

Elsa Rita dos Santos\*

## Que Farei com Este Livro? *Camões de Saramago*

As epígrafes são marcas distintivas do estilo de José Saramago e com o tempo foram-se transformando num património cultural dos seus leitores. A predileção pelas sentenças – aforísticas – confessa-a o próprio José Saramago na entrevista dada a Carlos Reis, concedendo-lhes, todavia, um valor semântico metanarrativo ao afirmar:

Eu já disse alguma vez, numa entrevista ou num dos *Cadernos*, que de certo modo a coisa pode ser resumida desta forma, embora isto também seja uma piada: é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe. Como ambas as coisas são minhas, a epígrafe e o romance, desenvolvo-o a partir de uma ideia que é minha e não a partir de uma proposta que seria o aproveitamento de uma citação de outro autor.

Eu diria que a epígrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta: é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver (Reis, 2015: 126-127).

Na oficina do escritor, as epígrafes desempenham a função de mote ou pré-genérico (da terminologia cinematográfica que tão bem se aplica aos romances de Saramago); e, mais do que isso, constituem a síntese da construção ficcional, o que justifica a proveniência de quase todas elas do quimérico *Livro dos Conselhos*, da autoria do próprio Saramago. Não é esse o caso da epígrafe de *Que Farei com Este Livro?* (1980) que foi retirada da Canção VI de Luís de Camões (c. 1524-1580), personagem principal da peça. No entanto, os versos de Camões em *Que Farei com Este Livro?* (em seguida indicado com a sigla *QFL*) também cumprem essa função de síntese, ‘campo de trabalho’ ou chave de interpretação do texto. Propomo-nos, portanto, eleger a epígrafe como linha interpretativa na análise de *QFL*; a qual, considerada isoladamente do seu contexto

\* Università degli Studi di Trento.

literário (camoniano e quinhentista), nos permite entrar diretamente no significado dos versos a partir do presente da escrita do texto, ou seja, da mentalidade dos anos Setenta do século XX, num país que por quase cinquenta anos esteve sob o domínio de uma ditadura.

Os versos camonianos da epígrafe<sup>1</sup>, os três últimos da canção VI – «Canção, neste desterro viverás, / Voz nua e descoberta, / Até que o tempo em eco te converta» (Saramago, 1980: 9) – colocam o livro, a poesia, ou mais abrangentemente ainda, a cultura, no centro de *QFL*. Nestes versos a noção de exílio é crucial. Todavia, não se refere ao desterro geográfico, real e histórico do eu poético da Canção VI, mas a uma outra tipologia de exílio indicada pelo tema da peça e pelo seu contexto histórico. No quase meio século do Estado Novo prevalecera o exílio existencial ou interior<sup>2</sup>, ou seja, o sentimento de inadequação, desconforto e distanciamento afetivo, cultural e ideológico em relação a certa mentalidade coeva; este sentimento foi vivido por muitos portugueses durante esse período, os quais, embora optando por permanecer no país, não deixaram de estar em profundo desacordo com o regime. Poetas como Miguel Torga (1907-1995), Sophia (1919-2004) e Daniel Filipe (1925-1964), entre muitos outros, expressaram essa dissonância e resignação.

Esta tipologia de exílio indica a não pertença do dizer poético autêntico ao espaço a que está confinado, no qual se encontra desprotegido da hostilidade e indiferença dos seus coetâneos. Será o futuro, a mudança das circunstâncias e os portugueses vindouros, a darem ocasião à canção de expandir-se no espaço (e no tempo), permitindo-lhe apropriar-se desse mesmo espaço (e tempo). O exílio, a escrita e o desdobramento orientarão esta análise de *QFL*.

Em *QFL* são apresentadas as diligências empreendidas por Luís de Camões para publicar *Os Lusíadas*, a única riqueza trazida pelo poeta da Índia, e que lhe poderá dar sustento, como refere a personagem do amigo Diogo de Couto (Saramago, 1980: 42-43). O aspeto financeiro não é o único – e como se verá nem sequer o mais importante – por detrás da vontade e das iniciativas do poeta para publicar a sua epopeia; também pesa o brio de autor que deseja ser reconhecido e a expectativa da relevância que a obra virá a ter para os coetâneos e vindouros.

---

<sup>1</sup> Omissa na tradução italiana da Einaudi (1997).

<sup>2</sup> O comparatista Claudio Guillén distingue três tipologias de exílio correspondentes a situações e vivências diferentes de separação forçada da própria pátria, entendida familiarmente como lugar de pertença natural: o exílio originário, o exílio geográfico, real e histórico, e o exílio existencial (v. Guillén, 2005: 141).

