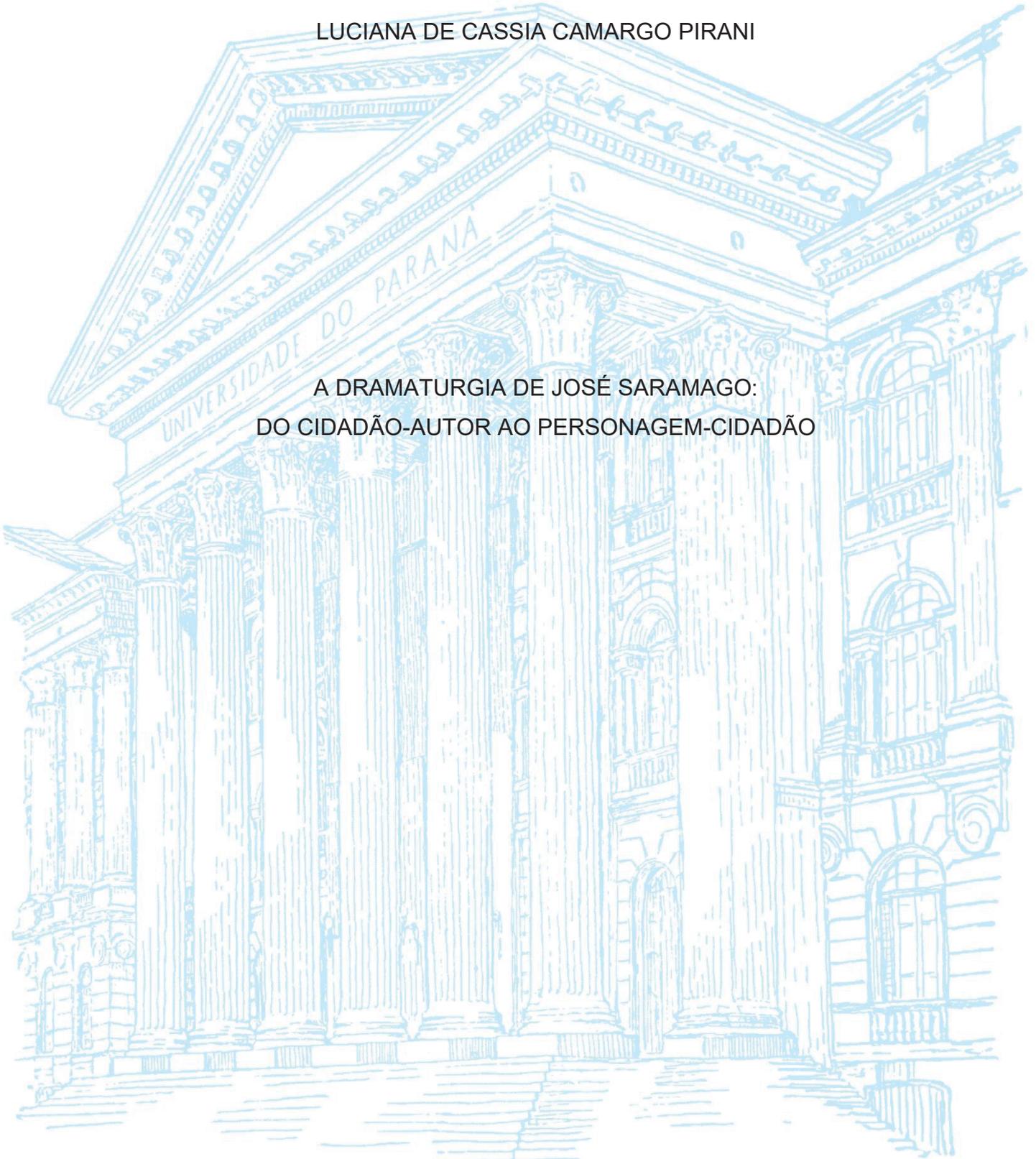


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANA DE CASSIA CAMARGO PIRANI

A DRAMATURGIA DE JOSÉ SARAMAGO:  
DO CIDADÃO-AUTOR AO PERSONAGEM-CIDADÃO



CURITIBA

2024

LUCIANA DE CASSIA CAMARGO PIRANI

A DRAMATURGIA DE JOSÉ SARAMAGO:  
DO CIDADÃO-AUTOR AO PERSONAGEM-CIDADÃO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Pirani, Luciana de Cassia Camargo

A dramaturgia de José Saramago : do cidadão-autor ao personagem-cidadão. / Luciana de Cassia Camargo Pirani. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

1. Saramago, José, 1922-2010. 2. Personagens literários. 3. Cidadania. 4. Literatura portuguesa. I. Torres Neto, Walter Lima, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA EM LETRAS

No dia vinte e sete de setembro de dois mil e vinte e quatro às 09:30 horas, na sala Virtual, canal da Pós Letras no You Tube, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **LUCIANA DE CASSIA CAMARGO PIRANI**, intitulada: **A dramaturgia de José Saramago. Do cidadão-autor ao personagem-cidadão.**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER LIMA TORRES NETO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: WALTER LIMA TORRES NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), SILVANA OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA), MIGUEL ALBERTO KOLEFF (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CórDOBA), ANTONIO AUGUSTO NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutora está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, WALTER LIMA TORRES NETO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 27 de Setembro de 2024.

Assinatura Eletrônica

27/09/2024 12:58:59.0

WALTER LIMA TORRES NETO  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/10/2024 14:45:43.0

SILVANA OLIVEIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

27/09/2024 13:48:13.0

MIGUEL ALBERTO KOLEFF  
Avaliador Externo (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CórDOBA)

Assinatura Eletrônica

27/09/2024 12:55:59.0

ANTONIO AUGUSTO NERY  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCIANA DE CASSIA CAMARGO PIRANI** intitulada: ***A dramaturgia de José Saramago. Do cidadão-autor ao personagem-cidadão.***, sob orientação do Prof. Dr. WALTER LIMA TORRES NETO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Setembro de 2024.

Assinatura Eletrônica  
27/09/2024 12:58:59.0  
WALTER LIMA TORRES NETO  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
01/10/2024 14:45:43.0  
SILVANA OLIVEIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica  
27/09/2024 13:48:13.0  
MIGUEL ALBERTO KOLEFF  
Avaliador Externo (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA)

Assinatura Eletrônica  
27/09/2024 12:55:59.0  
ANTONIO AUGUSTO NERY  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Beatriz e Sophia porque “Amar é mudar a alma de casa” e,  
generosamente, a vida me deu duas.

## AGRADECIMENTOS

Oh! aquele menininho que dizia  
“Fessora, eu posso ir lá fora?”  
Mas apenas ficava um momento  
Bebendo o vento azul...  
Agora não preciso pedir licença a ninguém.  
Mesmo porque não existe paisagem lá fora:  
Somente cimento.  
O vento não mais me fareja a face como um cão amigo...  
Mas o azul irreversível persiste em meus olhos.  
Mario Quintana, Nova Antologia Poética

Mommys, Sérgio, Sophia e Beatriz - por estarem ao meu lado em dias de sol, de chuva e de tempestades. Vó Mena (*in memoriam*) - por ser parte minha e exemplo de resiliência e delicadeza. Família Freiburger - por compreender as ausências e desejar o Bem. Professor Antonio Nery - por ter apresentado Francisco e Divara e, assim, Saramago dramaturgo. Professora Patrícia Cardoso - por dar oportunidade ao que era apenas um projeto de ver Saramago. Daniel Vecchio por ter sido extensão minha em Portugal - de olhos, mãos e alma e ter compartilhado de algo tão valioso que é o seu tempo. Aos saramaguianos da mais pura cepa da Cátedra Libre José Saramago da Universidade de Córdoba, na Argentina - pela bondade em compartilhar seu saber e paixão por Saramago, com especial gratidão ao Professor Miguel Koleff. Professoras Rosana Harmuch, Silvana Oliveira, Mail Marques de Azevedo - porque são pessoas inspiradoras e inesquecíveis. Meus alunos e alunas - por renovarem a cada ano minha esperança de que o mundo pode ser um lugar melhor. Paralelos, mais que amigos - por serem ouvidos e ombros. IFPR - por proporcionar tempo para a escrita deste texto. Professor Walter, pela empatia, generosidade em compartilhar seu conhecimento, pelas palavras de apoio e por orientar a escrita desta tese com leveza. E, principalmente, porque todos vocês, em algum momento, me deixaram beber do vento azul.

*Esse (não-álibi) é o fato de um ato ou ação primordial que produz pela primeira vez o ato responsabilmente realizado - produz seu peso real, sua compulsoriedade; e a fundação da minha vida como ação-realiza, porque, para ser na vida, ser realmente, é agir, e ser não indiferente com relação ao todo único.*

*Bakhtin*

*Cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem..*

*Pirandello*

*(...) se é verdade que o homem é livre numa determinada situação, e que ele próprio se escolhe em e por meio dessa situação, então é necessário mostrar no teatro, situações simples e humanas, e liberdades que se escolhem nessas situações.*

*Sartre*

*Tenho algumas ideias, e não separo o escritor do cidadão.*

*Saramago*

*Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicarmos os nossos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres. Talvez o mundo possa começar a tornar-se um pouco melhor.*

*Saramago*

## RESUMO

Esta pesquisa investiga a dramaturgia de José Saramago sob a perspectiva da construção do personagem-cidadão. Partindo da premissa de que Saramago, como cidadão-autor, expressava em sua obra um forte apelo ao dever e às obrigações do indivíduo para a garantia de direitos coletivos, neste estudo, analisamos a relação entre a postura crítica e engajada de Saramago - autor-criador - e a construção de personagens que, diante de situações-limite, assumem a responsabilidade de transformar a realidade. Foram analisadas as peças saramaguianas *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). O foco nestas obras proporcionou a identificação de padrões comportamentais que caracterizam o personagem-cidadão. A análise textual foi complementada pela leitura de textos não ficcionais de Saramago, buscando compreender sua visão de mundo como cidadão-autor, face que compartilha como autor-criador. A pesquisa revelou que a categoria personagem-cidadão ao ser confrontado com dilemas éticos, assume um papel ativo na transformação da realidade, pois reconhece que não há justificativa, não há não-álibi, para não agir pelo bem do outro ou dos outros. Através do diálogo e da ação, ele questiona as normas estabelecidas e convida o público a refletir sobre sua própria responsabilidade perante o mundo, a humanidade. O conceito de personagem-cidadão pode ser considerado como uma categoria analítica para a compreensão da dramaturgia saramaguiana. Além disso, esta pesquisa contribui para o campo dos estudos literários ao propor um novo olhar sobre a obra de Saramago, ao enfatizar a construção de personagens e a relação entre o teatro e a cidadania. Ao analisar a dramaturgia de Saramago sob a perspectiva do personagem-cidadão, este estudo oferece novas perspectivas para o debate sobre a responsabilidade individual na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: José Saramago; dramaturgia; personagem-cidadão; ação; cidadania.

## ABSTRACT

This research investigates José Saramago's dramaturgy from the perspective of the construction of the citizen-character. Starting from the premise that Saramago, as a citizen-author, expressed in his work a strong appeal to the duty and obligations of the individual to guarantee collective rights, in this study we analyze the relationship between Saramago's critical and engaged stance - author-creator - and the construction of characters who, faced with limit situations, take on the responsibility of transforming reality. We analyzed Saramago's plays *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). The focus on these works allowed for the identification of behavioral patterns that characterize the citizen-character. The textual analysis was complemented by a reading of Saramago's non-fictional texts, in order to understand his worldview as a citizen-author, a face he shares as an author-creator. The research revealed that the citizen-character, when confronted with ethical dilemmas, takes an active role in transforming reality, as he recognises that there is no justification, no non-alibi, for not acting for the good of others. Through dialogue and action, he questions established norms and invites the audience to reflect on their own responsibility towards the world, towards humanity. The concept of the citizen-character can be considered an analytical category for understanding Saramago's dramaturgy. In addition, this research contributes to the field of literary studies by proposing a new look at Saramago's work, emphasizing the construction of characters and the relationship between theater and citizenship. By analyzing Saramago's dramaturgy from the perspective of the citizen-character, this study offers new perspectives for the debate on individual responsibility in contemporary society.

Keywords: José Saramago; dramaturgy; citizen-character; action; citizenship.

## RESUMEN

Esta investigación indaga en la dramaturgia de José Saramago desde la perspectiva de la construcción del personaje-ciudadano. Partiendo de la premisa de que Saramago, como autor-ciudadano, expresaba en su obra una fuerte apelación al deber y a las obligaciones del individuo para garantizar los derechos colectivos, en este estudio analizamos la relación entre la postura crítica y comprometida de Saramago - autor-creador - y la construcción de personajes que, ante situaciones-límite, asumen la responsabilidad de transformar la realidad. Han sido analizadas las obras de Saramago *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). La atención prestada a estas obras permitió identificar las pautas de comportamiento que caracterizan al ciudadano-personaje. El análisis textual se complementó con la lectura de textos no ficcionales de Saramago, buscando comprender su visión del mundo como ciudadano-autor, faceta que comparte como autor-creador. La investigación ha revelado que el ciudadano-personaje, cuando se enfrenta a dilemas éticos, asume un papel activo en la transformación de la realidad, pues reconoce que no hay justificación, ni no-alibi, para no actuar por el bien del otro y de los demás. A través del diálogo y la acción, cuestiona las normas establecidas e invita al público a reflexionar sobre su propia responsabilidad para con el mundo, para con la humanidad. El concepto de personaje-ciudadano puede considerarse una categoría analítica para comprender la dramaturgia de Saramago. Además, esta investigación contribuye al campo de los estudios literarios al proponer una nueva mirada sobre la obra de Saramago, al enfatizar la construcción de personajes y en la relación entre el teatro y la ciudadanía. Al analizar la dramaturgia de Saramago bajo la perspectiva del personaje-ciudadano, este estudio ofrece nuevas perspectivas para el debate sobre la responsabilidad individual en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: José Saramago; dramaturgia; personaje-ciudadano; acción; ciudadanía

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>DA INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>16</b>  |
| <b>1 DAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....   | <b>27</b>  |
| 1.1 DO TEATRO PORTUGUÊS À DRAMATURGIA DE JOSÉ SARAMAGO .....  | 27         |
| 1.2 DA FORTUNA CRÍTICA DO SARAMAGO DRAMATURGO .....   | 42         |
| <b>2 DO DRAMA DO AUTOR E O DRAMA DE SER PERSONAGEM</b> .....  | <b>54</b>  |
| 2.1 DO DRAMA DO AUTOR .....   | 55         |
| 2.2 DA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NA DRAMATURGIA.....   | 62         |
| 2.3 DA CIDADANIA NA OBRA DE SARAMAGO .....  | 68         |
| <b>3 DO PERSONAGEM-CIDADÃO NA DRAMATURGIA SARAMAGUIANA</b> .....  | <b>74</b>  |
| 3.1 A NOITE - DA ÉTICA COTIDIANA.....   | 76         |
| 3.1.1 TORRES, CLÁUDIA, JERÔNIMO.....  | 80         |
| 3.2 QUE FAREI COM ESTE LIVRO? - DO BEM DO OUTRO .....   | 88         |
| 3.2.1 CAMÕES, FRANCISCA DE ARAGÃO E DIOGO DO COUTO .....  | 93         |
| 3.3 A SEGUNDA VIDA DE FRANCISCO DE ASSIS – DA RESPONSABILIDADE ..   | 99         |
| 3.3.1 PEDRO, REPRESENTANTE DO POBRES.....   | 105        |
| 3.4 IN NOMINE DEI – DA TOLERÂNCIA E DO RESPEITO.....  | 108        |
| 3.4.1 HANS VAN DER LANGESTRATEN E HENRICH GRESBECK.....   | 113        |
| 3.5 DON GIOVANNI – DO DISSOLUTO ABSOLVIDO OU DO AMOR .....  | 116        |
| 3.5.1 DONA ANA, DONA ELVIRA E ZERLINA .....   | 119        |
| <b>4 DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | <b>121</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | <b>125</b> |
| <b>APÊNDICE 1 – LEVANTAMENTO DE TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE A<br/>DRAMATURGIA SARAMAGUIANA NO BRASIL</b> ..... | <b>132</b> |

## DA INTRODUÇÃO

*O ser humano não deve contentar-se com o papel do observador. Tem responsabilidade perante o mundo, tem de atuar, intervir (José Saramago, 1987).*

O conselho de José Saramago para olhar, ver e reparar o que há neste mundo norteia esta pesquisa que se dedica ao estudo da sua dramaturgia. Do olhar ao reparar o teatro saramaguiano foi um caminho de aprender a relação do autor com seus personagens e desses com os sólidos valores e compromissos de Saramago para com o outro, com a sociedade, com a condição humana e o seu tempo. Quando se observa a sua dramaturgia em relação ao conjunto da obra, somos facilmente seduzidos pela ideia de que são escritos marginais, reforçada pelas recorrentes afirmações do autor de que não era um dramaturgo, pois as peças foram resultados de encomendas. Mas é preciso cautela com o drama do (não) dramaturgo.

Primeiramente, Saramago não escreveu teatro somente porque os textos lhe foram solicitados, pois nos materiais preparatórios e manuscritos que compõem o seu espólio são encontrados documentos que evidenciam que ele escreveu peças ou parte delas a partir de meados da década 40 do século XX. Fato a que se deve acrescentar - e aqui nos arriscamos sabendo que não se deve julgar um livro pela capa e talvez nem pelo título - a sugerir que os títulos das peças não publicadas fazem referência aos temas abordados por Saramago no conjunto da sua obra: *O diálogo*, *O homem que queria conhecer o inferno*, *Quase uma ressurreição* e *Lição de Botânica*. Outra observação a ser feita é que esses textos passaram por processos de reescrita, que supomos seguir pela temática religiosa.

Nesse período de aproximação com a dramaturgia, Saramago escreveu também poemas e o primeiro romance intitulado *A viúva*, que posteriormente recebeu o título de *Terra do Pecado*. Ainda sobre a questão das encomendas, é bom lembrar que essas lhe foram solicitadas de toda ordem, e que as aceitava quando era inevitável, a exemplo do *Conto da Ilha Desconhecida* (1997)<sup>1</sup> e *Viagem a Portugal*

---

<sup>1</sup>Em 27 de março de 1998, nos Cadernos de Lanzarote, Saramago escreve que havia terminado naquela data *O conto da Ilha Desconhecida*. A solicitação partiu de Simonetta Luz Afonso para o pavilhão de Portugal da Expo 98 (Saramago, 1999, p. 345).

(1981)<sup>2</sup> ou quando os temas puderam contribuir para expor as mazelas da humanidade e a redenção do indivíduo que é capaz de reparar além de si. Situação que identificamos nas propostas dos textos teatrais publicados e na crônica proto teatral *Teatro todos os dias*, em *A bagagem do viajante* (1973), *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005).

Essa lacuna que separa as primeiras incursões de Saramago no teatro, a escrita e publicação dos textos se dá num intervalo de aproximadamente trinta anos. Não sem motivo, num primeiro momento devido às escolhas profissionais do autor e, num segundo momento, ao comprometimento da cena cultural portuguesa, que é profundamente marcada pela ausência de tradição teatral e pela censura. No período que antecedeu a Revolução dos Cravos a dramaturgia sofreu um revés a ponto de que nenhum dramaturgo português tivesse seus textos representados. E, se tal ação não bastasse, para as poucas peças que chegavam aos palcos, havia a recomendação para que os órgãos reguladores estivessem atentos ao que era dito em cena, principalmente das peças mais elaboradas, pois nelas é que estariam as mensagens subliminares que poderiam contrariar o regime fascista português e a igreja.

Após o 25 de abril de 1974, diversas ações e investimentos foram realizados pelo governo com o intuito de retomar as atividades culturais, tais como concursos para dramaturgos e financiamento de companhias teatrais. Saramago não participou dos concursos, mas se beneficiou da liberdade de expressão pós-revolução e do reconhecimento de seu trabalho de escritor por seus pares na cena literária portuguesa dos anos 70/80 do século XX. Luzia Maria Martins, expoente dramaturga e diretora lisboeta, fez o convite a Saramago para que escrevesse algo que se passasse na redação de um jornal. Desse convite em diante, Saramago escreveu não somente outras peças entre 1979 e 2005, como amadureceu romancista e levou a público em 1980, a obra *Levantado do Chão*.

