

FICÇÃO E HISTÓRIA NA RECRIAÇÃO DE CAMÕES POR SARAMAGO

SONIA PASCOLATI*

CINTHIA RENATA GATTO SILVA**

RESUMO

A tessitura dramática de *Que farei com este livro?* (1980) entrecruza linhas da história e da literatura para que José Saramago re-crie Camões: em cena, o homem e seus dilemas como escritor, ao contrário de outros discursos que destacam sua face sedutora, guerreira ou épica. O momento histórico privilegiado por Saramago é o retorno de Camões das Índias a uma Lisboa dominada pela peste, amordaçada pela Inquisição e fragilizada politicamente. A peça reafirma a tendência saramaguiana de colocar em diálogo ficção e história e recorrer à intertextualidade, nesse caso com Almeida Garrett e Jorge de Sena, também recriadores de Camões.

PALAVRAS-CHAVE: ficção, história, intertextualidade, teatro saramaguiano.

UM NOVO VELHO CONHECIDO: CAMÕES

O tema ficção e história não é novidade para os estudiosos de José Saramago (1922-2010), haja vista a recorrência da questão em suas obras. Na realidade, a ficção portuguesa tem mantido incessante diálogo com a tradição – seja histórica, seja literária – durante todo o século XX, tendência que permanece atual, como se vê nas obras de José Cardoso Pires (1925-1998), Álvaro Guerra (1936-2002), Mario Ventura (1936-2006), Mário Cláudio (1941-), Almeida Faria (1943-), Lídia Jorge (1946-), dentre outros.

O presente trabalho propõe algo novo: a abordagem da dramaturgia saramaguiana, ainda pouco estudada. É inegável que o autor português consagrou o romance como seu meio expressivo, contudo ele próprio

* Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil.
E-mail: sopasco@hotmail.com

** Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil.
E-mail: cinddycat@hotmail.com

revela que a chave de sua poética encontra-se no amálgama de suas produções literárias:

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)

Saramago estreia como dramaturgo em 1979 com a peça *A noite* e já no ano seguinte vem a público *Que farei com este livro?*. As outras produções são *A segunda vida de São Francisco de Assis* (1987), *In nomine dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005).

Neste trabalho, optamos pela análise de *Que farei com este livro?*, por ser essa a primeira obra teatral em que Saramago envereda pelos caminhos cruzados da ficção e da história, portanto nela se inscreve o impulso de investigação das relações entre história e ficção, agora no campo da dramaturgia. Na peça de 1980 há recursos desenvolvidos em obras posteriores: a pesquisa histórica precisa, a colagem (*collage*), a intertextualidade e a ficcionalização de personalidades históricas. Investigamos o estatuto da história em *Que farei com este livro?* e analisamos os recursos utilizados pelo autor na escrita de um novo drama histórico, centrando-se especialmente no diálogo entre textos históricos e ficcionais.

Para refletir sobre o tema ficção e história, recorreremos às contribuições teóricas de Linda Hutcheon (1991) e Seymour Menton (1993), este último por se dedicar ao estudo de romances latino-americanos a partir dos quais elabora uma teoria universal sobre o chamado *novo romance histórico*, ao passo que Hutcheon elege para estudo o tema do pós-modernismo e suas principais características, dentre as quais destaca o retorno à história, à metalinguagem, à paródia e à intertextualidade. Embora ambos foquem o estudo de romances, as reflexões teóricas são aplicáveis aos demais gêneros literários.

A ideia da escrita de *Que farei com este livro?* parte de Joaquim Benite, que, em épocas de celebração de Camões, convida Saramago a criar uma peça sobre o poeta. Nesse momento, o autor ainda não havia escrito a maior parte de seus romances consagrados, mas havia produzido poesias e crônicas nas quais Camões era presença frequente. Camões faz parte do imaginário do país, portanto é presença constante na criação literária, embora – ou talvez por isso mesmo – continue ecoando a pergunta: “Que sabemos de ti, se só deixaste versos?” (SARAMAGO, 1981, p. 23).

Saramago inquieta-se diante dos dados controversos e insuficientes a respeito da biografia camonianiana, pois o pouco que se sabe não é o bastante para afirmar com segurança como viveu Camões. Exatamente por essa quase ausência de referências, e por saber-se de sua morte inglória, Saramago se dá conta do lugar ocupado por Camões em seu tempo: o desconhecimento. O homem que hoje é considerado um dos maiores nomes da cultura portuguesa não viveu como tal. “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.).