Desde a chegada a Lisboa, em abril de 1570, até à publicação do primeiro exemplar de *Os Lusíadas*, em março de 1572, perante a indiferença do rei e da corte e num estado patente de pobreza material, a personagem de Luís de Camões faz duas tentativas, uma junto do rei e a outra do conde de Vidigueira, para angariar um mecenas para a publicação de *Os Lusíadas*; depois encontra-se com o censor frei Bartolomeu Ferreira para obter a autorização editorial da Inquisição; e, por fim, como única solução para conseguir editar a obra, vende os direitos de autor ao tipógrafo/editor António Gonçalves. Nesses cerca de dois anos do tempo dramático, a personagem de Luís de Camões adquire gradualmente consciência da apatia cultural em que vive a sociedade coetânea.

A caracterização da personagem de Luís de Camões e a representação das vicissitudes pelas quais passa o poeta devem ser interpretadas no contexto da escrita de *QFL*. O desafio feito a José Saramago por parte do encenador e diretor do Teatro de Almada Joaquim Benite (1943-2012) para escrever uma peça sobre a figura de Luís de Camões surgiu no âmbito do IV centenário da morte do poeta. Em 1979/80 pretendia-se resgatar a sua figura das mitificações e mistificações de que tinha sido objeto desde que, no período do domínio filipino, Manuel Faria e Sousa (1590-1649) o elegera como representante do poeta idiossincriticamente português. Por séculos, a mudança de mentalidades de acordo com a alteração das circunstâncias nacionais ocasionara sucessivas modelações da figura de Luís de Camões através da colmatação de lacunas na sua escassa biografia, seleccionando cada época os elementos que reputava mais significativos. Este contínuo trabalho de (re)construção biográfica conduziu ao nascimento de diversos mitos associados à figura histórica do poeta: mito do rapsodo ferido nos olhos e do lusitano viajante e aventureiro, mito do marinheiro, mito do guerreiro cuja espada flutua nas águas em que ele nada com um só braço para salvar o poema sobre a pátria, mito do vate clássico, mito do poeta petrarquista cantor do metro novo herdado da mais pura tradição europeia e, por fim, o mito romântico do poeta que morre na miséria na pátria imémora (Stegagno-Picchio, 2001: 498). As celebrações do III Centenário de Camões (1880) realizaram um salto quantitativo na mitificação do poeta, operação que o Estado Novo completou transfigurando-o no mito do poeta nacional. De facto, em 1880, a centralidade da questão colonial proporcionou a agregação na figura do autor de *Os Lusíadas* das distintas virtudes do português, em contraposição ao chão e simples Zé Povinho, personagem criada por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) cinco anos antes (v. Medina, 1986).

De modo a evitar que o leitor/espectador se enrede em algum destes mitos, José Saramago constrói a personagem de Luís de Camões em *QFL* com pouquíssimas informações precedentes ao tempo da ação, isto é, ao regresso do poeta a Lisboa, ou mesmo posteriores, como a tão explorada morte na miséria. Por seu lado, os escassos elementos que faculta são transmitidos de um modo oblíquo, de novo impedindo a sua conexão com qualquer dos mitos; assim, por exemplo, o facto do poeta ter perdido um olho é evocado sarcasticamente numa fala da personagem que se lamenta ser este o único elemento que permite às pessoas de reconhecê-lo (Saramago, 1980: 47). Deste modo, Saramago induz o leitor/espectador a focalizar-se nas peripécias do escritor Luís de Camões que deseja publicar a sua obra numa sociedade indiferente, e por vezes até hostil à cultura.

O primeiro obstáculo com que Luís de Camões, depois de uma ausência de dezassete anos, se depara à chegada a Lisboa é a peste que assola a cidade. Em consciência e humanidade, a personagem deixa que a crueldade desta doença dizimadora se sobreponha às próprias ambições (Saramago, 1980: 48). A epidemia física indicia outra peste, desta feita do tecido social: a Inquisição. A dupla chave interpretativa da peste é comum em peças de matriz histórica, onde o tempo dramático não é nem o tempo histórico nem o tempo presente, mas uma mediação construída no diálogo e nas analogias entre o passado histórico e o momento presente. No caso de *QFL* a relação dialética (já evidenciada por Rebello, 1980: 160) entre o passado quinhentista português e o presente do período do Estado Novo (e não de 1980) está no paralelismo entre a peste gerada pela Inquisição, por um lado, e a perseguição atuada pela PIDE e pela censura, por outro, nas políticas que inibem e sufocam as vozes incómodas da cultura, deprotegidas pelo pervasivo desapego português aos temas culturais<sup>3</sup> e, por fim, na simetria das dificuldades e dos obstáculos com que se depararam os escritores em ambas as épocas.