A partir da publicação e da encenação das peças houve o registro da recepção dos textos teatrais por parte da crítica especializada e do posicionamento de Saramago a respeito do seu compromisso de cidadão autor. A revisão da fortuna

---

<sup>2</sup>Saramago declara na entrevista a Carlos Reis que *Viagem a Portugal* foi uma encomenda do Círculo de Leitores em comemoração aos dez anos de instalação desse em Portugal (Reis, 1998. p. 86).

crítica a respeito da dramaturgia saramaguiana<sup>3</sup> identificou algumas das características manifestadas nos textos que compõem as peças publicadas. Mendonça (1980, p. 85) reconhece a força da promoção da ação por meio do diálogo entre os personagens em *A Noite* (1979). Essa característica, segundo o crítico, “alicia o leitor e o espectador da peça”. Mesma percepção de Horácio Costa (2020, p. 107). Para ele, ao evidenciar o exercício da escrita dramática auxiliou Saramago a amadurecer a prática do diálogo nos futuros romances.

Ao analisar as peças *A Noite* (1979), *Que Farei com este livro?* (1980) e *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), Seixo (1987, p. 33-38) opina que a presença do diálogo, elemento essencial tanto no teatro como na dramaturgia saramaguiana, revelaria mais a dimensão psicológica dos personagens e identificaria uma mudança na percepção do autor para a elaboração da situação dramática: a presença de “uma radical dimensão humana, à qual uma imperiosa necessidade ideológica é reconhecida” (*ibid.*)

A essa manifestação de Seixo (1987, pp. 33-38) é importante acrescentar o posicionamento de Zurbach (1999, pp. 152-154) de que as temáticas escolhidas pelo autor, carregadas pelo viés histórico, social e político contemporâneos a ele reverberam “uma participação empenhada na cidadania através do teatro.” Os textos até então publicados revelariam, aos olhos de Zurbach, uma aproximação da dramaturgia de Saramago à de Sartre, por serem, na opinião da ensaísta, um teatro de tese em que a presença do autor é reconhecida pelo discurso de alguns dos personagens que exprimem desacordo ou críticas a um mundo injusto e delirante. Tal particularidade dialoga com características do teatro contemporâneo: a valorização do texto enquanto construção poética da palavra do cotidiano e da ação e a promoção do reaparecimento do autor, o que propicia o aspecto interveniente na dramaturgia saramaguiana (Zurbach, 1999, pp. 152-154).

Numa perspectiva contemporânea ao nosso estudo, Coelho (2023, pp. 13-17) afirma que a dramaturgia de José Saramago é orientada pela temática histórica, pela ideologia e pela crítica aos excessos de poder de ordem religiosa ou política que oprimem o indivíduo. Segundo a pesquisadora, há a politização da palavra e um apelo

---

<sup>3</sup>Neste capítulo de introdução, foram priorizadas as análises críticas que abordam a totalidade dos textos, à medida que foram publicados. Os trabalhos que priorizam uma obra em detrimento das demais foram abordados na seção Da fortuna crítica do Saramago dramaturgo que compõe o capítulo Das considerações iniciais.

“à conscientização cívica quer em termos individuais, quer em termos coletivos”. No entanto, essa dimensão ética e cívica rende-se à utopia.

Após a leitura das peças, nossa percepção dialoga com o entendimento da crítica anterior ao nosso estudo quanto aos temas abordados nas peças e à presença do pensamento ideológico e literário de José Saramago. Ao concluir a leitura das peças e no caminho de recolher informações sobre a fortuna crítica da dramaturgia saramaguiana, identificamos que a crítica pouco se deteve ao estudo dos elementos que compõem o gênero dramático. Os personagens e ação quando abordados são analisados, predominantemente, na perspectiva da ficção histórica. Outra percepção é a de que pouco se disse a respeito do modo como Saramago se apropria de elementos que pertencem à esfera teatral. Tais evidências demonstram que se instaura uma lacuna nas pesquisas até então realizadas.

Mesmo se consideramos o trabalho de Zurbach (1999, pp. 151-162) que menciona uma aproximação entre a dramaturgia saramaguiana e sartreana, não desenvolve uma análise dedicada a essa afinidade se pensados outros elementos que compõem o gênero teatral e que caracterizam o teatro de Sartre. Procurando compreender essa perspectiva, nos detivemos em conhecer a concepção ideológica e literária presentes no teatro de Sartre e na mesma medida no de Saramago. Para o filósofo e dramaturgo francês, em seu texto *Por um teatro de situações*, de 1947, identifica que a situação é elemento central de uma peça teatral e carrega consigo valor humano ao considerar que

[...] se é verdade que o homem é livre numa determinada situação, e que ele próprio se escolhe em e por meio dessa situação, então é necessário mostrar no teatro, situações simples e humanas, e liberdades que se escolhem nessas situações (Sartre, 2022, não p.).

A situação se assemelha a uma convocação. O que fazer? O que revela a escolha realizada pelo personagem, visto que essa pode limitar ou oferecer soluções, mas dependem do indivíduo e do personagem. E para que a decisão seja profundamente humana, para interpretar a pessoa inteira, é necessário trazer sempre para a cena situações-limite, ou seja, fornecer opções, entre as quais a morte é uma dessas possibilidades. Essas situações não precisam ser mirabolantes, ao contrário, o texto deve ser pensado de modo a encontrar circunstâncias corriqueiras que possam ser comuns a todos. Além disso, é preciso que as personagens mergulhem em situações universais e extremas que lhes deixam apenas duas saídas em que são

obrigadas a tomar partido. Os dilemas que esses personagens enfrentam diante dessas situações do cotidiano revelam problemas do tempo presente do leitor/espectador: os fins e os meios, a justificativa para a prática da violência, o saber lidar com as consequências de uma determinada ação, a relação do indivíduo com a comunidade, a iniciativa individual com constantes históricas (Sartre, 2022b, não p.).

Como então essa tensão em que o personagem escolhe em e por meio da situação vai dialogar com a estética saramaguiana, visto que prioriza a ação para dar a conhecer o caráter dessa pessoa de ficção? Escolhe a si ou ao outro? E o que revela a opção escolhida? Dessa estética de Sartre em relação à importância do personagem para abordar seu pensamento ideológico, identificamos uma característica em comum com o pensamento literário de Saramago: o personagem, essencial para o desenvolvimento do autor e do cidadão José Saramago. Tal prerrogativa pode ser confirmada pela linha confessional do seu discurso *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*, pronunciado em dezembro de 1998, por ocasião do recebimento do Nobel. Ele nos dá a exata medida da relação entre o autor e seus personagens:

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efetivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser (Saramago, 2013a, pp. 75-76).

O envolvimento entre criador e criatura revela que os limites entre ficção e realidade são tênues e dialogam com a proposta de Pirandello (1977, p. 14) de que o drama do personagem é o drama do autor. Segundo esse dramaturgo, para que um produto da fantasia ou uma criação artística possa existir, deve abrigar em si o próprio drama, isto é, o drama que o define e pelo qual é um personagem. Em *Seis personagens à procura de um autor* somos advertidos que mesmo sendo o drama a razão de ser personagem, esse não é proveniente de si, mas do autor (Pirandello,

1977, p. 14). Qual seria então o drama das personagens saramaguianas e, portanto, o drama do autor José Saramago?

Quando observada a voz do autor português em diálogo com a sociedade é uma declaração de compromisso, de engajamento: “O que eu digo é que eu tenho, como cidadão, um compromisso com o meu tempo, com o meu país, com as circunstâncias, digamos, do mundo.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 345). Essa escolha demonstra o que já reconheceu Prado (2014), isto é, à medida que o autor se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisam ter. O autor então se exprime por meio dos diálogos, das palavras e essas são consideradas como ação no teatro. Nesse o que é importante é o modo de alterar essa percepção, estratégia que vai conseguir modificar essas fórmulas de percepção que estão dadas. São modos de fazer e agir por meio de expressões que revelam o drama do autor e, conseqüentemente, do personagem.

Carlson (1997) recupera que, para Sartre, o teatro é um meio de autoconhecimento. Ao apresentar personagens que agem por convicção e justificam suas escolhas, o drama permite ao espectador ver a si mesmo de forma mais clara e objetiva. A linguagem teatral, focada na ação e no gesto, contribui para a construção desse processo de autoconhecimento, distanciando o público da ação dramática para oferecer uma perspectiva mais ampla.

O autor, formalmente, está presente no texto por meio das didascálias, por meio da palavra. Entretanto, como assinala Anne Ubersfeld (2013) “a escrita teatral nunca é subjetiva, na medida em que por sua própria vontade o autor recusa-se a falar em seu próprio nome e o diálogo é sempre a voz do outro – e não somente a voz de um outro, mas de muitos outros. Fato reconhecido por Seixo (1987) e Costa (2020) ao destacarem que o diálogo como o elemento a ser considerado nesse caminho do fazer teatral de Saramago, no discurso de suas personagens é que surgem todas as vozes em que o autor se encontra.

Dadas as especificidades do texto teatral, para que o personagem se coloque diante de uma situação e demonstre seu engajamento é preciso que esteja vivo. Essa condição é dada a ele pelo que fala de si, pelo que dizem a respeito dele e por meio de suas ações. Segundo Pavis (2015, p. 286), a relação entre o personagem, as palavras e as ações podem se manifestar de três formas. A primeira delas é “a que a

personagem é um agente e o essencial é mostrar as diferentes fases de sua ação numa intriga bem encadeada”. A segunda, quando a ação é a consequência e o personagem atinge um ponto sem volta em sua essencialidade, não se define por sua essência, qualidade, aspectos físicos e morais. Nesse caso, é determinada por um meio socioeconômico que se basta e só se envolve na ação por via de consequência, sem intervir em seu desenrolar. E, por fim, a ação e o actante se complementam; a personagem se identifica como agente de uma esfera de ações que de fato lhe pertencem, e a essa se modifica à medida que é realizada. Para Prado (2014, p. 92), o comportamento durante a ação é um recurso poderoso para marcar dramaticamente o caráter. No entanto, não se deve confundir ação com movimento, atividade física, pois “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente.”

Já para Pirandello (1977, p. 14), o personagem dramático precisa de um sentido mais elevado. Não deveriam ser apenas pessoas ou coisas para representar um vício, uma situação dramática, um aspecto cômico ou dramático. Não cabe a esse ser uma espécie de sombra do autor que cria seus personagens como uma figura mimética do que a sociedade oferecia por meio da variedade de seus membros. Para o dramaturgo italiano, os personagens tornam-se casos e pensamentos. São criaturas desnudas, limpas de sobre-estruturas, porque nascidas dialeticamente da história humana operam acima e contra a intervenção dos próprios homens. Os personagens pirandellianos estão envolvidos num avançar e retroceder dadas as circunstâncias da e na vida, porque essa é incoerente. Esses são o resultado do espetáculo sombrio que o autor observa.

Considerando nossa leitura das peças, as características apontadas pela crítica a respeito da dramaturgia saramaguiana e o diálogo entre Saramago, Sartre e Pirandello, associadas ainda às especificidades do gênero teatral, nos levam ao questionamento: de que forma a dramaturgia de José Saramago, permeada por sua visão de cidadão crítico e engajado, constrói personagens que encarnam a importância da responsabilidade individual e convidam o leitor/espectador à reflexão sobre seus deveres e obrigações sociais?

A seleção de informações na produção ficcional e não ficcional do pensamento literário e ideológico saramaguiano sugere que nosso autor não fez questão de distinguir o cidadão do autor. Talvez constituindo esse o seu drama: o

drama de ser cidadão, visto que reafirma essa condição ao longo da produção de sua obra. Para ele é imperativo o compromisso para com o outro, com o tempo e a comunidade em que está inserido, que pode ser resumido na seguinte afirmação: “Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicamos os nossos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres.” (Saramago, 2013, p.90). Há, por parte de Saramago, uma valorização das consciências individuais - o que pode causar estranhamento dado a sua filiação comunista/socialista, pois espera-se que a causa deveria ser sempre do grupo, da comunidade, o que para ele não passa de utopia. O sujeito precisa agir diante do reconhecimento de sua responsabilidade perante si, o outro e a humanidade. Opinião semelhante têm os autores Nogueira, Baltrusch, Cerdá (2021) que destacam o fato de que para Saramago a responsabilidade individual deveria ser tema central nos debates éticos contemporâneos. Exemplo disso é *A Carta dos Deveres Humanos*, inspirada nas ideias do autor. Essas defendem que os direitos humanos só se sustentam quando acompanhados de deveres. Essa proposta, apresentada à ONU em 2018, ganha ainda mais relevância diante das múltiplas crises que o planeta enfrenta, exigindo de cada um uma postura ética e responsável."

Apresentado e compreendido o drama do autor: o drama de ser cidadão e nos orientando pelo princípio pirandelliano, o drama do personagem saramaguiano, neste estudo, é o de ser um personagem-cidadão. Essa é uma nova categoria de análise de personagem na dramaturgia saramaguiana. Distante da ideia de uma releitura da categoria de um personagem *raisonneur*, o *personagem-cidadão* não se limita a ser um porta-voz no autor que a expressar uma síntese ou conciliar as opiniões sobre os demais personagens e ação da peça (Pavis, 2015, p. 323).

Não é possível, no entanto, não reconhecer que o personagem-cidadão traz consigo uma parte do autor, o autor-criador e não o autor-pessoa. O autor-criador existe por meio da palavra e da ação. O personagem-cidadão quando colocado diante de uma situação é convocado a tomar uma iniciativa. É importante destacar que não se trata da situação dramática, que pode ser entendida como um conjunto de informações textuais e cênicas que orientam a compreensão textual e a ação na relação entre os personagens ou para a elaboração de sentido e de representação (Pavis, 2015, p. 323; Ryngaert, 2013, p. 9). Mas da situação proposta por Sartre: que

escolha é feita e o que revela sobre a personagem. Outra observação a ser feita para o estabelecimento desta nova categoria é de que a transição entre os espaços da ação serve como ferramenta conceitual neste estudo para a construção do personagem-cidadão. Ao analisar as diferentes situações que o personagem enfrenta em cada ambiente, podemos observar como ele se adapta e interage com o mundo ao seu redor. Essa análise nos permite identificar as características que definem um personagem-cidadão, como a responsabilidade social, o senso crítico e a capacidade de diálogo. O personagem-cidadão não ganha vida ou a atenção do leitor como um herói pronto, mas assim como esse, ele passa a atuar em um espaço que não lhe pertence, por não lhe ser permitido a permanência. Estar em domínio alheio propulsiona o mecanismo da ação e revela o caráter do personagem. A ação está atrelada ao aparecimento e a solução das contradições e conflitos entre as personagens ou entre uma personagem e uma situação não apenas no nível da intriga, mas na transformação da consciência do personagem e o modo como a expressa em gestos e discurso (Pavis, 2015, p. 323).

Diante do exposto, estabelecemos para nosso problema de pesquisa a seguinte hipótese: a dramaturgia de José Saramago, permeada pela postura desse como cidadão-autor, transcende a mera encenação teatral, transformando-se em um instrumento poderoso para a construção de personagens que expressam valores por meio do diálogo e de ações que modificam uma realidade pré-determinada. São convocados diante de uma determinada situação a tomar para si deveres que afetam a si e ao outro. Essa característica faria deles personagens-cidadãos que, ao se responsabilizar por suas escolhas, promovem a crítica social e incitam o leitor/indivíduo a repensar sua relação com a sociedade e seus semelhantes.

Procuramos então analisar a dramaturgia de José Saramago sob a ótica da construção de personagens-cidadãos, explorando a relação entre a visão crítica e engajada do cidadão-autor (autor-pessoa/autor-criador) e a construção de personagens que refletem e instigam a reflexão sobre a responsabilidade individual na sociedade. Diante deste objetivo geral, foram considerados os seguintes objetivos específicos:

- a) Identificar a dialética entre o teatro português e a dramaturgia saramaguiana;

- b) Compreender as especificidades do autor, da autoria e da personagem de ficção, em específico desses na dramaturgia;
- c) Investigar a axiologia de José Saramago e verificar o diálogo desta com o pensamento estético de cidadão-autor;
- d) Elaborar o conceito de personagem-cidadão; e
- e) Aplicar o conceito de personagem-cidadão nas peças que compõem a dramaturgia saramaguiana.

Escolhemos então como metodologia para o desenvolvimento deste estudo adotar a análise dos textos teatrais publicados *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). Optamos por relatar a intriga das peças no quarto capítulo composto pela análise das personagens que identificamos como personagens-cidadãos.

Considerando o objetivo de pesquisa e as especificidades do gênero teatral, direcionamos nossa atenção prioritariamente à categoria do personagem e à sua relação com as dimensões da ação e do diálogo. Sobre o pensamento literário e político de Saramago, realizamos a seleção e a análise dos depoimentos do autor em textos não ficcionais como os que compõem os *Discursos de Estocolmo* e das entrevistas concedidas ao longo de sua carreira.

Nossa abordagem contribuiu para a revisão de afirmações recorrentes de que Saramago escreveu apenas por encomendas e que, por esse motivo, perpetuou-se a ideia de que seriam textos marginais. Além disso, entende-se que, dada nossa perspectiva de interligar a visão de Saramago como cidadão-autor à construção de personagens que encarnam valores e princípios cívicos, detalhamos a relação de Saramago com Sartre e Pirandello, o que possibilitou lançar nova luz sobre a sua obra dramaturgic e sua relevância para o debate sobre a cidadania no mundo contemporâneo.

Há, ainda, o desejo de contribuir para a fortuna crítica do autor ao recuperarmos o pensamento literário e filosófico de Saramago que corroboram com a compreensão das escolhas do autor que convocam o indivíduo ao dever de ter deveres, obrigações para com o outro para que as injustiças não sejam encobertas. Consideramos também que há a contribuição para os estudos da dramaturgia ao se elaborar o conceito de uma nova categoria de personagem dramático: o personagem-

cidadão. E, por fim, pretendemos promover a reflexão a respeito das escolhas que repetidamente são feitas para a manutenção da liberdade quando o tempo em que se apresentam é de suspensão do olhar e da vida – nem ver e muito menos reparar. Dadas que essas escolhas são feitas por aqueles que não conhecemos e que acabam por determinar o modo como encaminhamos nossas próprias escolhas.

Este estudo está organizado em quatro capítulos. No primeiro, intitulado *Das considerações iniciais*, abordamos a relação entre o teatro português e a dramaturgia saramaguiana e, na sequência, recolhemos e partilhamos a recepção crítica da obra de Saramago. Destacamos os olhares que se detiveram a princípio no conjunto dos textos teatrais e, posteriormente, no pensamento ideológico e literário de Saramago para que pudéssemos assimilar o que previamente foi tratado a respeito do nosso objeto de pesquisa: as peças publicadas, visto que os estudos que dedicam a dramaturgia saramaguiana não se encontram em números expressivos se comparados com os da prosa do autor.

No segundo capítulo tem início nossa fundamentação teórica, organizada em torno do título *Do drama do autor e o drama de ser personagem*. Nele tratamos dos conceitos relacionados ao autor, a autoria e o personagem de ficção, a partir dos conceitos de Bakhtin - sobre autor-pessoa e autor-criador, Pirandello - a respeito do drama do personagem, Sartre - sobre o personagem e a situação, direcionando nosso olhar a esses elementos na dramaturgia na perspectiva de Renata Pallottini, Patrice Pavis e Anne Ubersfeld e, concomitantemente com o pensamento ideológico e literário de José Saramago, observando os conceitos de cidadania e individualismo apresentados por Renaut, Lipovetsky e Serroy. No terceiro capítulo, *Do personagem-cidadão na dramaturgia saramaguiana*, conceituamos a categoria de personagem-cidadão e demonstramos a partir das características dos personagens que compõem as peças a aplicação do nosso conceito. No quarto e último capítulo, *Das considerações finais*, recuperamos nossa trajetória de leitura e os resultados da nossa pesquisa.