Na crônica “São asas”, Saramago insinua que Camões é um monumento, majestoso e calado, pois sua voz “está trancada nos lábios de bronze” e os “ecos dessa voz, que ressoam de verso em verso, como entre montanhas que se falam e respondem, não chegam aos duros ouvidos deste tempo” (SARAMAGO, 1997, p. 59). *Que farei com este livro?* empresta a Camões a voz que o monumento nunca poderá possuir.

Para escrever a peça, Saramago consulta dados históricos e os utiliza com precisão. Em um primeiro momento, não notamos na peça nenhum desvio significativo em relação à história oficial; ao contrário, as datas são exatas e seguem a ordem cronológica apresentada pela maioria dos biografos de Camões. Em vez de insistir nas lendas que rondam seu nome, a peça procura afastá-lo de suas feições épicas. Não é o bardo endeusado que protagoniza a peça de Saramago, mas, sim, um Camões humanizado, o que vai ao encontro de uma das principais características do chamado novo romance histórico: a adoção de personagens históricas ilustres, arrancadas do mármore que as envolve, vistas em sua humanidade.

Por um lado, a peça de Saramago não discute diretamente a história, como acontece em outras obras, como *História do Cerco de Lisboa* (2008); por outro, o simples fato de buscar reconstruir um período da história faz com que este seja revisitado, ou seja, repensado. Outras obras de Saramago vão pelo mesmo caminho, mas não é o caso de *Que farei com este livro?*, no qual o tema principal não é a história; contudo, acaba-se por questioná-la, mesmo que perpendicularmente, só pelo fato de atualizar o passado, tornando-o vivo diante dos leitores/espectadores.

Para Linda Hutcheon (1991), obras de metaficção historiográfica revelam que o passado é tão somente uma construção a partir de certa perspectiva e em acordo com intenções por vezes inconfessáveis. Nessa perspectiva, os textos históricos são construtos humanos carregados de posicionamentos e não reproduzem a “verdade dos fatos”, mas versões de acontecimentos. Bem semelhante é a opinião de Saramago acerca dos discursos 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)

Na brecha aberta por esse novo modo de compreensão do discurso historiográfico, a ficção insinua-se, colocando-se ao lado da visão histórica, o que provoca a relativização do estatuto de verdade de qualquer discurso; mas mais do que isso, a metaficção historiográfica, tal como a pratica Saramago em *Que farei com este livro?*, propicia a humanização da figura de Camões. Ao fazer transitar para o terreno da ficção uma figura histórico-literária, a ficção sente-se autorizada a preencher as lacunas da vida de Camões por meio da imaginação, retirando-o das ruínas da história e dando-lhe voz e humanidade.

História e literatura sempre caminharam lado a lado, basta lembrar o *Cantar de mio cid*, obra espanhola de fins do século XII, que representa as aventuras da personagem histórica Rodrigo Díaz de Vivar. A literatura faz existir de novo aquilo que estamos impossibilitados de presenciar, pois o passado não pode ser recuperado, mas pode ser reinventado.

Que farei com este livro? revisita o período em que Camões regressa da Índia e de Moçambique após dezessete anos de exílio e se empenha em publicar *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1993). Quando retorna, o poeta se surpreende ao encontrar uma Lisboa dizimada pela peste, negligenciada por uma política confusa e indeterminada e pela nobreza iludida pelas riquezas geradas nas grandes navegações, assim como vilipendiada em seus valores por uma obtusa censura inquisitorial. Há pouco espaço para a arte nesse momento. Tudo caminha para o caos e tal contexto contrasta com o período áureo cantado em *Os Lusíadas*, o que leva o poeta a rever certos aspectos da obra. Para publicá-la, Camões encontra vários obstáculos: precisa, em primeiro lugar, de uma autorização da corte, depois requerer a permissão do Santo Ofício, após o que poderia imprimi-la e vendê-la.

Mas por que Saramago retorna ao passado? Para ensinar algo sobre ele aos homens de hoje? Parece-nos que não é uma lição o que devemos buscar no passado, mas pontos essenciais para pensar a civilização 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 a história e a ficção se cruzam, sem negação, mas como discursos complementares. A ficção ilumina a realidade que lhe deu origem.

