

Carlos Nogueira\*

*Camões e Saramago: Que Farei com Este Livro?*<sup>1</sup>

Publicado em 1980, alguns meses antes da saída de *Levantado do chão*, *Que Farei com Este Livro?* contém um posfácio de Luiz Francisco Rebello, um dos mais importantes críticos e historiadores do teatro moderno e contemporâneo (português e não só), autor de estudos como *Imagens do Teatro Contemporâneo* (1961) e *História do Teatro português* (1968). Neste texto (que, em 1988, na segunda edição do livro, passa a “prefácio”), Luiz Francisco Rebello, também dramaturgo de mérito, faz uma leitura cuja largueza e profundidade é inequívoca. José Saramago leu essa crítica com atenção, obviamente, e não a desconsiderou. Explico-me: em 1981, numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa* a propósito desta sua segunda peça de teatro, o próprio Saramago recorre, com ligeiras alterações de forma, a uma afirmação desse posfácio: “articular dialeticamente o homem com o seu tempo” (Saramago, 1981: 18). É conveniente vermos o contexto em que tal eco se dá, antes de nos fixarmos num outro momento que prova como Saramago se reviu na leitura crítica e nas palavras de Luiz Francisco Rebello. A pergunta do jornalista sobre os comentários mais ou menos pejorativos acerca de *Que Farei com Este Livro?*, definida por muitos como “peça histórica”, responde Saramago nessa entrevista:

Digo que esses têm uma ideia da história petrificada, imutável, espécie de sucessão de acontecimentos que já não nos dizem nada, vividos e descritos de uma vez para sempre. [...]  
Pôr o Camões a passear ao pé de nós, mostrar o que realmente terá acontecido com as pessoas e as obras, foi o que eu quis fazer, e do mesmo passo trazê-las até ao nosso presente, até ao tempo histórico que vivemos. (Saramago, 1981: 18. Sublinhados meus).

---

\* Cátedra José Saramago – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal. / Universidade da Beira Interior, Portugal.

<sup>1</sup> Este texto retoma, com ligeiras alterações, o artigo “Teatro para Luís de Camões: *Que Farei com Este livro?*”, que publiquei na *Revista da Anpoll* (vol. 53, n.º 3, pp. 112-128), em 2022.

No posfácio, Luiz Francisco Rebello pergunta se é legítimo ver-se esta obra como drama histórico, «o que ela, sendo-o embora evidentemente, todavia não é» (Rebello, 2015: 6). A justificação surge imediatamente a seguir: «Não o é no sentido em que, do romantismo até hoje, se tem entendido por teatro histórico: a reconstituição artificial e artificiosa, sobre o palco, de épocas, situações e personagens do passado» (Rebello, 2015: 6). O ensaísta conclui: «Sê-lo-á, contudo, no sentido da historicidade essencial, que é o da *articulação dialética do homem com o seu tempo*, seja este atual ou pretérito» (Rebello, 2015: 6. Sublinhados meus).

Por se tratar de uma questão sensível e complexa da dramaturgia portuguesa, Luiz Francisco Rebello explicita, a seguir, a origem da obsessão pela suposta verdade histórica dos dramaturgos portugueses, a partir de Almeida Garrett. Esta tendência começou com o autor de *Frei Luís de Sousa*, apesar de o autor ter declarado que, em teatro, interessa a integridade dramática, não a história, e, em particular, a cronologia. Para não restarem dúvidas, Luiz Francisco Rebello recorda ainda as célebres palavras de Garrett na *Memória* que acompanha *Frei Luís de Sousa*: «Eu sacrifico às musas de Horácio, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade! [...]. Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas na mão*» (Garrett, 1999: 48. Sublinhados no original). Cinco anos depois, contudo, «este sábio conselho parece ter ficado esquecido» (Rebello, 2015: 7), já que, a propósito da comédia *A Sobrinha do Marquês*, estreada em 1848, Garrett dizia ter a certeza de que «tudo nela, as figuras, as roupas, o desenho e o colorido do quadro, era de exatíssima verdade» (Rebello, 2015: 7).

José Saramago não só leu atentamente o posfácio de Luiz Francisco Rebello como se reviu nele. Veja-se esta afirmação na entrevista: «A minha peça não pretendeu *desfigurar ou imobilizar a História*, mas articular dialeticamente o homem com o seu tempo» (Saramago, 1981: 18. Sublinhados meus). Comparemos estas palavras com este outro apontamento de Luiz Francisco Rebello, no mesmo texto:

*Desfigurando a História ou imobilizando-a* – o que é também uma forma de falsificá-la –, confundindo-a com a arqueologia, românticos e naturalistas, e os epígonos de uns e outros, foram igualmente incapazes de compreender que a fórmula do drama histórico “não estava em achar quatro datas e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se

delinear a concepção dramática”, como já Herculano havia intuído em 1842, por entender que a condição essencial da vitalidade dessa fórmula residia na inserção profunda da ação dramática, das situações em que esta se desenvolve e das personagens que nela intervêm, no processo sociopolítico que lhe serve de esteio. (Rebello, 2015: 7-8. Sublinhados meus)

Noto este diálogo entre Luís Francisco Rebello e José Saramago porque o considero essencial para percebermos, ainda com mais argumentos, como para Saramago a (re)escrita ficcional da História foi uma das linhas estruturantes de todo o seu pensamento, de toda a sua ação e de todo o seu trabalho literário. A entrevista de Saramago que estou a comentar é muito menos conhecida e bem mais breve do que o texto *História e ficção* (1990), mas a sua relevância não é menor. Entenderemos melhor o meu ponto de vista se confrontarmos agora diretamente Garrett, ainda no texto dirigido ao Conservatório Geral, e Saramago, num dos muitos depoimentos sobre a sua forma de inscrever a História na criação literária. Afirma Garrett:

Versei muito, e com muita afinçada atenção, a Memória que já citei do douto sócio da Academia Real das Ciências o Sr. Bispo de Viseu; e colacionei todas as fontes de onde ele derivou e apurou seu copioso cabedal de notícias e reflexões; mas não foi para ordenar datas, verificar fatos ou assentar nomes, senão para estudar de novo, naquele belo compêndio, caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspeto da época, aliás das mais sabidas e averiguadas. (Garrett, 1999: 488)

Também José Saramago se informava, lia, registava por escrito em cadernos tudo o que pudesse servir para a veracidade histórica de fundo das suas obras (*Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* são disso exemplos perfeitos). A intenção de Saramago não foi nunca a do romancista ou do dramaturgo histórico romântico e naturalista (e seus seguidores até aos nossos dias, não se esqueça), esses que tantas vezes *desfiguraram e imobilizaram* a História. Submeter a ficção a factos infundáveis, à pulsão da alegada verdade única, não é literatura, dizia José Saramago: «Se metes demasiada informação num romance podes tê-lo carregado de informação e não ter romance» (Baptista-Bastos, 1996: 32).