---

<sup>3</sup> A endémica indiferença, por vezes até fastio, de uma certa mentalidade portuguesa relativamente ao carácter inovador do ambiente cultural experimentou-a pessoalmente o próprio Saramago quando, em 1992, o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* foi excluído pelo então governo português da lista das obras portuguesas candidatas ao Prémio Literário Europeu. Um desinteresse ou negligência que será o ponto de partida de João Céu e Silva na abertura da sua *Longa entrevista a José Saramago* (2009), lembrando não só a questão saramaguiana de 1992, mas também a da pianista Maria João Pires que, em 2006, decidiu transferir-se para o Brasil depois da contínua e patente ausência de apoio ao seu projeto artístico, cultural e pedagógico na região de Castelo Branco (Silva, 2009: 5).

Esta relação dialéctica entre passado e presente denota a influência de Bertolt Brecht (1898-1956), confirmando o predomínio da teoria teatral do dramaturgo alemão no teatro em Portugal a partir dos anos sessenta (Rebello, 1989: 139), sobretudo na dramaturgia de ambiente histórico. Esta influência é assim explicitada pela estudiosa Maria Manuela Gouveia Delille:

Como se sabe, o teatro épico de raiz brechteana é não um teatro histórico no sentido tradicional, mas um teatro da história sobre a história, que recorrentemente toma nítida feição parabólica. A principal preocupação do dramaturgo consiste em explorar na matéria histórica apresentada a sua tipicidade e actualidade. Num duplo efeito de historização, isto é, de estranhamento (“*Verfremdung*”), mostra-se o entrecruzar da face passada com a face presente do processo histórico. Procura-se levar o leitor/espectador a reflectir sobre o evento histórico passado porque se considera essa reflexão importante, indispensável mesmo, para a compreensão e o esclarecimento do presente vivido pelo próprio autor e pelos seus leitores/espectadores imediatos (Delille, 1984: 57).

A reflexão referida por Delille será acentuada no caso desta peça através de um «jogo temporal passado-presente que torna ambíguos os diálogos, pois as personagens falam como se estivessem décadas à frente dos acontecimentos» (Pascolati – Silva, 2013: 165). Este falar através do futuro ou, mais concretamente, da contemporaneidade será frequente na narrativa de matriz histórica de José Saramago, para quem sempre foi importante evidenciar que a história e a ficção histórica são narradas a partir do presente do escritor. A introdução dos elementos de antecipação dos acontecimentos, provoca estranhamento no leitor/espectador, o qual capta a anacronia, funcionando como um reforçar da prospetiva do passado histórico que o autor quer transmitir.

Após o impasse devido à desolação da peste, a personagem de Camões, confiante no valor da sua obra, desloca-se à corte e dirige-se a D. Sebastião, a quem desajeitada e inconventionalmente interrompe o caminho, propondo-se ler algumas oitavas da sua epopeia; mas o rei desvia-se do poeta ajoelhado, das folhas que este segura nas mãos e da iminência de ouvir alguns versos. O mesmo rei que historicamente se teria concentrado no desejo veemente de continuar e eventualmente suplantar os seus predecessores, manifesta frieza ao ouvir de Camões: «Neste livro que aqui vedes tenho escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações dos portugueses, do povo de que sois senhor» (Saramago,

1980: 63). Depois de interpelado, o rei afasta-se e abandona o palco, no que é seguido pelas outras personagens e figurantes (como indicado na didascália). Deixado só, a personagem de Luís de Camões permanece imóvel até que «Põe-se de pé. Parece acordar» (Saramago, 1980: 64). Este é o primeiro e determinante abalo na esperança da personagem em ver publicado o seu livro e a primeira greta na crença no poder da poesia e na sensibilidade poética da sociedade coetânea. Crença ingénuo como a personagem de Francisca de Aragão mais tarde dirá ao poeta:

[...] Tresvarias, Luís Vaz. Julgastes que poderias entrar no paço com o teu livro adiante e que todas as portas se abririam diante dele e de ti, e que quando entrasses na câmara real, Sua Alteza se levantaria donde estivesse sentada e te viria receber à entrada, e a ti te mandaria sentar, e assim teria Luís de Camões o que lhe era devido (Saramago, 1980: 135).

A personagem do rei, que no mito sebástico regressará numa manhã de nevoeiro, na peça saramaguiana movimenta-se sempre envolto em nevoeiro, referência ao marasmo e obscurantismo político e socioeconómico durante o seu reinado. Numa inversão dos significantes em ditos ou provérbios, peculiar à narrativa de Saramago, em *QFL* o nevoeiro pressagia não o regresso, mas o desaparecimento de D. Sebastião e com ele o desfecho de uma época que se iniciara próspera, com a expansão territorial e a abertura cultural.