Umberto Eco (1985, p. 56-57), 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”, aponta uma característica que pode ser aplicada à peça de Saramago: o fato de não ser objetivo primordial do texto contestar ou destruir a história. Saramago serve-se do material histórico à vontade, aproveita-se dos poucos dados biográficos

sobre Camões, e não infringe de forma significativa nenhum dado da história oficial, mas preenche os vazios, contextualizando-os de uma perspectiva contemporânea. Entre as ruínas da história, o autor constrói uma peça que é invenção, ao mesmo tempo em que respeita os fatos históricos. Conforme observa Márquez Rodríguez (1991), uma das convenções dos romances com enredo histórico é exatamente realizar uma investigação rigorosa e detalhada do período histórico em que pretende situar sua obra, assim como faz Saramago. Mas o ficcionista tem plena liberdade de alterar os fatos, ou preencher as lacunas.

As características até agora elencadas aproximam a peça de Saramago do conceito de metaficção historiográfica, elaborado por Hutcheon (1991) para designar:

[...] [à]aqueles 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)

Ao estudar uma grande quantidade de romances históricos latino-americanos, Seymour Menton (1993) também trouxe contribuições importantes para pensar esse tipo de ficção cujo substrato principal é a história, tendência que, claro, se estende a outros territórios geográficos e culturais.

Ambas as teorias assinalam que esse novo tipo de ficção histórica não deseja destruir a história, mas explorar a autoconsciência da linguagem literária, em particular utilizando a paródia e a intertextualidade como recursos expressivos e composicionais.

Menton (1993) elenca as principais características do novo romance histórico: impossibilidade de se conhecer a verdade histórica em vista de seu caráter cíclico e imprevisível; distorção consciente da história, mediante omissões, anacronismos e exageros; ficcionalização

de personagens históricas, ao contrário da fórmula de Walter Scott, aprovada por Lukács, que se utilizava de personagens fictícios como protagonistas, deixando as personalidades históricas importantes apenas como personagens secundárias; presença concomitante da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação; intertextualidade, o que remete aos conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia (MENTON, 1993, p. 42-46).

Na construção de Camões por Saramago, percebe-se a apropriação 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 se ela era 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 “cavalheiresco”, 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).

Saramago, é claro, inclui novas informações à vida de Camões. Na peça, Damião de Góis é parente do poeta, mas não há indícios que comprovem esse parentesco que, aliás, é um dos poucos fatos “inovadores” em relação à biografia do poeta, e é justificável: sendo Góis um representante do elo entre o pensamento português e o da Europa culta do século XVI, um dos homens mais críticos e uma das maiores inteligências de sua época, Saramago estaria traçando entre eles um parentesco ideológico/intelectual.

O reencontro com Francisca de Aragão também é outro fato não comprovável por meio das biografias camonianas, contudo, é uma das mulheres mais mencionadas nos poemas de Camões. Na peça, ela é importantíssima para a humanização da personagem.

Mas o que mais se destaca sobre o período histórico retomado é o fato de Saramago imprimir um caráter duplo à enunciação das personagens, isto é, muitas réplicas da peça são lidas tanto como referência ao tempo histórico da ação (século XVI), quanto como reflexão crítica sobre a atualidade (século XX), já que a recepção do discurso pelo leitor no presente evoca um saber interdito às personagens, mas a que o leitor tem acesso por estar no futuro em relação a elas. O conhecimento prévio das consequências que os fatos expostos na peça trouxeram para a pátria lusitana transforma o tom da narrativa na medida em que as personagens parecem pressentir o futuro.

Um bom exemplo é o segundo quadro do primeiro ato, quando se anuncia D. Sebastião “como homem perdido em noite e descampado” (SARAMAGO, 1998, p. 19), prenúncio do desastre de Alcácer-Quibir. Notem-se as palavras “perdido” e “noite”, que remetem ao mito do sebastianismo pelo fato de trazerem à tona a nuance misteriosa do desaparecimento do rei. Contudo, de acordo com a temporalidade da peça, ainda falta cerca de uma década para que o desastre ocorra.