Recupero uma palavra de Saramago na entrevista ao *Diário de Lisboa*: “petrificada”. Este desacordo em relação a uma de «ideia da história petrificada» (Saramago, 1981: 18) é o mesmo que o escritor confessou, várias vezes, relativamente a estátuas de pedra ou de bronze.

No livro *José Saramago: a Literatura e o Mal* (2022), escrevi:

Saramago não se interessa pelas representações harmoniosas do sofrimento humano extremo; recusa-as e procura outros modos de expressão literária, de receção e de comunicação com o público. Daí dizer-nos, na crónica “Os olhos de pedra”, que “Uma figura de pedra é uma figura de carne petrificada” (Saramago, 1971: 62). Esta admirável máxima suscitou a Orlando Grossegesse o conceito de “des-petrificação”, entendida como “um princípio fundamental da poética saramaguiana” (Grossegesse, 2021: p. 82), “que significa, metaforicamente, a mudança do estado passivo do observador” (Grossegesse, 1999: 408).

“Despetrificação” é tanto a metamorfose que acontece em personagens como o pintor H. de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976) ou de Ricardo Reis, como a revisão da História operada pela arte literária. Na crónica *São asas*, consagrada a Luís de Camões e inserida no livro *Deste Mundo e do Outro* (1971), diz-se do poeta d’*Os Lusíadas* que “«sua voz está trancada nos lábios de bronze» (Saramago, 2001: 57). Estamos perante outra sinédoque saramaguiana dessa ideia de História enquanto imutabilidade inexistente e impossível. *Que Farei com Este Livro?* é a continuação deste diálogo entre Saramago e Camões, um diálogo que o escritor não premeditou, se nos lembrarmos destes factos (factos, sim, neste caso): a crónica *São asas*, suscitada pela estátua lisboeta de Camões, foi escrita e publicada primeiro em finais da década de 60, no jornal *A Capital*; a peça *Que Farei com Este Livro?*, representada em 1980 pelo Grupo de Teatro de Campolide, resultou de um convite do encenador Joaquim Benite.

Saramago dramaturgo conseguiu dar uma dimensão ao mesmo tempo humana, histórica e literária a uma figura que Portugal tem vindo a petrificar numa ideia de heroicidade cuja consequência esgota a verdadeira riqueza de Camões enquanto homem e poeta. Já na crónica *As asas*, num parêntesis tão literal quanto significativo, se percebe a vontade de Saramago desmi(s)tificar Camões: «Não é possível aguentar isto de descer ou subir a rua e levar na alma alguma coisa daquela alma heroica. (Heroica, porquê? Mas deixemos ficar o lugar-comum)» (Saramago, 2001: 58). O autor de *Que Farei com Este Livro?* quis dar-nos a ver um Camões plural, complexo e contraditório, não um poeta linear que se contentou em cantar «as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/ A Fé, o Império [...] / E aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da morte libertando» (I, 2). José Saramago não quis escrever

uma peça meramente comemorativa dos 400 anos da morte de Luís de Camões; procurou apresentar uma perspectiva não demasiado inventiva mas também não redutora do poeta, uma visão despojada dos excessos quer de heroicidade quer de mendicidade atribuídos a Camões.

Dito isto, estou já em condições de afirmar que pretendo provar, até onde o espaço deste artigo me permitir, a tese de Luiz Francisco Rebello, que é perentório a declarar a novidade desta peça de José Saramago, cujo mérito consiste em ter sabido não incorrer nos exageros biografistas, mais ou menos factuais, mais ou menos fantasiosos, nem no objetivo didático que propõe uma mensagem fechada e inquestionável:

Na interseção destas duas linhas se situa, precisamente, a peça de Saramago, que no entanto evita com superior inteligência os escolhos inerentes a uma e outra: nem o rigor histórico se dilui numa ilusória fidelidade arqueológica ou no recurso fácil aos anacronismos, nem a invenção poética abdica dos seus direitos sem deles todavia nunca abusar, nem a lição que da obra se desprende (a “moral da fábula”, diríamos antes) é posta em regras que, à maneira de um catecismo, o aluno espetador deverá decorar... (Rebello, 2015: 11).

Saramago propôs-se escrever uma peça sem renunciar ao seu estatuto de autor do texto, num tempo que era «de profundas interrogações sobre a arte do teatro, o seu estatuto e o seu lugar na sociedade e, sobretudo, sobre as suas relações com a literatura» (Zurbach, 1999: 151). Como é sabido, a partir da segunda metade do século XX, o texto, que até aí era central no teatro, vê o seu lugar ocupado pelo trabalho do encenador, que se sobrepunha ao autor do texto em termos de obra final, vista e ouvida por um público. Este hiato, por vezes extremado, entre a encenação e a palavra está implícito no comentário de José Saramago à pergunta do jornal sobre como foi a experiência de se ver representado e como reagiu à transformação do seu texto em espetáculo: «Tudo se passou da melhor forma possível. Digamos que entre autor e encenador houve uma relação conflitual, mas não houve conflitos» (Saramago, 1981: 18). O que o dramaturgo diz logo a seguir estaria já no pensamento do leitor mais atento: «A relação conflitual existe sempre e é benéfica porque o autor não está dentro do palco. O autor leva o texto e o seu trabalho acaba aí» (Saramago, 1981: 18). É no que se segue que se pressente mais a consciência de José Saramago em relação ao que na época se passava entre muitos autores e encenadores: «Os conflitos resultam de se tentar falar por cima de uma linha de fronteira claramente demarcada, já que a

escrita textual e a escrita cénica não são iguais» (Saramago, 1981: 18). A concluir a sua resposta a esta pergunta, Saramago retoma o que afirmou no início, dando-lhe um tom de princípio geral: «Sem esta relação conflitual, dialética, viva, não há trabalho no teatro ou nas outras artes que valha a pena» (Saramago, 1981: 18). Aproveito estas palavras para notar o óbvio: aqui, interessa-me o teatro de José Saramago enquanto texto, obra de literatura, não enquanto espetáculo teatral.