A segunda tentativa de Luís de Camões para granjear um mecenas é junto do conde de Vidigueira, neto de Vasco da Gama, a quem o poeta enviara uma carta com um pedido de proteção e algumas páginas com versos. O conde de Vidigueira menospreza a cultura – «[...] o negócio é de pouca monta» (Saramago, 1980: 78) – e, por extensão, desdenha o poeta – «Ficai com a glória do vosso bem falar e bem escrever, que a casa da Vidigueira não precisa de quem lhe cante as glórias, ou pagará a encomenda que fizer para as cantarem» (Saramago, 1980: 82). Perante a recusa do descendente de Vasco da Gama em lhe conceder apoio para a publicação de *Os Lusíadas*, Luís de Camões rebate: «Aonde irá morrer o conde de Vidigueira?» (Saramago, 1980: 82). O conde fica a remurmurar a interrogação e, irritado, silencia a sua mulher e a corte que haviam reagido às palavras de Luís de Camões lançando-lhe maus agouros. O conde parece ter compreendido ou, pelo menos, intuído o alcance das palavras de Luís de Camões pressentindo o anonimato a que se está autocondenando ao recusar-se financiar a publicação de uma obra como *Os Lusíadas*. Mas esse pensamento não tem conse-

quências efetivas, pois, quando a condessa de Vidigueira lhe acena com uma página que o poeta deixara para trás, o conde «faz um gesto cansado com a mão», deixando, portanto, livre a condessa que «[...] num repente furioso, rasga o papel em quatro e lança os bocados para o chão. Aias e moços precipitam-se, disputam os fragmentos, e rasgam-nos em bocadinhos cada vez mais pequenos, atirando-os ao ar» (Saramago, 1980: 83). Estas ações traduzem simbolicamente a vontade de destruir os vestígios do poema que se repercutem de um modo ainda mais exasperado nas camadas sociais dependentes e servis ao poder.

A interrogação de Luís de Camões e a sua saída impetuosa são o segundo abalo, o segundo passo na evolução desta personagem. São atitudes que denotam uma reavaliação da sociedade coetânea, herdeira dos grandes feitos narrados em *Os Lusíadas*, mas indiferente a transmiti-los aos vindouros.

Em *QFL* são lidos apenas duas vezes versos de *Os Lusíadas* e em ambas as ocasiões estes estão em nítida e evidente contradição com as situações representada na peça. A primeira é no final do IV quadro (I ato) quando Luís de Camões fica sozinho em casa a trabalhar no texto da epopeia: nesse momento ouve-se a «sineta da galera dos mortos da peste», cujo som se deve intensificar quando o poeta lê «E vós, ó bem nascida segurança / Da Lusitana antiga liberdade, / E não menos certíssima esperança...» (Saramago, 1980: 54). A segunda ocasião é no III quadro (II ato) quando Ana de Sá pede ao filho para lhe ler alguns versos do livro de que tanto ouve falar: Luís de Camões escolhe a descrição da riqueza e abundância na Ilha dos Amores e pergunta à mãe o que achara, Ana de Sá, reconhecendo a beleza da poesia, mas apercebendo-se da absurda diferença entre a situação retratada e o seu presente, responde-lhe: «Digo que jantei e ceei de uma só vez» (Saramago, 1980: 119). Em ambas as ocasiões os versos de *Os Lusíadas* são funcionais a acentuar ainda mais a contraposição entre o princípio e o fim de uma era.

Como referido, esfriou substancialmente a esperança que a personagem do poeta acalentara na viagem de regresso a Lisboa, tanto que já no ato seguinte, em casa de Damião de Góis e perante um elogio à epopeia por parte do anfitrião, Luís de Camões afirma: «Não parece que na corte sejam muitas as vozes para fazerem coro com a vossa nesse juízo» (Saramago, 1980: 86). O ambiente geral de hostilidade, mascarada de indiferença, é inferido por Diogo de Couto quando, à precedente frase do poeta, comenta: «Vai para um ano que Luís Vaz chegou a Lisboa, e tem vivido de esperanças e desespero. Senhor Damião de Góis, que desvairamento é este, que reino temos? Nunca em Portugal se escreveu

um livro assim, e ninguém o agradece» (Saramago, 1980: 86). Nesta fala ressoa o estranhamento, o desterro a que parece estar condenada a ‘canção’ segundo a epígrafe.

O desterro geográfico será a resposta de Diogo de Couto ao exílio existencial ou interior, uma decisão também gerada pela juventude da personagem: «[...] É tudo isto, Luís Vaz... Esta tristeza tão grande. Portugal morre de tristeza. Na Índia, não somos mais alegres, é verdade, mas a terra é outra, não terei mais obrigações para com ela, apenas viver»<sup>4</sup> (Saramago, 1980: 122).