Então, que se abram as cortinas!

## 1 DAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

### 1.1 DO TEATRO PORTUGUÊS À DRAMATURGIA DE JOSÉ SARAMAGO

“Não sabia que Saramago escreveu para o teatro!” Essa é uma expressão de surpresa recorrente até mesmo entre os leitores de José Saramago quando se fala a respeito da dramaturgia saramaguiana. Assemelha-se até com outra manifestação quando o tema é o teatro em Portugal: O teatro português existe?<sup>4</sup> Motivos para essas impressões não faltam. No caso de José Saramago, a explicação para o sussurro na recepção das peças por parte de seus leitores, bem como da crítica especializada, pode ser atribuída ao reconhecimento de Saramago como romancista e ao seu discurso de que não se considerava um dramaturgo. Ele costumava afirmar que escreveu as peças somente porque lhe foram encomendadas. Contudo, o que veremos mais adiante é que ele andou flertando com o gênero teatral antes de conseguir publicar sua primeira peça em 1979. De qualquer modo, esses elementos contribuíram para a aura de que a escrita dramática fosse marginal e aquém dos demais títulos dentro do conjunto da obra saramaguiana - afirmação da qual discordamos e iremos justificar à medida que este texto avançar.

No caso do teatro português, sabemos que ele existe, assim como também é real o fato de que as manifestações da dramaturgia lusitana estiveram presentes ao longo da história da Literatura Portuguesa, mesmo que em desvantagem em relação às outras expressões artísticas. As palavras de Maria Helena Serôdio (1997, p. 25) corroboram com essa compreensão, visto que mesmo ocupando um lugar importante de intervenção e legitimação da atualidade, para ela “a voz dramática portuguesa não obteve um volume e uma consistência necessários que lhe garantam o protagonismo desejado na esfera criativa”.

Um breve levantamento dos gêneros mais recorrentes na produção literária portuguesa demonstra que no período medieval português há as cantigas trovadorescas, a poesia palaciana, os romances de cavalaria e o brilhante teatro vicentino. No Classicismo, Barroco e Arcadismo o destaque é a poesia. No teatro o

---

<sup>4</sup> O questionamento sobre a existência ou não do teatro português data de 1912, quando Luís Barreto pleiteava uma cadeira na Escola de Arte de Representar (Rebello, s.d.).

expoente é Antônio José da Silva, o Judeu<sup>5</sup>, que foi também personagem em Memorial do Convento, descrito como “um que fazia comédias de bonifrates” e foi queimado juntamente com Baltasar Sete-Sóis (Saramago, 1994, p. 358).

Com a chegada do período romântico, são as novelas e romances que passam a concorrer com a poesia e ganham espaço na literatura moderna e contemporânea portuguesa. Se houve o aparecimento de outros gêneros da prosa, houve o ressurgimento do teatro português. Esse fato se estabelece a partir do trabalho de Almeida Garrett<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo em que ele contribui para a organização de uma nova cena cultural e a escrita de peças teatrais, funda o que passaria a ser o Teatro Português (Braga, s.d., p. 5). São as peças *Um auto de Gil Vicente* (1838) e *Frei Luís de Sousa* (1843) os marcos dessa renovação. E há de se acrescentar que o contexto histórico foi promissor para o trabalho de Garrett. Nesse período houve o golpe de estado denominado Revolução Setembrina<sup>7</sup>, que nos anseios democráticos promoveu a renovação no campo cultural português. Fato que se repetirá quase século e meio depois quando após a Revolução dos Cravos, em 1974, o teatro português passa por um reavivamento e promove o surgimento de novos dramaturgos - como o caso de José Saramago - bem como o investimento no setor cultural, em específico no teatro, revelando curiosamente que revoluções em Portugal são campo fértil para o desenvolvimento da dramaturgia portuguesa.

Mas não nos afastemos de Garrett, pois o propósito de acompanhar as manifestações da dramaturgia em Portugal precisam seguir. Segundo Teófilo Braga, Garrett não teria se limitado em firmar apenas a fundação do teatro português com

---

<sup>5</sup>Antônio José da Silva, o Judeu, nasceu no Rio de Janeiro em 1705 e foi deportado juntamente com a família para Portugal para que fossem julgados pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição da Igreja Católica apenas por serem judeus. Essa sina o acompanhou mesmo se declarando um cristão-novo e formar-se em Direito. Como dramaturgo escreveu e encenou óperas que mesclavam prosa e música, ironia e crítica, além de levar ao riso, no Teatro do Bairro Alto, grande parte da população lisboeta, no reinado de D. João V. As obras mais conhecidas são uma adaptação de *Dom Quixote*, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha* e *do gordo Sancho Pança*, *Esopaida*, *Os encantos de Medeia*, *O prodígio de Amarante* (Eustáquio, 2013, p. 1).

<sup>6</sup>Além das peças *Um auto de Gil Vicente* (1838) e *Frei Luís de Sousa* (1843), a dramaturgia de Almeida Garrett é composta pelas seguintes peças: *Catão* (1822), *O Corcunda por amor* (1822), *Mélope* (1841) *O Alfageme de Santarém* ou *A Espada do Condestável* (1842), *Dona Filipa de Vilhena* (1846), *Falar Verdade a Mentir* (1846), *A Sobrinha do Marquês* (1848), *Camões do Rossio* (1852). Essa última em coautoria com Francisco Feijó. Há ainda obras póstumas do mesmo gênero.

<sup>7</sup>Ocorrida em 9 de setembro de 1836, a Revolução de Setembro foi organizada pela população civil e, posteriormente, pelos militares. Defendia, entre outros interesses, o fim da miséria de boa parte do povo operário, bem como a independência em relação à Inglaterra; questionava a concentração do poder político e econômico numa burguesia limitada, predominantemente rural e o aspecto profundamente antidemocrático do cartismo e da Carta Constitucional de 1826.

dramas de qualidade, mas pensou também em remodelar o repertório da cena nacional. Para atender a esse propósito, estabeleceu prêmios aos novos talentos e criou o Conservatório da Arte Dramática. Essa instituição teve por objetivo avaliar a produção teatral. Além disso, Garrett obteve ainda subsídios do governo para a manutenção dos teatros do Salitre e Rua dos Condes e para a edificação do Teatro Nacional, denominado oficialmente de D. Maria II (Braga, s.d., pp. 9-11).

Os esforços de Garrett foram também reconhecidos por Eça de Queiroz, mas esse, realista, dizia que o teatro em Portugal estaria morrendo. A ideia se desenvolve no artigo *O teatro em 1871*, publicado em *As Farpas*<sup>8</sup>, onde afirmava que o teatro em Portugal estaria acabando devido ao declínio do espírito e da inteligência dos portugueses, bem como dos problemas na gestão dos espaços e dos recursos financeiros destinados a eles. Se não bastasse, para Eça, havia o fato de o povo português não ter gênio dramático. Para o autor de *Os Maias*, haveria um único bom exemplo, a peça *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. No mais, com exceção dessa obra, o que se apresentava nas salas eram dois tipos de drama: o sentimental ou o de efeito, mas que de qualquer modo eram peças de conteúdo superficial por vezes bem escritas, mas cuja trama ofertava aos espectadores um entretenimento de mau gosto (Queiroz, 2023, p. 91). Os diálogos e ações seriam resultado de um drama que se firmava mais como prosa, o que para Eça tornava as representações teatrais ainda mais enfadonhas. Em certa medida, a crítica queirosiana na crônica *O Teatro em 1871* demonstra que o visto e ouvido nos palcos não atendia às exigências do contexto histórico da época, nem as inquietudes dos sujeitos ou as características do Teatro Moderno. Os anseios de Eça, um espectador mais situado com as questões contemporâneas a si, exigiam um outro teatro, que de algum modo apontasse por meio da crítica social - como ocorria em seus romances - ou seja, à crise que questionava a identidade do indivíduo no final do século XIX.

Essa tensão entre conteúdo e forma de que se queixa Eça sugere que o teatro português passava por transformações em consonância com tendências modernas, em que os gêneros se mesclavam, contrariando a proposta clássica de não dar forma épica à tragédia. Nesse novo teatro ou teatro moderno português identifica-se que o conflito está no indivíduo que dentro de si luta, e que para exprimir a dissidência entre

---

<sup>8</sup> Revista mensal que circulou entre os anos de 1871 e 1882. Tinha por objetivo abordar a política, as letras e os costumes em Portugal.

ser e existir, sonho e realidade, apresenta-se ao público com pouca ou quase nenhuma ação. O diálogo se faz presente, porém fica evidente por trás dessas escolhas uma “intenção monologal que ameaça dominar a cena” (Junqueira, 2013, p. 12).

Essa tendência para o falar para si acompanha o teatro moderno português, no momento em que, segundo Renata Junqueira, mesmo considerando que os autores carregavam um vínculo com o Romantismo, percebeu-se uma dicotomia entre a introversão simbolista<sup>9</sup> e o expressionismo<sup>10</sup>. Esse marcado pela retomada do sujeito com a esfera social e aquele pelo indivíduo que mergulhava fundo no subconsciente (Junqueira, 2013, p. 184).

Nessa transfiguração do sujeito à medida que se relacionava (ou não) com a sociedade, o teatro português garantiu sua permanência mesmo em contextos adversos causados pela censura decorrente dos regimes ditatoriais que se instauraram em Portugal - a Ditadura Nacional (1926–1933) e o Estado Novo de António de Oliveira Salazar e Marcello Caetano (1933–1974). Na década de 70 do século XX, a imprensa portuguesa era alertada para ter muito cuidado com o teatro. Os motivos para o cerceamento seriam dois: a ideologia política e a moral católica. Era censurada qualquer peça que tratasse das lutas de classe, tivesse inspiração marxista, promovesse a contestação, ou mesmo que fosse de boa qualidade - o que as tornaria ainda mais perigosas, pois o risco de haver sentidos obscuros como o agnosticismo ou o ceticismo poderiam fazer questionar a ditadura fascista em que Portugal estava mergulhado. O ápice da censura se dá em 1973 quando nenhuma peça de autores portugueses subiu aos palcos, a ponto de não ser permitida a representação de *A Barca do Inferno*, de Gil Vicente (Rebello, 2009, não p.).

O breve levantamento sobre a trajetória do teatro português evidencia a complexa questão da identidade dessa manifestação artística e demonstra sua importância como componente atemporal da literatura portuguesa. No entanto, exigiu determinação daqueles que decidiram segui-la: a censura religiosa, política ou moral esteve presente desde o período medieval. No entanto, impressiona - como dito anteriormente - pelo seu fortalecimento em momentos de convulsão social.

---

<sup>9</sup>São representantes desta vertente os seguintes autores: Eugénio de Castro, D. João da Câmara, António Patrício e Fernando Pessoa (Junqueira, 2013, pp. 181-182).

<sup>10</sup>Os autores com tendências expressionistas são, segundo Renata Junqueira, Almada-Negreiros, Raul Brandão, Branquinho da Fonseca e José Régio (Junqueira, 2013, pp. 183-184).

Assim como ocorrido nos tempos de Garrett, foi no período de maior liberdade artística em Portugal, após a Revolução dos Cravos, que Saramago, sempre reticente em se autodenominar dramaturgo, levou à cena sua primeira peça teatral.

Segundo o editor de José Saramago, Zeferino Coelho, a escrita para o teatro interessou ao autor desde muito cedo<sup>11</sup>. Antes de ter escrito *A noite* (1979), Saramago escreveu duas pequenas peças. A primeira intitulada *O diálogo* e a segunda *A lição de botânica* (1976). Sobre aquela não se tem informações a respeito do conteúdo, já sobre essa, sabe-se que é uma peça em um ato, escrita a convite do grupo de teatro A Barraca, que preparava o espetáculo *Ao Qu'isto Chegou*<sup>12</sup>, de Augusto Boal. Segundo Oliveira Neto (2020, não p.), o texto foi concluído, porém não representado pois, para o dramaturgo brasileiro, a peça era extensa e não seria possível encaixá-la na montagem final.

Em 2015, a presidente da Fundação José Saramago, Pilar Del Rio, deu a conhecer o encontro do manuscrito de outra peça, *O Fim da Paciência*<sup>13</sup>. O texto seria uma adaptação realizada por Costa Ferreira e José Saramago de um dos contos do livro *Objeto Quase* (1978). Em 2022, a Fundação deu sequência à doação do material que compôs o espólio do autor à Biblioteca Nacional de Portugal e, em 2024, foi possível ratificar a existência de outras peças saramaguianas<sup>14</sup>. São elas: *O homem que queria conhecer o inferno* (s.d.s.d.s.d.), *Um personagem a mais* (peça em um ato, s.d.s.d.), *A cópia estava conforme* (peça em três atos, s.d.s.d.) e *Quase uma*

---

<sup>11</sup> Zeferino Coelho gentilmente esclareceu algumas dúvidas em relação aos motivos de Saramago ter escrito para o teatro. E-mail de 21 de novembro de 2023 para a autora desta tese.

<sup>12</sup> O espetáculo foi anunciado em dezembro de 1977 e era composto por textos teatrais, poesia e música de diversos autores que se propuseram a opinar sobre o absurdo do contexto português. Disponível em: <https://acervoaugustoboal.com.br/ao-quisto-chegou-feira-portuguesa-de-opiniao#gallery>. Acesso em: 25 jan. 2024.

<sup>13</sup> Segundo entrevista concedida por Pilar Del Rio ao periódico Observador, o manuscrito estava junto de textos que se referiam a peça *A noite*. Somente em 2015 teve conhecimento de que os papéis pertenciam a outra peça intitulada *O fim da paciência*. Segundo Francisco Rebello, a peça é uma adaptação do conto *As coisas*, publicado na obra *Objeto Quase* e contou com a colaboração de Costa Ferreira, ator, escritor e dramaturgo. (1999. p. 149) Disponível em: <https://observador.pt/2015/06/18/cinco-anos-apos-a-morte-ainda-ha-saramago-por-descobrir/>. Acesso em: 8 set. 2023.

<sup>14</sup> Os títulos informados estão na seção Teatro não publicados que compõem o material do espólio doado à Biblioteca Nacional de Portugal. Manuscritos: 62.2 24/6 O homem que queria conhecer o inferno; 68.2 25/6 Um personagem a mais peça de 1 ato; 70.2 27/6 Quase uma ressurreição - peça de 1 ato; 71.2 30/6 Quase uma ressurreição - notas para uma eventual representação; 72.2 30/6. A cópia está conforme - peça em 3 atos; 174.4 18/18 O diálogo, teatro - datilografado; 174.4 O diálogo, teatro continuação com poema manuscrito em francês no verso - datilografado; 175.4 19/18 Lição de botânica datilografado. 175.4 19/18 - A lição de botânica, teatro, primeira versão com anotações - datilografado. 69.2.26/6 Quase uma ressurreição, peça de teatro em 1 ato com anotações.

*ressurreição* (notas e primeira versão). Parte desses títulos foi citada por Fernando Gómez Aguilera, que acrescenta além da data de elaboração dos textos, 1951, a informação de que *Quase ressurreição* seria uma última versão de duas outras: *O homem que queria conhecer o inferno* e *Um personagem a mais*. Aguilera registra ainda que *Retrato do Natural* é decorrente de um outro manuscrito intitulado *A cópia está conforme* (2008, p. 4 e 53)

Há ainda informação sobre originais não publicados de textos teatrais divulgada na recente biografia elaborada por Miguel Real e Filomena Oliveira. Segundo os autores, Saramago escreveu peças teatrais entre os anos 40 e 50 do século XX. No entanto, os biógrafos não mencionam o título das outras peças ou manuscritos e destacam apenas *Lição de Botânica*, *A noite* e *Que farei com este livro* (2022, p. 185; 382)

A existência e a data de escrita desses manuscritos e peças desconhecidas do público corroboram com o que disse Zeferino Coelho, isto é, que o teatro interessava a Saramago desde cedo e, a despeito do que se divulga sobre essa parte da obra do autor, não se tratou apenas de projetos isolados de encomendas de ocasião. Identifica-se que a dramaturgia foi um gênero caro ao autor, pois recebeu, ao que nos parece, a mesma dedicação que outros textos que compõem o conjunto da obra saramaguiana. Se considerados os períodos de produção da poesia nos anos 40 que antecedem a publicação de *Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente alegria* (1970) e do romance *A viúva/Terra do pecado* (1947), o teatro esteve presente como forma de expressão artística, inclusive em um período em que a dramaturgia portuguesa já sofria a censura imposta pelo salazarismo.

Importante ressaltar o aproveitamento de parte da peça *Diálogo* (s.d.s.d.), na crônica *Teatro todos os dias*<sup>15</sup>, compilada na edição de *A bagagem do viajante* (1973), pela Editora Futura. Os textos que a compõem foram publicados, anteriormente, no diário *A Capital* (1969) e no semanário *Jornal do Fundão* (1971- 1972). No manuscrito disponível, na biografia elaborada por Aguilera (2008, p. 70), identifica-se o mesmo trecho do final da crônica.

---

<sup>15</sup> Essa crônica provou o caráter híbrido do gênero ao excursionar da não ficção para a literatura e em específico, se organizar em torno da estrutura do texto teatral. Chama ainda atenção pela ambiguidade do texto em relação à palavra teatro em referência ao gênero e critica as disputas de poder político e relações sociais.

Cumprir ainda ressaltar que a negação do título de dramaturgo não diminuiu a qualidade das obras, pois Saramago também insistia não ser um romancista, e costumava afirmar que escrevia ensaios por meio do gênero romance<sup>16</sup>.

As incursões de José Saramago na dramaturgia revelam uma persistência por parte do autor para estar inserido no contexto histórico-cultural português que estimulava uma arrancada cultural do teatro pós-revolução dos Cravos. Há ainda a existência dos manuscritos que contribuem para uma revisão do teatro saramaguiano como resultado de encomendas. O que houve, supomos, dadas as tentativas que antecederam a publicação de *A noite* e a negativa da encenação no festival, é que o teatro não foi considerado viável ao autor. Faz pensar que dadas essas experiências iniciais com a dramaturgia, ele pode ter decidido fazer o mesmo que fez com o manuscrito do romance *Claraboia*<sup>17</sup>, que escolheu não publicar. No entanto, apesar de esse momento inicial ter sido pouco exitoso para ele na dramaturgia, o gênero em questão estava longe de ser uma aposta perdida e figurava mais uma tentação em seu universo de escrita<sup>18</sup>, como ele mesmo assinalou:

Mas como já disse uma vez o homem e a mulher, - e sobretudo a mulher, se por causa dessa lição bíblica... -, nascemos para ser tentados; Às vezes somos tentados por uma cobra com uma maçã na mão, embora eu não saiba onde a cobra tem as mãos, e às vezes somos tentados por uma pessoa que vem nos dizer: E se você fizesse uma peça? (Saramago, 1996, p. 172).

A tentação foi posta por Luzia Maria Martins e o desejo de ver seu texto representado fez com que Saramago procurasse uma companhia teatral. Em um depoimento em comemoração do Nobel de Saramago, Joaquim Benite, encenador do Grupo Campolide relembra o fato:

---

<sup>16</sup> A declaração de Saramago é a seguinte: “Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim; cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações” (Saramago, 2018, p. 159).

<sup>17</sup> Concluído em 1953, *Claraboia* só foi publicado em 2011 dadas as instruções de Saramago. A obra foi escrita quando ele tinha 30 anos e não era um nome consagrado. O motivo para a publicação após a morte do autor estaria no fato de que o manuscrito foi enviado a uma editora que, na época, não deu resposta a Saramago, nem devolveu o original.

<sup>18</sup> É bom lembrar que na data do primeiro convite para a escrita de *A noite* (1979), Saramago já havia escrito e publicado os romances *Terra do Pecado* (1947) e *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977); os livros de poemas *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970), *O Ano de 1993* (1975), os livros de crônicas *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL Teve* (1974) e o livro de contos *Objecto quase* (1978).

