiras, e que cada uma dessas maneiras pode implicar uma verdade diferente" (SEIXO, 1999, p.127). O livro conta a história de Raimundo Silva, um revisor de livros que introduz em um tratado de história um erro voluntário, acrescentando

⁹ tends to present the outcome of his inquiries as a finished product, without drawing too much attention to the laborious efforts which have gone into the construction of a coherent version of history

¹⁰ "expose the constraints upon historical research and narration in such a way that the constitutive role of the imagination in producing versions of history is brought out. Their reflections upon methods of historical research and narration inquire into the ways which the subjective imagination deforms the *res gestae*."

um não à seguinte frase: "Os cruzados (não) ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa". Esse "não" revela que o escritor, pela escrita, tem a liberdade de facilmente alterar o que já estava consagrado, além de relativizar o conhecimento histórico, utilizando para a comprovação do "não" muitos dos documentos utilizados para se contar a história "verdadeira", conhecida por todos.

Em *Que farei com este livro?*, não há discussão direta a respeito do estatuto da História, mas ele é questionado, mesmo que perpendicularmente, pela reconstituição de fatos precisos por uma via imaginativa. Saramago não retorna à época de Camões para resolver os impasses da História ou para reescrevê-la: "Creio que a História não pode ser corrigida, que não pode ser reescrita infinitamente, até porque cada reescrita supostamente acrescenta algo que não se sabia ou que se sabia, mas que se está a interpretar de uma maneira distinta." (REIS, 1998, p.61). O que se exige é que a ficção tenha direito de interpretar os fatos, lançar a dúvida que certos textos históricos excluem ao apresentar seus textos como resultados fechados de investigação. Também há uma grande ênfase na parcialidade do conhecimento histórico, na medida em que "romancistas pós-modernos também expõem a natureza partidária do conhecimento histórico. Eles enfaticamente chamam a nossa atenção para os motivos altamente interessados que levam os historiadores a empreender uma busca em direção ao passado" (WESSELING, 1991, p.121)¹¹.

Escritores projetam a sua própria imagem ao empreender uma viagem em direção ao passado. Inegável que, ao considerar a história como uma criação discursiva ficcional, ou seja, uma invenção, não se está insinuando que todos os fatos citados em um texto histórico sejam realmente invenção. Trata-se apenas de reconhecer falho o modo que temos de rever o passado: documentos não são suficientes porque também são textos, e como textos, não são realidade, mas discurso; assim, "a ideia de que nossas versões do passado constituem um corpo irremediavelmente parcial e preconceituoso do conhecimento parece ter se tornado um conceito amplamente aceito entre os escritores pós-modernos" (WESSELING, 1991, p.122)¹² Não obstante, a relação do pós-modernismo com a História, apesar de conflituosa, não é excludente. Ao se dizer que a História só existe como texto, ela não se torna obsoleta:

¹¹ "postmodernist novelists also expose the partisan nature of historical knowledge. They expressly draw our attention to the highly self-interested motives which cause their historian-like characters to set out on a quest for the past"

¹² "the idea that our versions of the past constitute an incurably partial and preconceived body of knowledge seems to have become a widely accepted notion among postmodernist novelists"

E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certos sentidos, como textos sociais. (HUTCHEON, 1991, p.34)

Assim, a questão "qual é a história que se conta?" não faz sentido; antes, pergunta-se "de quem é a história que se conta? Sobre quem ou por quem é contada?". "A questão é saber *de quem* é a história que sobrevive." (HUTCHEON, 1998, p.159). Para sobreviver, precisa parecer legítima e obscurecer outras versões. Segundo Saramago, "a História é parcial e é parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu" (REIS, 1998, p.57). A eleição dessa parte a ser contada depende inteiramente do posicionamento de quem conta, e, conseqüentemente, a historiografia tende a escrever a história dos vitoriosos, enquanto aqueles que sofreram e também fizeram história, mas não venceram, são apagados da nossa memória histórica. Hutcheon resume:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar a verdade", mas um reconhecimento de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p.122)

Contudo, quais as diferenças e semelhanças entre História e literatura? Essa questão aparentemente simples ensaiou diferentes respostas. O fim da crença nas verdades absolutas e a interdisciplinaridade geraram o debate que se intensifica na atualidade: as relações entre literatura e História. A literatura passa a ser compreendida não só como um fenômeno estético, mas como uma manifestação cultural. O homem realiza, por meio da literatura, um registro de suas vivências, seus desejos e suas formas de compreender o mundo. Essa visão da literatura tem permitido ao historiador incorporá-la aos seus campos de investigação, pois ela fornece elementos importantes para a compreensão do contexto histórico em que foi escrita.

Aristóteles, em sua *Poética*, distanciou a literatura da História criando obstáculos quase intransponíveis entre as duas. A literatura seria uma arte filosófica, mais elevada e universal, capaz de tratar dos temas livremente, falar de verdades prováveis ou

possíveis, enquanto a História trataria de verdades particulares e específicas. Na opinião de Aristóteles (1984), "[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, 1984, p.78). Com essa diferenciação, o autor termina por julgar a literatura superior à História:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1984, p.78)

Por conseguinte, segundo Aristóteles, História e literatura constituem maneiras opostas de compreender a realidade. Não obstante, o racionalismo inverteria tal proposição, lançando a literatura aos insondáveis desígnios da fantasia, enquanto a ciência trataria dos temas sérios e úteis para o desenvolvimento da humanidade. Nos dois casos, ficção e verdade separaram-se e foram tratadas como discursos muito distintos, irreconciliáveis.

No Romantismo, tem-se o advento do romance histórico. George Lukács (1966), baseado em estudos acerca da obra de Walter Scott, compreende-o como resultado de uma época conturbada para as nações europeias. A concepção que se tem da História a partir da Revolução Francesa é a de que ela é um processo (em sentido evolutivo), uma condição prévia do presente. Em outros termos, havia um ideal de progresso e uma visão da História como fatos sucessivos que conduziriam naturalmente a um fim melhor.

Os romances históricos não têm determinadamente por objetivo uma representação do universo; não pretendem confirmar um saber já exposto pelas pesquisas históricas: "[...] A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a."

(FREITAS, 1989, p.113). Portanto, quando um escritor busca o passado histórico também tem por finalidade expressar "aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidades e prolongá-las" (FREITAS, 1989, p.113). Segundo Marilene Weinhardt (1994, p.51):

Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram.

Se existem diferenças significativas entre romance histórico e metaficção historiográfica, pode-se dizer que elas se dão principalmente pelas modificações de pensamento em relação à concepção de História de cada época, o que não afeta a qualidade das obras artísticas. No Romantismo, a História não é questionada de maneira tão intensa como ocorre na contemporaneidade, pois ela é vista de uma forma idealizada, e por isso é mais comum encontrar alguns pactos de verossimilhança entre a ficção e a referencialidade histórica nos romances históricos, além de um certo apego à tradição, bem menos evidente nas metaficções historiográficas contemporâneas, que têm outra concepção de história, compreendendo-a enquanto discurso carregado de posicionamentos, e não como um discurso portador da Verdade. Mas isso não significa que não haja criticidade nos romances históricos.

Portanto, o romance histórico é a expressão de uma época específica (configuração de territórios nacionais e de um sentimento de nacionalismo), e a metaficção historiográfica é a expressão de outra (revisão de conceitos e paradigmas, tendência marcante em todo o século XX), mas há muito mais semelhanças do que propriamente diferenças em relação à literatura que foi produzida: em ambos os casos, a História é transformada poeticamente, propiciando outra(s) leitura(s) do fato histórico.

Uma diferenciação entre "drama histórico" e "novo drama histórico" segue os mesmos parâmetros dos romances, com peculiaridades inerentes ao gênero. O drama histórico oitocentista é obrigado a contestar as velhas leis de unidade e de ação, pois elas não servem ao novo conteúdo. Torna-se imperiosa a existência de vários espaços e até ações simultâneas.

A produção francesa oitocentista não permite uma diferenciação sistemática entre "drama romântico" e "drama histórico", pois eles se confundem e tornam-se praticamente sinônimos, o que não ocorre em Portugal. De acordo com Vasconcelos (2001, p.2-3):

Surgem, de facto, muitos dramas que, não podendo de forma alguma ser considerados como históricos, situam a sua acção em determinado passado, predominando, no entanto, como traço caracterizador, elementos da estética romântica. O facto de um dramaturgo optar por colocar a acção do seu texto num momento que pertence à nossa memória colectiva deve-se, neste caso, apenas à importância que aquela disciplina começava a ter em Portugal, até como reflexo do que se passava na Europa.

O primeiro resultado da história científica em Portugal surgiu em 1846: trata-se do primeiro volume da *História de Portugal*, de Alexandre Herculano. Um ano depois publica-se o segundo volume; em 1849 é publicado o terceiro e, em 1853, Portugal recebe o último deles, livros que cobrem o período que vai desde as origens de Portugal até ao reinado de D. Afonso III. Os dramaturgos não dispunham de outras obras cujo espírito científico se legitimasse, além da de Herculano,

porque nos encontramos num período de transição, em que a nova perspectiva historiográfica, de cunho mais positivista, coexistiu com uma outra de cunho mais tradicional, deparamos, na visão histórica apresentada pelos diversos dramaturgos, com perspectivas necessariamente dissonantes no que diz respeito a certos momentos e figuras do passado nacional, consoante não só as fontes consultadas, mas também o pendor ideológico dos autores. (VASCONCELOS, 1991, p.4)

No período, esperava-se que um drama histórico fosse fiel aos fatos documentados, conforme a censura estabelecia, como cita Vasconcelos (2001, p.5) em um trecho encontrado na Revista Universal Lisbonense de 1845:

Começaremos pelos caracteres [...]. Os de pura fantasia aceitamo-los, quanto aos lineamentos, como ele os inventou. Os históricos não; é preciso para julgar a obra ver bem se eles correspondem ao esboço que a história nos deixou, e se estão emoldurados com acerto e gosto no quadro da época. Por mais que a dilatem, a liberdade da arte moderna não autoriza o capricho de se transformar um carácter que o povo, as crónicas, e a poesia consagraram nas tradições para outro que se não conhece e é uma pura abstracção.

O drama histórico apresenta aos leitores/espectadores fatos já conhecidos, e esses fatos, se poderiam ajudá-los a compreender melhor o assunto, poderiam também limitar a expressão artística, principalmente no que diz respeito a seu carácter de surpresa, levando-os a uma certa quebra de ilusão. O aspecto previsível poderia limitar consideravelmente as chances de o dramaturgo conseguir gerar expectativas, o elemento de suspense essencial para manter a concentração do público.

Mas a discussão não é viável se lembrarmos das tragédias gregas, por exemplo, que também levavam ao palco mitos já conhecidos, o que nos leva a crer que a forma do drama pode superar, nesse sentido, o conhecimento prévio (ou previsível) de seu conteúdo.

O novo drama histórico (aqui tratado em termos de metaficção historiográfica), especificamente como o constrói José Saramago, distancia-se do drama histórico quase nos mesmos termos em que o romance histórico se afasta da metaficção historiográfica. Não se trata de explicar nem informar ao leitor um fato do passado, pois a compreensão de todos os textos como construtos humanos indica também a impossibilidade de apropriação do fato histórico na sua inteireza. É por isso que a metaficção historiográfica não pretende "reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientarnos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos" (HUTCHEON, 1991, p.198).

Na peça de Saramago, ressalta-se a busca da apreensão do sujeito enquanto ser oprimido por um sistema social. Portanto, "na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade" (HUTCHEON, 1991, p.64). Além disso, há um confronto evidente entre passado e presente no que diz respeito à fragilidade deles. A compreensão do passado à luz das transformações do presente gera uma ironia que atinge a ambos. Esse confronto crítico entre passado e presente ocorre

numa reação direta contra a tendência de nossa época de valorizar apenas o novo e a novidade, ela nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma arma de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro. (HUTCHEON, 1991, p.63)

Podemos traçar um paralelo entre a peça e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. De acordo com Maria Helena Pinheiro Maia, em *O ano da morte de Ricardo Reis* temos, de um lado, "a História oficial; em contrapartida temos a outra história, a visão que o narrador realmente deseja tirar do anonimato: a angústia do povo oprimido pela ditadura..." (MAIA, 2001, p.241). Em *Que farei com este livro?*, uma das intenções está basicamente centrada nessa perspectiva: há um Camões oficial, aquele jovem amante cujas aventuras amorosas são constantes e intensas, e que segundo a lenda deixou morrer uma de suas amadas para salvar *Os Lusíadas* do naufrágio, aquele que cantou Portugal por suas vitórias e morreu na miséria; e o Camões "humanizado", consciente de seu papel de escritor.