A analogia entre a Inquisição e a peste é exposta pela personagem da mãe de Luís de Camões, Ana de Sá. No quadro III do II ato, em casa de Ana de Sá, Diogo de Couto chega com a notícia de que Damião de Góis foi preso, ao que Luís de Camões declara a intenção a pedir informações do amigo (e também familiar, de acordo com a peça saramaguiana) na próxima entrevista com o frade inquisidor, e o comentário de Ana de Sá a esta situação é: «Esta peste!» (Saramago, 1980: 122) ao que a personagem de Luís de Camões observa: «De que peste falais, minha mãe? Já não há mais peste em Lisboa...» (Saramago, 1980: 123). Como sempre na obra de José Saramago são as personagens femininas a ser dotadas da faculdade de uma visão penetrante e clarividente; desta forma, se o poeta vive enredado nas diligências para publicar o seu livro, a simples e pragmática Ana de Sá está claramente ciente do ambiente viciado e mortífero que a rodeia: «Quando Diogo de Couto voltou contigo da Índia, disse-me um dia, aqui, que a Índia é uma doença de que padece Portugal. [...]» (Saramago, 1980: 123). Salienta-se nesta fala de Ana de Sá a obsessão do português pelo mercadejar (a Índia) e pela ‘vã cobiça’, referida na fala do Velho do Restelo e que conduzirá El-Rei D. Sebastião à morte no campo de Alcácer-Quibir.

Ana de Sá revela intuição, enquanto a senhora da corte Francisca de Aragão, outra personagem feminina da peça, é suficientemente instruída e culta para reconhecer o valor de um livro como *Os Lusíadas*. Francisca de Aragão e Luís de Camões em *QFL* reenlaçam uma relação amorosa interrompida pela partida dele para a Índia, pelo que o amor deles é

---

<sup>4</sup> Nesta ‘tristeza’ ecoam os versos dos poemas de “Canto da nossa tristeza” de Manuel Alegre, poeta cujos versos durante o Estado Novo circularam em segredo até se tornarem parte integrante de uma inteira geração. Portanto, uma voz advertida por muitos leitores e espectadores contemporâneos de Saramago e que demonstraria que, não obstante a perseguição à cultura, os portugueses também sabem conservar e assimilar as obras dos seus poetas.

anterior ao livro *Os Lusíadas*<sup>5</sup>. A escolha de José Saramago de recuperar Francisca de Aragão de entre os nomes femininos associados aos muitos amores de Camões é funcional ao desenvolvimento da trama, pois será a iniciativa desta dama da corte a desbloquear o impasse criado pelo rei e pelas opostas conveniências das diversas figuras da corte (Saramago, 1980: 99).

Filomena Oliveira e Miguel Real em *O teatro na cultura portuguesa do século XX* consideram secundárias estas duas personagens femininas quando na análise da peça procedem a uma classificação em tipos, distinguindo-os em relação não apenas aos atributos de uma classe social (como em Gil Vicente), mas ao seu contributo para a progressão ou regressão (Oliveira – Real, 2016: 152)<sup>6</sup>. Secundárias são as personagens que não se podem considerar nem instrumentos favoráveis nem contrários a um sentido progressivo da sociedade, algo que as iniciativas na corte e o comentário de Francisca de Aragão – «Heitor da Silveira apenas fez falta aos seus parentes» (Saramago, 1980: 133) – não confirmam e que a analogia entre a peste física e a social intuída por Ana de Sá questiona.

A aplicação da noção de tipo às personagens de *QFL* levanta algumas perplexidades que vamos tentar expor recorrendo à definição de António José Saraiva:

[...] O tipo é definido segundo os atributos específicos de uma classe, abstraindo de qualquer variedade individual; o seu distintivo é sempre exterior ao indivíduo: a linguagem [...]; o calão profissional que caracteriza algumas classes [...]; certa maneira estereotipada de reagir [...]. Em face de um mesmo estímulo a resposta de um tipo é invariável, visto que o distintivo de classe é insusceptível de variação individual [...] (Saraiva, 1965: 121).

Portanto, para que se possa falar em tipo a personagem deve ser

<sup>5</sup> À semelhança de como nascerá o amor entre Maria Sara e Raimundo Benvindo Silva em *História do cerco de Lisboa* (1989), também a relação amorosa entre Francisca de Aragão e Luís de Camões reparte com um desafio da mulher ao homem, desta vez com o mote “Mas porém a que cuidados?”.