As características da dramaturgia de José Saramago não são muito propícias a antagonismos entre autor e encenador como os que enunciei, desde que haja bom senso de um lado e do outro. Em 1999, quando Saramago tinha já quatro das suas cinco peças dramáticas publicadas, Christine Zurbach via na origem da especificidade do teatro saramaguiano, livre de incompatibilidades de maior entre o autor e os encenadores, a circunstância da encomenda (ou da proposta, do desafio ou do convite, como prefiro dizer), antes de mais. Um segundo aspeto, que obviamente se relaciona com essa circunstância do pedido e com o perfil criador de José Saramago, tem a ver com a importância vital que a «palavra escrita, ou a escrita da palavra» (Zurbach, 1999: 152) desempenha neste teatro. Para Saramago, criar uma peça de teatro equivale a escrever um texto literário, um espaço artístico autónomo. Isto sem prejuízo do protocolo cénico a que qualquer dramaturgo é sensível (de que as didascálias constituem aferidores), independentemente da sua vocação mais textual ou mais espetacular. Dito de outro modo, sem esquecer o argumento saramaguiano da ligação conflitual, dinâmica e viva que deve existir entre o dramaturgo e o encenador: José Saramago não via na criação cénica um problema; via aí uma linguagem sem a qual não poderia haver texto espetacular, a retextualização (Franco Ruffini) do texto principal e do texto secundário, enfim, teatro num palco, vida em movimento.

Este é um teatro de ideias «que não receia ficar-se pelo livro» (Zurbach, 1999: 152), um teatro em que o texto tem valor como trabalho literário, recupera a dimensão poética do teatro mítico e, simultaneamente, assume o ordenamento narrativo do teatro épico (Rebello, 2001: 10). Não é difícil vislumbrar o autor empírico em certas personagens, aquelas que desafiam o poder arbitrário e hipócrita, perscrutam o sentido da vida, a problematizam e recusam a realidade tal como ela se impõe. Para Saramago, nunca fez sentido (no seu caso, note-se) “a morte do autor”, nem sequer no primeiro romance, *Terra do Pecado*, de 1947, nem muito menos nos poemas e nas crónicas que antecederam *Levantado do Chão*, em que, aliás, temos o “senhor autor” na trama romanesca, a dialogar com o «Romano doutor e delegado de saúde» (Saramago, 2014: 186).

A “função autor” (Michel Foucault), essa figura «que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas» (Foucault, 2002: 53), começava a reaparecer no teatro português (e não só) das últimas duas décadas do século XX, portanto no mesmo período em que Saramago publicava as suas duas primeiras peças de teatro (*A Noite*, 1979; *Que Farei com Este Livro?*, 1980).

Em *Que Farei com Este Livro?*, tal como, um ano antes, em *A noite*, o leitor atento que estivesse a acompanhar o percurso de Saramago não deixaria de se aperceber da proveniência viva destes textos: o escritor José Saramago, cuja perspetiva individual e projeção se pressente tanto em personagens ficcionais, como Manuel Torres (redator da província) e Cláudia (estagiária), em *A noite*, e em personagens históricas, como Camões, Diogo do Couto e Damião de Góis, em *Que Farei com Este Livro?*. A Saramago não interessava enveredar por experimentalismos formais e de linguagem, como então era comum entre os dramaturgos; importava-lhe fazer aquilo que já se percebia na obra publicada até aí e que se intensificaria precisamente com estes dois textos de teatro: ser um autor com “voz” lúcida e crítica sobre o mundo português e universal, e dialogar ativamente com a História, tanto a recente como a mais antiga. José Saramago entendia a literatura como forma estética, mas não no sentido (formalista) de forma pura e intransitiva, fechada na sua natureza irredutivelmente verbal. A afirmação da transitividade dos sentidos foi sempre uma prioridade para este autor, cuja palavra literária se dá como movimento autónomo em si mesmo e não menos como apreensão do que está fora da linguagem. As ligações ao referente encontram-se bem na origem da criação literária enquanto mimese no sentido aristotélico: reprodução de coisas produzidas na natureza, mas também interpretação e criação de coisas que faltam ao humano. A literatura de Saramago é linguagem que não se esgota na linguagem, nasce no escritor mas não se afasta do social em que existe já em potência; dirige-se *para* e *à* sociedade.

A escrita de José Saramago existe porque o autor tinha alguma coisa (muito) a dizer enquanto sujeito humano, não como lugar vazio ou impessoal de onde parte o texto (“morte do autor”, mais uma vez), nem como um mero nome assumido apenas como assunção de propriedade autoral e material. Saramago e Camões surgem-nos como sujeitos inteiros em *Que Farei com Este Livro?*; inteiros e, o que não é uma contradição nos termos, proteiformes, plurais, esquivos a um retrato acabado. Para se perceber o que quero dizer, olhemos com atenção para o texto, como já

anunciei um pouco acima, e procuremos interpretar a sua dimensão verbal de coisa literária, verbal, a que subjaz uma vontade de representação e (re)construção (mime) do passado e do presente.