[...] foi Saramago a falar-me do texto, que tinha escrito, a pedido de Luzia Maria Martins e que esta, já não sei por que motivos, não pudera levar à cena.[...] José Saramago participou activamente do projecto. Assisti a muitos ensaios, discuti connosco o texto, maravilhava-se com a aventura, no espaço físico da cena, das palavras que tinha escrito. Seguiu a evolução das personagens nas vozes e no corpo dos actores. No final dos ensaios tinha sempre palavras de carinho e estímulo para cada um dos intérpretes. Via-se que o palco o fascinava.[...] José Saramago, o dramaturgo de então que ainda não era mundialmente famoso nem Prémio Nobel, mas que já era um grande escritor, deixou-nos a recordação de um homem em que o rigor da análise não é incompatível com a imaginação e a fantasia, e para quem a realização artística exige um trabalho duro e persistente (e quem melhor do que aqueles que fazem teatro, forma de expressão artesanal por natureza, poderia compreendê-lo) (Benite, 1998, p. 21).

Além de buscar a companhia para encenar a peça, Saramago desejava a publicação do manuscrito. Segundo Zeferino Coelho (2024), diante da negativa de Nelson Matos, diretor da Moraes Editora, o autor entrou em contato com a Editora Caminho que concordou em publicar a peça<sup>19</sup>. Atento e inserido no novo contexto cultural português após a Revolução dos Cravos, Saramago investiu na dramaturgia novamente.

Participante desse cenário, o Grupo Campolide, nas edições trimestrais da *Revista Programa*, compartilhava as agruras e os êxitos do teatro português. Joaquim Benite<sup>20</sup>, fundador do grupo, menciona em seu artigo *Chapéu novo, carne fresca* (Benite, 1979, p. 9-10), que a cena dramática portuguesa pós 25 de Abril caracteriza-se pelo aparecimento de inúmeros grupos de teatro, pela diversificação de linhas estéticas e pela familiarização do público com o repertório dos grandes centros europeus. Essa combinação, aos olhos de Benite (1998, p. 21), indicava haver “um teatro em Portugal”, questão não muito bem resolvida, pois não haveria uma produção dramática equivalente à produção cênica.

Para dar conta dessa ausência, houve sugestão da retomada de peças proibidas pela censura fascista do antigo regime, mas também do resposno “Portugal tinha uma vocação visível para as descobertas marítimas e uma total incapacidade para escrever teatro”. A despeito desse, cinco anos depois do 25 de Abril, peças dos autores portugueses Helder Costa, Cardoso Pires, José Saramago e La Féria foram

<sup>19</sup> É por meio da publicação da peça *A noite*, que tem início a parceria entre Zeferino Coelho, Editora Caminho e Saramago, que foi até 2014.

<sup>20</sup> Jornalista e crítico teatral, fundou em 1971 o Grupo de Campolide e em 1976 o transformou em companhia profissional. Foi responsável pela estreia em teatro de José Saramago, de quem dirigiu *A noite* (1979) e *Que farei com este livro?* (1980 e 2007). Disponível em: <https://ctalmada.pt/joaquim-benite/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

encenadas por companhias independentes. Condição dada pela manutenção da liberdade e da democracia e, por isso, o desenvolvimento das companhias passam a fomentar tanto novas obras de dramaturgos portugueses, como também novos dramaturgos.

Ainda sobre contexto de produção das peças de Saramago, Maria João Brilhante esclarece que o teatro português realizado entre 1974 e até final dos anos 80 do século XX passou por grandes transformações, a começar pelos modos de produção com a criação de companhias de teatro independentes e o apoio financeiro por parte do Estado; a autorregulação social e política do setor; o surgimento de novas ideias de teatro decorrentes do fim da censura e a abertura ideológica que permitiram um lugar promissor para escritores, encenadores e estudiosos, bem como uma aposta na descentralização cultural (Brilhante, 2022, não p.).

Essa primeira fase, de legitimação da efervescência de um novo teatro português que vinha desde os anos 60, pouco restou do que Maria João Brilhante entende como “experimentalismo, da criatividade e da missão que a liberdade e a abertura ideológica trouxeram em tão curto espaço de tempo”. (2022, não p.) Situação decorrente do fato de o Estado, em 1979, passar a controlar os meios e os modos de produção, fazendo com que companhias de teatro tomassem para si a responsabilidade de defender o teatro como meio de mobilização e transformação da sociedade e daquelas que nessa partilhavam experiências. O resultado de tudo isso é que houve um progressivo isolamento e até mesmo desaparecimento de algumas companhias por conta das exigências para a adequação aos novos parâmetros políticos (Brilhante, 2022, não p.).

O contexto desafiador foi estimulante para Saramago, mesmo se consideradas as mudanças no final dos anos 70 do século XX. Em julho de 1979, um grupo de dramaturgos, críticos de teatro e encenadores se reuniu para discutir os principais problemas e questões relacionadas com a atividade teatral em Portugal, bem como compartilhar perspectivas para a dramaturgia portuguesa daquele período e traçar hipóteses de trabalho para o futuro. No encontro de 14 de julho, estiveram presentes Helder Costa, Romeu Correia, Bernardo Santareno, Luiz Francisco Rebello, Joaquim Benite e José Saramago. Dessa conversa, o depoimento de Rebello detalha o contexto da dramaturgia pré 25 de abril de 1974. Para dar início a sua fala, ele recupera como uma peça se constitui. Primeiramente, segundo ele, há um projeto

escrito num papel e após intervenções de encenadores e atores, e que passa a ser um espetáculo. Porém, isso só acontece quando o contexto histórico permite, diferentemente do que ocorreu pré 25 de abril, quando os textos escritos deixaram de ser elaborados em razão da censura fascista e da opressão que afligiam o interesse pela escrita. Rebello lembra que todos os presentes no colóquio sofreram ação negativa da censura - com exceção de Saramago, pois esse teria se tornado dramaturgo após 25 de abril. Ainda segundo o autor, esses não puderam ver suas peças representadas ou não puderam escrever as peças que desejariam ter escrito, porque sabiam que podiam correr o risco de não chegar a ser representados, e que essa condição comprometeria a função do teatro. Na opinião do crítico,

o teatro é uma coisa feita para ser imediatamente apresentada, para atingir imediatamente um determinado público. Quem escreve para um público que há de vir, está cometendo um duplo logro, porque enganam a si próprios; enganam o teatro, os seus contemporâneos e a posteridade (...) (Rebello, 1979, p. 7).

A queda do regime ditatorial em 1974 abriu portas para uma nova era cultural em Portugal, mas a construção de uma sociedade democrática e culturalmente plural exigia mais do que a simples abolição da censura. A democratização do acesso à cultura, a criação de novas infraestruturas e a formação de novos públicos eram desafios que se somavam aos legados da censura. Dada essa condição, dramaturgos e encenadores engajados em um projeto cultural progressivo, como os membros da Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais que atuou entre 1974 e 1975, aproveitaram o curto período de abertura para intervir no processo de transformação do país.

A principal preocupação desta comissão era a descentralização teatral, pois, à exceção de Lisboa, Portugal era um deserto cultural, como bem definiu Rebello (1979, p. 7). Nas palavras do autor, presenciava-se "uma forma de colonização cultural", com peças de autores estrangeiros dominando os palcos. Além disso, a maior parte da população não tinha familiaridade com o teatro, tornando-se necessário "familiarizar o drama com uma população que desse estava divorciada". Era preciso criar o hábito e o gosto pelo teatro para que este pudesse se desenvolver. No entanto, a situação não era favorável: os ingressos eram caros, a qualidade das peças era questionável e as temáticas abordadas, quando não censuradas, pouco despertavam o interesse da

maioria da população, que, mesmo quando tinha acesso, não se identificava com o que era apresentado. Havia, claro, algumas exceções.

Em 1975, para além de determinadas medidas legislativas que foram mais projetadas do que realizadas - embora se tenha conseguido, apesar de tudo, criar o Centro Cultural de Évora - houve a possibilidade de levar grupos amadores e algumas companhias profissionais à província, à procura de um público potencial. Pensava-se que com a abolição da censura logo apareceriam textos geniais. Mas as demandas eram outras e o texto teatral tinha seu tempo de gestação e maturação. Levou tempo e, como disse Joaquim Benite (1979, p. 9), não poderia haver um teatro português, sem, na sua origem, existirem textos portugueses. E em 1979, 7 ou 8 originais portugueses estavam em cena ao mesmo tempo. Fato decorrente da movimentação do setor inclusive com a promoção de concursos<sup>21</sup> como forma de estímulo para a escrita de textos teatrais.

Helder Costa (1979, p.8) complementa que após 25 de abril foi possível o estabelecimento de um teatro que dialogava com a realidade portuguesa, porém alertava que seria necessário não cair na armadilha de um teatro elitista ou intelectual, pois defendia que a responsabilidade da dramaturgia não permite que compactue com um tipo de teatro superficial que confunde a importância de expor os problemas da sociedade e de tornar claro as causas que defendem.

Nessa mesma vertente, sobre o papel do dramaturgo, Saramago pondera que há um teatro que se encena fora dos palcos<sup>22</sup>. Para ele havia uma peça que começara há 48 anos com o regime fascista e que, mesmo após o 25 de abril, percebia-se o avanço da direita, dos valores mercantilistas, de um pseudomoralismo decorrente de um entusiasmo muito mais político que revolucionário. Saramago questiona ainda se o teatro e a artes, de um modo geral, não deveriam ser um veículo de aprendizagem imediata ao contrário da ideia de exaltação no palco, uma vez que pode ter sido essa falta de bom senso constante que fez com que o público, assim como as companhias, se perdessem em sua missão. O problema estaria, segundo ele, nas escolhas de

---

<sup>21</sup> Para se ter uma ideia, houve um concurso promovido na TV portuguesa com 350 peças inscritas, mas Rebello acredita que apenas 17 teriam algum potencial. Houve também o concurso da SEC (Secretaria da Cultura); ATADT - Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral.

<sup>22</sup> A referência a um teatro fora dos palcos se assemelha ao tema da crônica *Teatro todos os dias*, disponível na obra *Objeto Quase e na imagem do manuscrito da peça o Diálogo em José Saramago: A consistência dos sonhos: cronobiografia* (Aguilera, 2008, p. 90).

determinadas companhias que acabavam por comprometer seus valores ao colocar o dinheiro à frente de seus projetos (Saramago, 1979, p. 8).

A discussão sobre o papel do dramaturgo revelou que o grupo em que Saramago estava inserido entendia o teatro como resultado de um contexto histórico e das ideologias vigentes. Semelhante ao que aponta Ryngaert sobre a questão da análise do teatro:

O que se questiona não é apenas como o teatro fala, mas sobre do que se permite falar, que temas aborda. Do teatro íntimo ao grande teatro do mundo, do teatro de câmara ao teatro histórico, as mudanças de “formato”, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias (Ryngaert, 1995, p. 9).

O projeto da dramaturgia saramaguiana é marcado pela ideologia do compromisso com os valores do cidadão-autor José Saramago - condição que trataremos mais adiante. Na entrada de 16 de agosto de 1998 dos *Últimos Cadernos de Lanzarote*, Saramago afirma que as peças são resultado das “preocupações de um autor que segue o princípio de não escrever se não tiver algo que considere importante”, e esclarece que a referência a fatos políticos em suas peças são decorrentes do que ele pensava a respeito do sistema capitalista autoritário que governa a todos e, portanto, seria natural que essa fosse uma das ideias condutoras dos seus textos teatrais.

Essa temática existencialista fez suscitar o questionamento se haveria diferenças significativas entre a escrita (estilo e conteúdo) do romancista, do dramaturgo e do contista, caso do entrevistador Ribeiro (*apud* Saramago, 2018, p.196). Sobre a questão Saramago compartilha que as diferenças estariam na estrutura - refere-se à construção frásica e à coloquialidade - que não impedem uma exploração do viés político da obra, visto que “[...] leituras políticas podem fazer de qualquer dos meus livros. Se se nota mais facilmente no teatro, é porque o teatro sempre foi mais didático”. (Saramago, 2018, p.196)

Não é a primeira vez que Saramago aborda as singularidades e as propostas de sua dramaturgia. Em 1995, na palestra intitulada *El teatro de Saramago por él mismo*, proferida na Universidade Complutense de Madrid, o autor esclarece que a questão de não se considerar um dramaturgo está no fato de que não faz do gênero dramático o seu modo de expressão recorrente. A relação entre o autor e sua obra é mais complexa do que a simples dicotomia entre liberdade e restrição. Para

Saramago, a criação artística é um processo dialético, marcado pela interação entre o indivíduo e o contexto social. Ao aceitar encomendas, o autor não abdica de sua liberdade criativa, mas a reconfigura, adaptando-a às demandas e expectativas de seu público. Essa postura demonstra a consciência do autor sobre seu papel na sociedade e sua capacidade de influenciar a percepção do mundo (Saramago [1995] 2011, p.171).

Ao abordar a peça *A noite* (1979), Saramago esclarece que o pedido de Luzia Maria Martins era de que a ação se passasse em um jornal. Dada a experiência dele com esse espaço, decidiu que abordaria a redação na noite de 24 para 25 de abril de 1974. Ele recorda que se perguntou o que realmente importou naquela ocasião. O autor explica que ao considerar os diversos atores que impulsionaram a Revolução dos Cravos - o povo, as Forças Armadas e a oposição clandestina ao regime fascista -, fica claro que a narrativa simplista de um mero golpe militar falha em capturar a complexa dinâmica do movimento. Saramago ([1995], 2011, p. 172) entende que o correto é destacar a intervenção popular como elemento crucial da revolução, afirmando que "quando começaram os protestos, as reivindicações, as greves, tudo isso foi uma revolução social". Este levante social fomentou o golpe militar inicial, transformando-o em um levante popular que redefiniu o panorama político português, mas que ao mesmo tempo procura explicitar o caráter interventivo do indivíduo para que mudanças ocorram. Para Saramago, essa característica da peça, associada a valorização da intervenção individual em um determinado grupo (o povo) garantiu a permanência de *A noite* nos palcos após dezessete anos da primeira apresentação. E é nessa perspectiva de tornar evidente a força do indivíduo que ele centra o conflito da peça.

Saramago esclarece que *A noite* não tem a intenção de falar claramente da Revolução dos Cravos, mas sim do reconhecimento por parte de um jornalista, de um cidadão comum que, de modo individual, quase solitário, faz a escolha de não mais compactuar com a censura direta aos meios de comunicação. Ao se prontificar a escrever a peça, Saramago esclarece que não teria escrito a peça se não tivesse algo a ser compartilhado, neste caso, o problema do poder. Poder que normalmente não se questiona e é reconhecido como inerente a um determinado indivíduo ou grupo. Poder que governa o mundo ao governar a informação. A peça se volta para o questionamento de posturas individuais acríticas e enfatiza a necessidade de se

reconhecer que o poder deveria ser uma construção social que pode ser contestada e redefinida, por esse motivo, questiona se “vamos permitir que sigam nos governando pessoas que não conhecemos e cujos interesses não coincidem com os nossos?” (Saramago, [1995], 2011, pp. 173 -175).

Constatamos que o exercício da dramaturgia é uma ousadia que exige determinação daqueles que a ela se dedicam em Portugal. Essa manifestação teve em boa parte de sua expressão e permanência em solo português a dedicação daqueles que se propuseram a revidar com ações o estigma de que o povo português não tinha imaginação para o teatro bem como da censura, que em diferentes momentos da história de Portugal, se impôs aos autores, encenadores, atores e companhias.

Observamos também que Saramago contemplou o gênero teatral concomitantemente - senão antes - da prosa. Sugerindo que os temas desenvolvidos nesta, estavam presentes naquele. Em nossa percepção, na dramaturgia saramaguiana, manifestou-se, desde o princípio, o pensamento ideológico e literário de Saramago: valorização do indivíduo que a partir de uma escolha modifica o curso da vida, ou melhor, da ação - termo aqui mais apropriado - pois é retomada nas peças seguintes ao valorizar as ações individuais, como no caso de Francisca de Aragão, que decide ajudar Camões; como Pedro, representante dos pobres que fez ver a Francisco de Assis que a pobreza não é santa, como Hans van der Langenstraten e Heinrich Gresbeck, mercenários em sua origem, mas que decidem abrir os portões da cidade para que chegassem ao fim a tirania e a tragédia em Münster. E há Zerlina, que absolve Don Giovanni, ao humanizá-lo.

A escrita dramática saramaguiana apresenta um projeto de organização da narrativa de modo a reverberar, na natureza da escrita, um projeto do autor que, como assinalou Ryngaert, é atravessado pela história e pelas ideologias. No caso de José Saramago é um compromisso para com o dever ao dever e às obrigações para consigo - para a manutenção das virtudes individuais e para com todos os sujeitos que dividem a vida e a experiência neste mundo. Ao escolher um caminho moralmente legítimo, Saramago tem consciência das liberdades individuais e que decorrente dessas, livres são as escolhas. O que ele esperou, possivelmente, foi divulgar que as consequências das escolhas seriam passíveis de mudar as circunstâncias para o bem do outro. Afinal, como ele disse: “O cidadão que o escritor é não pode ocultar-se por

trás da obra.” E, assim, como cidadão, tem para si um compromisso com o seu tempo, com o seu país, com as circunstâncias, digamos com o mundo (Saramago, 2010, p. 345).

Findamos neste ponto a seção que contempla a inserção de Saramago no teatro português e apresentamos a seguinte, em que abordaremos a fortuna crítica da dramaturgia saramaguiana e do pensamento ideológico do cidadão-autor.

## 1.2 DA FORTUNA CRÍTICA DO SARAMAGO DRAMATURGO

Começamos esta seção que propõe a revisão da literatura da dramaturgia saramaguiana com a clássica entrevista concedida a Carlos Reis, intitulada providencialmente *Diálogos com José Saramago*. Nela nosso autor compartilha, nas palavras de Reis (1998, p. 6) “o pensamento estético e a sua forma de estar na vida, como escritor, mas também como cidadão”. Entre as muitas declarações, Saramago expõe seu pensamento a respeito da crítica literária, que reconhece como um tipo de poder que, uma vez exercido com autoridade e não com autoritarismo, pode tanto promover quanto destruir uma obra. Aos seus olhos, a seriedade da crítica contribui para que os livros sejam lidos, mesmo que confesse que não houve crítica positiva ou negativa que o fizesse alterar a forma como encaminhou sua escrita. Aos olhos do autor, o que considerava positivo e até o surpreendia era quando o crítico apontava elementos que ele não havia percebido (1998, p. 45).

No entanto, o que às vezes a leitura dos especialistas questionava não agradava a Saramago; um bom exemplo disso é a polêmica entre ele e a crítica quando as entidades literárias autor e narrador são abordadas, ou quando insistiam na classificação de sua obra como ficção histórica. Não temos em mente caminhar por essa seara, visto que não há o narrador no texto teatral e nossa perspectiva de análise está centrada nas relações entre o pensamento literário e ideológico do autor e a relação deste com a personagem dramática.

Pois bem, voltemos então à entrevista concedida a Reis, afinal nessa há a crítica e o esclarecimento do autor acerca da sua dramaturgia. Saramago olha seu teatro de forma mais positiva mesmo ao reiterar que apesar de não se considerar um dramaturgo, considerava que até aquele momento as quatro peças escritas não eram más, e revelou que escrever para o teatro demandava mais esforço que escrever romances (1998, p. 84). A autocrítica a respeito das peças publicadas contribuiu, como dissemos no capítulo anterior, para uma aura de que esses textos estariam aquém, à margem no conjunto da obra do autor. Mas, diga-se de passagem, eram encomendas aceitas dados os temas propostos. Considerando como primeira crítica, o olhar do autor, ficamos com a ideia de que as peças “não eram más”. Não tão más assim, visto que o tempo mostrou que lograram interesse entre pesquisadores nas academias e da crítica especializada.

Nosso interesse inclusive. Considerando nossa proposta de que ao explicitar a ideologia do autor, a dramaturgia saramaguiana revela o cidadão-autor e que essa condição promove a criação de personagens-cidadãos, privilegiamos apreciações críticas que se dedicaram a abordar os textos teatrais de José Saramago, ou que em referência a outros gêneros da prosa saramaguiana explicitaram o pensamento literário e ideológico do autor.