É este último o Camões que Saramago nos quer apresentar. Assim, há um contraponto entre a História oficial e Camões enquanto ser humano:

Tempos precisos na história escolhe assim (ou aceita) José Saramago para construir os seus textos teatrais; sendo-lhes fiel na ambiência fundamental, sempre porém os ficcionaliza, em obediência àquele preceito elaborado no decurso de *Manual de Pintura e Caligrafia*: "Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim [...] tento perceber, inclinado a afirmar que toda verdade é ficção". (SEIXO, 1999, p.33)

A temática da História é central na ficção saramaguiana. Em *Que farei com este livro?* e na maior parte das obras do autor, há ênfase na eleição do tema histórico como uma forma de ler de outro modo tanto o contexto contemporâneo quanto o passado. Não se trata de negar o pouco que a História conseguiu averiguar a respeito de Camões, mas de reaproveitar esse material e, por meio da imaginação, gerar uma indagação universal, que não mais diz respeito apenas ao bardo português, sendo capaz também de considerar qualquer escritor cuja atividade tenha sido limitada em razão das circunstâncias específicas de seu contexto. "É por isso que os romances de Saramago, apesar de tão profundamente portugueses, não deixam de ter um efetivo alcance universal, pois o que eles mostram não é o ser português fechado em si, mas a peculiaridade do mundo português como forma particular de inserir-se no mundo atual." (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.93). Leia-se da mesma maneira o teatro saramaguiano, que embora trabalhe temas estreitamente relacionados à pátria lusitana, discute temas de interesse geral para o homem hodierno.

Na construção de um Camões simultaneamente histórico e subjetivo, há diálogo intertextual com textos históricos e documentos oficiais, permanecendo intactas algumas informações sobre o poeta (retorno a Lisboa em um contexto conturbado, amizade com Diogo do Couto, falta de proteção artística, situação material desfavorável, etc.), enquanto outras informações são "deformadas" ou incluídas (parentesco com Damião de Góis, ênfase na demora para a publicação do livro), além de todo o material imaginativo que preenche as lacunas da biografia impenetrável de Camões e também de um passado que já não podemos recuperar a não ser por meio de textos.

Apresentamos aqui alguns dados históricos que são relidos e reinterpretados, extrapolando o que foi legitimado pela História. Quando os irmãos Câmara discutem a questão sucessória logo no primeiro ato, podemos perceber como Saramago se apropria de dados históricos precisos, mas também os extrapola. A questão é o herdeiro legítimo, filho de D. Sebastião muito esperado para que se consolide a soberania portuguesa;

contudo, o jovem monarca não quer se casar. Martim pergunta se "do ajuntamento de el-rei com uma mulher, sua legítima ou barregã, poderão vir a nascer filhos". E prossegue: "Também vos pergunto se estais seguro que tal ajuntamento se possa carnalmente fazer" (QFL, p.16). Quanto à resposta, diz Luís: "Tenho tentado não as ouvir." (QFL, p.16).

Luís da Câmara diz que um milagre se fará: para que se salve o reino, haverá um sucessor. Martim não é tão otimista: segundo ele, a única impossibilidade para Deus é "emendar a sua própria obra". "Grande, sem dúvida, é o poder de Deus, mas para que o homem pudesse empunhar a espada, foi preciso que o mesmo Deus lhe desse mãos. Ora, as mãos é com os homens que nascem, não lhe vêm depois. Esse milagre não o pode Deus fazer." (QFL, p.28).

A metáfora da espada remete à masculinidade (coragem, ousadia) do rei, mas revela sua incompetência em utilizá-la, pois não é exatamente de um rei ousado e extremamente corajoso que Portugal precisa. Antes de tudo, a pátria precisa de um homem disposto a se casar e ter herdeiros legítimos e saudáveis. Contudo, ele utiliza toda a sua coragem para a caça, e toda a sua ousadia para as montarias: "gentil caçador é el-rei, e ardoroso. Em todo o reino não tem quem se lhe compare" (QFL, p.17). Seja por uma possível doença que o deixou estéril, ou pela sua natureza excessivamente casta, a falta de um sucessor seria demasiado desastrosa ao país, e a coragem do rei para nada serviria. Mas a leitura dos trechos vai além: ao insinuar que a união talvez não poderia ser realizada "carnalmente", alude-se a uma possível homossexualidade do monarca.

Em seguida, os irmãos passam a falar sobre a peste que dizima Lisboa. A fala de Luís da Câmara faz com que ele mesmo denuncie os frouxos valores cristãos então vigentes: "Nosso Senhor receba as suas almas e nos defenda a nós da contágio." (QFL, p.17). A frase é interessante porque "suas almas" se refere ao "povo miúdo", ou seja, às pessoas que deveriam morrer, serem consumidas pela peste: "Aqui, em Almeirim, os ares são frescos e lavados, não chegará cá a pestilença. Lisboa está fechada, é como um caldeirão de brasas. Em não tendo mais que consumir, apagam-se a si próprias." (QFL, p.17); e "defenda a nós" designa os que devem ser protegidos do contágio, os poderosos pertencentes a outra esfera social.

Contudo, na peça, a palavra "peste" assume dois significados: por um lado, trata-se da doença que mata milhares de pessoas em Lisboa, e, por outro, está relacionada à corrupção da alma portuguesa diante das riquezas proporcionadas pelas grandes navegações e também à Inquisição, oposta à liberdade de pensamento. Nessa perspectiva, a peste invade a alma portuguesa e as consequências para o reino poderiam ser de igual forma catastróficas:

morte do corpo e morte da alma. Portugal mergulha em tristeza e desolação. Conforme diz Diogo do Couto, "em Almeirim, os ares são puros, mas a peste também por lá anda" (QFL, p.33). Isso demonstra que, embora livres da doença física, a "peste" moral e espiritual invadia Portugal por inteiro.

O segundo significado da palavra "peste" está associado às profundas mudanças ocorridas no país: a descoberta do caminho marítimo para as Índias empreendida por Vasco da Gama em 1498, e logo em seguida o descobrimento do Brasil em 1500, aliados a outros fatos, fizeram com que Portugal gozasse de um momento histórico muito favorável e realizasse inúmeras conquistas, vivendo um período de extraordinária prosperidade econômica que transforma Lisboa num centro comercial mundial. Nesse momento, os portugueses (principalmente a aristocracia) vivem euforicamente, impera o luxo desmedido e a cegueira, já que muitos acreditavam que nada mais poderia alterar a grandeza portuguesa.

Castro (1980, p.92-94) explica que a estrutura econômica, social, ideológica e política consequente do condicionalismo histórico criado desde o século XV "conduziu ao reforço do parasitismo aristocrático e ao predomínio duma mentalidade de mera ostentação e luxo sem espírito de poupança, gastando-se mais do que se tinha". Os portugueses corrompem-se, em parte, no contato com as riquezas orientais. Além disso, a Europa do final da Idade Média já vinha se reorganizando socioeconomicamente. A estrutura econômica, tradicionalmente feudalista, vai se transformando em uma prática mercantilista, o que faz com que os portugueses não consigam enxergar as coisas claramente em meio a tantas mudanças. O otimismo ufanista dura até a morte do Rei D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir (1578), quando se inicia o momento mais trágico da história do país.

[...] Nosso povo, ao trazer uma contribuição ao progresso histórico da humanidade que se não pode subestimar, pagou por isso "uma pesada factura"... A sua participação no esforço colectivo tendo em vista universalizar a objectivação histórica no martírio da autoconstrução humana exprime-se nesse ecumenismo que Camões cantou genialmente, assente nas lágrimas, dores e sangue de todo um povo. (CASTRO, 1980, p.110)

Na conversa entre o cardeal D. Henrique e D. Catarina, o cardeal profetiza o destino do rei: "Pelo caminho que o reino vai tomando, ainda o veremos como homem perdido em noite e descampado. Então se verá que falsos ou verdadeiros guias o irão tomar pela mão, e aonde o levam." (QFL, p.19). A passagem alude perpendicularmente ao desastre de Alcácer-Quibir, mostrando essa voz subterrânea manifesta no drama. Portanto, o texto de

Saramago se refere a um momento histórico específico, mas é carregado de elementos que se encontram fora da História: a linguagem utilizada, por exemplo, é uma criação de Saramago:

Quando eu me pus a escrever *Que farei com este livro?* não fui ler autores do século XVI para refrescar essas ideias e até para ter diante de mim um livro desse tempo. Trabalhei num estado de espírito ou de consciência, como se me tivesse transportado a esse tempo e como se pensasse: se eu vivesse naquele tempo, falaria desta maneira. (REIS, 1998, p.76-77)

Como se vê, a linguagem "arcaizante" é criada em uma perspectiva ficcional, conforme a imaginação do autor. O período histórico é, portanto, reinventado, e, embora os fatos não se distanciem bruscamente das versões oficiais, pode-se dizer que o enfoque é totalmente distinto, na medida em que busca humanizar as reações das personagens, revelando suas sensações, temores, alegrias e medos.

Na peça, todas as personagens nomeadas são realmente contemporâneas de Camões. Para elaborá-las, contudo, Saramago não precisou copiá-las da "realidade" e tentar reconstituí-las tal qual teriam sido. A metaficção historiográfica reconhece a impossibilidade de retomar o passado a não ser por textos, ou seja, do passado só podemos entrar em contato com os vestígios. Uma personagem é um ser de ficção, "um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é*" (PALLOTTINI, 1989, p.12), e um ser apenas completo no âmbito da intriga, pois "quando assimilamos a personagem a uma pessoa, julgamos poder explicar uma pela outra, saltar o referente para justificar a construção artística, encontrar o modelo na vida para justificar seu retrato" (RYNGAERT, 1995, p.129). Assim, o Camões de Saramago é uma criação artística, antes de ter um correspondente na História: "preferimos, portanto, a hipótese de um trabalho em que a personagem se constrói a jusante, elabora-se progressivamente a partir do que é assinalado no texto e só se molda aos poucos" (RYNGAERT, 1995, p.130).

Assim sendo, é importante ressaltar que, conforme vimos no enredo de *Que farei com este livro?*, não há relevantes infrações à história oficial. O que Saramago traz de novo é a constituição humana que dá aos fatos históricos. Em meio a nomes e datas precisas, existe um homem, um escritor quase desconhecido em sua pátria, que luta para publicar um livro. Esse homem tem uma moradia pobre, uma mãe sofrida, uma amante e amigos com os quais trata de temas sérios, mas também conversa informalmente, passa bons momentos e conta segredos. O maior poeta de Portugal é um homem comum, que se senta para comer sardinhas cozidas (é só o que há), reescreve versos, relê, corrige e emenda a sua obra com um fundo musical nada inspirador: os sinos que anunciam as mortes pela peste que arrasa Lisboa.

"E essa maneira sensível e humana com que ele [Saramago] volta ao passado conduz-nos a uma reflexão sobre temas atuais e eternos: a opressão oposta por um poder político, a integridade do ser humano, o relacionamento com o outro, a força da arte e da utopia." (MAIA, 2001, p.241).

2.1 REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS

Que farei com este livro? reflete sobre o passado à luz do presente, e nesse jogo metaficcional complexo, no qual podemos ver diferentes vozes (literárias, sociais, políticas, religiosas, etc.), uma voz contemporânea, como não podia deixar de ser, faz-se presente o tempo todo. Segundo Capuano (2007 p.111) "se não há narrador, há personagens que podem muito bem ter uma postura sintonizada com o pensamento formado no presente". É realmente possível identificar, na fala das personagens, essa "luz" que só o conhecimento de fatos posteriores poderia proporcionar. Em outros termos, um arqui-enunciador tipicamente teatral se manifesta, e nessa voz sub-reptícia Saramago consegue ligar o passado ao presente em sua continuidade, por exemplo, quando o Cardeal demonstra já conhecer e antemão o que ocorrerá ao Sobrinho, vendo-o "como homem perdido em noite e descampado" (QFL, p.19), prenúncio do desastre de Alcácer-Quibir, ou quando D. Catarina, ao aconselhar que Portugal reconheça sua fraqueza e se alie a Castela, "Antes que venha a ser tarde de mais" (QFL, p.20), vislumbra a perda da independência política de Portugal. Também há o pressentimento do cardeal D. Henrique de que grandes desgraças cairão sobre Portugal se a tempo não nos precavermos" (QFL, p.21).

De igual forma, Damião de Góis faz alusões ao seu futuro: "Ainda que muitas vezes aconteça fecharem-se as portas como as bocas, tarde de mais"(QFL, p.51). Como é sabido, pouco depois disso ele foi preso pela Santa Inquisição. Ele enumera as coisas que o fazem contente: a vida, os amigos, as artes; e diz "Prouvera a Deus que ao menos esse contentamento me não falte até o fim" (QFL, p.56), mas todas essas coisas lhe foram tiradas quando de sua prisão, e a prisão no contexto da Inquisição representava o absoluto silêncio, o esquecimento em vida, pois não se podia sequer tocar no nome do prisioneiro.