Essa vontade explica-a José Saramago na entrevista a que estou a reportar-me e de que conhecia apenas a pequeníssima parte transcrita no livro de Fernando Gómez Aguilera *Saramago nas Suas Palavras* (Gómez Aguilera, 2010: 295). O dramaturgo propôs-se trazer o caso Camões para o presente, quis dar-nos a sua versão do que se terá passado com o poeta após o seu regresso a Portugal e estabelecer uma relação com o tempo histórico da escrita e da representação da peça, o de um Portugal há pouco anos livre do regime fascista e ainda a procurar os caminhos da democracia (para cuja instauração e desenvolvimento é necessário mais do que a simples abolição da censura institucional):

A censura, de facto, tenha-se chamado Tribunal do Santo Ofício ou Comissão de Exame Prévio, não mudou de objetivos finais, e a nós, que acabámos há sete anos de viver uma situação de censura, é importante demonstrar isso, como é importante iluminar os aspetos do passado que persistem no nosso presente e o impedem de se realizar, realizando-nos nós com ele. (Saramago, 1981: 18)

«Presente, aliás, onde o que parecia ir ser não é e o que era continua a ser...» (Saramago, 1981: 18), acrescenta José Saramago, desiludido com o que para ele era uma evidência: o fim do regime autoritário e da censura em Portugal não foi substituído pelas esperadas mudanças significativas em termos de liberdade e igualdade, e as perspetivas não eram animadoras no que dizia respeito à política cultural. Daí estas palavras: «Sobretudo há que ter a consciência de um facto: a cultura em Portugal é hoje tão desprezada como o foi no tempo do fascismo» (Saramago, 1981: 18). A última frase da entrevista permite-nos estabelecer uma relação direta com a peça *Que Farei com Este Livro?*, que tem como um dos seus temas principais o desinteresse e o desprezo do poder pela cultura: «Mas eu não vejo a “vontade política” de olhar para a cultura como quem olha para qualquer coisa que afinal nos é vital, nem sei o que é que seremos amanhã se continuarmos nesta indiferença» (Saramago, 1981: 18).

Que Camões nos propõe José Saramago nesta peça é a pergunta que qualquer leitor ou espetador se coloca antes e depois de lido e/ou vista uma das muitas representações de *Que Farei com Este Livro?*. O apontamento que o autor nos fornece a seguir à relação dos nomes das personagens ajuda-nos a antecipar pelo menos o essencial do argumento: «A

ação decorre em Almeirim e Lisboa, entre abril de 1570 e março de 1572, ou, com menor rigor cronológico, mas maior exatidão 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, 2015: 18); publicação antecedida por muitas e intrincadas atribuições de que pouco sabemos, na verdade, relativamente às quais biógrafos, estudiosos e escritores têm proposto explicações muito díspares entre si.

Precisemos um pouco mais o argumento do livro: regressado ao país depois de uma longa ausência ao serviço de Portugal, Luís de Camões viu-se confrontado não só com a indiferença mas também com o desdém do rei e a oposição dos demais círculos de poder (a corte, a Igreja, a nobreza). Isso mesmo nos é dito por José Saramago no conhecido discurso *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*, proferido na Academia Sueca no dia 7 de dezembro de 1998:

Que outras lições poderia eu receber de um português que viveu no século XVI, que compôs as *Rimas* e as glórias, os naufrágios e os desencantos pátrios de *Os Lusíadas*, que foi um génio poético absoluto, o maior da nossa Literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela? [...]. Ao menos uma vez na vida, todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreveram as redondilhas de “Sôbolos rios”... Entre fidalgos da corte e censores do Santo Ofício, entre os amores de antanho e as desilusões da velhice prematura, entre a dor de escrever e a alegria de ter escrito, foi a este homem doente que regressa pobre da Índia, aonde muitos só iam para enriquecer, foi a este soldado cego de um olho e golpeado na alma, foi a este sedutor sem fortuna que não voltará nunca mais a perturbar os sentidos das damas do paço, que eu pus a viver no palco da peça de teatro chamada *Que Farei com Este Livro?*, em cujo final ecoa uma outra pergunta, aquela que importa verdadeiramente, aquela que nunca saberemos se alguma vez chegará a ter resposta suficiente: “Que fareis com este livro?” (Saramago, 2013: 78).

Este texto é exato a definir o momento da vida de Camões e que Camões a peça de Saramago tematiza: a chegada do poeta da Índia com um livro pelo qual ninguém se interessa, apesar dos elogios de quem o sabe avaliar, como o amigo de Camões, também personagem histórica, Diogo do Couto, que diz, em tom lapidar: «Nunca em Portugal se escreveu um livro assim, e ninguém o agradece» (Saramago, 2015: 106). Neste mesmo excerto (de 1998, recordo), Saramago refere-se, tal como

na entrevista de 1981, à vigência na nossa sociedade da situação vivida por Camões («Ao menos uma vez na vida, todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreveram as redondilhas de “Sôbolos rios”...»). Três anos antes, em 1995, na Faculdade de Filologia da Universidade Complutense de Madrid, José Saramago tinha já dedicado uma atenção considerável à peça de teatro *Que Farei com Este Livro?*, numa intervenção (em que o autor começa por dizer que é a primeira vez que fala em público da sua produção teatral) que María Josefa Postigo Aldeamil decidiu transcrever a partir da gravação e publicar sob o título “El teatro de José Saramago por él mismo”. Vale a pena citar uma parte, para se perceber a consistência que existe entre a entrevista de 1981 e as passagens das conferências de 1995 e 1998:

No es el conquistador, el que estubo en Ceuta y se fue a la guerra, y que estubo...; no es el seductor de quien se habla que seducía a todas las mujeres, una especie de don Juan; no es el seductor y guapo y rubio, con una facundia increíble. No es eso, no señor. Es un hombre que llega, vuelve de India con su manuscrito, *Os Lusíadas*, bajo el brazo, y que sencillamente anda buscando un editor, nada más. (Postigo Aldamil, 2011: 177-178)

As linhas de leitura enunciadas nestas observações sobre *Que Farei com Este Livro?* são preciosas. Mais uma vez, percebe-se bem a defesa dos artistas em geral e a dimensão política do texto, inclusive a sua inscrição no materialismo histórico (um Camões ex-soldado vs. o poder). Vislumbra-se, igualmente, sem dificuldade, até porque Saramago o diz, o reflexo da biografia do cidadão escritor José Saramago na personagem por ele criada a partir do fundo mais ou menos factual, mais ou menos romanceado, que a história literária, cultural e política tem construído de Camões ao longo dos séculos. O dramaturgo insiste, na intervenção na Universidade Complutense de Madrid, na imagem que pretendeu apresentar de Camões (de quem Saramago se vê, ressalvadas as devidas diferenças, duplo, ou, para que a minha intenção não seja mal-entendida, em quem se vê em certa medida refletido, pelo menos em grande parte da sua vida): um soldado-poeta não idealizado, pobre, doente, que tem de se humilhar na busca de mecenas e de um editor, não o galante sedutor de belas e supostamente inacessíveis mulheres. Neste ponto, para não haver equívocos, convém lembrar que nas versões contraditórias que têm sido apresentadas de Luís de Camões há também a do poeta genial e devotado à pátria, mas mendigo e desgraçado, infeliz, desprezado pelo

país, imagem que foi especialmente acolhida no século XIX. Saramago sabia-o muito bem. A diferença em relação a essas construções, tanto de biografias mais ou menos romantizadas como de textos literários, está em que Saramago não quer exagerar, e, por isso, afasta-se do tom excessivamente melodramático e lamuriento visível noutros textos.