A fortuna crítica a respeito da dramaturgia saramaguiana de certa forma revela que esteve presente antes da publicação da primeira peça, pois supomos que a primeira crítica recebida pelo Saramago dramaturgo é referente ao texto *A lição de botânica* (1976), quando Augusto Boal decidiu não encenar a peça por conta da extensão do texto. Qual a extensão necessária? Qual o tempo da ação? Não localizamos os parâmetros do que seria indispensável para que o texto fosse encenado, pois não foram citados por Boal ou Saramago.

No caso das peças publicadas, desde a encenação de *A noite*, a dramaturgia saramaguiana recebeu atenção da crítica contemporânea. Inicialmente tratou-se de uma coleta de opinião dos espectadores por parte do próprio Grupo Campolide e registrada nas páginas da *Revista Programa*. O texto descrevia os resultados da pesquisa junto aos espectadores para compreender a recepção da peça. Os dados coletados apontam que setenta por cento dos entrevistados classificavam a peça como excelente e muito boa (vol. 3, nov. 1979, p.13). Opinião que também teve a Associação de Críticos Portugueses que premiou *A noite* como a melhor peça de teatro apresentada em 1979.

A respeito dessa peça, Fernando Mendonça (1980, p.85) comenta na *Revista Colóquio Letras* que o texto de *A noite* apresentava problemas na estrutura, pois não possuía espessura e desenvolvimento progressivo. Essas características, segundo Mendonça, contribuíram para proporcionar a sensação de que “tudo permanece ostensivamente parado” (*ibid.*) e seria apenas mais um tributo ao 25 de abril e menos uma produção que animasse o leitor, o que comprometeria a aceitação de Saramago como um dramaturgo. No entanto, o crítico reconhece que de qualquer modo, essas características fazem parte da gramática da cena e que o mérito da ação está no diálogo entre Torres e Valadares. É o diálogo entre esses dois personagens que, nas palavras de Mendonça, convencem o leitor ou o espectador. Com um certo contragosto, o crítico identifica uma das características da dramaturgia saramaguiana

que irá se fortalecer na escrita das outras peças: o diálogo como promoção da ação. Fato também reconhecido, décadas depois, por Horácio Costa, que vê na prática da escrita teatral uma fonte de aprendizado para o Saramago romancista:

[...] depois de incursões no terreno na prosa e da crônica, nos quais o domínio, ou mesmo a invenção de personagens literários, representam um aspecto menor na produção textual, a importância precípua do teatro saramaguiano será exatamente a de agilizar estes fatores na sua escrita, de molde a que este exercício no terreno do teatro se vá refletir, transmutado, obviamente, nos romances a ele posteriores (Costa, 2020, p.107).

Grünhagen e Reis (2023, p.164) convergem na exaltação do diálogo como pilar da dramaturgia saramaguiana. Para esses estudiosos, a força dos diálogos e as emoções pulsantes nas personagens marginalizadas pela historiografia conferem às peças o seu autêntico vigor dramático.

Fonte de aprendizado, o predomínio da intenção monologal na peça, também revelará uma característica das futuras personagens dramáticas saramaguianas: a necessidade de exprimir-se revelando as dimensões psicológicas e ideológicas. Essa nossa perspectiva é corroborada pelo trabalho de Maria Alzira Seixo (1987, pp. 33-38), ao analisar as peças *A Noite* (1979), *Que Farei com este livro?* (1980) e *A segunda vida de Francisco de Assis*. Seixo ao recuperar que o diálogo faz parte do cânone do gênero teatral e salienta que a presença desse elemento na dramaturgia saramaguiana revelaria mais a dimensão psicológica dos personagens. A estudiosa identifica uma mudança na percepção do autor para a elaboração da situação dramática: a preferência pelo indivíduo em detrimento do corpo coletivo para representar as forças que dimensionam o conflito nas peças. Há o indivíduo e a relação deste com o tempo em que vive, revelando nas escolhas do autor “uma radical dimensão humana, à qual uma imperiosa necessidade ideológica é reconhecida.” (1987, pp. 33-38).

A respeito da questão ideológica na dramaturgia saramaguiana, Christine Zurbach (1999, p.152) destaca que as temáticas escolhidas pelo autor carregadas pelo viés histórico, social e político contemporâneos a ele reverberam “uma participação empenhada na cidadania através do teatro.” Acrescenta ainda que os textos de Saramago são fortemente marcados pela palavra escrita revelando-se mais como “uma série de escritos que matéria de espetáculo” (*ibid.*) que, aos olhos de Zurbach, aproxima a dramaturgia de Saramago à de Sartre, por ser um teatro de tese em que há “a presença discreta de um autor que se apresenta, pouco ou mal

disfarçado, por detrás da máscara de certas personagens, que exprimem desacordo ou que invectivam um mundo injusto ou delirante.” (1999, p.152). Fazer-se reconhecer no texto é uma das características do teatro contemporâneo que, além de buscar a valorização do texto enquanto construção poética da palavra do cotidiano e da ação, promovia o reaparecimento do autor e revelava o aspecto político da estética da dramaturgia saramaguiana. O teatro teria então propiciado um espaço concreto para a expressão de uma dramaturgia de intervenção por meio da construção de ficções a partir do universo de referência do autor - História e sociedade - e de um olhar crítico que intenta evidenciar o real na representação/imitação das desordens do mundo e que poderiam ser passíveis de transformação.

O caráter clássico das peças não compromete a dimensão política e cívica do autor, dada a sua expressividade visto a presença de uma voz que narra e dialoga comprometida com o seu tempo, promove o que Zurbach (1999, p. 158) identifica como além de um teatro de tese, um teatro-tribune. Ao apresentar os problemas, o teatro exige compromisso se assemelhando à proposta da literatura de engajamento dos anos 40 - 50 na Europa. Elementos esses que fazem do teatro de Saramago “um teatro político construído na representação de conflitos entre vontades de condições desiguais” (*ibid.*, p. 158.), em que se exige o reconhecimento de direitos e a promoção da justiça. Exigências do autor, cidadão do mundo que transmite seu posicionamento por meio das personagens que em conflito constituem a ação e “estão marcadas pelo mesmo humanismo que transparece nas suas conversas (...) uma necessidade de apontar, designar, verbalizar o que existe e o que não existe” (*ibid.*, p.158) contribuindo assim para a construção de personagens

portadoras de valores bem definidos em volta de esclarecimentos históricos sobre a evolução da nossa sociedade, em volta da ideia otimista de que o mundo resulta e depende da ação humana e de que o mal pode ser ultrapassado, lembrando a que ponto a nossa realidade presente é contingente e por isso suscetível de ser alterada (Zurbach, 1999, p. 158).

Nesse caminho de entender a questão do compromisso para o autor, o trabalho de Teresa Cristina Cerdeira (2011, p. 25) fazendo referência ao conjunto da obra, evidencia que a escrita de Saramago é uma escrita de compromisso. Compromisso inicialmente com a própria escrita, mas principalmente com o tempo dessa escrita, pois como ela salienta “um escritor fala sempre de si, mesmo ao falar de outros. Um escritor fala sempre do seu tempo mesmo quando escolhe, por opção

voluntária, um outro tempo” (2011, p.25). Nesse mesmo ensaio ela corrobora com a perspectiva de Zurbach (1999), pois reconhece que não se dissociavam as figuras do escritor e do cidadão do mundo e via, nos personagens saramaguianos, uma oportunidade de rever a história, mesmo quando os indivíduo se deixam levar pelo desencanto, a desconfiança e onde não há espaço nem ao menos para a utopia.

Concordamos com a percepção de Zurbach e Cerdeira e as associamos à dramaturgia saramaguiana, visto que também tratam de um tempo passado que dialoga com o tempo da escrita das peças e com o tempo futuro de leitores e espectadores, revelando o caráter atemporal e a universalidade das peças. Assim como com o reconhecimento do cidadão autor.

A perspectiva de uma obra que se consolida pelo compromisso e a responsabilidade é reconhecida por Nogueira, Baltrusch, Cerdá (2021, pp. 9-13). Os críticos declaram que a obra saramaguiana “fala de um humanismo da necessidade, da responsabilidade e da existência” (*ibid.*), visto que aos seus leitores Saramago “empurrou incessantemente tanto o seu público como a sua personalidade artística para ações e intervenções impactantes, num compromisso inabalável de remodelar o mundo” (*ibid.*, p.9) A responsabilidade para com o mundo, para que se mudem as circunstâncias, revela-se uma questão ético-política para Saramago e é por isso, segundo os autores, que seus pensamentos e sua literatura puderam ser transformados em um livro universal: *A carta dos deveres e obrigações da pessoa física*. Esse que se originou do discurso pronunciado no banquete do Nobel em 10 de dezembro de 1998, em que Saramago (2013, p. 98) convocava a si e aos demais cidadãos, gente comum, para que assumissem dever aos deveres para que o mundo talvez pudesse ser um lugar melhor.

Esse discurso de Saramago, associado aos trabalhos de Seixo, Costa, Zurbach, Cerdeira, Nogueira, Baltrusch, Cerdá começaram a validar a nossa hipótese de que o Saramago dramaturgo exercia em sua escrita a perspectiva do cidadão-autor, dada a característica do gênero teatral de interagir de forma mais incisiva na promoção da reflexão do e com o interlocutor/espectador. As personagens, sempre tão caras a ele, levavam adiante o drama do autor que queria fazer reparar as mazelas do mundo. Para que pudesse dar conta desse compromisso, a força da palavra do personagem evidencia que as mudanças podem ocorrer em uma sociedade a partir do indivíduo, que levado a ficção, enquanto personagem, é promovido a personagem-

cidadão, aquele que assume o compromisso, a responsabilidade para a manutenção dos direitos ao assumir deveres para que ao menos se diminuam as formas de intransigência e a impossibilidade de reconhecimento e aceitação da alteridade. Para que pudéssemos verificar se essa perspectiva de análise já havia sido proposta, decidimos realizar um levantamento das teses e dissertações que tinham como objeto apenas a dramaturgia saramaguiana e análises que contemplassem o tema da cidadania, do compromisso em relação ao conjunto da obra de José Saramago.

O número de pesquisas destinadas à dramaturgia saramaguiana nas universidades brasileiras é modesto se comparado com outros gêneros ficcionais do autor. Localizamos treze trabalhos<sup>23</sup> e desses, em nossa seleção privilegiamos pesquisas que abordassem os personagens dramáticos. Nessa linha de análise há o trabalho de Nascimento (2007) a partir do mito literário de Don Juan se propõe a analisar as obras *O Burlador de Sevilha*, de João Gabriel de Lima e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005), de José Saramago em diálogo com o estudo do filósofo Soren Kierkegaard sobre a versão operística de W. Amadeus Mozart e Da Ponte, Don Giovanni, identificamos que predominantemente o viés filosófico se sobrepõe à análise da personagem como elemento do drama.

O trabalho de Borges (2008) a respeito da humanização de São Francisco de Assis em *A segunda vida de Francisco de Assis*, discute como o enfrentamento dos conflitos familiar, amoroso e da ordem franciscana pelo personagem Francisco contribuíram para a descanonização do santo. A pesquisadora (2008, p. 92) conclui que Saramago, ao se apropriar do “ícone religioso e de sua biografia”, questiona a tradição religiosa e promove um diálogo a respeito da pobreza e dos problemas sociais do mundo, cabendo aos indivíduos aceitá-los ou não.

Menezes (2009) analisou os ideais franciscanos a partir do homem São Francisco de Assis nas obras *Primeira vida e Segunda vida de Francisco de Assis*, do frei franciscano Tomás Celano e do personagem na peça teatral *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), de José Saramago. A respeito da peça, Menezes (2009, p. 107) qualifica que a obra é um teatro de ideias que demonstra a fragilidade das relações de alteridade quando “imperam o capitalismo predatório”. A pesquisadora ainda destaca que em sua segunda aparição no mundo, Francisco ao decidir enfrentar

a pobreza acaba por entender a necessidade de se fundar um novo humanismo, "que assegure uma vida digna a todos" (2009, p. 107).

Silva (2010) analisou a peça *Que farei com este livro?* procurando compreender o emprego da metaficção historiográfica na peça, resgata a trajetória de Camões para publicar *Os Lusíadas*. A respeito dos personagens ela escreve que podem ser organizados em três grupos: os que representam o poder religioso e político; os que representam o humanismo e os que cumprem uma função humanizadora. Neste último grupo ela faz referência a Ana de Sá e Francisca Aragão. Na percepção de Silva (2010, p. 12), Francisca "ocupa singular por ser a única que transita entre a Corte e a Mouraria".

A pesquisa de Mendonça (2011) dedica-se ao estudo do personagem Camões em três peças: *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; *Que farei com este livro?*, de José Saramago e *Tu, só tu, puro amor...*, de Machado de Assis. O intuito é verificar a mitificação de Camões de acordo com o contexto histórico de produção das peças. Nos detivemos em compreender qual era a percepção de Mendonça sobre *Que farei com este livro?*. Para ele (2011, p. 54), o Camões de Saramago é "um herói perspicaz, devido à sua determinação em publicar sua epopeia, tentando burlar, a todo momento, a mediocridade e a falta de cultura das autoridades da época" e ressalta a intertextualidade entre o tempo histórico da fábula e do passado recente de Saramago, pois para Mendonça (2011, p. 70) Camões é visto com o olhar do século XX, num diálogo com a ditadura de Salazar e o pós salazarismo.

A relação intertextual entre *Que farei com este livro?* e *Os Lusíadas* orienta a pesquisa de Santos (2018, p. 140). A respeito do personagem Camões, a pesquisadora salienta que esse é caracterizado por Saramago "como uma figura mais próxima do homem comum", preocupado com questões da sua época e as do cotidiano - alimentação, saúde, trabalho, companheiro de seus poucos amigos e sem o charme do conquistador ou das glórias da guerra. Santos avalia que Saramago apresenta Camões "como um homem que podia caminhar pelas ruas sem ser notado, como se estivesse rumo ao esquecimento" (*ibid.*, p.141).

Salvador (2021, pp. 228-230) em sua tese "*Silêncio" em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de história de José Saramago*, ressalta que no teatro saramaguiano a luta humana contra a injustiça, a perseguição, a tirania e todas as formas de censura. Destacando ainda que o tema da opressão está na intersecção

de todos os textos das peças e ressalta o pensamento ideológico saramaguiano de que se a opressão existe, existe por conta do homem. Então cabe a ele a responsabilidade de acabar com tais arbitrariedades. Há que ser comentado que Salvador, procura do que ele chama de simetria entre a prosa e a dramaturgia saramaguiana.

Conte (2021) aborda a influência exercida pelos textos não ficcionais reunidos em *A opinião que o Diário de Lisboa teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976) na elaboração da produção ficcional de Saramago, em específico na peça *A noite* (1979). Conte (2021, p. 137) destaca Saramago como um autor que “sempre fez questão de se afirmar enquanto um cidadão politicamente ativo, com dileto gosto por intervir em um mundo tão desigual.” O que nos chamou a atenção foi o entendimento do autor de que Saramago pensava a ação coletiva como resposta. No entanto, em nossa percepção, é o indivíduo que, por meio de suas escolhas, altera o coletivo.

Oliveira (2021, p. 48) investigou as relações da criação artística com a história em *Que farei com este livro?* (1980) ao verificar como a obra saramaguiana recriou esteticamente a biografia de Luís de Camões, e problematizou o lugar da literatura nas sociedades capitalistas. Em suas conclusões expressa que, por meio de um “Camões humano”, Saramago utiliza a peça como arma de denúncia das dificuldades impostas a todos aqueles que vivem da escrita.

Com exceção do trabalho de Silva (2010) e Salvador (2021), os demais se detiveram essencialmente nos personagens que teoricamente seriam os heróis da ação. Concordamos com os autores que registraram que figuras históricas como Camões e Francisco de Assis, bem como o personagem Don Giovanni foram desconstruídos para os aproximar do senso de humanidade de Saramago. No entanto, em nossa perspectiva, são os personagens coadjuvantes que acabam por alterar o destino dos protagonistas. São homens e mulheres comuns, cidadãos que no reconhecimento da autonomia dada pelo individualismo escolheram tomar para si a responsabilidade de fazer do mundo um lugar menos pior, quer pensando o outro, quer pensando a humanidade. Mas o exercício da cidadania requer sacrifícios, bom senso para que o indivíduo seja capaz de questionar os valores morais da sociedade em que está inserido e rever seus princípios éticos.

Com relação aos personagens, não podemos deixar de mencionar a importância do dicionário de personagens saramaguianos criado pela Equipe

Saramaguiana de Investigação em Teoria e Crítica Literárias da Universidade de Córdoba, orientados pelo Professor Miguel Koleff (2008) e a obra de mesmo fim elaborado por Salma Ferraz (2012). Este contempla 354 personagens da prosa e do teatro. Na organização dos verbetes predomina a dimensão sociológica dos personagens, sem referências à teoria de criação e desenvolvimento de personagens ou do drama.

Nos verbetes organizados pela Equipe Saramaguiana e o Professor Koleff (2008) encontramos as três dimensões de análise dos personagens, porém não são contemplados os personagens do teatro. Os organizadores explicam que a seleção teve como objeto de análise os romances. Em nosso estudo, nos detivemos no capítulo *Estudos dos personagens saramaguianos*, cientes de que abordam a prosa, mas que contribuem para nossa análise. Os autores (2008, pp. 23-33) reconhecem que em sua obra literária, Saramago organiza uma narrativa singular ao optar pela omissão de nomes e descrições fisionômicas de seus personagens. Essa estratégia revela-se como uma ferramenta poderosa para provocar a imaginação do leitor e convidá-lo a participar ativamente da construção da história. Ao invés de ditar como o personagem deve ser concebido, Saramago cede espaço para que o leitor construa sua própria imagem mental, moldando-a de acordo com suas experiências, valores e referências. Essa ausência torna-se um convite à especulação, permitindo que o leitor explore as diversas facetas da personalidade do personagem, tanto física quanto psicologicamente. Essa liberdade de interpretação abre caminho para uma análise crítica mais profunda, pois o leitor não se limita a uma visão pré-definida pelo autor. Ele se torna um coautor na construção da narrativa, tecendo relações entre o personagem e o contexto à sua volta, questionando suas motivações e ações.

Saramago reconhece que a sua ausência no texto, pela falta ou limitações de informações, é necessária, pois as situações e personagens que ele cria não se comportam de acordo com as regras vigentes. O projeto é construir, ou melhor, ao menos tentar construir personagens que sejam “mais que nós” e mais que ele, para que sejam pessoas melhores” (Saramago, 1998, pp. 62-63 *apud* Koleff *et al.* 2008, p. 25)

Sobre a questão ética em Saramago, a perspectiva de Saraiva (2012, p. 5) ratifica nosso entendimento e salienta que o autor tem como pilar de sua obra a liberdade individual como alicerce fundamental da compreensão da realidade

humana. Uma visão de mundo plenamente objetiva e criteriosa que é sustentada pela crença no compromisso com aqueles que lhe são próximos, com a humanidade como um todo ou com todos os seres vivos. Eles o impulsionam a agir em prol de um mundo mais justo, fraterno e sustentável, demonstrando que a verdadeira liberdade reside na responsabilidade e no engajamento com o bem-estar do próximo.

A crença de Saramago em um mundo melhor é ressaltada no trabalho de Coelho<sup>24</sup> (2022). Para ela, de forma utópica, Saramago convida o leitor a questionar as estruturas de poder, os paradigmas dominantes e as dissonâncias que permeiam a sociedade. Coelho (2022, pp. 14-16) esclarece que ao analisar as cinco propostas dramáticas de Saramago, identifica um denominador comum: a inquietação diante das diversas disforias que assolam o mundo. Através dessa inquietação, o autor propõe a construção de um mundo mais consciente de seus erros, aberto à mudança, tolerante com a alteridade e, conseqüentemente, fraterno e igualitário. Embora as peças de teatro de Saramago apresentem cenários distópicos, permeadas por críticas incisivas às mazelas sociais, elas não devem ser entendidas como expressão do pessimismo saramaguiano, pois é por meio desse panorama que o autor pode promover a conscientização, o autoconhecimento. E é da crítica a esse contexto que o autor abre espaço para a esperança e para a construção de uma sociedade melhor. Os livros de Saramago, segundo Coelho (*ibid.*, p.14) em consonância com seu ideário autoral, propõem um novo arranjo social, cultural e ideológico.