Camões, para pagar ao rei D. Sebastião o direito de imprimir e guardar a propriedade da obra tem de cantar os seus feitos futuros em Marrocos, o que Francisca de Aragão não julga um desmerecimento, mas ele lucidamente pondera: "hei de sabê-lo um dia, se viver tanto" (QFL, p.79). Como sabemos, Camões assistiu à morte do rei D. Sebastião na

batalha de Alcácer-Quibir, a mesma que ele cantou vitoriosa em seu poema épico, e morreu em 1980, ano em que Portugal entra em crise dinástica.

Mas não é somente no anacronismo, compreendido como a "tensão entre as representações do narrador na ficção de um dado tempo passado e conhecimento que mostra ter de factos ocorridos em tempos posteriores a esse passado" (GUSMÃO, 1998, p.18), que é possível captar a mensagem dirigida ao presente. Na realidade, o próprio fato de vivermos esse período contemporâneo já nos faz leitores deste, e não de nenhum outro período.

Bakhtin busca estudar a linguagem como um elemento social historicamente contextualizado. A fala seria a melhor forma de compreendê-la, por ser o aspecto materialmente palpável desse fenômeno. Simplificadamente, poderíamos defender que, se Bakhtin se interessa pela linguagem enquanto um exercício humano, o mundo dela está sempre em movimento, não é um objeto fixo. Isso porque o quadro histórico-social, no qual as relações humanas se desenrolam, não é imutável, ao contrário, é sempre processo. A verdadeira substância da língua é constituída, para Bakhtin, "pelo fenômeno social da interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações. A *interação verbal* constitui assim a realidade fundamental da língua" (BAKHTIN, 2000, p.123). Em outros termos, é quase inevitável que leiamos e compreendamos a mensagem da peça de acordo com nossas próprias experiências axiológicas, sendo quase uma utopia acreditar-se ser possível uma leitura independente do tempo e espaço no qual o leitor está inserido. Apesar do rigor com que o tema histórico foi trabalhado na peça, é evidente o quanto esse olhar contemporâneo (tanto na produção quanto na recepção da obra) interfere em seu significado: enquanto temas cruciais para a civilização portuguesa são tratados (Camões, sebastianismo, censura inquisitorial, etc.), a mensagem atinge, de forma especial, não apenas aos portugueses, mas a todo o Ocidente, que deveria voltar-se a si mesmo e questionar: "O que temos feito da arte? O que continuaremos fazendo com ela?" Nessa perspectiva, refletimos sobre como nos atingem os temas trazidos pela peça.

2.2 O ESCRITOR E O PODER

Tanto a História quanto a literatura são discursos que participam de uma complexa rede de relações com outros discursos, entre eles o "discurso dominante". Mas de que forma o poder dominante conseguiria impedir a veiculação de certas obras de arte, como, por exemplo, a manifestação artística das minorias? E quais são as limitações que o poder pode exercer sobre determinado escritor? A peça suscita questões semelhantes, e a metaficção

historiográfica caracteriza-se por uma perspectiva descentrada que reabilita e recupera para o domínio literário o marginal e o "excêntrico" (do ponto de vista da classe, raça, sexo, tendência sexual, ou origem étnica), o que evidencia a importância do tema para este trabalho.

Camões, hoje um ícone da literatura mundial, foi ignorado em sua época, como a peça ressalta pela fala da própria personagem: "Quem na Mouraria me conhece, reconhece-me por esta pala. Mas se perto de mim estiver outro torto, não se sabe quem é Luís de Camões." (QFL, p.32). O poeta se encontra em uma sociedade organizada basicamente em setores intransponíveis. Salvo rara exceção, nascia-se e morria-se camponês, príncipe ou fidalgo, transmitindo essa condição aos descendentes. Não se sabe ao certo se Camões seria um fidalgo das camadas mais modestas, (opinião da maior parte de seus biógrafos), ou se seria membro da classe plebeia, mas isso não é tão relevante, visto que "essa camada mais baixa da fidalguia, pela sua condição econômico-social básica, já não pertencia verdadeiramente à classe senhorial" (CASTRO, 1980, p.57).

A grande classe socialmente privilegiada era constituída pela família real, pela nobreza e pelos membros do clero. Esses três setores tinham uma certa homogeneidade, tanto pela origem de seu poder econômico, político e ideológico como pelo conluio entre eles: "nobres que ingressavam em organizações da Igreja, dirigindo conventos, organizações episcopais, ordens religiosas, militares, etc., membros da família real que alimentavam o corpo da nobreza ou organismos eclesiásticos" (CASTRO, 1980, p.43), aspecto que a peça não deixa de expor.

Podemos, portanto, nessa contextualização rápida da divisão de classes à época de Camões, situá-lo entre os que estavam afastados do poder. Consequentemente, seu discurso poderia não ter preponderância em sua época, já que a sua classe não possuía poder sobre as outras. Contudo, a epopeia continha um discurso portador do poder.

Mas de onde vem o poder? Existe alguma coisa sólida a que possamos chamar "poder"?

O poder, para Foucault, não é algo que se consiga possuir, não é algo passível de ser propriedade. Nessa perspectiva, não existe em sociedade uma divisão entre os que têm e os que não têm poder: "ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui" (FOUCAULT, 1995a, p. 75). Em outros termos, o poder não se possui, o poder se exerce ou se pratica.

O poder representa "unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação" (MACHADO, 2005, p.X). Portanto, o poder não é uma coisa,

tampouco um objeto, é uma prática social constituída historicamente. Assim sendo, não há possibilidades de se elaborar uma teoria geral do poder capaz de revelar o que ele é e de onde ele vem, seja porque o poder, enquanto bloco homogêneo advindo de um local específico, não existe, seja porque toda teoria é provisória e acidental, capaz apenas de realizar "análises fragmentárias e transformáveis" (MACHADO, 2005, p.XI).

Camões não possuía voz em sua sociedade, mas a sua epopeia continha um discurso poderoso, pois exaltava a pátria e as grandes navegações, o que poderia interessar ao discurso dominante. *Os Lusíadas* representam um ideal de epopeia buscado durante muito tempo, e só concretizado por Camões, o que evidencia a sua importância. Contudo, não há um poder apenas, mas vários. Se o rei, por seu *status* de soberano, poderia representar o poder maior, a afirmação logo se fragiliza ao percebermos que nem todos os poderes advêm de sua figura. São várias as forças que estão em jogo no momento da publicação da epopeia que, apesar da sua grandeza literária, não encontra situação favorável a sua imediata publicação:

O livro que escrevestes, Luís Vaz, e com estas primeiras palavras já vou entrando nas coisas graves que tinha para vos dizer, sendo tão excelente obra como Diogo do Couto declara e eu confirmo, lembra-me uma barca onde muita gente quereria ser levada desde que nela não se transportasse mais ninguém. E como todos põem esta condição, está a barca parada no porto. (QFL, p.51)

Em outros termos, para Góis, esses poderes procurarão fazer com que a obra de Camões corrobore o discurso que se quer instaurar. D. Sebastião deseja a invasão ao norte da África enquanto D. Catarina desejaria aproximar Portugal de Castela, e o cardeal não apoia nenhuma dessas posturas, mas tampouco apresenta outra solução. Góis continua:

El-rei, se fosse um soberano dado a leituras haveria de estimar ler as oitavas que lhe dedicaís no princípio da obra, as grandes conquistas ali profetizadas. Mas cuido que justamente essas oitavas não agradam ao cardeal D. Henrique, a quem inquietam aventuras. Porém, o mesmo cardeal haverá entendido, não que eu o saiba de ciência certa, mas presumo, haverá o cardeal-infante entendido que exaltando vós os portugueses e a história dos seus reis, boa contrariedade será o vosso livro para as intenções que é dito serem as de D. Catarina, que muito quereria aproximar Portugal de Castela. (QFL, p.54)

Assim como Camões, que se confunde "entre tanto querer e não querer" (QFL, p.54), o leitor/espectador da peça certamente se surpreenderá com a sagaz elaboração saramaguiana, que evidencia a vulnerabilidade da arte enquanto discurso inserido nas relações de poder.

Camões, enquanto escritor, nada pode fazer a não ser assistir às diferentes interpretações de sua obra. Ao longo dos séculos, *Os Lusíadas* foram relacionados a discursos até opostos ao seu conteúdo. Os sentidos das obras podem ser monopolizados e deturpados pelo poder dominante, principalmente quando se trata de um contexto de censura, conforme Góis deixa claro denunciando como o Santo Ofício aproveitou-se da multiplicidade de sentidos de sua obra:

LUÍS DE CAMÕES: Eu sei o que eu escrevi.

DAMIÃO DE GÓIS: Sabereis, não o duvido. Mas também eu sabia o que escrevera na segunda parte do meu livro Sobre a fé, costumes e religião dos Etíopes, e não cuidei que tivesse o Santo Ofício motivos para determinar que ele fosse apreendido na alfândega de Lisboa. DIOGO DO COUTO: Quando se deu tal caso? DAMIÃO DE GÓIS: Há uns trinta anos. Estava eu então na Europa. Escrevi ao cardeal D. Henrique e ele respondeu-me que o motivo da apreensão fora ter eu posto argumentos mais fortes na boca do embaixador do Prestes João do que na do bispo com quem ele disputava sobre questões de fé. Eu sabia o que tinha escrito, o Santo Ofício soube o que leu. Faz o carpinteiro a nau, não tarda que lhe venham dizer que é caravela. (QFL, p.55)

As observações de Foucault em relação aos perigos dos discursos são interessantes aqui, pois sendo a arte uma forma de discurso, ela não pode caminhar livremente pela sociedade. Embora em alguns períodos isso seja bastante explícito (em épocas ditatoriais, por exemplo), em todas as épocas a arte tem de jogar com essa relação de poderes mencionada por Foucault. "Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa." (FOUCAULT, 1996, p.8-9). Em outras palavras, essa ordem que condiciona os discursos também condiciona o discurso artístico. No diálogo entre as personagens Damião de Góis e Luís de Camões, percebe-se claramente que a obra de arte seria usada segundo as conveniências da época; embora Camões afirme "eu sei o que escrevi" (QFL, p.55), a obra deixa clara a ideia de que a censura e a Inquisição podem deturpar qualquer sentido, e que o sentido que o público tomará para si não poderá ser determinado somente pelo que o escritor quis dizer, entrando em jogo outras questões que envolvem a recepção da arte na sociedade. Seguindo a linha de raciocínio de Foucault,

por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p.10)

Nessa perspectiva, a corte não tem interesse algum pela obra de Camões, mas mantém o desejo pela manutenção do discurso, deseja apoderar-se do discurso e manipulá-lo de acordo com determinados interesses, subordinando o discurso artístico ao monopólio do poder. Para Foucault, é essencial encarar o discurso tido como verdadeiro, como portador do poder:

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1995a, p.12)

O poder, portanto, é socialmente construído. Em toda e qualquer sociedade existem múltiplas relações de poder que constituem o corpo social. A verdade que pode ser dita não é a verdade absoluta, mas a que prevalece porque está de acordo com os interesses do poder. Nesse sentido, quando na peça um fidalgo diz que "a verdade é timbre de bom nascimento, só os vilões mentem, e de mouros e judeus todos, mas viciosa conversação será aquela que esquecer, entre gente bem nascida e de sangue limpo, as conveniências do lugar e os interesses da ocasião" (QFL, p.23), está dizendo a seu modo que, embora existam fatos "verdadeiros", eles devem ser ignorados em nome dos interesses e das conveniências. É assim que as sociedades se organizam, e é por isso que se diz que a censura afeta a vida nos menores detalhes da cotidianidade, como vemos acontecer na peça. Até mesmo o vestuário dos nobres era controlado por ordem do rei, que decidiu que os gastos com vestes luxuosas atrapalham os interesses do reino: "Se muito pensassem os fidalgos nos luxos do trajar, pouco pensariam nas guerras que vai ser mister fazer." (QFL, p.36). Promete-se à nobreza um bem maior, se sacrificassem, no momento, coisas de menor importância: "Que é melhor para alma? Trajar o

corpo sedas e cetins, ou alargar domínios, os vossos e os do reino?" (QFL, p.37), pergunta um frade da época.

Que farei com este livro? não busca apenas proporcionar uma nova interpretação do contexto de Camões, como tem ficado cada vez mais evidente na medida em que podemos trazer a discussão ao nosso contexto. Mas o que de universal pode ser apreendido? Para Foucault, uma sociedade não baseada nas relações de poder é uma abstração, pois as estruturas sociais são todas atravessadas por múltiplas relações de poder, que se constituem em uma prática social historicamente construída. A proposta de Foucault acerca do poder é

analísá-lo [...] como um domínio de relações estratégicas entre indivíduos ou grupos - relações que têm como questão central a conduta do outro ou dos outros, e que podem recorrer a técnicas e procedimentos diversos, dependendo dos casos, dos quadros institucionais em que ela se desenvolve, dos grupos sociais ou das épocas. (FOUCAULT, 1997, p.110)

Ou seja, as ideias são aplicáveis a qualquer sociedade. Por que não pensá-las no que diz respeito ao escritor de hoje e em relação à sociedade brasileira?