Tratar Camões e *Os Lusíadas* numa composição dramática (e em qualquer outro género literário), não esqueçamos, não se afigura uma tarefa fácil. Tudo o que José Saramago diz desta sua peça é valioso, mas, naturalmente, nem de longe esclarece a surpreendente relevância literária e ideológica de *Que Farei com Este Livro?*. Já me referi, esquematicamente, à modelação (comportamental, psicológica, social) que Saramago pretendeu dar à sua personagem Luís Vaz de Camões. Outro problema complexo e afim dos dois que acabo de enunciar é o da forma de expressão. Na conferência de 1995, Saramago diz do seu texto que «No es una obra grandilocuente, retórica, de pompa, no. La pompa si que existe, en el paço, en el palacio, en la gente» (Postigo Aldeamil, 2011: 177-178). Convém tentar entender o que nos está a dizer José Saramago. No drama consagrado a Camões não existe grandiosidade estilística à maneira da epopeia camonianiana. Contudo, vejo uma solenidade (não pomposidade) geral, entrecortada por momentos de linguagem mais corrente, que advém do próprio estatuto das personagens e do uso dos pronomes vós, vos, vosso e respetivas formas verbais; linguagem profundamente amadurecida que revela a confiança do escritor em si mesmo, a sua mestria técnica, o desenvolvimento seguro de uma linguagem a que se ajusta bem a conhecida fórmula que Almeida Garrett utiliza para se referir à forma de expressão de Frei Luís de Sousa, personagem do seu drama homónimo: «elegante prosa portuguesa» (Garrett, 1999: 45). Há, nesta peça, uma impressionante revitalização da língua literária portuguesa, uma música de palavras e ideias que se distende num constante equilíbrio de comunicabilidade e estesia. Sem desconsiderar a qualidade das ocorrências dialogais anteriores, é neste livro que o diálogo saramaguiano aparece já em todo o seu esplendor de força comunicativa, dialética e beleza que se plasma em formas poéticas não convencionais, sem cedências a qualquer tipo de estéril retórica gramaticalizada, sem qualquer ênfase oratória clássica, barroca ou outra (o que seria um obstáculo à “verdade” e à “naturalidade” que José Saramago aprendeu a inscrever em tudo o que escreveu e disse nas suas muitas intervenções públicas):

### LUÍS DE CAMÕES

Na guerra, no campo de batalha, vemos cair um companheiro, parece às vezes a ferida ligeira, e se o queremos ajudar e erguer-se, os membros desfalecem-lhe, é um corpo morto que mais tarde teremos de enterrar. Outras vezes julgamos que é mortal o golpe, que não há esperança, passamos adiante e contamo-nos um a menos, mas olhamos para o lado e vemos que ele se levantou por suas próprias forças e continua o combate, mesmo deixando atrás de si o sangue. Assim são os amores. Julgamo-los vivos e estão mortos, julgamo-los mortos e estão vivos. (Saramago, 2015: 92)

Saramago oferece-nos falas que transmitem sem entraves a intimidade ou a oposição dos interlocutores, em que tanto o tom coloquial como o registo formal e de polémica têm a medida certa de linguagem próxima, familiar, intelectualizada, metafórica, emotiva, conforme os momentos e as personagens. Veja-se o início do diálogo do “Segundo quadro”:

### CARDEAL

Há quantos anos vos ouço eu dizer que estais fatigada da governação? Agora vos aborrece também a corte? Não sois a única a enfadar-se da corte. E 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

Que, 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.

## D. CATARINA

Por essas culpas não terei eu que responder. (Saramago, 2015: 30-32)

Na resposta à pergunta a que estou a tentar responder (que imagem de Camões propõe Saramago nesta peça de teatro) entra, sem dúvida, um dos princípios estruturantes da conceção saramaguiana de literatura: a literatura de nada vale sem a vida. O ideal de literatura de José Saramago diz a vida e aspira a (re)construir o mundo. Camões foi vida e literatura, quis encontrar-se numa e na outra, uni-las e sublimá-las, foi, aliás, como alguns dos camonistas mais competentes têm defendido, a principal personagem d’*Os Lusíadas*, obra magna da literatura portuguesa e universal, policromática, caleidoscópica, contraditória como o seu autor. Saramago, com *Que Farei com Este Livro?*, torna-nos contemporâneos (no sentido agambeniano) de Camões, trá-lo até nós e leva-nos até ele. Luís Vaz de Camões e José Saramago, homens e escritores simultaneamente do seu tempo e fora do seu tempo, irmanados pela vontade firme de Saramago, que não só na crónica e no *Poema para Luís de Camões* (do livro de poesia *Provavelmente Alegria*, de 1970) evoca o poeta que gritou “O dia em que nasci moura e pereça”. No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o autor-narrador evoca Camões ao longo de todo o livro (são trinta e uma as ocorrências deste nome), a partir da sugestão da estátua que o representa; e comenta o lugar que ele ocupa no mundo português contemporâneo (e não só). Camões está e não está esquecido, deduz-se deste comentário que resume com rara expressividade e precisão quer a ausência de um consenso mínimo entre os estudiosos da obra do autor d’*Os Lusíadas*, quer o essencial da imagem que o próprio poeta quis que de si guardasse a posteridade («Numa mão sempre a espada e noutra a pena», *Os Lusíadas*, VII, 79):