<sup>6</sup> Estes dois autores não deixam de recordar o artigo de José Saramago na *Vértice* (1955) em que este censurou Gil Vicente por criticar os vários tipos sociais sem nunca expor o seu ponto de vista. Gil Vicente manifestava, portanto, uma atitude inteiramente oposta à de José Saramago, autor que regularmente manifesta a sua presença na narrativa e que, como afirma Christine Zurbach, em *QFL* constrói um texto com uma ideologia muito marcada (v. Zurbach, 1999).

imediatamente reconduzível a uma tipologia, a sua caracterização é fixa, não sofrendo mudanças, e com facetas externas vinculantes (figurino, linguagem, gestualidade). Todavia, as didascálias de *QFL* não nos dão qualquer indicação relativa aos figurinos ou a uma gestualidade específica das personagens e a linguagem tem elementos arcaicos intencionais, como o autor confessa na entrevista a Carlos Reis (Reis 2015: 109), mas são transversais às personagens. Além disso, a rainha D. Catarina ou o cardeal D. Henrique, por exemplo, têm um percurso de vida específico, atípico, e o diálogo entre eles no II quadro (I ato) revela mais preocupação pelo declínio do reino ou pela perda da independência, do que pela conservação do *status quo*; nesse sentido vai a resposta do cardeal: «D. Catarina: Que receais? Cardeal: Que, pelo caminho que o reino vai tomando, ainda o [D. Sebastião] veremos como homem perdido em noite e descampado» (Saramago, 1980: 24). Também a personagem de Luís de Camões evolui na avaliação que faz do sentido da história e Diogo de Couto resigna-se a ir viver para a Índia, onde é estrangeiro.

Contudo, a ideologia que subjaz à estrutura de *QFL*, apontada por aqueles dois autores, está presente e manifesta-se nitidamente na última cena.

Francisca de Aragão teve de conciliar diplomaticamente as intenções de instrumentalização de *Os Lusíadas* por parte dos vários grupos de interesse presentes na corte, pois, como denuncia com lucidez o experiente Damião de Góis:

O livro que escreveste, Luís Vaz, [...] lembra-me uma barca onde muita gente quereria ser levada desde que nela não se transportasse mais ninguém. E como todos põem esta condição, está a barca parada no porto.

[...]

El-rei, se fosse um soberano dado a leituras, haveria de estimar ler as oitavas que lhe dedicais no princípio da obra, as grandes conquistas ali profetizadas. Mas cuida que justamente essas oitavas não agradam ao cardeal D. Henrique, a quem inquietam aventuras. Porém, o mesmo cardeal haverá entendido, não que eu o saiba de ciência certa, mas presumo, haverá o cardeal-infante entendido que exaltando vós os portugueses e a história dos seus reis, boa contrariedade será o vosso livro para as intenções que é dito serem as de D. Catarina, que muito quereria aproximar Portugal de Castela (Saramago, 1980: 91 e 93).

O único quadro em que comparece a personagem de Damião de Góis é oitavo, o central de uma peça dividida em dois atos e quinze

quadros, sete no I ato e oito no II ato. Esta personagem é apresentada como um ancião (a necessidade de ajuda para caminhar na entrada em cena) e homem de cultura, sendo este elemento caracterizador fornecido através do breve, mas distinto interlúdio musical indicado pela didascália inicial: «Casa de Damião de Góis, no sítio do castelo. Fevereiro de 1571. Durante algum tempo, a cena está deserta. Ouve-se música da época. Depois entram Damião de Góis, Luís de Camões e Diogo de Couto. Camões e Couto amparam discretamente Damião de Góis. [...]» (Saramago, 1980: 85). A música predispõe o leitor/espectador para um ambiente acolhedor, refinado e harmonioso, um lugar que se distingue dos demais precisamente pela música e, claro, pelas personagens presentes em cena, o anfitrião, o futuro historiador Diogo de Couto, o poeta Luís de Camões e a dama da corte, culta e determinada.

O encarceramento de Damião de Góis pela Inquisição extingue o último reduto cultural, situação que reflete quanto descrito pelo filósofo José Gil em relação à cultura durante o Estado Novo:

O espaço de expressão, das trocas livres de ideias, fechou-se e extinguiu-se, dentro do país e nas relações com o estrangeiro. O que ainda se podia fazer no domínio das artes, do pensamento criativo em todas as áreas, foi cortado cerce – e nesses anos sinistros, os que pretendiam produzir livremente voltavam-se para dentro de si, ou funcionavam em pequenos grupos rebeldes, sempre inquinados, envenenados pelo medo, pela claustrofobia e o sufoco, enfim por esse mal difuso, essa doença da vida, invisível e indefinível que atacava as existências impedindo-as de crescer e de se expandir (Gil, 2004: 24-25).