É a partir das microrrelações que Foucault propõe a ideia de um poder disciplinar que

põe em funcionamento uma rede de procedimentos e mecanismos que atingem os aspectos mais sutis da realidade e da vida dos indivíduos, podendo ser caracterizado como um micropoder ou um subpoder, que se impõe e consegue se fazer presente em todos os níveis da rede social" (FONSECA, 2003, p.70).

No contexto brasileiro atual, grande parte da população ainda tem baixo índice de escolaridade e a desigualdade é notória, assim como o poder de manipulação da indústria cultural é imenso, "pois ela assume as funções de polo educacional, diretamente ligada aos centros de poder" (PELLEGRINI, 1999, p.200), o que deixa visível o alcance de seu poder.

Por meio da mídia, o universo dos simulacros se infiltra nos acontecimentos diários, nas normas de comportamento individual, na noção de bem-estar, no uso do corpo, no conceito de prazer, na consciência política, reproduzindo-os e multiplicando-os, trocando entre si os sinais de maior ou menor importância, reduzindo tudo a um espetáculo onipresente, cujo sentido intrínseco é a manipulação. Assim, a experiência ou a liberdade individuais passam a ser apenas variáveis de condicionamentos e clichês previstos. (PELLEGRINI, 1999, p.200)

Assim, em nosso contexto, a mídia assume um papel fundamental no controle e manipulação das atitudes das pessoas. Mas de que forma isso poderia afetar o escritor e a obra literária? Nos detemos nessas questões a partir do próximo tópico.

2.3 O ESCRITOR E O MERCADO

A peça nos traz duas indagações principais: em primeiro lugar, as dificuldades que o escritor encontra para distribuir sua produção e, por último, a questão da obra literária vista como um produto sujeito às leis socioeconômicas. Nesse ponto, cabe uma discussão acerca do valor da mesma. As questões relativas ao mercado se limitarão, neste trabalho, a uma leitura da situação do mercado editorial brasileiro.

A peça nos propicia um ponto de partida para discussões mais amplas: após vencer difíceis obstáculos e ter o poema em mãos para a publicação, Camões não tem o dinheiro necessário para mandar imprimir e distribuir a obra: "Um ano e metade levo neste esperar e desesperar, e não tenho a certeza de que não terei de esperar outro tanto." (QFL, p.78). Note-se o uso do vocábulo *desesperar*, que significa tanto "o contrário de esperar", devido ao uso do prefixo *des*, ou seja, as constantes negativas que o poeta tem enfrentado, quanto o "desespero" no sentido de "aflição extrema".

Camões negocia com Antônio Gonçalves a impressão do livro. Faz-lhe a proposta: "Não tenho com que vos pagar. Podereis esperar até que o livro se publique e venda? Tudo quanto dele se apurar até ao montante da minha dívida será vosso..." (QFL, p.86). Mas a negociação não seria simples porque o impressor investiria um dinheiro que talvez ele só recuperaria em meses ou anos. Além da espera, ele correria o risco de perder dinheiro caso os livros não tivessem alta vendagem. Camões insiste, e dias depois propõe novamente: "Quereis comprar o meu privilégio, compor e imprimir o livro, e vendê-lo em vosso proveito? Declarando eu que nada mais tenho que receber de vós senão o que tivermos ajustado pela venda do privilégio e pela primeira tiragem?" (QFL, p.87).

ANTÓNIO GONÇALVES: Esperai, esperai. Que é isso que propõe Vossa Mercê? Que eu lhe compre o privilégio e fique com a propriedade do livro pelos dez anos que no alvará se dizem? LUÍS DE CAMÕES: Sim.

ANTÓNIO GONÇALVES: Se o vosso livro se vender...

LUÍS DE CAMÕES: Não fareis mau negócio.

ANTÓNIO GONÇALVES: Mas, se não se vender?

LUÍS DE CAMÕES: Fá-lo-eis péssimo.

ANTÓNIO GONÇALVES: Agradeço-vos a franqueza.

LUÍS DE CAMÕES: É o que tenho para dar. (QFL, p.87)

Não pode ser gratuita a inserção de tal tema na peça. Na época de Camões, os artistas contavam muito mais com os mecenas que os apoiavam financeiramente, do que propriamente com um mercado literário sólido. Saramago expõe o tema com a intenção de propiciar uma reflexão acerca do mercado editorial de seu país, e embora não procure trazer à tona um vasto estudo sociológico acerca do tema, busca repensar a situação do escritor na sociedade, e o reconhecimento imediato da literatura pode ser entrevisto na constituição de um mercado que valoriza estas ou aquelas produções, embora esse mesmo mercado pouco nos diga acerca da evolução das formas literárias. É nesse ponto que tal discussão pode ser trazida ao contexto brasileiro, pois o que interessa é perceber em que medida a realidade transforma o homem, ou mais especificamente, em que medida o mercado molda o escritor?

Vimos como Camões se adequa às exigências do contexto, remenda a obra artística alterando, ainda que não de forma contundente, a sua livre expressão.

A situação do escritor brasileiro poderia ser também lida por esse viés. Procuramos compreender, ainda que de maneira superficial, como o escritor maneja uma profissão que está diretamente aliada a um mercado consumidor, portador de suas próprias leis, e como isso poderia transformar o fazer literário.

Se hoje, com os computadores, tem-se uma grande facilidade para editar o livro, não se pode ignorar que o problema da distribuição continua. Resta-nos saber se esse é o maior problema do escritor brasileiro contemporâneo, e, por isso, uma breve passada de olhos pela situação editorial do país faz-se necessária.

No Brasil, há um paradoxo, pois "a indústria editorial brasileira chega ao final do século XX como a maior da América Latina e, segundo o Euromonitor em estudo sobre a indústria editorial no mundo, é a oitava em volume de produção do planeta" (LINDOSO, 2004, p.55). Contudo, há contradições nesse êxito aparente:

Os números globais são impressionantes [...]. Entretanto, mascaram outra faceta da realidade. A produção de 320 milhões de exemplares para uma população que se aproxima dos 170 milhões dá o índice irrisório de pouco menos de dois exemplares *per capita* por ano. Um número absolutamente insuficiente para as necessidades do país, o qual enfrenta os desafios da globalização, da necessidade de reciclar imensos contingentes de trabalhadores para um mercado de trabalho que exige cada vez mais. (LINDOSO, 2004, p.108)

A indústria editorial vem passando nos últimos anos por um intenso processo de globalização. Temos cada vez mais autores internacionais e concentração da indústria editorial, e a tendência é diminuir a diversidade da oferta e aumentar a busca por

livros e autores de grande sucesso e venda rápida. Para os autores novos, o mercado quase sempre se fecha, pois não há garantias de êxito: "vemos, então, a conjunção de interesses danosos para o público leitor entre as editoras de *best-sellers* e as cadeias de livrarias, ambas na busca do giro rápido trazido pelo livro de fácil consumo escrito pelos autores bem conhecidos" (LINDOSO, 2004, p.191).

O momento mais marcante no Brasil de uma literatura aliada ao mercado é o da censura em épocas da ditadura militar. No período de 1964, a censura não vetava toda e qualquer expressão artística, ela agia "como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística" (ORTIZ, 1986, p.114), silenciando exatamente aqueles que podiam ir contra a vontade política da época. As restantes produções eram incentivadas e, enquanto as atividades culturais se expandiam, elas eram acompanhadas bem de perto, para evitar aquelas contrárias ao pensamento autoritário. Por isso, esse período é caracterizado por produzir e difundir mais produtos culturais que outros momentos históricos do país, e "isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada" (ORTIZ, 1986, p.115).

Assim, o produto cultural foi acentuando cada vez mais seu caráter de mercadoria, a ponto de se tornar lugar-comum dizer que o Estado tornou-se, então, o grande mecenas da cultura, aquele que paga, mas exige fidelidade em troca. Em suma: os interesses gerais do Estado e dos novos empresários da cultura passam a ser os mesmos; a questão da censura é conjuntural, enquanto a formação e o fortalecimento de um mercado integrado - que inclui os bens culturais - entra como peça da nova estrutura econômica que se desenvolve no país. (PELLEGRINI, 2001, p.80)

O processo de instauração de uma indústria cultural consolidadora da cultura enquanto mercadoria está estreitamente relacionada à censura, pois apesar de a literatura ser considerada um bem simbólico, ela não se mantém imune aos avanços do mercado.

Ao longo da década de 70, houve a "impressão do selo do mercado à criação literária" (PELLEGRINI, 2001, p.80), substituindo a lentidão anterior que caracterizava a incipiente produção editorial brasileira, ainda precária e bastante artesanal, por uma grande prensa editorial, como estratégia de competição com outros meios de comunicação de massa, principalmente a televisão:

O mercado, então, passa a ser um elemento constitutivo da produção literária e evolui consideravelmente em número de edições, de títulos e de exemplares publicados. O setor do livro, inclusive, beneficia-se bastante das políticas de incentivo cultural do regime, que, no caso, estimula a produção de papel e barateia seu custo, além de subvencionar a importação de máquinas mais modernas. (PELLEGRINI, 2001, p.81)

Nos anos 80, a situação já é outra: o mercado editorial já está sólido e constitui uma sofisticada indústria. Com o fim da censura política (1979) e do Regime Militar (1985), ganha força a chamada censura econômica. Os esquemas da indústria cultural se centram na padronização e racionalização dos bens, visando a um rendimento ótimo, uma aproximação imediata do consumidor e do produto por meio do "entretenimento".

A "cultura" passa a ser vista como um objeto de desejo que tende a satisfazer uma necessidade concreta de consumo.

Em outras palavras, a cultura, antes entendida sobretudo como *criação*, agora é vista exclusivamente como *produção*. Eis aí, portanto, estabelecido, o primeiro patamar para o fortalecimento da *censura econômica*, aquela que veta qualquer produto que não se enquadre nessas expectativas preferenciais. (PELLEGRINI, 2001, p.82)

A censura econômica limitaria o acesso do já arredio público leitor - em declínio no mundo inteiro devido ao desinteresse por uma atividade que exige concentração, em meio a tanta rapidez. Nessa perspectiva, no Brasil, poucas pessoas leem porque o livro é caro e a concentração das editoras no centro-sul mantém uma grande parcela de brasileiros alijada da leitura, o que afeta diretamente o escritor. O público leitor ainda é restrito, constituído pelos mais escolarizados e de maior poder aquisitivo. Além desse fator, a disputa com outras formas de entretenimento diminui ainda mais a parcela de leitores:

Nesse escasso universo de leitores, são poucos os que procuram "literatura", ou seja, aqueles livros conhecidos como "romances" ou "contos", não importa se nacionais ou estrangeiros: apenas 10%. A grande maioria deles consome livros didáticos, de leitura obrigatória, responsáveis por quase 60% da produção editorial brasileira; outra fatia grande desse mercado, mais ou menos 20%, destina-se ao público infanto-juvenil, que também é estimulado a ler pelas escolas e/ou pela família. E os 10% restantes são preenchidos por aqueles livros que se agrupam sob o rótulo de "outros", entre os quais os esotéricos ou de "auto-ajuda" são os preferidos. (PELLEGRINI, 2001, p.84)

Os dados trazidos não são os únicos para se realizar uma investigação acerca do mercado editorial; longe de propiciar ao leitor uma análise completa, nos

restringimos, nesse texto, a buscar compreender como o escritor se adequa ao casamento entre mídia e mercado. Como lida com esses novos leitores que antes de serem alfabetizados já estão em contato permanente com imagens rápidas, velozes, coloridas? Vai-se criando uma espécie de valoração diferente para a arte; não obstante, a literatura presta-se pouco ao espetáculo e não consegue acompanhar outras formas artísticas, como a música, por exemplo. O máximo obtido é a veiculação da imagem do escritor na mídia, e salvo raras exceções, ele se adéqua facilmente à produção de uma literatura *light* de rápido consumo por parte do leitor ávido por prazeres imediatos.

É muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece e da pressa que impõe, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, chulices e obviedades que vêm permeado a literatura contemporânea. Para se relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão e inclusive tentando competir com o seu código estético, marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes optado pelo gosto padrão: um texto que poderia ser de boa qualidade, porém muitas vezes escrito apressadamente, para um leitor também apressado, não consegue mais escapar das redundâncias e clichês, e muitas vezes até de erros gramaticais. (PELLEGRINI, 1999, p.172)

Questionamos se é "fora de dúvidas que ele [o mercado editorial brasileiro] passa a ser elemento *constitutivo* da produção literária" (PELLEGRINI, 1999, p.148), e em que medida o mercado é guiado pelos interesses do público. Além de o mercado estar fechado ao novo escritor, grosso modo, devido à necessidade de livros lucrativos, quando ele consegue um editor nem sempre é fácil que o seu livro chegue à livraria, devido aos problemas de distribuição. Então como o brasileiro terá acesso a esse "novo" material?