Ao analisarem as duas primeiras peças de José Saramago, Real e Oliveira (2022, p. 385) contribuem significativamente para nossa compreensão das personagens. Segundo eles há dois tipos distintos de personagens, aqueles que, desafiando obstáculos individuais e injustiças históricas, impulsionam a sociedade em direção a um estado progressivo de justiça social e igualdade geral; e aqueles que, acomodados, perpetuam um sistema social distorcido que beneficia apenas os interesses pessoais da elite. A alternância entre esses dois tipos propicia a ação dramática. Real e Oliveira sustentam ainda que:

[...] a vida é apresentada como absolutamente teatralizável, isto é, entre a vida e o teatro existe a rutura própria derivada do lugar privilegiado atribuído às personagens subsumidas pelo mega tipo social veiculador do motor da história narrado pela peça, expressão estética do máximo motor da História

---

<sup>24</sup> O trabalho de Coelho (2022) procura relacionar os conceitos de utopia e disforia à dramaturgia saramaguiana relacionando-as ao pensamento ideológico do autor, sem dedicar-se às personagens.

em si, ou seja da luta de classes - exatamente como em seus romances da década de 80. Não há rutura, nem sequer um mínimo de incoerência, entre os textos dramaturgicos de Saramago e os romances que escreveu na década de 80 (Real; Oliveira, 2022, p. 386).

A análise dos autores sobre os dois tipos de personagens em *A noite e Que farei com este livro?* Ressalta que Saramago privilegia em seu teatro os socialmente injustiçados e, assim como para Coelho (2022), a dramaturgia saramaguiana torna-se um instrumento de conscientização política e social da humanidade em ordem a um futuro de liberdade e de igualdade. Para que haja essa conscientização é preciso que personagens e o leitor reconheçam direitos e deveres na sociedade.

Relacionamos então essas exigências à cidadania e buscamos por estudos sobre a dramaturgia saramaguiana que discutem essa temática, porém não localizamos. No entanto, há o trabalho desenvolvido por González Martín (2020) que se dedica ao conceito de cidadania na obra de José Saramago. Ele contempla a prosa, em específico *Ensaio sobre a Cegueira* e os três primeiros volumes dos *Cadernos de Lanzarote*. Ao examinar o romance e os diários em questão, González Martín (2020) evidencia a onipresença do conceito de cidadania nessas obras de Saramago, embora reconheça que não estão ali de forma explícita. Em vez disso, Saramago nos apresenta sua compreensão desse tema por meio da investigação da condição humana e do desenvolvimento de seus personagens.

Para revelar a essência da cidadania, González Martín, após uma análise estatística de dados, identificou dezoito valores que interligados são os pilares da cidadania saramaguiana. Esses são estruturados em três camadas. A primeira a que o pesquisador denominou de base e nesta estão agrupados os seguintes valores: Respeito, compromisso, tolerância, responsabilidade, empatia, solidariedade, consciência moral, conhecimento, liberdade, civismo, vontade, partilha, bondade, humildade, confiança, felicidade, alegria e otimismo. A segunda, de complementação: a ética, as regras da coexistência, a dignidade e a ajuda complementam a camada base, fortalecendo o conceito de cidadania. E, por fim, a democracia que serve como alicerce para as duas camadas anteriores, fundamentando e sustentando a visão de cidadania de Saramago. Na conclusão de sua análise, González Martín afirma que a cidadania permeia toda a obra de Saramago, abrindo caminho para investigações futuras. Essa análise, segundo o pesquisador, pode ser aprofundada em cada obra individual, tanto de ficção quanto de não ficção, e em gêneros literários que foram inicialmente excluídos, como teatro e poesia.

O cotejo da fortuna crítica da dramaturgia saramaguiana revelou a presença do tema da cidadania no conjunto da obra do autor. No entanto, não encontra-se esgotado como apontou González Martín. Outra observação a ser feita é que os estudos dos textos teatrais estão predominantemente vinculados à relação entre História e ficção e dessas com o pensamento ideológico e literário de Saramago. Quanto a esses, prevalece a desmistificação de personagens históricos como Camões e Francisco de Assis ou de ficcionais como Don Giovanni. Há o estudo que aborda o tema da utopia, da qual não pretendemos tratar, além de defendermos que essa perspectiva de compreender e estar no mundo destoaria dos princípios ideológicos de Saramago. Constatamos que ao analisar os textos teatrais publicados *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) a partir dos elementos que compõem o texto teatral e em específico a personagem é pertinente e contribuirá para a fortuna crítica do autor e a compreensão de sua dramaturgia.

Encerramos nossa revisão a respeito da fortuna crítica, cientes de que não abordamos todos os textos que pudessem envolver o assunto, pois nosso recorte atendeu as pesquisas publicadas no Brasil e os textos de teóricos que com recorrência se dedicaram à obra saramaguiana. Por esse motivo e pensando na continuidade desta pesquisa, seria enriquecedor para os estudiosos sobre o teatro de Saramago, a elaboração de um catálogo fonte on-line, em que ficassem disponíveis os trabalhos sobre o tema à medida que vão sendo publicados.

No próximo capítulo nos ocuparemos com teorias e conceitos pertinentes ao nosso objetivo de pesquisa que aqui recuperamos: Analisar a dramaturgia de José Saramago sob a ótica da construção de personagens-cidadãos, explorando a relação entre a visão crítica e engajada do autor como cidadão e a construção de personagens que refletem e instigam a reflexão sobre a responsabilidade individual na sociedade.

## 2 DO DRAMA DO AUTOR E O DRAMA DE SER PERSONAGEM

O status de autor traz em si um drama, uma relação conflituosa<sup>25</sup> entre aquele que cria, escreve e os estudiosos da literatura e desses entre si. Principalmente entre os últimos oponentes, pois ao buscarem o entendimento sobre a figura do autor e seu papel na criação o fizeram descer dos céus deposto de seu poder divino como criador absoluto. Morto e ressuscitado, em pleno século XX, para uma vida nada comezinha, precisa cumprir exigências daqueles que o leem, o avaliam, o criticam e talvez, a maior delas seja as obrigações que tomou para si ao decidir escrever.

Além disso, espera-se dele não apenas conceber algo novo, mas também oferecer um modo de entender o mundo. E, ao assumir a autoria de suas ideias, ele precisa demonstrar responsabilidade e comprometimento com suas palavras. Como se percebe, não basta escrever, pois acredita-se que por meio de seu pensamento estético, ele (o autor) estabeleça uma via de comunicação singular com o destinatário, que de acordo com seu propósito de escrita, pode tanto servir a fruição ou contribuir para promoção de mudanças sociais.

E que dizer de Saramago, um autor que se intitula antes de tudo um cidadão. A quem caracterizamos como um cidadão-autor. E, se não bastasse essa afirmação, a complementa declarando que construiu e foi construído por suas personagens. Declaração que pode ser entendida como uma provocação à crítica literária, mas também como um convite à reflexão. Saramago, um indivíduo do século XX, é colocado em tensão entre a autonomia individual e a imposição do coletivo. Está diante de uma situação, mostra-se resiliente e sente-se livre para escolher que é desse modo que atinge a causa de sua escrita: o outro. Aos olhos dele, cabe a esse - se for responsável e ciente dos seus deveres, a transformação para que “Talvez o mundo possa começar a tornar-se um pouco melhor” (Saramago, 2013, p. 90).

Em face do que expomos, neste capítulo apresentamos o levantamento das discussões que envolvem a questão da autoria e do personagem na ficção, mas nos detemos nesses elementos na dramaturgia. Recuperamos também a axiologia saramaguiana e a colocamos em diálogo com o debate sobre a condição de autor e personagem na análise literária. E, por fim, apresentamos o conceito de personagem-cidadão.

---

<sup>25</sup> Pavis propõe que “drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa” (2015, p. 109).

## 2.1 DO DRAMA DO AUTOR

A condição do autor na análise literária é melindrosa e controversa. A questão central gira em torno da relação entre o texto e seu criador, mais especificamente, do papel da intenção do autor na atribuição de significado à obra. Historicamente, a crítica literária oscilou entre duas perspectivas: a tradicional oriunda da filologia, do positivismo, do historicismo, que identificava o sentido da obra com a intenção do autor, e a moderna - vinda dos formalistas russos e da nova crítica - que questiona a relevância dessa intenção para a interpretação. Essa divergência se manifesta na oposição entre aqueles que defendem a busca pela intenção do autor como chave para a compreensão da obra e aqueles que propõem uma análise autônoma do texto, desvinculada das intenções de seu criador (Compagnon, 2010, p. 47). As duas perspectivas nos colocam diante de uma situação. Novamente uma situação conflituosa em que o ato de escolher também revela nosso drama: compreender José Saramago, o cidadão-autor.

Ao se considerar um cidadão antes de um escritor, Saramago exercita o livre-arbítrio na condição de indivíduo diante do outro, da coletividade. A leitura dos discursos que compõem a obra *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* ([1999], 2013), é praticamente um manifesto do escritor: evidencia a causa e a defesa da sua escrita. Saramago (2013a, pp. 25-27) em *Da estátua à pedra - o autor explica-se*<sup>26</sup> nos provoca dizendo que há tempo lhe interessa menos falar de literatura, pois nesta, assim como nas outras manifestações artísticas, “estamos lidando com aquilo a que damos o nome de inefável”. Esclarece essa perspectiva nas páginas seguintes afirmando que prefere “falar mais da vida do que literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida”.

O motivo para isso, na percepção de Del Río (2013a, p. 13), é que Saramago foi um escritor que se definiu como um autor não programado, mas que a partir de sua intuição literária pode atingir a plena compreensão sobre ser escritor. Segundo ela, o processo criativo de autor não se deu por meio de uma reflexão metódica. A

---

<sup>26</sup> Texto oriundo da transcrição da participação de José Saramago no *Colóquio Dialogo sulla Cultura Portoghese: Letteratura-Musica-Storia*, na Universidade de Turim em 1998. Neste evento com professores que lá estavam reunidos para analisar sua obra, Saramago profere a conferência *A estátua e a Pedra* com a qual encerrou as atividades do evento (Depretis, 2013a, p. 17).

transformação em sua escrita ocorreu de forma intuitiva e gradual, impulsionada pela necessidade de ir além da descrição da realidade. Saramago após essa revelação ou quem sabe o termo mais adequado, epifania, passou a buscar a essência das coisas, e desvelando camada a camada dar-se conta das grandes questões da humanidade explorando o interior das realidades: ultrapassando o exterior da estátua em busca da pedra.

No entanto, à medida que o núcleo da pedra vai se revelando, o que está diante de seus olhos não lhe agrada revelando seu desassossego com os problemas sociais e políticos do mundo, apresentando uma visão crítica da humanidade. O Saramago que vemos nos *Discursos de Estocolmo* e em *A estátua e a pedra* é aquele que, com sua gravidade e franqueza, alerta que “as injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria se alastra” (Saramago, 2013, p.90). Não se conforma com as escolhas que estamos fazendo - enviar instrumentos para outro planeta e se mostrar indiferente à fome que mata milhões de pessoas (*ibid.*, p.90) Há tempo ele repara no que há ao seu redor e anuncia que “Alguém não está a cumprir o seu dever” (*ibid.*, p.90). Nomeia os negligentes: governo, empresas multinacionais e os cidadãos comuns. Não apresenta apenas os problemas e omissões mas a possível solução para que o mundo se torne um pouco melhor. Acredita no individualismo: os cidadão comuns devem reivindicar o dever aos seus deveres (*ibid.*, pp. 90-91).

O reconhecimento de que a humanidade estava deixando a desejar em relação às suas responsabilidades não se trata de uma opinião isolada, de momento por conta de um discurso no banquete do Prêmio Nobel em 1998. Há uma constância em seu pensamento ideológico, como no fragmento a seguir, originalmente de 1994:

O que quero dizer é que não vejo nenhum motivo para deixar de ser aquilo que sempre fui: alguém que está convencido de que o mundo em que vivemos não vai bem; convencido de que a aspiração legítima e única que justifica a vida, ou seja, a felicidade do ser humano, está sendo fraudada diariamente; e que a exploração do homem pelo homem continua a existir. Nós, seres humanos, não podemos aceitar as coisas tais como elas são. É preciso acreditar em algo e, sobretudo, é preciso um sentimento de responsabilidade coletiva, pelo qual cada um de nós é responsável por todos os outros (Saramago, 1994, citado por Aguilera, 2010, p. 347).

A preocupação com a ausência de compromisso, de responsabilidade e de empatia por parte dos cidadãos comuns incita o Saramago escritor a discutir esse comportamento em sua obra. O autor afirmou não separar o escritor do cidadão: “Em

mim, o cidadão prevalece sobre o escritor. Interessa-me perguntar a mim próprio: o que é que me preocupa?” (Saramago, 1994, citado por Aguilera, 2010, p. 347). Diante dessas manifestações de Saramago, pensamos que as palavras cidadão e autor, não deveriam ser empregadas isoladamente, mas que deveriam compor uma expressão: cidadão-autor. Essa não se trata apenas da justaposição de duas palavras, mas sim uma nova construção linguística que expressa um conceito que relaciona os direitos autorais e a participação cidadã. Acreditamos que essa é a face do indivíduo que José de Sousa Saramago quer expor.

A figura do cidadão e do escritor em Saramago se entrelaçam constituindo uma unidade praticamente indivisível onde o engajamento social molda a criação artística e vice-versa. Esta percepção é corroborada por Reis (2022, p. 13) ao afirmar que José Saramago oferece uma reflexão coerente e incisiva sobre o mundo, sem a rigidez de uma argumentação sistemática que se dilui no conjunto de sua obra. A proposta da expressão cidadão-autor para entender Saramago retoma uma exigência proposta por Walter Benjamin (1987, p. 120) que é a de reflexão sobre sua posição do autor no processo produtivo. Em sua conferência *O autor como produtor* em que propõe que o escritor, por estar inserido em um sistema que o influencia, deveria reconhecer essa influência e escolher a que/quem - classe social - se destina a sua obra. Acreditamos que esse quem para Saramago é o indivíduo comum, o cidadão. Tal situação não irá anular a autonomia do autor, mas a configurá-la de modo a distanciá-la da perspectiva de ser apenas diversão (Benjamin, 1987, p. 120). E de há muito a literatura, a escrita para Saramago não está em distrair, mas sim, em aplicar o princípio de que “ser escritor não é apenas escrever livros, é muito mais uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção (Saramago, [1978], 2010, p. 191).

Entendemos que é a partir dessa percepção que Saramago, predominantemente, utiliza de estratégias narrativas e construção de personagens que reiteradamente retomam seus valores em prol da defesa de uma cidadania de intervenção. Essas escolhas acabam por incentivar e demonstrar ao leitor que sua ação direta pode transformar a sociedade. E, por fim, favorecer um papel mais ativo e direcionado do indivíduo, que não se limita a apenas observar, mas busca intervir ativamente na construção de um mundo mais igualitário.

Esse tênue limite entre o indivíduo José de Sousa Saramago e o autor José Saramago não deve ser compreendido como uma vulnerabilidade do artista mas como

um privilégio, pois, é por esse recorte da sua vida, do seu posicionamento como pessoa que ele organiza o seu ato criativo. Nossa afirmação tem por base a concepção de Mikhail Bakhtin sobre a dualidade autor-pessoa e autor-criador. Sendo aquele o escritor propriamente dito, e esse a instância estético-formal que molda a obra. Este último, intrínseco ao objeto artístico, funciona como o eixo que articula e unifica a totalidade estética. Assim teríamos José de Sousa Saramago, o indivíduo, o cidadão, autor-pessoa e José Saramago, cidadão-autor, o autor-criador.

Faraco (2016, p. 37), ao estudar a teoria de Bakhtin, esclarece que no ato artístico, a realidade vivida é transposta para um novo plano axiológico, criando e transformando sistemas de valores. O autor-criador, como uma posição axiológica refratada pelo autor-pessoa, é responsável por essa transposição, organizando um novo mundo e sustentando uma nova unidade estética. O autor-criador não apenas registra passivamente os acontecimentos da vida, mas, a partir de uma posição axiológica específica, os reorganiza esteticamente. A reordenação dos acontecimentos da vida, atribuindo-lhes um significado pessoal e subjetivo, é influenciada pela perspectiva única do autor como criador. Essa perspectiva é como uma lente que tanto pode distorcer quanto revelar a realidade, moldando a forma como os eventos são compreendidos e valorizados (Faraco, 2006, pp. 37-39).

Para Bakhtin, o que interessa na análise de uma obra de arte é o resultado material dessa criação: a obra em si. O autor-pessoa, com suas experiências e vivências pessoais, não é o foco central da análise literária. O que importa é o autor-criador, que se manifesta na obra como uma voz que se entrelaça com outras vozes e discursos sociais. Essa voz criativa (isto é, o autor-criador como elemento estético-formal) deve impreterivelmente ser uma voz segunda, ou seja “o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético” (Faraco, 2006, p. 40).

Saramago reconhece essa *voz segunda* em seu processo criativo, quando refere-se a voz do senhor que está na sua cabeça e “fala”. Ele explica que pode até começar um texto, porém se não ouvir a voz, certamente terá que revisar tudo que fez:

[...] quando estou a escrever necessito estar a ouvir na minha cabeça a voz que “fala”. E é por isso que começar um livro é para mim tão complicado. E, porque enquanto eu não sentir que aquele senhor já está a falar que não está simplesmente a escrever o livro, eu posso empurrá-lo e fazer avançar mais

cedo ou mais tarde tenho que parar porque tenho que reconsiderar tudo aquilo que fiz (Aguilera, 2010, p. 241).

Um outro exemplo da consciência por parte de um autor de que há outro elemento em sua escrita pode ser lido no prefácio de *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello (1977, p. 5), referindo-se a entidade Fantasia cujo divertimento preferido é levar para a casa do autor homens e mulheres envolvidos em desventuras de toda ordem. Ela, a Fantasia, os carrega para que o autor os “transforme em novelas, em romances ou peças de teatro” (*ibid.*, p.5). Pirandello nos conta que foi assim que conheceu uma família inteira, que ele não sabe como a Fantasia a encontrou, o argumento dela era de que “tratava-se de uma família que iria proporcionar um excelente assunto para um romance maravilhoso” (*ibid.*, p.5). Nessa declaração, Pirandello, ao compartilhar que tem um outro ser (*voz segunda*) que traz para si o que está fora, o que está na sociedade - os homens, as mulheres, a família - revela a matéria da sua escrita.

A manutenção dessa prerrogativa está vinculada a outra constatação de Bakhtin, a linguagem e as ideias que estão presentes no objeto estético devem ser de tal modo organizadas para que essas sejam uma refração das palavras e ideias do escritor. Como esclarece Faraco, a função estético-formal de autor-criador é uma posição axiológica que apresenta “um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor” (2006, pp. 41-42).

Sobre o objeto estético e a relação entre o falante (autor), o ouvinte (leitor) e o herói (personagem) recuperamos algumas observações propostas por Volóchinov para quem esses quatro elementos estão em diálogo constante com contexto social extra-artístico. Isso ocorre porque o que consideramos individual e subjetivo, na verdade, possui raízes sociais e objetivas. Nossos conhecimentos, percepções, desejos e afetos não são universais. Apenas o que compartilhamos como falantes de uma mesma língua e cultura pode ser pressuposto em uma comunicação. Esse fenômeno social é objetivo, ancorado na realidade material comum (objetos, ambiente) e nas experiências de vida compartilhadas (família, profissão, tempo). Assim, nossos julgamentos de valor, embora pareçam pessoais, são moldados por nossa inserção social. O “eu” só se expressa plenamente a partir do “nós”. Cada

enunciado é um "código" compartilhado por um grupo social, intimamente ligado ao contexto e perdendo seu significado quando isolado (Volóchinov, s.d., p. 8).