Outro exemplo é o momento em que D. Catarina, ao aconselhar que Portugal reconheça sua fraqueza e se alie a Castela, “antes que venha a ser tarde de mais” (SARAMAGO, 1998, p. 20), vislumbra a perda da independência política de Portugal. E no quarto quadro, vemos a mãe de Camões pressentir as condições da morte do filho:

[...] 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. (SARAMAGO, 1998, p. 30)

A Ana de Sá de Saramago parece conhecer de antemão o destino do filho, principalmente porque, imediatamente após a sua indignada frase, o som da sineta que anuncia as mortes pela peste se faz presente. Camões realmente morreu vítima da peste que voltou a arrasador Lisboa,

em 1580. Outro momento em que escutamos os diálogos com os ouvidos do presente ocorre quando Camões fala à mãe da possibilidade de lhe pagarem a tença, sugerindo que ela lhe sobreviveria. Após a morte de Camões, a tença realmente é paga à sua mãe, que lhe sobreviveu: “ANA DE SÁ: Abastada vai viver Ana de Sá quando seu filho morrer. Queres que me deite aqui aos gritos?” (SARAMAGO, 1998, p. 69). A mãe faz alusão também à morte do filho, na miséria: “Porque espera, então, el-rei? Que lhe vão dizer um dia que morreu Luís de Camões à míngua?” (SARAMAGO, 1998, p. 69). Como se sabe, Camões realmente morreu na miséria, embora tenha recebido a tença em vida (RAMOS, 1993, p. 19).

Esses exemplos pretendem demonstrar como o jogo temporal passado-presente torna ambíguos os diálogos, pois as personagens falam como se estivessem décadas à frente dos acontecimentos.

DIÁLOGOS FICIONAIS NA CONSTRUÇÃO DO CAMÕES DE SARAMAGO

Se a história é convocada por Saramago para a construção da intriga de *Que farei com este livro?*, a ficção comparece na tessitura do protagonista por meio do diálogo com textos anteriores que também transformaram Camões em personagem de ficção. O poema *Camões* de Garrett (1799-1854) e o conto “Super Flumina Babylonis” de Jorge de Sena (1919-1978) participam ativamente do processo de construção da peça de Saramago, principalmente para a criação de um Camões humanizado, como se nota na peça, diferentemente de *Mensagem*, de Fernando Pessoa (1888-1935), que lhe empresta significações simbólicas.

A relação entre textos não é novidade no campo da criação literária, mas as recentes reflexões teóricas acerca dos diálogos intertextuais exigem encarar a linguagem em sua heterogeneidade, “um campo de trocas incontroláveis e imprevisíveis” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 59). O intertexto, apesar de velho conhecido da criação literária, na pós-modernidade “[...] é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157), exatamente o que intenta a peça de Saramago ao arcaizar o presente (voltando ao passado, inclusive fazendo uso de uma linguagem

arcaizante) e presentificar o passado ao trazê-lo até nós de uma forma contextualizada. Segundo Hutcheon (1991, p. 166), a intertextualidade

[...] substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.

Levando em conta esse pressuposto, é necessário compreender o Camões de Saramago simultaneamente como personalidade histórica e personagem ficcional. É histórico porque faz sentido para o leitor/espectador português, que desde sempre ouviu falar em Camões, assim como porque Saramago utilizou os textos deixados pela história e pela tradição para dar vida ao Camões de *Que farei com este livro?*.

Todavia, a personagem não corresponde exatamente ao Camões histórico pelo simples fato de ser um Camões ficcional, pertencente a uma obra de arte, e que só faz sentido nela. É essencial ter em mente que as personagens são criações ficcionais, embora coincidam com pessoas comprovadamente existentes em determinada época. Portanto, ao (re)criá-las, o autor reúne os traços que lhe parecem mais importantes para a constituição do significado de sua peça, como afirma o próprio autor: “[...] 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).

O título da obra de Saramago já traz pistas interessantes em relação à intertextualidade. Assinalamos um poema de *Mensagem*, de Fernando Pessoa – “À espada em tuas mãos achada/ Teu olhar desce/ Que farei eu com esta espada?/ Ergueste-a, e fez-se” (PESSOA, 2010, p. 25). Pessoa é outro nome grandioso da literatura portuguesa, e *Mensagem* uma ode patriótica sobre as principais figuras históricas de Portugal. Saramago empresta de *Mensagem* alguns símbolos bem sugestivos,

como imagens do poema “Nevoeiro”: “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... [...]” (PESSOA, 2010, p. 96).