Profundamente absorvida pela indústria cultural, a maioria dos leitores não procura o novo, acha mais viável e confortável ler o que as listas indicam. Uma pergunta se impõe: quais são as políticas que asseguram o acesso irrestrito das pessoas ao conhecimento? A resposta, infelizmente, é que não existe uma política cultural com objetivos definidos de forma clara. Simplesmente não há investimentos significativos no acesso à produção cultural (bibliotecas, museus, orquestras, grupos de teatro permanentes, centros culturais multiuso, etc.). A questão real, portanto, é a do acesso aos bens culturais.

Nessa perspectiva, o Brasil é um exemplo de país no qual o mercado embaralha sobremaneira a constituição da literatura nacional, pois "a leitura no Brasil continua 'rarefeita' devido a problemas histórico-estruturais que ainda não encontraram solução" (PELLEGRINI, 1999, p. 151). Atualmente, é um problema relevante a dificuldade de distribuição de livros em um país de proporções geográficas continentais como o Brasil;

contudo, a falta de um amplo público leitor parece um problema ainda maior além da censura econômica que veta ou divulga a produção literária conforme seus interesses.

O outro problema trazido pela peça e a ser discutido diz respeito ao livro visto enquanto mercadoria comum. "Vossa Mercê traz-me o livro para imprimir, paga-me a minha despesa e o meu ganho, e eu imprimo. É como ir comprar sardinhas à ribeira. Dinheiro nesta mão, pescado na outra." (QFL, p.85), diz António Gonçalves, o impressor da obra de Camões. Como se vê, a obra é vista enquanto um produto "normal" a ser comercializado.

Na esteira dessa questão, a peça coloca outra: "[...] Assim como se diz que não há dinheiro que pague o talento e o engenho, também se deveria dizer que por isso mesmo ninguém os quer pagar." (QFL, p.69), diz Camões. A questão, trazida à atualidade, envolve outras: no casamento entre mídia e mercado, esta "mercadoria" que é a literatura não é vendida senão conforme o seu "valor" comercial. Camões sabe que, em sua sociedade, a arte não é privilegiada: "Se eu fosse esmolar pelas ruas a praças, talvez me dessem dinheiro para comer, mas não mo dariam se eu dissesse que o destinava a pagar ao livreiro que me imprimisse o livro." (QFL, p.80). O valor literário, portanto, não parece entrar na questão da negociação.

Sabemos o quanto a questão do valor literário tornou-se problemática na contemporaneidade. Saramago nos traz o ponto de partida para uma discussão importante atualmente. Entre outras questões, pergunta-se como repensar a questão do valor em meio às novidades trazidas pela emergência dos estudos culturais.

Primeiramente, é bom observar que, geralmente, o mercado das obras literárias não está nem um pouco preocupado com o valor literário delas, em separar o "trigo" do "joio", pois o que conta é o lucro. As editoras precisam apostar em livros cuja vendagem é garantida para se manter, embora possa haver pequenas editoras com outros compromissos: "nenhuma grande editora pode, entretanto, sobreviver sem uma certa porcentagem de *best-sellers* de entretenimento, de auto-ajuda ou livros didáticos" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.178).

A questão do valor das obras é muito mais acadêmica do que um interesse da grande maioria de leitores e até dos novos escritores, conforme afirma Leyla Perrone-

Moisés: "os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone, interessa-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.176). Com essa afirmação, concordamos apenas parcialmente, pois nem todos os escritores da atualidade podem ser inseridos na categoria dos que apenas desejam ser

incluídos na lista dos mais vendidos. Além disso, aliar-se à mídia nem sempre é um desprestígio, haja vista que sua presença em todos os aspectos da vida cultural é irreversível, e não há meios de ignorar esse fato. Assim, o escritor pode utilizá-la para divulgar o seu trabalho sem desmerecimentos.

Em relação ao valor literário, a discussão é perigosa e nada passível a visões exclusivistas. Márcia Abreu (2006) propõe uma discussão acerca do valor das obras literárias, comparando aquelas eleitas pela intelectualidade (cânone) com as eleitas pela maior parte do público (as mais vendidas). A autora sugere que as avaliações dos especialistas não têm um fundamento objetivo e que os gostos pessoais não são levados em conta quando se trata de uma discussão literária entre professores/intelectuais. Além disso, a literatura canonizada não é A Literatura, mas uma dentre as várias manifestações artísticas. Porém, devido ao maior prestígio dos intelectuais, essas produções canônicas podem ser vistas como as únicas válidas. Assim, para Márcia, não há um critério absoluto por parte dos intelectuais a respeito de quais seriam as melhores obras de todos os tempos. Ela contesta a escolha do cânone alegando que "a avaliação estética e o gosto literário variam conforme a época, o grupo social, a formação cultural, fazendo com que diferentes pessoas apreciem de modos distintos os romances, as poesias, as peças teatrais, os filmes"(ABREU, 2006, p.59). Assim, a questão do valor não está relacionada com o texto, mas com questões políticas e sociais: "[...] literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política" (ABREU, 2006, p.112).

Percebe-se que Abreu (2006) não pretende desvalorizar a cultura dita erudita, mas considera injusto que todas as criações sejam julgadas sob esse critério. "A proposta deste livro [...] é que se abra mão da tarefa de julgar e hierarquizar o conjunto dos textos empregando um único critério e se passe a compreender cada obra dentro do sistema de valores em que foi criada." (ABREU, 2006, p.110).

A questão sobre o "subjetivismo" incontestável do cânone também é ressaltada pelos estudos culturais, cuja emergência provocou mudanças em enfoques e conceitos até então compreendidos como exclusivamente literários e o questionamento do cânone tem sido um dos principais indicadores dessas mudanças. Grupos considerados marginais, como "mulheres", "negros", "homossexuais", "ex-colonizados" também questionam o cânone, acusando-o de exclusões preconceituosas.

Esperar que existam juízos absolutos em relação às obras literárias não seria rígido demais? "Ou há um cânone legítimo, com uma lista imutável e uma ordem rígida, ou, então, tudo é arbitrário.", indaga Compagnon (1999, p.254). Será o cânone ocidental assim tão subjetivo? Ele não está pautado em nada mais além de uma avaliação arbitrária por parte dos

intelectuais? Essas questões não foram capazes de "modificar" significativamente o cânone, embora tenham abalado seus alicerces.

Uma visão totalmente contrária a essas é a do crítico americano Harold Bloom (2001). Para ele, a literatura não é o melhor local para tentarmos reparar injustiças sociais. O autor oferece uma reflexão interessante acerca dos valores estéticos, afirmando a existência de tais valores independentemente de superdeterminismos de raça, classe, gênero ou orientação sexual:

Deve-se escolher, pois se se acredita que todo valor atribuído a poemas, peças, romances ou contos é apenas uma mistificação a serviço da classe dominante, então por que se deve ler afinal, em vez de ir servir às desesperadas necessidades das classes exploradas? A idéia de que beneficiamos os humilhados e ofendidos lendo alguém das origens deles, em vez de ler Shakespeare, é uma das mais curiosas ilusões promovidas por ou em nossas escolas. (BLOOM , 2001, p.495)

Bloom (2001) acredita que o cânone seja realmente elitista, mas esse elitismo nada tem a ver com a luta de classes, pois, "a mais profunda verdade sobre a formação do cânone secular é que não é feita nem por críticos nem por acadêmicos, e muito menos por políticos. Os próprios escritores, artistas, compositores determinam cânones, fazendo a ponte entre fortes precursores e fortes sucessores" (BLOOM , 2001, p.495). Afinal, os textos estão em contínuo diálogo, surgem como resposta a outro texto (ou melhor, como tentativa de superação). Nessa cadeia, a grandeza reconhece a grandeza, e só os fortes sobrevivem. A abertura do cânone, postulada pelas minorias, é uma operação estritamente redundante, de acordo com o Bloom, pois "por sua própria natureza, o Cânone Ocidental jamais se fechará, mas não pode ser aberto a força por nossas atuais animadoras de torcida. Só a verdadeira força pode abri-lo, a força de um Freud ou um Kafka, persistentes em suas negações cognitivas" (BLOOM 2001, p.42). O cânone nunca foi uma entidade imóvel e intocável, sempre esteve aberto a novas inclusões (e exclusões); ele é sujeito a mudanças históricas, portanto, sempre provisório.

Inclusões e exclusões dependem de juízos estabelecidos ao longo de largos períodos de tempo. Cânone e tradução implicam, necessariamente, duração. Portanto, aberturas, inclusões e exclusões instantâneas, como as que reivindicam os particularistas, são contraditórias com o próprio conceito de cânone (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.196)

A diferença de visão entre eles (Abreu e Bloom) é marcada principalmente pelo reconhecimento da superioridade de algumas manifestações artísticas sobre outras. Ambas são posturas interessantes e válidas para pensarmos a literatura. Contudo, segundo Perrone-Moisés (1998, p.193), o avanço dos estudos culturais em detrimento dos estudos especificamente literários pode perpetuar uma concepção de que "a literatura não interessa mais por ela mesma, o que interessa é a literatura como depositária da memória cultural, como colonizadora e/ou descolonizadora, como expressão das diferenças sexuais, como ideologia, etc."

A posição menos perigosa é a de se manter um relativismo moderado quanto à questão da subjetividade do cânone, conforme expõe Compagnon 1999, p.54): "o cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável [...]". Podendo o cânone ser considerado "um patrimônio, uma memória coletiva" (COMPAGNON, 1999, p.227), será válido julgarmos apenas como uma manobra das elites do poder?

Mostrar os componentes ideológicos do cânone é o óbvio. Atribuir sua constituição exclusivamente a interesses imediatos de classes ou de grupos sedentos de poder é restringir enormemente as motivações dos escritores, críticos, professores, e subestimar a função das obras literárias na sociedade. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.196-197)

O cânone não é um espectro branco sentado em um trono rodeado pela elite intelectual do universo, como um deus no Olimpo disposto a decidir quais obras pertencerão ou não a ele. É um patrimônio formado "sólida" e lentamente, e por critérios que não são objetivos, mas nem por isso são anarquicamente subjetivos. A questão se torna interessante para Compagnon (1999, p.255), exatamente devido a isso: "Como os grandes espíritos se encontram? Como se estabelecem consensos parciais entre as autoridades encarregadas de zelar pela literatura?". Aceitar que a formação do cânone faz parte de um processo conspiratório contra grupos minoritários é assumir uma posição extrema e improdutiva em termos de reavaliação do cânone. Não são exatamente questões políticas as responsáveis pelas exclusões verificáveis no cânone.

Tomemos o caso das mulheres, cuja exclusão é evidente até o século XIX. Não existiam obras literárias femininas porque a maioria das mulheres não tinha acesso à escola. Essa omissão de obras femininas pode ser mais bem compreendida se localizada em seu real contexto histórico. As minorias não foram excluídas do cânone, mas de uma efetiva e ativa participação social. É claro que em tal contexto a obra de "minorias" não era vista com

bons olhos: houve resistências e preconceitos em relação à canonização dessas produções, e, assumindo essa posição, seguramente, o cânone deve ser revisto sempre.

Revê-lo, contudo, não significa condená-lo; "que a literatura tenha sido, em nossa tradição, uma prática de homens brancos das classes dominantes é um fato histórico documentado", porém, "excluir do cânone um Dante, para colocar em seu lugar alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos, não seria ato de justiça; seria, no máximo, uma vingança extemporânea" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.201).

Não obstante, defender o cânone implacavelmente, com unhas e dentes não é uma postura viável, pois assim admitimos as exclusões sociais das minorias. Qualquer seleção de obras é contestável, embora isso não signifique que todo o legado do passado deva ser desconsiderado. Aliás, valorizar o cânone não é menosprezar culturas diferentes. É apenas reconhecê-lo enquanto orientação de determinada cultura, que por acaso pode ser a nossa. O cânone ocidental é um patrimônio da humanidade, e, segundo Perrone-Moisés, não devemos jogá-lo fora em nome de "velhos rancores coloniais e recentes libertações sexuais" (1998, p.202). Assim, condenar ou defender o cânone são posturas igualmente autoritárias e infrutíferas: "querer dirigir ou orientar a cultura de modo autoritário é sempre nocivo para a mesma. O cânone, como cultura, segue seu caminho. O que podemos fazer é contribuir para que esse caminho não seja desprovido de memória e projeto" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.202).