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 veem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (Saramago, 1984: 176)

O país ouve falar do poeta pelo menos uma vez por ano, mas quase não o lê nem sabe o que pensar, a não ser que é o «imortal cantor das

nossas glórias» (Mourão-Ferreira, 1983: 93), como lembrou, indignado, Afonso Lopes Vieira, que acrescentou ser esta uma «horrrível frase feita que o tem arrumado como objeto morto em museu deserto» (Mourão-Ferreira, 1983: 93). Na linha de pensamento dos mais conscientes exegetas camonianos, José Saramago sabe muito bem que «todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem» (Saramago, 1984: 176); sabe, em particular, que quem o cita na tribuna política ou académica quer apenas *um* Camões que sirva os seus propósitos ideológicos (quando não apenas eleitoralistas) e de carreira. A ideia de um Camões que muda em função de quem o vê é central na estruturação dramática de *Que Farei com Este Livro?* O que está em causa não é propriamente a assunção, ou não, da monumentalidade estética d'*Os Lusíadas* pelos contemporâneos (cultos e com voz institucional) de Camões. Nesse aspeto há concordância, como se percebe em comentários como os de Damião de Góis, que se refere àquela «obra de tanta excelência» (Saramago, 2015: 106), e de Diogo do Couto: «Nunca em Portugal se escreveu um livro assim, e ninguém o agradece» (Saramago, 2015: 106).

Que saibamos nós e os vindouros agradecê-lo é o que nos pede esta “peça de teatro para Luís de Camões” (recupero o título deste meu artigo). Para além de tudo o que argumentei, Saramago trata de garantir essa nossa reação com o recurso a características do teatro teorizado por Bertold Brecht. Na entrevista que comentei no início, José Saramago diz-nos que pretendeu relacionar dialeticamente o homem com o seu tempo. Esta linguagem marxista aplica-se bem a toda a construção da obra e à pragmática que o autor lhe destinou. *Que Farei com Este Livro?*, di-lo Luiz Francisco Rebello, tem em comum com o teatro épico a estrutura narrativa e a visão dialética. Há, em terminologia brechtiana, uma “fábula”, uma “narrativa histórica” (não no sentido de “teatro histórico” à maneira romântica, como vimos atrás). A perspetiva dialética a que aludem Luiz Francisco Rebello e José Saramago é inequívoca em *Que Farei com Este Livro?*. O dramaturgo constrói uma narrativa inscrita no movimento histórico, não dentro de um quadro de acontecimentos determinados pelo destino, como acontece no teatro clássico e de inspiração clássica. Contudo, não há, nem teria de haver, uma reconstituição linear dos factos históricos. A conceção materialista histórica (não determinista) de José Saramago faz sobressair a dinâmica da História, a divisão entre poderosos e oprimidos, a luta de classes. Camões, personagem de *Que Farei com Este Livro?*, é o poeta que não desistiu de querer superar as limitações que lhe foram impostas; é, neste sentido, o poeta (o artista,

o intelectual) por antonomásia. O final que Saramago escolheu para a sua peça não é apoteótico. Para o ser, o dramaturgo teria de aceitar a perspectiva otimista segundo a qual a publicação d'*Os Lusíadas* não implicou grandes contrariedades (psicológicas, morais e materiais) para o autor. Apesar de todas as perdas e tragédias (a pobreza de Camões e da sua mãe, a prisão de Damião de Góis, a venda do privilégio), da peça ressalta uma tese: a tirania, a violência e o jugo não advêm mecanicamente de uma fatalidade que põe de um lado seres humanos fortes destinados pela natureza a subjugar e do outro fracos votados a servir. Não é o destino que faz desencadear tanta injustiça, má-fé e sofrimento. A intenção dolosa, a negligência e a opressão, praticadas por instituições e por indivíduos, têm causas humanas, sociais, políticas e religiosas (“culturais”, no sentido amplo da palavra) que podem ser transformadas.

A “tragédia” de Camões em *Que Farei com Este Livro?* não o é na aceção clássica. Tal como Saramago o interpreta a partir do legado literário, do que se sabe ou pensa que se sabe sobre o homem e do que sobre ele se escreveu, Luís de Camões é um anti-herói. Apesar de ser um nome maior da cultura portuguesa, a sua inclusão como personagem de uma peça com marcas brechtianas não contraria um dos princípios do teatro épico: o de não incluir como personagens homens e mulheres que a historiografia regista como fazedores da História oficial. Recordemos: «Brecht não vai, em regra, buscar para personagens das suas peças os grandes nomes da História, a não ser para os desmistificar» (Pereira, 1979: 6). A escolha de Luís de Camões por José Saramago é presidida por esta mesma finalidade de «não mistificar nem romantizar Camões, mas trazê-lo até junto de nós para projetar alguma luz reveladora sobre o presente» (Saramago, 1981: 18). Estas palavras remetem-nos para o nascimento desta obra e para a sua natureza intrinsecamente brechtiana de estabelecimento de uma correlação metafórica entre o tempo da história (1570 a 1572) e o tempo da escrita (1980, ano em que Portugal vivia ainda sob a influência negativa dos tempos recentes do fascismo).

A riqueza de *Que Farei com Este Livro?*, neste plano da estruturação dramaturgicamente mais brechtiana ou mais tradicional, não se esgota nas linhas que acabei de enumerar. O sintagma “teatro épico” ajusta-se bem a esta peça porque ela suscita no espetador e no leitor um olhar renovado sobre o quotidiano, os seus conflitos e as suas contradições. Também a “narrativa dramática”, pelo menos em parte, persegue ou pode atingir estas finalidades, e não é “teatro épico”. Antes de avançar, para não haver equívocos, convém observar o que para um qualquer especialista em estudos do teatro é óbvio, mas não o é para outros leitores: “épico”, na termi-

nologia brechtiana, tem o sentido de “narrativo” (vem do grego “epos”: “palavra”, “aquilo que se diz”, “aquilo que se narra”). “Dramático”, igualmente segundo a etimologia do vocábulo, tem a ver com “ação”. «As duas formas não são antagónicas» (Barata, 1991: 395), afirma José Oliveira Barata, que continua: «Implicam apenas, como o próprio B. Brecht indica, “variações de matiz”, sendo pois possível, adentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestividade de carácter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional» (Barata, 1991: 394). É muito oportuna esta leitura de José Oliveira Barata, a partir da conceituação de Brecht. O ensaísta faz a seguir uma abordagem muito perspicaz de *O Judeu*, de Bernardo Santareno, em que prova como este dramaturgo soube articular orientações estéticas distintas mas complementares que o atraíam pelas possibilidades de intervenção na sociedade.