Assim, ao analisarmos uma obra de arte, é crucial compreender que autor, herói e leitor não são entidades externas à obra, mas elementos constitutivos que moldam sua forma e estilo. Essas figuras são construções literárias, percepções criadas pela própria obra e não correspondentes a pessoas reais. A biografia do autor ou as características sociológicas dos personagens, por exemplo, não são elementos intrínsecos à obra, mas informações externas. O leitor, nesse contexto, é aquele que o autor idealiza, aquele a quem a obra se dirige e que, portanto, influencia sua estrutura (Volóchinov, s.d., p. 18). Esse terceiro elemento, é no contexto da teoria bakhtiniana, não se refere a uma terceira pessoa na comunicação, mas sim a uma instância social, ideológica ou discursiva que influencia a interação entre o autor (falante) e o destinatário (leitor, espectador). O terceiro representa as vozes sociais, os valores, as crenças e as expectativas que permeiam a comunicação e moldam o significado das palavras. Ainda pensando a relação entre falante e destinatário, há o supradestinatário, uma espécie de destinatário ideal ou audiência universal a quem a enunciação se dirige implicitamente. Ele representa uma instância transcendente que guia a organização do discurso e determina o seu sentido. O supradestinatário pode ser uma comunidade, uma ideologia, um valor, ou qualquer outro elemento que exerça uma influência sobre o falante e o destinatário (Bakhtin, 2003, pp. 330-333).

Nessa perspectiva, a cidadania afirma-se como o terceiro e supradestinatário nas obras de Saramago. É para esse ente coletivo, muitas vezes negligenciado ou mal compreendido, que o escritor dirige sua crítica social. A cidadania, segundo Saramago, necessita ser reconhecida em sua plenitude, e cabe aos indivíduos, enquanto cidadãos, exercitarem seus direitos e deveres. Como assinala Volóchinov (s.d., p. 15), a literatura, por sua vez, funciona como um espaço de interação entre vozes sociais diversas, organizando a forma como expressamos nossas concepções de mundo. É nesse sentido que a obra de Saramago, ao problematizar a condição cidadã, reflete e molda as representações sociais de sua época, mesmo quando retoma personagens históricos ou icônicos da literatura.

No caso da dramaturgia, nos arriscamos a utilizar os conceitos autor-pessoa e autor-criador e a relação destes com o contexto de produção da obra, entendendo que são resultado das várias vozes que organizam esse contexto. Nos permitimos

associá-los ao texto teatral a partir da percepção de Pavis (2015, p. 32) para quem o dramaturgo se coloca numa situação em que assume a condição de escritor-indivíduo e de escritor-sujeito coletivo, ambos carregam para o texto a sua voz que dialoga com o tempo da escrita da peça. A presença desse escritor-indivíduo (autor-pessoa) e escritor-sujeito coletivo (autor-criador) está diluída e praticamente imperceptível na estrutura da trama, na organização das ações e nas nuances linguísticas do diálogo.

Ao pensamento de Pavis, acrescentamos o ponto de vista de Anne Ubersfeld. Para ela deve ser considerado que o autor - formalmente - está presente no texto por meio das didascálias, mas alerta que a escrita teatral nunca é subjetiva, na medida em que por sua própria vontade o autor recusa-se a falar em seu próprio nome e o diálogo é sempre a voz do outro – e não somente a voz de um outro, mas de muitos outros (2013, p.7).

Concluimos nesta seção que a figura do autor na ficção está organizada em um autor-pessoa, sujeito individual que possui linguagem, ideias e valores que se diferem do autor-criador, sujeito-coletivo. Esse em nossa percepção é o cidadão-autor, a voz segunda. Essa é a face a partir da qual Saramago organiza seu processo criativo em que busca uma terceira voz, seu super destinatário: a cidadania e o cidadão.

Na próxima seção abordaremos o personagem de ficção nos detendo - de acordo com o escopo do nosso trabalho - na personagem dramática.

## 2.2 DA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NA DRAMATURGIA

Nesta seção, nosso foco será o personagem teatral. A escolha desse elemento da dramaturgia se justifica por sua importância central na obra de Saramago, como demonstraremos ao longo desta e das próximas sessões. Além disso, o personagem exerce um papel fundamental na dinâmica dramática. A investigação da criação e do desenvolvimento de personagens fictícios no teatro, especialmente na dramaturgia de Saramago parte do princípio de que esses nascem da axiologia do autor-criador em um determinado tempo e espaço, sua existência é moldada por meio da palavra e da ação. Essas constituem o espaço onde se vislumbram lutas ideológicas, onde valores são construídos, contestados e negociados.

A forma como a ação se desenrola acaba por revelar o caráter e o pensamento desse “ser de mentira, *homo fictus*, *persona*, simulacro, máscara, sombra, outro” (Pallottini, 2015, p. 15). Sua importância é tamanha no teatro a ponto de se afirmar que “a personagem constitui praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através dela” (Prado, 2014, p. 84).

A criação e o desenvolvimento de personagens será crucial na dramaturgia ao deixar de ser simples descrição física e transitando para a compreensão da essência do personagem, sua história, suas motivações e seu papel dentro da trama. Pallottini (2015), destaca que a caracterização pode ocorrer de forma explícita, através de descrições no texto, quanto implícita, revelada pelas ações e diálogos do personagem. Para dar a conhecer ao destinatário de sua obra o personagem, o autor-criador pode recorrer a caracterização psicológica, por exemplo, ao enfatizar os conflitos internos, emoções e motivações dos personagens. Já a social enfatiza o papel social dos personagens e suas relações com a sociedade. E a arquetípica, por sua vez, cria personagens que representam ideias ou conceitos abstratos. O modo como essas escolhas se apresentam para que a identidade do personagem seja coerente, convincente para que o público acredite em sua existência e se conecte com suas histórias ocorre pela descrição direta, pelos diálogos, pelas ações e pelas rubricas.

Ao longo da história do teatro, os dramaturgos utilizaram diferentes expedientes. Na tragédia grega, por exemplo, a caracterização pode ser utilizada para construir personagens que transcendem a individualidade e se tornam símbolos de

forças maiores. A máscara recurso presente no período, por exemplo, era um elemento essencial que definia a identidade e o estado emocional de cada personagem. A construção de personagens, por tradição, a partir de estereótipos e convenções culturais pré-existentes, era comum em diversas épocas e culturas, limitava a liberdade dos atores, mas garantia a compreensão imediata do público. Esse recurso, embora eficiente, pode levar à simplificação e à redução dos personagens a arquétipos. Distanciando-se de valores de construção e desenvolvimento de personagens em que as decisões que tomam são um dos elementos mais reveladores do caráter, pois refletem seus valores, suas crenças e seus desejos mais profundos. Na difícil arte de “pôr em pé um esquema de ser humano”, palavras de Pallottini, (2015, p. 91), cabe ao autor “saber o que mais lhe interessa mostrar”, mas ressalta, no entanto, que “cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização” que acaba por influenciar a face do personagem que dará a conhecer ao seu destinatário (leitor, espectador).

Para Pallottini (2015), a criação de personagens que habitam um universo dramático pressupõe a atribuição de um objetivo ou objetivos que os impulsionem à ação. Afinal, se esses seres fictícios vão se envolver em conflitos, é preciso que tenham motivos suficientemente fortes para lutar por aquilo que almejam. Nesse sentido, a presença de obstáculos e a existência de outras vontades, igualmente intensas, são elementos essenciais para a construção de uma trama que convença o leitor/espectador. A proporcionalidade entre as forças em jogo é fundamental para que o conflito se desenvolva de forma categórica, conduzindo a ação a um desfecho em que se possa acreditar.

Dessa forma, o conflito é o motor da ação dramática. É a partir das vontades, objetivos e obstáculos dos personagens que a trama se desenvolve. O conflito pode ser interno, quando ocorre dentro do próprio personagem, ou externo, quando se manifesta nas relações entre os personagens ou entre o personagem e o mundo exterior. A compreensão desses elementos é fundamental para a construção de personagens complexos e verossímeis.

Se interno, o conflito é a luta que ocorre dentro do próprio personagem. Ele se manifesta como uma tensão entre diferentes desejos, valores ou crenças e demonstrado ao leitor por ser representado por dúvidas, hesitações, dilemas morais e outros estados psicológicos complexos. Se externo, se manifesta nas relações entre

os personagens ou entre o personagem e o mundo exterior. Ele pode ser causado por diferenças de interesses, valores, ou pela oposição de forças maiores, como a sociedade, a natureza ou o destino.

Os obstáculos que os personagens enfrentam podem ser de naturezas diversas. Eles podem ser outros personagens, forças da natureza, convenções sociais, ou até mesmo forças internas do próprio personagem. A grandeza do obstáculo é fundamental para a intensidade do conflito e para a evolução do personagem. A forma como o conflito é resolvido revelará a intencionalidade do autor e do gênero teatral. Em algumas peças, o conflito é resolvido de forma definitiva, enquanto em outras ele permanece aberto, convidando o espectador a refletir sobre as questões levantadas.

Como mencionado anteriormente, o personagem foi essencial para Saramago de tal forma que estava convicto da importância dessa relação com suas pessoas de ficção. Afirmou que foi um autor assunto para suas personagens, “assumido, tomado, possuído por elas, como se as criaturas pudessem, afinal de contas, criar o criador”. (Aguilera, 2010, p. 194) Em outros momentos, Saramago retoma essa perspectiva a ponto de dizer, na conclusão do discurso do Nobel que: “A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho mais voz que a voz que elas tiverem” (Saramago, 2013, p. 87).

Dialogando com as palavras de Saramago, Prado (2014, p. 92) menciona que para o personagem estar vivo necessita de uma condição que lhe dada é pelo que fala de si, o que dizem a respeito dele e suas ações. Relato semelhante a de Pavis (2015, p. 86) ao destacar que personagem e ação são elementos indissociavelmente ligados no teatro, constituindo uma dialética fundamental para a narrativa cênica. Ele identifica três principais formas de estabelecer essa relação. Na primeira, o personagem é o motor da ação, conduzindo a trama por meio de suas escolhas e ações. Na segunda, o personagem é mais um elemento passivo, moldado pelas circunstâncias e arrastado pelos acontecimentos. Por fim, na terceira forma, personagem e ação se entrelaçam de maneira mais complexa, com o personagem atuando como agente transformador dentro de um determinado campo de ação (*ibid.*, p. 86). Identificamos que é a terceira forma que nos interessa examinar na dramaturgia saramaguiana, como o personagem diante de uma situação escolhe, que palavras e ações ele realiza e demonstram seu caráter e pensamento.

A ação está atrelada ao aparecimento e a solução das contradições e conflitos entre os personagens ou entre um personagem e uma situação não apenas no nível da intriga, mas na transformação da consciência do herói e o modo como a expressa em gestos e discurso (Pavis, 2015, p. 4, 287). Mesma percepção tem Renata Pallottini (2011, p. 11) ao tratar da ação, defende que o conflito é o gerador da ação dramática. Quando personagens com pontos de vista divergentes são colocados em cena, suas palavras, emoções e ações desencadeiam uma série de eventos que culminam em um desfecho. É o personagem, com sua vontade, seus sentimentos e suas paixões, quem impulsiona a trama, tomando decisões que o levam a viver e a sofrer. A ação dramática, em última análise, é o resultado das escolhas e das experiências dos personagens.

O tema da ação é caro a Pirandello, para ele o personagem dramático precisa de um sentido mais elevado para existir. Não deveriam ser considerados apenas pessoas ou coisas para representar um vício, uma situação dramática, um aspecto cômico ou dramático, uma espécie de sombra do autor que cria seus personagens como uma representação do que a sociedade oferece por meio da variedade de seus membros. Para Pirandello, os personagens tornam-se casos e pensamentos. São criaturas desnudas, porque nascidas dialeticamente da história humana existem acima e contra a intervenção dos próprios homens. Os personagens desenvolvem-se a partir de um tempo incoerente e são resultado do espetáculo sombrio que o autor observa (1977, pp. 5-7).

Ao tratar da criação dos personagens de sua peça, Pirandello aborda não somente a criação, mas o desenvolvimento de suas personagens e explica: são trazidas pela Fantasia, trazem consigo um tormento, um drama que o autor reconhece ser o seu próprio drama. Nos lembrando aqui do autor-pessoa de Bakhtin. O autor-pessoa que por meio da sua voz, constituída de outras vozes pertencentes a um tempo e espaço é capaz de colocar esse personagem em outro tempo e espaço, em outra linguagem e dar a ela uma situação que dialoga com o tempo do falante - ele, o autor, mas também com o ouvinte (leitor). Isso ocorre na perspectiva de Pirandello, porque à medida que os personagens se desenvolvem a tal ponto que vivem a própria vida, como o exemplo a seguir retirado de *Seis personagens à procura de um autor*: “aqueles seis viviam já uma vida que era completamente deles (...) libertos de qualquer suporte narrativo, continuavam a viver por conta própria” (1977, p. 8).

O fato de reconhecerem seu próprio drama, os personagens, como alertado anteriormente por Pallottini (2015, p. 11), conduzem a ação, pois “[...] essa deflui do conflito; duas posições antagônicas” que no interior da peça defendem seu ponto de vista por meio de palavras, sentimentos e atos “tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições”. Esse tomar atitude do personagem, numa situação de conflito revela seu caráter, pois como assinala Sartre em seu texto *Por um teatro de situações*, de 1947, a situação é elemento central de uma peça teatral e carrega consigo valor humano ao considerar que

[...] se é verdade que o homem é livre numa determinada situação, e que ele próprio se escolhe em e por meio dessa situação, então é necessário mostrar no teatro situações simples e humanas, e liberdades que se escolhem nessas situações (Sartre, 2022, não p.).

A tensão em que o personagem se escolhe em e por meio da situação vai dialogar com a estética saramaguiana que prioriza a ação para dar a conhecer o caráter dessa pessoa de ficção. Escolhe a si ou ao outro? E o que revela a opção escolhida? Primeiramente, identificamos uma escolha marcada pela lucidez diante da situação, a mesma lucidez identificada por Sartre em seus personagens. Esses são dotados de “uma lucidez seca que também é um sofrimento”, pois “o que eles são, eles o sabem e decidem sê-lo” (Sartre, 2022a, p.9). No entanto, ele reconhece que o mais emocionante que o texto teatral pode mostrar é a chegada do próprio personagem, o momento da escolha, a livre decisão que implica a moral e toda a vida. A situação é uma convocação; essa pode limitar; oferecer soluções, mas depende da personagem. E para que a decisão seja profundamente humana, para interpretar a pessoa inteira, é necessário trazer sempre para a cena situações-limite, ou seja, fornecer opções, entre as quais a morte é uma dessas possibilidades.

Essas situações não precisam ser mirabolantes, ao contrário, o texto deve ser pensado de modo a encontrar situações corriqueiras que possam ser comuns a todos. Além disso, é preciso que as personagens mergulhem em situações universais e extremas que lhes deixam apenas duas saídas em que são obrigadas a tomar partido. Os dilemas que esses personagens enfrentam diante dessas situações do cotidiano revelam problemas do tempo presente do leitor/espectador: os fins e os meios, a justificativa para a prática da violência, saber lidar com as consequências de uma determinada ação, a relação do indivíduo com a comunidade, a iniciativa individual com constantes históricas (Sartre, 2022b, não p.).

A perspectiva de construção e desenvolvimento dos personagens, por parte de Saramago, está de acordo com a de Pirandello e Sartre. Nos fragmentos a seguir, retirados de uma entrevista concedida por Saramago para Juan Árias, encontramos as seguintes afirmações:

Minhas personagens se apresentam, e eu não sei muito bem o que fazer com elas. O que vem a acontecer é que você os põe em situações concretas em que eles têm de reagir; não eles, mas eu. Embora eu possa dizer o mesmo de outros romances, nestes dois últimos - Evangelho segundo Jesus Cristo e História do cerco de Lisboa- isso é muito mais evidente. Criam-se situações que parecem irremediáveis, descreve-se algo e depois devo perguntar-me: e agora, o que faço com isto? Estou num beco sem saída (Árias, 2003, p. 53).

Quer dizer, minhas personagens se apresentam, estou aqui e vou viver uma história que fará de mim algo que ainda não sei. Tal como na minha vida, na qual nunca planejei nada, também nos meus livros as personagens se apresentam simplesmente e, a partir daí, veremos o que acontece (Árias, 2003, p. 55).

Os personagens saramaguianos, para existir, precisam agir. É como se eles se apresentassem ao autor-criador, declarando: “se apresentam, estou aqui e vou viver uma história que fará de mim algo que ainda não sei” (*ibid.*, p.54) Essa concepção exige que a personagem se revele viva e atuante. No entanto, a ação não se resume a movimentos físicos. O silêncio, a omissão, a recusa em agir, quando inseridos em um contexto específico, também podem ter um forte impacto dramático. Contudo, para Saramago, a falta de iniciativa e empatia é condenável. A personagem deve agir, não apenas dizer.

Em sua singularidade, a personagem saramaguiana espelha a complexidade da experiência humana. Através de suas ações, desejos e medos, ela nos convida a uma profunda reflexão sobre nós mesmos. Essa identificação é facilitada pela postura ativa do leitor na construção dos personagens, como destaca a Equipe de investigação da Cátedra Libre José Saramago. A omissão de detalhes físicos, comum na obra de Saramago, incentiva o leitor a atribuir características e motivações à personagem, tornando-a mais pessoal e universal ao mesmo tempo. Os conflitos internos e externos vivenciados pelas personagens ressoam em nossas próprias experiências, estabelecendo um vínculo de profunda empatia entre o ficcional e o real. A personagem, assim, transcende sua individualidade para representar a experiência humana compartilhada.

### 2.3 DA CIDADANIA NA OBRA DE SARAMAGO

A cidadania, enquanto vínculo entre o indivíduo e a comunidade política, sofreu como qualquer manifestação social, alterações ao longo do tempo. Nesta seção, o intuito é abordar o conceito de cidadania, exploraremos a relação entre o individualismo e os direitos e deveres dos cidadãos. Começamos então pela questão do indivíduo ou melhor do individualismo. Enquanto corrente de pensamento esse valoriza a autonomia e a liberdade individual e estaria relacionado, no âmbito da cidadania, na participação ativa do indivíduo na vida política e social, na defesa de seus direitos e no cumprimento de seus deveres.

O indivíduo, na modernidade, se caracteriza pela afirmação de que é a partir deste, que as leis e normas estão ancoradas. Não mais na ordem natural ou divina. O humanismo jurídico, expressão dessa nova concepção, concebe o direito como produto da razão e da vontade humanas, e não como algo preexistente ao homem. Essa perspectiva, exemplificada pelo contratualismo, atribui ao indivíduo a capacidade de autolegislação, como afirma Sartre: "o homem não possui outro legislador senão ele próprio". Contudo, essa visão encontra um contraponto na filosofia política clássica, representada por Aristóteles. Para este, a soberania não se fundamenta na vontade individual, mas em uma ordem natural hierárquica, na qual alguns são destinados a governar e outros a obedecer. Assim, enquanto a modernidade exalta a autonomia individual, a tradição aristotélica enfatiza a importância da ordem social e da hierarquia natural (Renaut, 1998, pp. 9-11).

No entanto, a relação entre individualismo e cidadania segue um tanto emaranhada, pois aquele quando excedido pode levar à indiferença em relação ao bem-estar coletivo e à fragilização da coesão social. Por outro lado, a ênfase excessiva no coletivo pode sufocar a autonomia individual e a liberdade de expressão. Mas o que os arranjos e as práticas sociais vêm mostrando é que o agravamento do individualismo revela uma nova fase deste, demonstrando que o avanço pode ser algo negativo.

Para Lipovetsky e Serroy as novas formas de participação do indivíduo na sociedade demonstram que essa caminha do individualismo para o hiperindividualismo promovendo ainda mais as desigualdades e desafiando os modelos tradicionais de cidadania, dadas as tensões entre os direitos individuais e os

os deveres coletivos na esfera pública (2011, p. 46). Esses são distorcidos por uma concepção - não que não seja também ação - daqueles que entendem que sua autonomia e responsabilidade estão em função apenas das próprias vontades.