O cânone ocidental que temos não deve ser negado às novas gerações. Elas têm o direito de conhecê-lo e a liberdade de avaliá-lo, mas isso não significa tampouco que devemos deixar de lado a leitura das novas produções. A leitura de *best sellers* e outras produções contemporâneas não desprestigia o nosso passado cultural. É tempo de evitar suspeitas em relação ao *best seller*, mas talvez tenha passado da hora de nos importarmos tanto assim com as altas vendagens: os fascinados pelas altas vendagens se esquecem que isso talvez não signifique muito para a história literária. Uma grande parte dos *best-sellers* não afetará significativamente a forma e o conteúdo da literatura e, conseqüentemente, não representará nada além de um modismo historicamente localizável, tornando-se insignificante para a evolução das formas literárias. Portanto, se privilegiarmos somente "as obras mais vendidas", estaremos privilegiando demasiadamente a recepção momentânea e historicamente condicionada. Ignorando as obras mais restritas, cujo número de leitores chega a ser insignificante, estaremos sempre estudando a literatura de uma perspectiva social, ignorando a evolução das formas. Contudo, isso não significa ignorar o papel do público leitor e muito

menos desprestigiá-lo. Faz-se necessário refletir um pouco sobre a recepção literária, haja vista ser essa uma das grandes inquietações de *Que farei com este livro?*.

2.4 O ESCRITOR E O PÚBLICO

A discussão propiciada por *Que farei com este livro?* instiga a reflexão tanto das relações do artista com o público (tanto a recepção coletiva quanto a individual, a entrega solitária ao ato de ler), quanto de condições desfavoráveis à recepção, os inúmeros fatores que podem retardar ou mesmo impedir o efeito de uma obra.

Quando Camões diz: "Eu sei o que eu escrevi." (QFL, p.55), Damião de Góis deixa claro que isso não basta para imputar ao texto um significado unívoco, pois os "leitores" colocarão sua visão de mundo na leitura. Entretanto, como pensar nos casos em que o efeito da obra é intencionalmente mediatizado por poderes ditatoriais? Como desejar que a liberdade do leitor ocorra quando um poder maior lhe turva o olhar? Talvez antes de pensarmos essas questões seja necessário buscarmos uma resposta: até que ponto o texto é apenas a interpretação que se faz dele?

A produção e a recepção podem ser encaradas como movimentos distintos ou, para muitos teóricos, até irreconciliáveis. Adorno (1974, p.302) considera que até mesmo a relação das obras com a sociedade deva ser estudada na produção, e não na recepção: "desde tempos imemoriais, as reações dos homens às obras de arte são mediatizadas ao extremo e não se referem imediatamente à coisa". Assim, "[...] o sentido que o público confere aos textos e a outros produtos culturais é apenas parcialmente construído por ele mesmo" (PELLEGRINI, 1999, p.152). As leituras são recebidas e julgadas levando em conta a experiência do leitor: experiência de vida e de leituras realizadas. Mas a leitura está "aberta" ao universo múltiplo da linguagem e não é possível lhe atribuir um significado último, pois cada leitura a transforma em alguma coisa nova. A interpretação não pode ser "controlada" inteiramente pelo autor.

A tendência em desprezar aquele que desconfigura o texto por sua suposta "má capacidade" em interpretá-lo foi constante nos estudos literários por muito tempo. "A desconfiança em relação ao leitor é - ou foi durante muito tempo - uma atitude amplamente compartilhada nos estudos literários, caracterizando tanto o positivismo quanto o formalismo, tanto o *New Criticism* quanto o estruturalismo" (COMPAGNON, 1999, p.143). Mas o lugar que cabe ao autor também foi intensamente criticado: não se deve procurar no texto o que o autor quis dizer, deve-se procurar o que ele diz independentemente de suas intenções. Os

adeptos da interpretação literária como descrição das significações da obra tentam fazer desaparecer o autor, e eleger o leitor como o lugar em que a unidade do texto se produz. Contudo, nenhuma das posturas solucionam os problemas.

O ato de ler dá vida ao texto. O leitor se aventura na travessia, viaja em busca do sentido daquilo que lê. O receptor se defronta com a linguagem, e esse gesto de desvendamento do objeto é misterioso porque ler é constituir pela primeira vez o sentido, e não reconstituir o sentido dado por determinado autor. Assim, leitor e texto iniciam uma experiência única, uma nova escrita do texto. O pensamento do escritor, quando transposto em palavras e lido por outra pessoa, nunca é um ato isolado, ou seja, não depende apenas de um dos interlocutores; "o livro só completa seu caminho nas mãos do leitor" (PELLEGRINI, 1999, p.151), mas para isso precisa inevitavelmente de um ser de carne e osso (autor) que o escreva.

Eco (1993) desafia suas próprias constatações. Em muitas obras, o autor defende o papel ativo do intérprete na leitura de textos literários, mas ressalta: "Tenho a impressão de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados." (ECO, 1993, p.27). A noção de uma "semiótica ilimitada" não leva à conclusão de que a interpretação não tem critério algum; "dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz" (ECO, 1993, p.28).

Para Eco (1994), todo texto é uma máquina preguiçosa e conta com o leitor para a realização de uma parte do trabalho. O autor argumenta: "Que problema seria se um texto tivesse que dizer tudo que o receptor deve compreender - não terminaria nunca. Se eu ligar para você e disser 'vou pegar a estrada e dentro de uma hora estarei aí', você não há de esperar que eu acrescente que vou de carro pela estrada." (ECO, 1994, p.9). Todo texto prevê um Leitor-Modelo, uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, como pretende criar. "Um texto que começa com 'Era uma vez' envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável." (ECO, 1994, p.15). Em contraponto com o leitor-modelo, há o leitor empírico: "os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto" (ECO, 1994, p.14).

Não há problema algum, segundo Eco, na leitura de devaneio realizada pelo leitor empírico. Porém, o devaneio não é uma coisa pública. Podemos caminhar pelo texto e

deixar nossas paixões florescerem, mas não esquecer as regras do jogo e sobrepor as próprias expectativas ao texto.

A leitura de obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p.12)

Quem constrói o leitor-modelo é o autor empírico, que não interessa a Eco. Ele se interessa pelo autor-modelo, "essa voz [que] se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo" (ECO, 1994, p.21). Portanto, os leitores-modelo desfrutam apenas a liberdade concedida pelo texto e não uma liberdade interpretativa incontrolável. De acordo com Eco (1979), "a configuração do Autor-Modelo depende dos traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está por detrás do texto, do destinatário e, provavelmente, também antes do texto e do processo de cooperação (no sentido em que depende da pergunta: 'Que pretendemos fazer com este texto?')" (ECO, 1979, p.69-70).

Ao final de *Que farei com este livro?*, Camões nos lança a pergunta: "Que fareis com este livro?" (QFL, p.92), questão de múltiplos sentidos e interpretações. Mas provavelmente, a questão que dá título ao livro de Saramago é agora alterada, intencionando dirigir-se tanto aos leitores da obra da época de Camões quanto aos leitores das épocas posteriores: aos leitores que Saramago já conhece, mas que para Camões ainda haviam de vir: "o que estamos fazendo ainda com este livro, o que fizemos com ele e o que continuaremos fazendo?". As melhores respostas para a pergunta de Camões, certamente, se encontram nas releituras que foram sendo realizadas. As releituras abalam o original enquanto versão única, mas lhe devolvem muito mais ao multiplicá-lo e permitir sua permanência, enriquecendo-os através de outras vozes.

A pergunta também pode ser compreendida, neste texto, de uma maneira mais restrita; podemos lê-la como uma alternativa, afinal, optaremos por seguir as indicações do autor-modelo propostas pela epopeia clássica ou deixaremos o texto à mercê dos nossos desejos?

A peça não se reduz a apenas isso, mas nos propicia as seguintes perguntas: "O que o texto quer dizer para nós coincide com o que queria dizer para seu 'autor-empírico', Camões? Por exemplo, teria em mente a multiplicidade dos sentidos que as gerações posteriores atribuiriam a *Os Lusíadas*? Como ele poderia conhecer as transformações do contexto posterior a sua própria existência? Seria então possível lermos com 'os nossos olhos' os livros que foram escritos em outro contexto histórico?"

De acordo com Calvino (2004), "um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 2004, p.10), e "é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível" (CALVINO, 2004, p.15). Que os livros permaneçam entre nós e façam sentido (ainda que incompatível com o sentido original) é uma dádiva da literatura, e não propriamente um problema:

As grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento. (COMPAGNON, 1999, p.88)

A nossa resposta à pergunta feita no início deste texto já foi antecipada: um texto não é somente a interpretação que cada leitor faz dele, é um diálogo entre autor e leitor.

"A experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo." (COMPAGNON, 1999, p.164). Cada livro apresenta um mundo novo porque é nova a forma como as palavras se combinam. No ato de ler, o leitor se põe diante de um mundo novo e irrepetível: "[...] a reprodução do texto pelo sujeito (volta ao texto, releitura, nova execução, citação) é um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal" (BAKHTIN, 2000, p.332). Assim, é natural que um texto não permaneça inalterável à passagem de tempo. A materialidade do livro não se altera, porém a maneira como o público reage à literatura não diz apenas respeito a fatores puramente literários, mas a juízos de valor historicamente variáveis e estreitamente relacionados com as ideologias sociais. Independentemente disso, todo texto possui a sua "verdade" e, embora não possa ser apreendida em sua totalidade, a leitura só se torna relevante para nós se houver um diálogo. Se apenas usarmos o texto para vermos a nós

mesmos, a leitura será uma atividade totalmente inútil, mas se apenas visualizarmos a intenção do autor, pouco restará para a crítica literária.

Contudo, nessa dualidade, nesse espaço vazio que o autor propositalmente (ou não) deixa para que o leitor atualize, podem-se fazer presentes outras intenções. Na peça, Damião de Góis diz a Camões: "A vossa obra será publicada, Luís Vaz, mas só quando, claramente, a balança pender para um lado ou para o outro." (QFL, p.55). Camões replica dizendo que, embora os interesses que se defrontam possam ter um direcionamento, a obra não mudará, não será diferente, não se alterará em sequer uma palavra, e nesse momento Damião de Góis diz que "a diferença estará nos olhos que o lerem. E a parte que ficar vencedora fará que o livro seja lido com os olhos que mais lhe convierem" (QFL, p.55). A parte vencida, segundo o personagem, "ficará esperando a sua vez de ler e fazer ler doutra maneira" (QFL, p.55). Com isso, faz-se referência à apropriação que diferentes momentos históricos fizeram da obra camoniana e retrata, por um lado, uma postura inevitável (que o sentido se altere com o passar do tempo e a modificação das experiências), e, por outro lado, uma face obscura, a de se manipular a arte a serviço de ocasiões políticas, distorcendo o sentido do texto, como desejam os períodos de censura:

Nesta linha de resgate do Camões dormente e incensado por meio século de retórica oficialista que é, também, a linha diretamente herdeira da historiografia e da crítica literárias portuguesas do século passado, nesta linha que nasce no Romantismo peninsular e se interrompe com o paroxismo autoglorificador do salazarismo é onde convém considerarmos *Que Farei com Este livro?*, que foi, não por acaso, escrito e publicado exactamente quando do quarto centenário da morte de Luís de Camões. (COSTA, 1997, p.139)

Em outras palavras, já os românticos se identificaram com o poeta, atribuindo-lhe um carácter byroniano. Encantaram-se com as suas peregrinações pelo Oriente e as condições em que vivia quando escreveu *Os Lusíadas* - livro fruto da sua experiência pessoal como soldado do Império Português nas Índias Orientais e cujo manuscrito, segundo a lenda, foi resgatado pelo seu autor em um naufrágio. Os românticos ficaram fascinados pelo temperamento camoniano, simultaneamente turbulento e lírico, e com o acúmulo de duas funções prestigiadas - soldado e poeta. Mais recentemente, a incorporação que o sistema salazarista fez da figura de Camões serve para perceber como o poeta foi sendo "lido e relido" de diferentes maneiras ao longo dos séculos, muitas vezes sofrendo uma manipulação forçada. Assim, a peça abre-se à discussão da literatura inserida em um contexto discursivo mediado pelo poder, pois se de um lado é inteiramente bom que uma obra literária gere discussões

diferentes e seja lida de maneira plural, provocando discussões múltiplas e servindo a épocas e contextos diferentes do seu, em um momento de censura isso pode ser extremamente perigoso e destrutivo para a literatura, pois o pensamento dominante pode se apropriar da obra manipulando-a e desrespeitando totalmente a mensagem do texto.