A peça deixa em aberto as eventuais acusações da Inquisição a Damião de Góis, o que agrava a percepção da crueldade e dos desmandos dessa instituição, porém Diogo de Couto avança aquela que seria a real causa da prisão do escritor: «Viajou muito» (Saramago, 1980: 121). Diogo de Couto expõe o cerne da questão, pois o viajar como cruzamento e confronto entre culturas, como abertura do olhar e da mentalidade é duramente penalizado por ser uma forte ameaça aos opressores de todos os tempos (como também apontado por José Gil). A personagem de Damião de Góis representa precisamente a independência de pensamento.

A didascália de abertura do VIII quadro prepara o espectador para o que se vai desenrolar através dos diálogos. De facto, é essa a função das didascálias que são indicações do autor relativas à decoração e aos

objetos de cena, aos figurinos, à caracterização física das personagens, às expressões faciais, aos movimentos dos atores, à entoação das falas, aos sons e às luzes em palco. A primeira peça de José Saramago, *A Noite* (1978), era prolífera em didascálias, mas nas peças seguintes o autor vai reduzindo-as até anular a sua presença. Provavelmente a experiência dramaturgica tornou displicente aquilo que José Saramago considerava sobretudo uma ferramenta do autor:

[...] Essa minúcia, no fundo, serve apenas a pessoa que está a escrever, não é impositiva, no sentido, de que tudo na encenação seja cumprido rigorosamente. Não é o caso: o texto secundário é um ponto de apoio do próprio autor, o autor precisa de saber onde está, como é que as coisas estão a funcionar imaginariamente num palco, para que tenha sentido a entrada, a saída, a presença, o que vem depois. O encenador é livre e sempre o seria, evidentemente; os meus textos teatrais, nesse aspeto, não só não são impositivos, como essas indicações são meramente modos de orientação do escritor no ato de escrever. E depois ficam lá, claro está (Reis, 2015: 119).

Alguns dos textos secundários de *QFL* confirmam esta noção da didascália como de um apoio para o escritor e não como vínculos para o encenador. Assim, por exemplo, lemos na abertura do V quadro (II ato) «Ar livre. [...]» (Saramago, 1980: 131), indicação vaga já que não é explicitado o tipo de espaço, se jardim, se rua, se pátio. Todavia, sabemos que a personagem de Luís de Camões acabou de sair do palácio da inquisição, da última reunião com o seu censor que finalmente transigiu em conceder-lhe a autorização para publicar. O poeta pode finalmente libertar-se do sentimento de opressão que o assediava. «Ar livre» constitui uma informação plurivalente, enquanto indica descontração para o ator no papel de Luís de Camões, espaço aberto para o encenador, sentimento partilhado de alívio para o autor e o leitor. Também a didascália do V quadro (I ato) confirma a presença destes textos secundários como pontos de apoio para o escritor quando indica «A frequência costumada de frades, fidalgos e moços» ou «[...] tem poucas semanas a pragmática sobre o luxo». ‘Costumada’ e a referência à recente publicação sobre a lei de regulação do luxo no vestir revelam-se contextualizações para quem escreve e lê, mas pouco eficazes como indicações cénicas.

A abundância de didascálias nos primeiros textos teatrais de Saramago é uma das razões pelas quais Christine Zurbach insere as peças deste autor no grupo dos textos de teatro que prescindem do palco já aquando da escrita:

Esta obra dramática é profundamente marcada pela palavra escrita, ou pela escrita da palavra, em suma pelo texto enquanto produção artística autónoma, e aproxima-se muito da composição romanesca do autor, o que permite considerá-la uma série de escritos mais do que matéria de um espectáculo (Zurbach, 1999: 152).

Uma afirmação ditada por um período da história do teatro marcado pela emergência da figura do encenador e pela conceção do teatro como uma confluência de artes da qual o texto é apenas uma delas. Além das didascálias, esta autora justifica a sua opinião com o didatismo dos textos – que, porém, era comum nos espetáculos dos anos setenta –, com o facto de os textos nascerem a partir de encomendas – a não inclinação à expressão teatral foi sempre reconhecida pelo escritor, e nem por isso os convites cessaram – e, por fim, com o empenho político do cidadão que marca ideologicamente o texto, empenho a que Saramago nunca renunciou.