Na peça, vocábulos como “névoa”, “nevoeiro” e “cavalgar às cegas” remetem ao obscuro cenário inquisitorial de Portugal e à mentalidade confusa do jovem rei, como é possível inferir a partir da última expressão, alusão ao fato de o jovem monarca também “governar às cegas”, levando Portugal à situação crítica na qual se encontrava, 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 esteve 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. (SARAMAGO, 1998, p. 17)

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). Ao final da peça, o nevoeiro do qual falam as profecias e que marcará o regresso de D. Sebastião é visto como um elemento simbólico, remetendo à cegueira portuguesa, que culminaria na perda de estabilidade econômica e autonomia política. A peça explicita esse momento de indeterminação e incerteza, que teria drásticas consequências para o país com a pergunta do Cardeal – “Quando disse el-rei que voltaria da caça?”, respondida por Martim da Câmara: “Quando o nevoeiro levantasse. E o nevoeiro não levanta” (SARAMAGO, 1998, p. 91). O nevoeiro, pode-se dizer, não levantará tão cedo, pois a confusão mental do rei o levará à morte prematura. 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. (SARAMAGO, 1998, 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, 2010, p. 37)

Nesses versos, Pessoa relembra que a loucura levou D. Sebastião à imortalidade e que, sem os sonhos, ele nada seria além de um nome, pois não haveria o mito sem o sonho. Talvez Pessoa esteja aludindo à 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. Saramago preserva a condição de mito de D. Sebastião, pois a personagem que leva esse nome, na peça, não pronuncia sequer uma palavra.

É também da obra do próprio Camões que Saramago retira material essencial para a criação da personagem. O Camões de Saramago é uma síntese de sua própria poética. O bardo foi um “[...] 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” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 313), o que nos permite uma discussão intertextual entre *Que farei com este livro?* e *Os Lusíadas*.

Com *Os Lusíadas*, a relação intertextual é frequente. No quarto quadro do primeiro ato, Saramago representa 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).* (SARAMAGO, 1998, p. 35)

O trecho 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 pela peste que assola Lisboa. Outro aspecto a ser ressaltado é a maneira como o contexto grandiloquente da epopeia é contraposto à realidade do momento. A vida cotidiana, nas suas relações habituais, é um horizonte bastante explorado por Saramago 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, cidadão consciente, e principalmente

escritor, assim como revela a opressão sofrida devido às arbitrariedades do período. Nota-se, 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, dai atenção. (*Lê*)

Quando as fermosas 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 ceiei de uma só vez. E que também amanhã não terei de comer. Já nem precisamos de tença. (SARAMAGO, 1998, p. 70)

A intertextualidade é uma forma de metalinguagem em que “se toma como referência uma linguagem anterior” (CHALHUB, 2005, p. 52). Na peça, é um recurso metaficcional, mas também tem estatuto de “releitura de documentos históricos”, como fica 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 questionar 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 textos de historiadores e literatos. No

entanto, não há razões para privilegiarmos tais resquícios do passado como fonte de informação verdadeira, já que “[...] 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 [...]”¹ (WESSELING, 1991, p. 123).

Ao realizar a colagem, os escritores pós-modernos mostram a natureza subjetiva dessas provas documentais (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).

Em *Que farei com este livro?*, há uma aproximação temática explícita com o poema *Camões*, de Almeida Garrett, no que concerne ao 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 [...]” (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.” (SARAMAGO, 1998, p. 51).

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.

O conto “Super Flumina Babylonis” 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; no conto, o período corresponde à fase

final de sua vida, quando vive esquecido pelos grandes e poderosos, embora receba a tença de el-rei, sem muita regularidade.

Nota-se 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 revisada para adequar-se ao contexto.

A diferença essencial 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.

A personagem de Ana de Sá também é 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 carnavais. 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.” (SARAMAGO, 1998, p. 27). A personagem é definida pela relação maternal com Camões (SARAMAGO, 1998, p. 29), sendo-lhe inteiramente dedicada e consciente da manipulação religiosa, não aceitando os ditos desígnios de Deus de modo conformista:

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. (SARAMAGO, 1998, p. 30)

As personagens Ana de Sá são semelhantes, em Sena e Saramago, no tocante à tristeza pela situação do filho – ignorado como escritor, pobre, fragilizado – e ambas evocam o 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?” (SARAMAGO, 1998, p. 29). Semelhante comentário é proferido pela 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; ambos enfatizam a carência 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 abriam as fontes quando arribasse a Lisboa. Ver a cidade fechada, atribulada de doença e em tão grande mortandade... Que pode um poeta compor?” (SARAMAGO, 1998, p. 32).