Também *Que Farei com Este Livro?* concilia processos do teatro épico e do teatro dramático. Saramago aplica com mestria o efeito de distanciação, elemento essencial do teatro épico. O primeiro quadro expõe toda a influência do poder religioso no poder régio, concentrado num rei demasiado jovem e volúvel; um rei que não podia interferir nas decisões da Inquisição, que era um Estado dentro do Estado, em larga medida como aconteceu com a Igreja durante o Estado Novo. Pela voz de Francisca de Aragão, Saramago não deixou de incorporar esta regra protocolar. Nos assuntos do Santo Ofício, ninguém podia sobrepor-se às decisões dos inquisidores: «Cuida então dele e de ti, e deixa que os assuntos alheios se resolvam. Nada podes fazer por Damião de Góis. Onde ele está, nem el-rei o pode defender, se em tal pensou» (Saramago, 2015: 167). Há um episódio ainda mais significativo, no final do primeiro quadro do primeiro ato. Luís da Câmara, jesuíta confessor de D. Sebastião, diz ao irmão: «Tivesse aqui ouvidos o Santo Ofício e nem eu vos poderia livrar de processo» (Saramago, 2015: 28). Esta réplica foi suscitada por um comentário muito saramaguiano (como que a anunciar comentários do narrador e sequências narrativas que abundam nos romances do autor) de Martim da Câmara, relacionado com a alegada impossibilidade de o rei ter filhos:

LUÍS DA CÂMARA

Deus fará o milagre para salvar-se o reino.

MARTIM DA CÂMARA

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 o homem que nascem, não lhe vêm depois. Esse milagre não o pode Deus fazer.

LUÍS DA CÂMARA

Tende tento na vossa língua, Martim Gonçalves. A Deus nada é impossível.

MARTIM DA CÂMARA

Exceto emendar a sua própria obra. (Saramago, 2015: 27)

Não há uma única cena nem sequer a mais mínima sequência que não suscitem a reflexão do leitor e do espetador, que não lhe comuniquem informações com argumentos coerentes e memoráveis. O tópico do nevoeiro, que cria uma circularidade plena de significados entre o início e o (quase) final da peça, ilustra na perfeição a constante comunicação do autor com os destinatários. Estas palavras do Cardeal D. Henrique, no segundo quadro do primeiro ato, muito próximas do comentário de Martim da Câmara que cito abaixo, inscrevem-se também neste jogo de referências: «Que, pelo caminho que o reino vai tomando, ainda o veremos como homem perdido em noite e descampado» (Saramago, 2015: 32). A alusão ao mito sebastianista tem o propósito de provocar em quem lê ou ouve um pensamento crítico contrário à opinião e ao trabalho literário de não poucos poetas e intelectuais (como Fernando Pessoa, que via neste mito nacional um recurso para reavivar a moral portuguesa):

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, 2015: 29)

\*

CARDEAL

Quando disse el-rei que voltaria da caça?

MARTIM DA CÂMARA

Quando o nevoeiro levantasse. E o nevoeiro não levanta.  
(Saramago, 2015: 190)

José Saramago não teve nunca uma concepção determinística do devir, acreditava na vontade individual em consonância com a força da coletividade, responsabilizava-se e pedia responsabilidade, e, portanto, não podia senão ser contrário a um mito que propaga uma ideia de providência, de messianismo salvador e retificador de uma suposta verdade da História. Portugal fechava-se em si e ao mundo, ruía dentro e fora (o Império), e disso é simbólico o nevoeiro e também a peste e o confinamento de Lisboa, enquanto o poder se refugiava em Almeirim, como também se fica a saber no mesmo primeiro quadro, antes da sequência do nevoeiro. A denúncia social do texto visa agitar as consciências e transferir-se para cada leitor e cada espetador, convencidos pela autenticidade factual e ideológica de elementos, transversais a toda a peça e comprovados pela historiografia, como o poder desmedido da Inquisição, a arbitrariedade da censura literária e dos costumes, as cisões político-ideológicas, o desgoverno do país e o desprezo em relação ao povo. A crítica saramaguiana ao “fator Deus” está já aqui com a qualidade e a veemência que se intensificará em obras posteriores:

LUÍS DA CÂMARA

[...] Que notícias vêm de Lisboa?

MARTIM DA CÂMARA

Nem melhores, nem piores. A peste não dá sinais de querer retirar-se, e agora, com estes primeiros calores de Abril, temo que redobre. Já morreram mais de cinquenta mil pessoas, geralmente do povo miúdo.

LUÍS DA CÂMARA

Nosso Senhor receba as suas almas e nos defenda a nós da contágio.

MARTIM DA CÂMARA

Ámen. 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. (Saramago, 2015: 28-29)

Não raramente, a consciencialização, no teatro épico, faz-se com a hesitação do destinatário, que pode opor-se, mais ou menos, à personagem principal no processo de avaliar os conflitos entre as personagens e a cadeia de eventos. A supressão da lei aristotélica das três unidades amplia em muito a medida do espaço, do tempo e da ação, abre possibilidades de maior explanação dos problemas (cada cena vale por si), de mais leituras sustentadas pelo conhecimento e pela razão. Pensemos em Francisca de Aragão, talvez a primeira mulher imortal da escrita saramaguiana, voz da verdade dos sentimentos mais profundos, intérprete de uma desejada harmonia a dois pelo amor sem preconceitos e sem limites impostos por quaisquer convenções, mais sociais ou mais individuais e mais secretas. Francisca de Aragão quer sublimar-se a si e ao amado através do amor, transcender a vida mortal e mesquinha, Camões não é capaz de a acompanhar nesse caminho de sublimação. Francisca de Aragão sabe amar mais, sabe pensar com mais lucidez (como Ana de Sá, de resto, não menos inolvidável do que Francisca de Aragão), quer viver uma vida verdadeira e sublimada, Camões põe a obra acima do amor:

FRANCISCA DE ARAGÃO

Então eu estarei no Rossio quando passares de mão estendida, e dir-te-ei, ao contrário desses de quem falas: Este dinheiro, Luís Vaz, não é para que comas, mas sim para o teu livro.