Adquirido finalmente o almejado parecer positivo para publicar, a Luís de Camões resta a dificuldade de obter o financiamento para a edição. Neste passo José Saramago confronta-se com uma lacuna da historiografia, ou seja, saber como terá conseguido Luís de Camões, pobre, sem protetor e ainda sem a mísera pensão posteriormente concedida por D. Sebastião, angariar os fundos necessários. José Saramago opera um passo comum e previsível na dramaturgia de matriz histórica que é colmar a falta de documentação recorrendo à *inventio*. Neste caso específico, Saramago resolve a lacuna biográfica ficcionando a venda dos direitos de autor ao tipógrafo António Gonçalves. Esta solução – catastrófica para qualquer autor – traduz dramaturgicamente a afirmação de tantos autores de que uma vez editada a obra deixa de pertencer-lhes e passa a ser dos seus leitores.

Esta conceção da autonomia da obra publicada projeta uma nova luz sobre o título e a epígrafe de *QFL* e reforça o significado da última cena, momento em que se pronuncia a frase do título: «Luís de Camões (*Segurando o livro com as duas mãos*) – Que farei com este livro? (*Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente*) Que fareis com este livro?» (Saramago, 1980: 158). Após a enunciação destas duas interrogações<sup>7</sup>, ouvem-se vozes *off* a ler o livro *Os Lusíadas*, uma estratégia dramatúrgica que despersonaliza a voz tornando-a domínio de um espaço, de uma cultura. A obra da autoria de Luís de Camões já não é de sua propriedade, mas um património cultural das gerações

<sup>7</sup> A segunda pergunta está ausente da tradução italiana da Einaudi (1997).

vindouras que lendo e relendo o texto o reavivam e perpetuam. Mais do que vozes são ecos, ou seja, interações entre vozes ou um contínuo diálogo, como afirma José Saramago na entrevista a João Céu e Silva:

Esta é a questão que atrai verdadeiramente e que norteará minhas reflexões, porque é já do destino de um livro que se trata, da memória que dele construirão que pretendo falar, a sua recepção e a apropriação da sua voz pela voz do outro que me interessa. E com isto estarei a falar de um diálogo de textos, de uma conversa que os séculos não anulam, ao contrário, que o tempo parece sempre enriquecer em sua diversidade. No caso presente trata-se da voz de Camões em sintonia com a de José Saramago, numa primeira instância, e com toda a cultura contemporânea portuguesa, de maneira mais geral (Silva, 1992: 99-100).

A didascália final ainda indica que o som das vozes se vai afastando, desaparecendo, enquanto se reduz a luz até ao quase obscurecimento do palco, onde permanece um único foco de luz que ilumina o livro aberto nas mãos de Luís de Camões. O nevoeiro que envolve D. Sebastião, a prisão de Damião de Góis, a partida de Diogo de Couto e o «Entardecer» da última cena são elementos que sublinham o declínio de uma época; todavia, a luz sobre o livro após o eco da leitura de *Os Lusíadas* é um elemento de esperança e de promessa de um futuro para o livro, ou para a canção da epígrafe. Fica, portanto, a presença do livro que a sagacidade do ensaísta Eduardo Lourenço denominou a ‘bíblia’ dos portugueses.

### Referências

- Delille, M.M. G. (1984), O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertold Brecht e com o teatro de Peter Weiss. *Runa*, 2, 53-76;
- Gil, J. (2004). *Portugal, hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água;
- Guillén, C. (2005). *O Sol dos Desterrados. Literatura e Exílio* (trad. M. F. de Abreu). Lisboa: Teorema;
- Medina, J. (1986). Zé Povinho e Camões. Dois pólos da prototipia nacional. *Colóquio/Letras*, 92, 11-21;
- Oliveira, F.; Real, M. (2016). 8.2.5 – *A Noite* (1979) e *Que Farei com Este Livro?* (1980) – José Saramago. In *O teatro na cultura portuguesa do século XX*. Lisboa: Nova Veja, 149-153;

- Pascolati, S.; Silva, C.R.G. (2013). Ficção e história na recriação de Camões por Saramago. *Signótica*, 25 (1), 157-177;
- Rebello, L. F. (1989). *História do teatro português*. Mem Martins: Publicações Europa-América;
- Rebello, L.F. (1980). Posfácio (talvez) supérfluo. In Saramago, J. (1980). *Que Farei com Este Livro?*. Lisboa: Editorial Caminho, 159-167;
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora;
- Saraiva, A. J. (1965). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Saramago, J. (1980). *Que Farei com Este Livro?*. Lisboa: Editorial Caminho;
- Silva, J. C. e (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora;
- Silva, T. C. C. da (1992). Que farei(s) com este livro?: Um exercício da memória cultural portuguesa. *Letras*, 40, 53-67;
- Stegagno-Picchio, L. (2001). Il mito di Camões. In Stegagno-Picchio, L. (a cura di), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*. Firenze: Passigli Editori;
- Zurbach, C. (1999). A voz de Saramago no seu teatro. *Revista Colóquio/Letras*, 151/152, 151-160.