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 de corte, Um D'Artagnan, De espada ao lado qualquer boneco fica bem, eu nem sequer sei que cara é a minha. (SARAMAGO, 1986, p.358)

Para pensar essas questões na atualidade, é inevitável pensar no poder da mídia enquanto intermediária (remodeladora) da relação do público com a arte. A mídia vai cada vez mais se inserindo nas e remodelando grande parte das esferas da vida social. Ela transforma a natureza do conhecimento, agora traduzido em quantidade de informação transmitida, geralmente por meio de imagens: "Desse modo, altera-se a sensibilidade perspectiva, não mais atenta à realidade concreta circundante, mas à sua reprodução nas imagens" (PELLEGRINI, 1999, p.189). Contudo, a essência do poder da imagem é a sua presença, aparentemente não imposta na realidade das pessoas. Mantém-se a ilusão de liberdade de escolha; a mídia nos oferece uma infinidade de opções, uma porção de meios de transmitir informações. Entretanto, por exemplo, os diversos canais televisivos quase sempre exibem a mesma coisa, "não se percebia que a prisão continuaria a mesma, só que com outros nomes; ela aumentou suas dimensões e invadiu todos os espaços da casa e do planeta: trata-se do espetáculo, que transformaria o "lar" e o mundo num "complexo de videocomunicações" (PELLEGRINI, 1999, p.192).

O período atual, portanto, não é propício ao encontro do leitor com o livro. Em períodos de censura política, havia uma mediação do conteúdo das obras; no atual período de censura econômica, há uma supervalorização mercadológica de livros que vendam, independente do que proporcionem aos leitores.

A adesão irrestrita às imposições da mídia e do mercado delimitou as opções da ficção de hoje. Melhor dizendo, as alternativas que hoje para ela se colocam, sob os ditames da censura econômica, não lhe permitem - ou o fazem com dificuldade - ser um fator de descoberta e interpretação da realidade, como sempre pretendeu; são avessas à função de poderoso instrumento que ela sempre foi para pensar a História e a si mesma; são contrárias, inclusive, até à sua potencialidade de ser um canal privilegiado de contato, de difusão de idéias e de informação sobre a conjuntura, o que ela ainda conseguiu ser, durante a vigência da *censura política*. O que se coloca,

portanto, para a ficção de hoje, é um problema político, ético e moral, que inclusive ultrapassa questões especificamente estéticas: trata-se de optar ou não por uma linguagem cujo "valor de conhecimento" possa levar à crítica negativa da sociedade contemporânea, deixando de lado uma outra, cujo "valor de ação" tem sido interpretado exclusivamente como experiência mimética reduplicadora dessa sociedade. Felizmente, como nos ensinou nossa própria história, toda censura pode ser burlada e, às vezes, funcionar à própria revelia. (PELLEGRINI, 2001, p.86)

Camões encontrou uma saída, driblando o censor utilizando a força da linguagem. Escritores como Saramago parecem ter driblado a censura econômica, proporcionando ao leitor uma experiência literária marcante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que farei com este livro? é uma das obras de José Saramago que deixam patente o fato de que repensar a História é uma via para pensar o presente. Conforme palavras de Saramago, presentes no livro de Gomes, *A voz itinerante*, não se trata de recuperar o passado, nem mesmo utilizá-lo como lição para o presente:

Para mim, filosoficamente, o presente não existe. Todo tempo reconhecível é tempo passado, não há outro. O tempo que vem não se detém em presente, vai. Portanto, no meu caso, não se trata de recuperação, nem mesmo, como muitas vezes se diz, e eu próprio já disse, usar o passado como lição do presente. O tempo vivido é uno, todo ele é passado, e é desse passado completo que somos produto, não de um presente inapreensível. (GOMES, 1993, p.128)

O escritor português encara os tempos a que convencionalmente nos acostumamos a chamar de "passado, presente e futuro" enquanto continuidade, pois alguns problemas da sociedade se arrastam, não são corrigidos, a despeito de tantas inovações das quais nos orgulhamos, inebriados pela novidade. Assim, nada nos garante que tenhamos atingido um grau mais elevado de civilização em relação aos nossos antepassados, embora tanto tenhamos conseguido em conquistas científicas e tecnológicas. Para o autor, portanto, não há um passado concluído a ser recuperado, o que há é o contínuo existir do ser humano e a inutilidade de "tanta beleza criada, tantos voos da imaginação e do pensamento de que a Humanidade foi capaz ao longo de todos estes milénios e no fundo não mudou nada" (REIS, 1998, p.112). Portanto, não é uma lição o que devemos buscar no passado, mas pontos importantes para se pensar a civilização de hoje: "a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico" (HUTCHEON, 1991, p.147). O romance e o teatro, bem como a maioria das criações de Saramago representam esse momento privilegiado em que as paralelas se cruzam e a ficção ilumina a realidade que lhe deu origem. A concepção de Saramago a respeito das diferenças entre a ficção e a história se aproxima bastante do que se entende como metaficção historiográfica, pois o autor compreende que os fatos históricos

não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse "há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça". O que nos estão a dar, repito, é uma versão. E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei porque é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos que a História não só é parcial como é parcelar. (REIS, 1998, p.63)

Ao analisar textos passíveis de leitura à luz da metaficção historiográfica, "pode dar-se ênfase ao seu aspecto pós-moderno - o motivo do confronto ou do diálogo com o passado. Mas é possível também encarar a metaficção historiográfica como uma nova maneira de escrever a ficção histórica, reformulando o padrão tradicional do romance histórico" (KAUFMAN, 1991, p.125). Neste trabalho, as duas vias foram exploradas, e, de acordo com a segunda perspectiva, é possível ler, conforme tentamos salientar aqui, o "novo drama histórico" enquanto reformulação do padrão tradicional do drama histórico, embora ainda haja muito a ser explorado.

A discussão entre História e ficção é antiquíssima. Atualmente, convivem dois tipos de textos ficcionais que se alimentam da História: aqueles que a questionam e os que apenas a retomam, buscando ressaltar ou destacar os feitos da civilização. *Que farei com este livro?* não a retoma tão-somente, não busca ressaltar o feito camoniano, mas sim refletir criticamente sobre a situação do escritor em um contexto específico, e o faz de forma crítica, atingindo o presente, e por isso o termo metaficção historiográfica coaduna tão bem com a peça. Em outras palavras, o termo metaficção historiográfica incorpora, em sua amplitude, a perspectiva geral da peça saramaguiana: desestabilizar certezas consagradas. Se o sujeito é instável, instável é também sua linguagem e os textos que produz (sejam históricos, sejam ficcionais), sempre dependentes do contexto em que têm origem. Barros (2003, p.2-3) afirma que "só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico". Quando se admite que o sujeito não tem uma identidade fixa, como se poderia admitir que ele seria capaz de criar um discurso objetivo? A função de deixar escrita à posteridade a verdade dos fatos já não faz mais sentido, porque o ser não é estável e se encontra em uma arena de discursos que se aceitam e se repelem e dependem fatalmente das relações de poder que permeiam todos os atos em sociedade. O leitor/espectador/receptor da mensagem literária está igualmente inserido neste complexo emaranhado. Mas é a leitura que determinada época faz das obras do passado o que

determina a posição em que será (re)colocada no ideário de cada época. Cada contexto lê com olhos próprios os textos provenientes do passado. "Que farei com este livro?", pergunta-se Camões, ao final do drama. Qual a real amplitude dessa pergunta? Precisamos, antes de tudo, repensar a peça.

Em *Que farei com este livro?*, temos a (re)construção de personagens históricos, cada qual com sua visão de mundo: a seriedade de Luís da Câmara se choca com a leviandade de seu irmão, mas eles se unem para manter seus cargos poderosos e para isso é conveniente que estejam associados com a companhia de Jesus. D. Catarina e o cardeal se atacam e se defendem: cada qual teve, no passado, oportunidade de influenciar o rei, mas ambos são rejeitados pelo monarca e se unem nesse final perigoso e imprevisível; essa união é instável e frágil. Nobreza e Igreja, por sua vez, dão as mãos para proteger suas riquezas contra a "gente miúda" e assegurar a permanência de suas posições. Conluíus frágeis, provisórios. Todos aterrorizados e quase cegos no nevoeiro que não se desfará enquanto estiver a Santa Inquisição perseguindo as maiores inteligências da pátria. É nesse emaranhado de fios dialógicos que o poder desliza. Entre essa guerra de poderes que se repelem e se aceitam está Camões, Diogo do Couto, Damião de Góis e Ana de Sá, personagens dissociados do espírito do país que amam, mas profundamente presos a ele pelo sentimento patriótico. Eles têm consciência da peste moral que assola Lisboa.

São muitas as dificuldades encontradas pelo poeta ao tentar publicar o livro. A obra *Os Lusíadas* não foi escrita em Portugal, mas se destinava a ele. É uma luta quase dramática a adequação da epopeia à realidade portuguesa: "Corrijo, faço obra de remendão." (QFL, p.32), diz ironicamente o poeta, pois sente a necessidade de "remendar" para ajustar o livro, remodelá-lo ao seu contexto, pois este não mais lhe pertence. A epopeia contrasta com a realidade de sua publicação.

Camões convence, ainda que não completamente, o Frei Bartolomeu Ferreira a dar o alvará de publicação da epopeia sem modificá-la drasticamente, utilizando a sagacidade das palavras para driblar o censor. Negocia a sua obra, enquanto mercadoria comum, para, enfim, ter em mãos o objeto de desejo - em termos dramáticos, a personagem deveria estar realizada, pois o objetivo foi alcançado. Porém, a pergunta final demonstra que as coisas não terminam exatamente assim, pois Camões dá-se conta de que pouco ganharia com a publicação. O destino do poeta, contado pela História, é sua morte na miséria, recebendo uma tença irregular que para muito não lhe serviu.

O Camões de Saramago diz, em negociação com o impressor da obra: "Poderia dar-vos mesmo o meu livro, apenas com a condição de que o imprimísseis. Mas

preciso de comer, precisamos, minha mãe e eu." (QFL, p.88). Os grandes escritores, que nos deixam obras magníficas, também comem, também precisam de uma habitação, mas quais épocas estavam atentas a isso e propiciaram condições favoráveis para a arte? Nessa perspectiva, a outra parte da pergunta, "Que fareis com este livro?", atinge a nós, leitores. O que a epopeia de Camões - e todos os clássicos - significam atualmente? O que significaram durante os últimos séculos?

O mistério que envolve a figura de Camões jamais será desvendado: "*^4s vezes ir-se-ão sumindo de modo que mal seja ouvido já o verso segundo, ao mesmo tempo que a luz vai baixando, até a escuridão, ficando apenas um projetor a incidir no livro que Luís de Camões continua a segurar*" (QFL, p.92) - assim termina o drama. O tempo passará, "a escuridão" se apoderará de nós, já não saberemos quem foi Camões; porém, uma luz, "a glória", permanecerá incidindo no livro, única "verdade", tudo o que nos restou do homem que o produziu. Camões se tornou uma lenda, uma estátua imponente, cuja boca de bronze nada pode falar. O Camões que nos resta é um monumento, e seu livro, embora nunca seja, em sua materialidade, diferente do que é, falará distintamente ao longo dos séculos. "A diferença estará nos olhos que o lerem" (QFL, p.55).

Devolver a dimensão humana a Camões, deixar de lado, por um momento, a figura de herói nacional é a intenção primeira de José Saramago, em um drama envolvente e rico, no qual as angústias de Camões são humanizadas. Reflete-se a respeito da História política de Portugal, visualizam-se as etapas de escrita de *Os Lusíadas* - discute-se literatura: o processo de escrita, a recepção, as relações com o mercado e com o contexto histórico. E assim a peça supera o estatuto de homenagem a Camões. Nessa provocação teórica, Saramago nos insere no mundo literário e em suas relações com o que está fora dele. Mas esse exterior pode ser ignorado? Os enunciados dependem do contexto para serem compreendidos. Como pensar a literatura afastada dessa noção? Esse emaranhado dialógico que liga todos os discursos atravessa o sentido da peça e nos revela os jogos de poder que envolvem as relações sociais. Sendo a literatura uma manifestação humana, ela não poderia sair ilesa dessas complexas relações.

A ação ocorre no século XVI - século de glória e derrocada. As mazelas desse contexto nos atingem na medida em que sua vigência permanece na atualidade, tornando difícil pensar na História enquanto processo evolutivo que culmina sempre em algo melhor, como acreditaram os românticos: o romance histórico, expressão dessa visão, acredita em uma forma objetiva de conhecer os fatos passados. Por isso, procura reproduzir fielmente contextos específicos. A metaficção historiográfica parece oposta a essa visão. Retorna ao

passado para contestar sua verdade absoluta, revelar a impossibilidade de conhecê-lo tal qual foi. Ele só pode ser conhecido por meio de textos - construtos humanos repletos de subjetividade, cujo sentido pode ser distinto, e que serão lidos de diferentes maneiras. A versão escolhida para ser oficial dependerá de qual é a classe dominante, representada por um dado discurso.

Denunciar, questionar, repensar as ações do homem; compreender quanto o ser fragmentado apenas é capaz de compreender subjetivamente os fatos que o rodeiam, sendo capaz apenas de escrever o que lhe interessa: "Não que fosse essa a intenção nossa, mas, já sabemos que, nestas coisas da escrita, não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas." (SARAMAGO, 2008, p.173-174).