LUÍS DE CAMÕES

E eu responderei: Guardai o vosso dinheiro, senhora, que este livro não é soneto ou redondilha que se passa pagar com uma galinha ou duas camisas. O meu devedor não sois vós, mas el-rei, ou ninguém.

### FRANCISCA DE ARAGÃO

Para que é tanto orgulho? Tresvarias, Luís Vaz. Julgaste que poderias entrar no paço com o teu livro adiante e que todas as portas se abriam 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, e a ti te mandaria sentar, e assim teria Luís de Camões o que lhe era devido.

### LUÍS DE CAMÕES

Forte zombaria é essa, mas muito verdadeira. (Saramago, 2015: 163-165)

Lemos ou assistimos à representação desta peça e somos testemunhas suficientemente distanciadas, porque Saramago assim o quis, para podermos refletir e atuar como agentes da História. Teatro épico, narrativo, portanto, que não obsta a que a dimensão dramática ressalte em cenas como aquelas em que dialogam Francisca de Aragão e Camões. Não é de estranhar que, em certos momentos, o sentimento, inevitável e necessário também no teatro brechtiano, se sobreponha à razão e nos impeça de «situar a ação como acontecimento eminentemente social» (Barata, 1991: 395), que percamos alguma lucidez em nome da adesão a sentimentos como os que Francisca de Aragão tão intensamente encarna. Se tal acontecer, entregues a emoções e a uma empatia impetuosa, perdemos a capacidade de ver em Camões, pelo menos por algum tempo, um homem em confronto com as forças da História, para tendermos a vê-lo como um indivíduo isolado, fechado em si, orgulhoso, talvez arrogante. O caso Camões é tão complexo e a peça de Saramago é tão rica que não poderia ser de outro modo. Cada leitor e cada espetador, pelo seu temperamento e pela sua formação, são chamados a ler e a ver de uma maneira pessoal e única esta peça e o passado que ela evoca; uma peça e um passado que se unem, no presente de cada leitura e de cada representação no palco, pela impressão profunda de vida e das suas contradições, mais ou menos visíveis e invisíveis, a que não podemos aceder senão através da *arte* que perdura.

Camões personagem de Saramago não é a figura heroica que mais vive no imaginário coletivo português e na prática de quem dele se apropria apenas para fins ideológicos, não é o poeta-herói de quem o fascismo e antes os republicanos de 1880 fizeram monumento nacional, não é o autor de um poema erudito e perfeito que apenas celebra as

glórias imperiais de Portugal, não é o Camões unívoco, numa palavra. A personagem Camões saramaguiana é um homem que chega pobre e envelhecido a Portugal, após dezassete anos de andanças por um Império em ruínas, um poeta genial e proteiforme que sofre a humilhação da indiferença e da resistência do poder religioso, político e social, que vive em conflito consigo e com os outros (a família, os amigos, o rei, a corte em geral, a Inquisição); é, por antonomásia, o poeta, o pensador, o cidadão ativo que, em troca do seu trabalho, essencial para o país e para a Humanidade, recebe infortúnios, desespero e intranquilidade (quando não também miséria).

### *Referências*

- Baptista-Bastos (1996). *José Saramago. Aproximação a um Retrato*. Lisboa: SPA, Dom Quixote;
- Barata, J. O. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta;
- Foucault, M. (2002). *O Que é um autor?* (4.<sup>a</sup> ed.). Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando. Cascais: Vega;
- Garrett, A. (1999). *Frei Luís de Sousa*. Prefácio de Vasco Graça Moura. Desenhos de Alfredo Martins. Direção gráfica de Armando Alves. Porto: Campo das Letras;
- Grossegeisse, O. (1999). O Grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o Autnascimento em Saramago. *Agalia. Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, n.º 60, 407-417;
- Grossegeisse, O. (2021). O Sentido Político da Educação Estética – A Lição de Saramago perante a Fotografia de Alan Kurdi. In Nogueira, C. et al. (eds.), *José Saramago e os Desafios do Nosso Tempo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 79-91;
- Lopes, Ó. (s.d.). O Teatro desde o Naturalismo. In Saraiva, A. J. e Lopes, Ó., *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1159-1171;
- Mourão-Ferreira, D. (1983). Camões, poeta plural. In AA. VV., *Camões e a Identidade Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 81-93;
- Nogueira, C. (2022). *José Saramago: a Literatura e o Mal*. Lisboa: Tinta-da-China;
- Pereira, C. J. (15 de março de 1979). Os 80 Anos do Pobre B. B. – Bertold Brecht no Centro da Cena Atual. *Diário Popular* (Suplemento Literário), n.º 12621, 6;

- Postigo Aldeamil, M. J. (2011). El Teatro de José Saramago por Él Mismo. *Revista de Filología Románica*, vol. 28, 169-183;
- Rebello, L. F. (2015). Prefácio (Talvez) Supérfluo. In Saramago, J., *Que Farei com Este Livro?* (5.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora, 5-15;
- Saramago, J. (14 de abril de 1981). José Saramago Fala de *Que Farei com Este Livro?* Olhar o Passado com um Olhar do Presente. *Diário de Lisboa*, n.º 20527, 18;
- Saramago, J. (1984). *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (15.º ed.). Lisboa: Editorial Caminho;
- Saramago, J. (2013). Discurso Pronunciado a 7 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca – De Como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz. In Saramago, J., *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: ed.ufpa – Editora da Universidade Federal do Paraná; Lisboa: Fundação José Saramago, 25-52;
- Saramago, J. (2014). *Levantado do Chão* (20.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2015). *Que Farei com Este Livro?* (5.<sup>a</sup> ed.). Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Porto: Porto Editora;
- Zurbach, C. (Janeiro de 1999). A Voz de Saramago no Seu Teatro. *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, 151-160.