Assim, o diálogo entre os textos é explícito. De acordo com Sena (1980, p. 17), “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”. 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São ilimitadas as fontes das quais um escritor bebe para criar literatura, e a peça de Saramago é um exemplo disso. Bebe-se da fonte incerta da história, bebe-se da imaginação de outros homens (que também se serviram da história e da imaginação de outros homens). O resultado é um emaranhado de vozes indissociáveis que o texto dramático *Que farei com este livro?* convida a ouvir.

Na inter-relação entre os discursos da história e da literatura, Saramago nos leva a uma aventura pela história, procurando romper amarras ideológicas, embora não seja proposta uma nova versão da história, mas outra leitura, outra forma de ver os fatos.

A intertextualidade cumpre uma função dupla: fazer com que o leitor recupere a imagem camoniana cristalizada no imaginário por tantos discursos anteriores, mas também levá-lo a repensar e recriar seus contornos. Se compreendermos que o sentido dos discursos é produzido a partir das formações ideológicas nas quais estão inscritos, nos damos conta do quanto a intertextualidade é fundamental para a reconfiguração de sentidos de textos da tradição, sejam eles históricos ou ficcionais.

Saramago recupera discursos anteriores sobre a figura histórico-literária de Camões, como o do imaginário romântico, no qual o poeta ganha contornos byronianos, em particular pelo exotismo representado por suas peregrinações pelo Oriente e as condições em que vivia quando escreveu *Os Lusíadas*. 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. Essa visão crítica é explicitada no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, como se pode perceber no diálogo entre Ricardo Reis e Fernando pessoa:

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)

Pode-se dizer que em *Que farei com este livro?* Saramago procede a uma espécie de rebaixamento da figura histórica em favor da figura humana; como ele não é o primeiro a recorrer a tal procedimento, revisita textos anteriores, mas, de acordo com Rebello (1980, p. 164), “[...] 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”.

Dizer que o Camões de Saramago apresenta-se em sua “verdadeira dimensão” talvez seja um exagero de Rebello, mas estamos parcialmente de acordo com a afirmação: o teatro português ainda carecia de uma peça na qual Camões fosse antes homem que poeta; ou então, fosse poeta exatamente porque humano.

FICTION AND HISTORY IN THE RECREATION OF CAMÕES BY SARAMAGO

ABSTRACT

The dramatic construction of *Que farei com este livro?* (1980) brings together aspects from history and literature allowing José Saramago to re-create Camões: on the scene, the man and his dilemmas as a writer, as opposed to other discourses that highlight his seductive, warrior or epic faces. Saramago emphasizes Camões' return from the Indies to Lisbon, a city dominated by a plague, muzzled by the Inquisition and politically weakened. The play reaffirms Saramago's tendency to build dialogue between fiction and history and to use intertextuality, in this case with Almeida Garrett and Jorge de Sena, two others re-creators of Camões.

KEY WORDS: José Saramago, fiction, history, intertextuality, theater.

NOTA

1. “[...] como nossas versões retrospectivas da história, estes resquícios são os produtos de seres humanos que não podiam deixar de perceber o mundo que os rodeia em termos de seus próprios desejos e preconceitos.” (Tradução nossa).

REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GARRETT, Almeida. *Camões*. Porto: Porto Editora, s.d. Biblioteca Digital. (Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa). Disponível em: <http://web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE99_Camoes.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- MENTON, Seymour. *La novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, v. 24).
- RAMOS, Vitor. Introdução. In: CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 12-19.
- REBELLO, Luís Francisco. Posfácio talvez supérfluo. In: SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Editorial Caminho, 1980. p. 159-167.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

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

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Não sou profeta, mas Portugal acabará por integrar-se na Espanha. *Diário de Notícias*. Caderno de Artes. Entrevista concedida a João Céu e Silva. 15 jul. 2007. Disponível em: <http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=661318>. Acesso em: 10 fev. 2013.

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

_____. *O caderno de Saramago*. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org/2009/06/11/epitafio-para-luis-de-camoes/>>. Acesso em: 5 nov. 2012.

_____. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

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

_____. São Asas. In: _____. *Deste mundo e do outro*. 6. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. p.69.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: 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. In: _____. *Estudos camonianos e correlatos*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 63-92.

WESSELING, Elizabeth. *Writing history as a prophet*. Postmodernist innovations of the historical novel. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.