Se podemos negar a objetividade e neutralidade do sujeito, isso significa negar a objetividade de qualquer texto produzido por mão humana - inclusive os históricos. Consequentemente, contesta-se a univocidade da escrita e da leitura e questiona-se qualquer forma de consenso em uma sociedade cujas relações se dão de maneira complexa e atravessadas por discursos que têm menos ou mais poder porque são fatalmente dependentes do contexto.

Estaria Saramago, em *Que farei com este livro?*, procurando desconstruir a imagem convencional de Camões simplesmente para impor uma outra imagem? E por que o faria, por que desejaria que a sua versão fosse a "verdadeira", se simplesmente não acredita na verdade absoluta? A peça não nos permite negar nenhum fato histórico, apenas se preocupa em abrir a literatura à multiplicidade da vida, proporcionando ao leitor o direito de refletir por variados ângulos. Porém, não quer impor nada, muito menos deseja ser a dona da verdade, porque só aceita verdades no plural. As metaficcões historiográficas abrem nossos olhos à questão que é capaz de alterar tudo: de quem é a história que se conta? Alguma versão é mentirosa? E o próprio Saramago responde: "Não, mentira são só os exageros, os arrebiques de linguagem, as meias verdades que querem passar por verdades inteiras." (SARAMAGO, 2008, p.116).

Assim, o discurso que a História consagra é o dominante, ainda que existam fatos outros relevantes para uma compreensão das coisas, e mais próximos à verdade. O romancista ou dramaturgo somente procura estabelecer outras linhas de pensamento, porque sabe que o que a história consagrou é apenas uma das versões possíveis do acontecimento:

Mas a história assim o deixou registado como facto incontroverso e documentado, avaliado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá de perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido como histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos fatos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO, 2008, p.225)

Questionar a História não é, portanto, destruí-la. Perceber que a identidade do homem não é fixa não o desconfigura enquanto sujeito, mas nos faz perceber a heterogeneidade presente na linguagem humana, e, assim, em todos os enunciados produzidos. O dialogismo sobre o qual discorre Bakhtin existe em todos os textos, sendo condição básica de funcionamento da linguagem. Assim, ainda estamos muito ligados ao século XVI, por exemplo, porque existe um diálogo contínuo entre os fenómenos do mundo, uma inter-relação que jamais se interrompe. O sentido da peça depende desse embate entre os personagens, a visão do autor do texto, acrescidos do leitor/espectador que lerá de acordo com sua própria visão.

Por fim, percebe-se um interesse geral na obra saramaguiana: "uma constante e militante vocação para desassossegar imagens feitas, representações cristalizadas e mitos (aparentemente) inatacáveis" (REIS, 2010). Saramago arquiteta um projeto literário sólido e coerente, pessimista e lúcido. Não há obra sua que não possa ser lida nessa perspectiva. Mas devemos deixar claro: se há pessimismo e niilismo, há também na obra saramaguiana uma profunda esperança pela vida, e isso está presente em cada livro por ele lançado. A obra saramaguiana é, nesse sentido, uma leitura profunda da alma do homem, mas não se deve compreender a palavra "alma" em seu sentido transcendental. Contempla-se a realidade humana, o mundo em que vivemos, e não outro qualquer. Não há procura por um mundo que só encontraríamos após a morte, pois são as condições de vida do homem que importam no universo de Saramago. Sua obra pressupõe e acredita numa transformação do mundo em que vivemos, "para que verdadeiramente seja um trabalho nosso e comecem a ser possíveis todas as coisas que ninguém prometeu aos homens, mas que não poderão existir sem eles" (SARAMAGO, 2007, p.116).

Se o teatro contemporâneo é múltiplo a ponto de não sermos capazes de lhe impor uma especificidade, uma característica ele não pode perder: a capacidade de atingir o público e proporcionar-lhe uma mensagem viva e atual, que faça o homem refletir sobre o

mundo em que está inserido e a sua atuação nele. Essa função a peça de Saramago cumpre com grandeza.

Um acontecimento inesperado, o falecimento de José Saramago (18 de junho de 2010), nos pegou de surpresa: que pena a vida não ser tão rica quanto a arte e serem impossíveis as intermitências da morte.

Nos perguntamos se foi pessimismo ou a lucidez que o fizeram lamentar as condições de vida dos homens:

Eu não vejo, sinceramente não vejo e gostaria de ver para minha tranquilidade, nenhum motivo para ser otimista não só perante a história da nossa espécie, como diante do espectáculo de um mundo que é capaz, porque tem meios para isso, de resolver uma quantidade de problemas, desde a fome até à educação ou à falta dela, e que não o faz. E não o faz porquê? Porque aquilo que conta é o lucro. Vamos às velhas frases: a exploração do homem pelo homem que continua, embora não no mesmo sentido de que o operário tem que trabalhar 14 horas ou 16 horas (agora até está a trabalhar muito menos, parece).

Mas não é isso que conta, o que conta é o lugar que cada um de nós tem na sociedade, sobretudo na relação de um com todos. Isso está como está e eu não consigo compreender por que é que não está de outra maneira. E isso é da responsabilidade de quem? Dos políticos, dos governantes? No fundo, a única grande guerra que nunca aconteceu ou que aconteceu só com alguns episódios, foi a guerra dos ricos contra os pobres, ou melhor, a dos pobres contra os ricos. O que houve sempre, até agora, foram guerras de ricos contra ricos, servindo os pobres de carne para canhão, para usar a expressão consagrada. E é este desprezo pelo pobre, por aquele que não tem condições para tirar, como nós dizemos lá na minha terra, os pés da lama, é este desprezo, o tal desperdício de humanidade de que falávamos há dois dias, que me leva efectivamente a não ser capaz de ser otimista, com muita pena minha. Quem me dera...

Seu tratamento cáustico de temas cruciais para a civilização podem ter causado incômodo, mas todo ser precisa perder o chão para compreender o que é seu. Além disso, são palavras que a sociedade precisava ouvir,

uma sociedade que instituiu como valores a perseguir esses que nós sabemos, o lucro, o êxito, o triunfo sobre o outro e todas estas coisas, essa sociedade coloca as pessoas numa situação em que acabam por pensar (se é que o dizem e não se limitam a agir) que todos os meios são bons para se alcançar aquilo que se quer" (REIS, 1998, p.111).

Saramago deixou um livro inacabado, o que demonstra a obstinação que revelou desde criança, a mesma dedicação que proporcionou ao mundo um pouco menos de cegueira e um pouco mais de lucidez. Mas não digamos o definitivo adeus: "Como tudo na

vida. Tudo aquilo que for feito pelo Homem não morrerá, poderá transformar-se em outras coisas, sucessivamente, enquanto houver Homem. Simplesmente, quando o Homem estiver morto, então acabou a literatura, pela razão muito simples de que acabou o Homem" (REIS, 1998, p.119)

REFERÊNCIAS

- ABREU, MÁRCIA. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.
- ADORNO, Theodor W. **Théorie esthétique**. Tradução de: Marc Jimenez. Paris: Klinklied, 1974.
- ALMEIDA, Rodrigues Graça. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- AUTHIER, REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Hucitec/Editora da UNESP, 1988.
- BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARROS, D. L. P. Dialogismo e Enunciação. In: BARROS, D. L. P de, e FIORIN, J. L. (Org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo? Perspectiva, 1970.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental. Os livros e a escola do tempo**. Tradução de: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CAPUANO, Cláudio de Sá. **Tudo o que trago são papéis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago**. Rio de Janeiro: Ferlagos, 2007.
- CASTRO, Armando. **Camões e a sociedade do seu tempo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Horácio. **O período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Leitura do texto literário**. Lector in Fabula. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. **Pós-escrito ao Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **Sobre a literatura**. Tradução de: Eliane Junque. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FARRA, Maria Lúcia dal. Réquiem para a metaliteratura. In: CARVALHAL, Tânia Franco/TUTIKIAN, Jane (Org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, C. A., TEZZA, C., CASTRO, G. (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

FONSECA, M. Alves. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: Educ, 2003.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FOUCAULT, M. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FREITAS, Maria Teresa de. **Romance e História**. Uniletras, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, dez. 1989.

GARRETT, ALMEIDA. **Camões**. Disponível em: <http://web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_Camoes.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo, EDUSP, 1993.

GUENOUN, Denis. **O teatro é necessário?**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUSMÃO, Manuel. O sentido histórico na ficção de José Saramago. In: **Vértice**, II série n. 87, Novembro-Dezembro de 1998, p 22-27.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Tradução de: Tomaz Tadel da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado**. A construção do sebastianismo em Portugal séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo** - história, teoria, ficção. Tradução de: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISSACHAROFF, M. **Le spectacle du discours**. Paris: Corti, 1985.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 120, Abr. 1991.

LINDOSO, Felipe. **O Brasil pode ser um país de leitores?: política para cultura/ política para o livro**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução e organização. Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995, p. X.

MAIA, Maria Elena Pinheiro. O regime salazarista revisto por Saramago em O ano da morte de Ricardo Reis. In: **Revista do centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.22, n.30, jan.-jun. 2001, p.241-255.

MOISÉS, Carlos Felipe. Epopéia do homem moderno. In: **Revista entre livros entre clássicos**. São Paulo: Duetto, n. 04.

OLIVEIRA FILHO, O. J. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: EDUNESP, 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PELLEGRINI, Tania. **A imagem e a letra: aspectos da ficção contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

_____. **Ficção brasileira contemporânea ainda a censura?** ACTA SCIENTIARUM. Maringá, n. 23, p. 79 - 86, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Editora Ática, 1993.

PESSOA, Fernando. **Mensagem.** São Paulo: Editora Martin Claret, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RAMOS, Vitor. Introdução. In: CAMOES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas.** São Paulo: Cultrix, 1993.

REBELLO, Luís Francisco. "Posfácio talvez supérfluo". In: Saramago, José. **Que farei com este livro?** Lisboa, Editorial Caminho, 1980.

REVISTA Universal Lisbonense. **Jornal dos interesses físicos, intelectuais e morais** (1841-53), Lisboa.

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

ROANI, Gerson Luiz. Espaços que a história tece na ficção de José Saramago. **Revista Letras**, Santa Maria, v. 27, n. 1, jul./set.2003. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistalettras/letras27.html>>. Acesso em: 12 jul. 2010.

_____. **No limiar do texto** (literatura e história em José Saramago). São Paulo: Annablume, 2002.

_____. **O que está envolvido nesse cerco de Lisboa?** Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto alegre, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 3. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

SARAIVA, António José. **A inquisição portuguesa** (2º ed.). Lisboa: Europa América, s/d.

SARAIVA, António José, e LOPES, Óscar: **História da literatura portuguesa.** 17 ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1996.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal.** 9. ed. Lisboa: Europa-América, 1984.

SARAMAGO, José. **Deste mundo e do outro.** Lisboa: Arcádia, 1971.

_____. História e ficção. In: **Jornal de Letras, Artes e Idéias.** Lisboa: s/e, 1990, p. 7-19.

_____. **Levantando do chão.** Lisboa: Caminho, 1980.

_____. **Manual de pintura e caligrafia.** Lisboa: Moraes Editores, 1977.

_____. **Memorial do convento.** Lisboa: Caminho, 1982.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1986

_____. **O caderno de Saramago**. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org/2009/06/11/epitafio-para-luis-de-camoes/>>. Acesso em: 05 maio 2010.

_____. **Os poemas possíveis**. Lisboa: Portugalia, 1966.

_____. **Poética dos Cinco Sentidos - o Ouvido**. Lisboa: Bertrand, 1979.

_____. **Provavelmente alegria**. Lisboa: Livros Horizonte, 1970.

_____. **Que farei com este livro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Terra do pecado**. Lisboa: Editorial Minerva, 1947.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Imprensa nacional-casa da moeda, 1999.

SENA, Jorge de. **Homenagem ao Papagaio Verde e outros contos de Jorge de Sena**. Lisboa: Público, 2004.

_____. **Trinta Anos de Camões, 1948-1978** (Estudos Camonianos e Correlatos), v. I, Lisboa, Edições 70, 1980.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STORCK, Wilhem. **Vida e obras de Luís de Camões**. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1897.

TODOROV, T. **Mikhail Bakhtin**; le principe dialogique, suivi d'Ecrits du cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

VASCONCELOS, Ana Isabel. **O drama histórico: exigências oitocentistas e polémicas atuais**. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/indice_geral.htm>. Acesso em: 20 maio 2010.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WESSELING, Elisabeth. **Writing history as a prophet: postmodernist innovations of the historical novel**. Amsterdam/Filadélfia, John Benjamins B.V., 1991.

WHITE, H. Literary Theory and Historical Writing. In: _____. **Figural realism: studies in the Mimesis Effect**. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1999.