O que vemos como o ápice do individualismo tem início lá no século XVIII, o período em que os princípios da liberdade individual e da igualdade perante a lei são consagrados, tornando o indivíduo o referencial último da ordem democrática. A partir desse período, as regras da vida social deixam de ser impostas por instituições externas, como a religião ou a tradição, e passam a ser construídas livremente pelos indivíduos, que se tornam os únicos autores legítimos de seu modo de ser coletivo. Essa nova ordem social, pautada pela livre escolha e pela não imposição de doutrinas, encontra sua expressão máxima na declaração dos direitos humanos (Lipovetsky; Serroy, 2011, pp. 46-48).

Intensificada no século XX, a trajetória do individualismo foi marcada por tensões entre a busca pela autonomia individual e as imposições dos coletivos. Enquanto os dispositivos coletivos, como a família e a igreja, buscavam cercear o processo de individualização até meados dos anos 1960, as décadas seguintes foram marcadas por uma ruptura com esses enquadramentos. Essa transformação, segundo Lipovetsky e Serroy (2011, p. 49) resultou em uma multiplicação de modelos de existência e na emergência do *Homo individualis*. O hiperindividualismo, estágio final dessa evolução, representa uma ruptura radical com os modelos de sociabilidade tradicionais, caracterizado pela valorização exacerbada da autonomia individual e pela fragilização dos laços comunitários.

No entanto, a liberdade individual, embora valorosa, não garantiu uma maior participação e engajamento social. Ao contrário, o vácuo ideológico e a desilusão com os projetos políticos tradicionais geraram um sentimento de desorientação e apatia. A ausência de grandes narrativas e a percepção de um poder político distante das necessidades da população contribuíram para o aumento do ceticismo, a fragilização dos partidos políticos e a crise de identidade política, mas fomentaram o que Lipovetsky e Serroy conceituam como “um investimento nas felicidades privadas” (2011, p. 49). Esse causado por um estado de clausura existencial que revela um paradoxo absurdo visto que a humanidade nunca esteve tão interconectada e, ao mesmo tempo, tão solitária. Essa dissonância entre a expansão das redes sociais e a intensificação do sentimento de isolamento contribui para que o indivíduo compense

a falta de vínculos autênticos por meio de gratificações efêmeras (2011, pp. 55-56). Um bom exemplo é o consumismo desmedido que tanto nos lembra a narrativa de *A Caverna*, de José Saramago.

A cultura hiperindividualista, ao exaltar a autonomia individual e enfraquecer os laços comunitários, cria um terreno fértil para o surgimento de novas formas de radicalismo e violência. A sensação de isolamento e insegurança, experimentada por muitos indivíduos em um mundo cada vez mais fragmentado, pode levá-los a buscar refúgio em grupos extremistas que oferecem um sentido de pertencimento e propósito. A fragilidade do indivíduo isolado, desprovido de ancoragens sociais sólidas, o torna mais vulnerável a manipulações e a adesão a ideologias radicais revelando mais dois estratos sociais: o das minorias tirânicas e maiorias silenciosas.

Não que não conheçamos essas manifestações em outros momentos da nossa história, em que esses grupos inicialmente minoritários vão tragando para dentro de si os perdidos e frustrados. Passam da marginalidade para o centro de poder, convertidos numa maioria que pressiona e exclui os demais, como os regimes fascistas, o nazismo ou de forma melindrosa nos subterrâneos da censura.

A relação entre o indivíduo e esses dois grupos (minorias tirânicas e maiorias silenciosas) é o que incomodou Saramago, ou melhor, a omissão do indivíduo em deixar-se pertencer a um deles. Na concepção saramaguiana de tomar para si a responsabilidade, o dever aos nossos deveres, não é possível ou mesmo aceitável a cegueira e a paralisia. Ver o indivíduo dessa forma como único e responsável, nos remete ao texto de Bakhtin, *Filosofia do ato responsável*. Nessa obra, há o princípio do que veremos em seus trabalhos futuros. Dos temas que lá são abordados, nos interessa a afirmação de que não há não-álibi para o ser, como explica o autor a seguir:

Um ato ou ação responsável é precisamente aquele ato realizado sob a base de um reconhecimento da minha obrigatória (dever-ser) unicidade. É essa afirmação do meu não-álibi no Ser que constitui a base da minha vida sendo tanto real e necessariamente dada como também sendo real e necessariamente projetada como algo-ainda-por-ser-alcançado. É apenas o meu não-álibi no Ser que transforma uma possibilidade vazia em um ato ou ação responsável e real (através de uma referência emocional-volitiva a mim mesmo como aquele que é ativo). Esse é o fato de um ato ou ação primordial que produz pela primeira vez o ato responsabilmente realizado - produz seu peso real, sua compulsoriedade; e a fundação da minha vida como ação-realiza, porque, para ser na vida, ser realmente, é agir, e ser não indiferente com relação ao todo único (Bakhtin [1921-1924] 2010, p. 60).

A proposta de Bakhtin de que o indivíduo precisa reconhecer que a esse é continuamente solicitado um ato responsável para esteja em comunhão, em diálogo com o coletivo necessita atender a demanda da referência emocional-volitiva. Isso coloca em evidência o caráter multifacetado com que a comunicação se organiza.

Ao afirmar que cada indivíduo traz para a interação suas próprias emoções, intenções e experiências, Bakhtin demonstra como essas forças moldam a forma como nos expressamos e interpretamos o outro. A ideia evidente é de que somos influenciados e influenciados as ações do outro ou outros por meio do consenso ou da manipulação. É pela interação entre o ser e o todo único - que ocorre por meio da palavra - *em nossa perspectiva* -, que surge o elemento central na construção de um agir responsável, pois nos permite analisar como as emoções e intenções podem tanto promover o bem-estar coletivo quanto gerar conflitos e desentendimentos (Bakhtin [1921-1924] 2010, pp. 30-52).

Agora abordando a relação entre o conceito de não-álibi e a ficção saramaguiana, entendemos que aquele está intrinsecamente ligado à noção de ato responsável, ou seja, não há justificativa para nossas ações, somos responsáveis por elas para o bem ou para o mal, para nós mesmo e para com o outro ou para com o todo único. A que acrescentamos o pensamento de Saramago, ao defender que devemos considerar fazer o bem em condições que nos são adversas:

As misérias do mundo estão aí, e só existem duas maneiras de reagir diante delas: ou entender que não se tem poder para remediá-las - e isso é verdade -, ou então assumir que mesmo quando não temos o poder de resolvê-las, é preciso agir como se tivéssemos (Saramago; Aguilera, 2010, p. 349).

Sobre a questão da iniciativa apresentada por Saramago propomos o diálogo com Bakhtin novamente, pois esse propõe que cada indivíduo é um agente ativo na construção do mundo social, sendo assim responsável pelas escolhas que realiza e funciona perfeitamente para e com o que demonstra o autor-criador/autor-cidadão Saramago na ação dos personagens como demonstraremos no próximo capítulo. Essa, nesse sentido, não é neutra, mas sim um posicionamento diante da realidade. Trata-se do que Bakhtin reconhece como ato-ocorrência, aquele da ordem do particular e irrepetível, pois somente um indivíduo pode realizá-lo, por ser esse também irrepetível. Está nesta condição por combinar em si as diversas vozes de diferentes espaços e tempos.

Esse posicionamento diante da realidade ou diante da situação - como também defende Sartre - indica que ao dialogar e interagir com os outros, somos constantemente desafiados a adotar uma postura ética e a responder pelos nossos atos. A consciência da responsabilidade, portanto, é fundamental para a construção de uma vida autêntica e significativa. O não-álibi, ao negar a possibilidade de justificativas externas para nossas ações, nos impulsiona a buscar a autoria de nossos atos e a reconhecer as consequências que eles geram (Bakhtin [1921-1924], 2010, p. 30- 52).

Esse ato responsável é o que Bakhtin chama de ato-ocorrência da ordem do particular e irrepitível dialoga mais uma vez aqui neste texto, com o princípio saramaguiano de tomar para si o dever aos deveres. Tomar para si o dever não deveria ser um dilema para os indivíduos, como explicita Bakhtin, pois esses precisam entender a existência do não-álibi. Como seres únicos não é uma imposição externa, mas sim uma consequência da nossa condição de sujeitos morais.

Não existe dever estético, dever científico, e - ao lado deles - um dever ético; há apenas aquilo que é esteticamente, teoricamente, socialmente válido, e tais validades podem ser reunidas pelo dever, do qual todas elas são instrumentos. Essas asserções ganham validade no interior de uma unidade estética, científica ou sociológica: o dever ganha sua validade dentro da unidade da minha vida responsável única (Bakhtin [1921-1924], 2010, p. 23).

Tomar para si o dever então exigiria uma atitude constante de reflexão e responsabilidade. Se assim o dever for compreendido implicará que nossas ações, nossas relações se estabeleçam de forma ética. Assim estaríamos considerando apenas as consequências de nossas ações para nós mesmos, mas para os outros e para o todo único. O dever proposto por Saramago e Bakhtin nasce como um compromisso com a construção de um mundo mais justo e humano, um compromisso que se manifesta em cada uma das nossas escolhas e ações.

A preocupação com o tema da cidadania em Saramago foi anteriormente abordado na tese de González Martins. O pesquisador elabora o que chama de conceito de cidadania na obra de Saramago. Os resultados de sua pesquisa que vem da análise da obra de ficção *Ensaio sobre a cegueira* e da não ficção *Cadernos de Lanzarote* concluem a análise da obra de Saramago revela um escritor profundamente engajado com os problemas da sua época, tanto locais quanto globais, utilizando a literatura como ferramenta para denunciar injustiças e promover a reflexão crítica. Através da análise de seus textos de ficção e não ficção, o pesquisador identificou que

há uma visão pessimista, por parte de Saramago sobre a condição humana, mas também um forte apelo à ética e à responsabilidade cidadã.

A cidadania saramaguiana é construída a partir de um conjunto de valores: respeito, compromisso, tolerância, responsabilidade, empatia, solidariedade, consciência moral, conhecimento, liberdade, civismo, vontade, partilha, bondade, humildade, confiança, felicidade, alegria e otimismo que são associados à ética, às regras da coexistência, à dignidade e à ajuda (González Martín, 2020, pp. 303-314).

Ao abordarmos o tema da cidadania em Saramago, reconhecemos a relação entre essa e individualismo. Compreendemos que a cidadania, a manutenção dos direitos e, principalmente dos deveres podem promover uma sociedade menos pior. Cabe ao ser singular, único, irrepetível, somente a ele agir, pois não há justificativa que valide a paralisia diante de comportamentos que possam nos desumanizar.

No próximo capítulo, a partir da análise das peças *A noite, Que farei com este livro?*, *A segunda vida de Francisco de Assis*, *In nomine Dei* e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* vamos apresentar o conceito de personagem-cidadão e a aplicabilidade desta categoria na dramaturgia de José Saramago.

### 3 DO PERSONAGEM-CIDADÃO NA DRAMATURGIA SARAMAGUIANA

O conceito do personagem-cidadão nasceu do contato com o prefácio que Pirandello escreveu para *Seis personagens à procura de um autor*. Nesse texto, o dramaturgo abordava a razão de ser do personagem dramático e nos chamou a atenção a afirmação de que o personagem para existir deveria ter o seu próprio drama, mas que esse, na verdade, era o drama do autor. Os fragmentos aos quais nos referimos são dois. Transcrevemos o primeiro a seguir:

Mas o que vem a ser para uma personagem o “seu próprio” drama? Cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir (Pirandello, 1977, p. 13).

E o segundo é este pequeno trecho: “[...] essa personagem apresenta como seu tormento que ao contrário, sabe-se claramente ser meu” (Pirandello, 1977, p. 14). Prefácio lido, na época nos perguntamos qual era o drama dos personagens dramáticos de Saramago sendo, que de acordo com Pirandello, o drama delas era o drama do autor. Mas o autor não é um ser uno, é no mínimo dois: o autor-pessoa e o autor-criador<sup>27</sup>.

Nessa perspectiva, consideramos que Saramago antes de ser um escritor, se entendia cidadão, tinha aí seu drama. Mas esse não era o drama do autor-pessoa, era a face que ele revelava na sua escrita, uma face que denominamos de cidadão-autor. Este afirmava que estava a inventar as personagens e situações que não são comuns, muito pelo contrário, são circunstâncias em que sua lucidez cederia a loucura, por esse motivo declara: “tento construir personagens que sejam mais que nós, que sejam mais que eu [...]” (Árias, 2003, p. 50).

Pensando então nas preocupações, ou tormentos como diria Pirandello - desse cidadão-autor/autor-criador verificamos que essas se organizavam a partir do indivíduo e ações praticadas por esse e, em muitos casos, da falta dessas. Não há justificativa para não reparar, não agir, não tomar para si responsabilidade. Esse tipo

---

<sup>27</sup> Partimos das referências e conceitos apreendidos nas seções anteriores deste capítulo, em que abordamos o autor e o personagem. Principalmente aos conceitos provenientes de Bakhtin sobre o autor e o herói.

de conduta da justificativa, do álibi, revela que a humanidade não está indo bem, pois prevalece o egoísmo, a intolerância, a violência, a vontade dos grandes grupos econômicos ou das ubiquompanhias - que acima da missão, da visão e dos valores - estão em busca desmedida pelo lucro, uma realidade para quem ao menos é capaz de ver, que está à beira a distopia ao revelar o desprezo do homem pelo homem. A perspectiva do autor-criador José Saramago é a assinalada por Bakhtin, de que não há não-álibi pois todos deveríamos reconhecer nossos deveres.

Uma vez identificado o drama do autor, procuramos identificar o drama dos personagens que transitam nas peças saramaguiana a partir da escolha que fazem quando colocados diante de uma situação na ação dramática. E assim, no intuito de atender nossa proposta de análise em uma perspectiva bem saramaguiana, tomaremos a palavra e a iniciativa para apresentar uma categoria específica de personagem que identificamos na dramaturgia de José Saramago: o personagem-cidadão.

### 3.1 A NOITE - DA ÉTICA COTIDIANA

A peça *A noite* foi publicada e encenada em 1979. Naquela data havia cinco anos da queda do regime ditatorial do Estado Novo de António de Oliveira Salazar e Marcello Caetano (1933–1974). A Revolução dos Cravos ainda perfumava o sentimento de liberdade e de esperança dos cidadãos portugueses. Esses, em fins dos anos 70, acompanhavam as mudanças sociais e a efervescência cultural marcada pelo apoio estatal e fim da censura. O contexto da peça regressa à noite de 24 para 25 de abril de 1974, quando se ouviu nas rádios portuguesas duas canções: *E depois do adeus*, de Paulo Carvalho e *Grândola, Vila Morena*, de José Afonso, sinais de que o levante militar ganharia as ruas com apoio da população.

A ação da peça transita entre o espaço interno no jornal - redação, gabinete do diretor e tipografia - e o espaço externo - as ruas de Lisboa. Esses locais providencialmente escolhidos pelo autor permitem não somente abordar as diferentes vozes sociais que circulavam no período como explorar o poder da imprensa. Segundo Saramago (1995, p.175), a peça *A noite* procura discutir as seguintes questões:

De quem é a informação? Quem são os poderes que regem a informação? E como esses selecionam e divulgam a notícia? Por que e para quem uma determinada informação é escrita? E quanta mentira pode haver em uma informação? Se há mentira, quem as inventa e quem as compartilha? (Saramago, 1995, p.175).

Em nossa análise, *A noite* procura responder a essas questões sim, mas traz implícita uma provocação ao leitor: O que você faz com uma informação que deve ser compartilhada e do que é capaz para que chegue a quem de fato importa saber? Às voltas com esse dilema que os 18 personagens<sup>28</sup> da peça estão colocados. É diante dessa situação que vamos conhecer o caráter e o pensamento dos homens e mulheres de papel. Dentre esses nos detivemos em Valadares, Máximo Redondo, Torres, Jerônimo e Cláudia.

---

<sup>28</sup> As personagens são Abílio Valadares – chefe da redação, Manuel Torres – redator da província, Faustino – contínuo, Máximo Redondo – diretor, Rafael – contínuo, Esmeralda – secretária da redação, Jerônimo – chefe da tipografia, Fonseca – redator parlamentar, Guimarães – redator estrangeiro, Josefina – redatora, Cardoso – redator da cidade, Cláudia – estagiária, Pinto – redator desportivo, Baltasar – fotógrafo, Afonso – linotipista, Damião – compositor manual, Monteiro – redator e Figueiredo – administrador (Saramago, 199, p. 99).

O texto da peça começa com uma longa didascália em que o autor detalha como é a atmosfera do espaço em que a ação ocorre: “Profunda impressão de tédio, de rotina, de noite igual a outras”. (Saramago, 1998, p. 101). A rubrica é seguida à risca até mesmo nos diálogos da peça, pois esses são longos e monótonos. Características que contribuem para a construção do clima apático, tenso e asfíxiante, condizente com o tempo histórico da ação marcado pela censura. Nesse ambiente, o autor segue uma estrutura clássica no desenvolvimento da peça: introdução, ação ascendente, clímax, ação descendente e desfecho. Não há experimentações no campo da linguagem quanto a disposição do texto. Esse em nada lembra os registros dos diálogos que vemos em *Levantado do Chão*, quando Saramago reconhece que começou a escrever “interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas” (Árias, 2003, pp. 73-74). Lembrando que a peça é escrita no mesmo período em que Saramago organizava os materiais preparatórios para o romance. Talvez para atender às características de um gênero literário pelo qual até então não tinha sido reconhecido, à tradição.

Mas que se passa nessa noite, na redação de um jornal matutino de Lisboa? Os personagens estão envolvidos com o fechamento da edição da manhã seguinte e tudo segue como de costume naquela redação: escrever a notícia, aguardar a aprovação ou a censura dos textos pelo Exame Prévio, os conflitos ordinários que carregam em si, mais que rugas vindas da convivência diária entre a redação, a tipografia e a gestão do jornal, um claro posicionamento sobre a obrigação de subserviência dos funcionários aos desmandos dos gestores do jornal e destes para com os que estão no poder no regime fascista que governava Portugal. E assim passariam a noite, não fosse o fato de Torres receber a informação de que há deslocamentos de tropas em quase todo o país e Lisboa estava prestes a ser cercada.

Os personagens são colocados diante de uma situação: Que fim dar a notícia? Publica-se ou não? Que deveres têm e com quem os têm os personagens? É a partir desse momento único que vamos conhecer o caráter e o pensamento deles. Há o deslocamento das vozes sociais para o espaço ficcional, nesse momento os personagens se organizam em três grupos que reproduzem na redação do jornal o comportamento dos indivíduos diante de um regime de poder que cerceia a liberdade: os coniventes, os opositores e os indiferentes. Estes últimos são tão cúmplices quanto

os primeiros, pois ao não repararem ou não se incomodarem com o que está prejudicando o outro, fazem parte da maioria silenciosa, revelando o lado permissivo do individualismo calcado nas facilidades proporcionadas pela omissão. O primeiro grupo, dos opositores, seria o das minorias tirânicas que paradoxalmente são os que pressionam e excluem os demais membros da sociedade, pois priorizam a si em total detrimento ao outro. Também são esses, sempre ávidos por poder, a trazer os que estão à deriva, ou seja, aqueles que estão desprovidos de ancoragens sociais sólidas.

Na redação, inicialmente percebemos a seguinte organização: o primeiro grupo, o dos coniventes, é composto por Valadares, Máximo Redondo, Fonseca e Josefina. O segundo por Torres, Jerônimo, Afonso, Damião e Cláudia. E, o terceiro, dos indiferentes: Faustino, Rafael, Esmeralda, Guimarães, Cardoso, Pinto, Baltasar, Monteiro e Figueiredo. No entanto, após a notícia ser redigida por Torres, o diretor quer impedir a publicação, ameaçando o jornalista: “Ordene-lhe que me entregue esse papel! Olha que se arrepende! (Saramago, 1998, p. 156). Jerônimo retira o papel das mãos de Torres e diz: “Não se arrepende, não, senhor director. Cuide o senhor de si, que vai precisar” (*ibid.*, p.156) Diante do fato há uma reordenação entre esses grupos que apresenta de modo inequívoco os valores de cada indivíduo da redação. Transcrevemos a didascália que melhor ilustra o momento:

Torres e Cláudia abraçam-se rindo. [...] Os restantes vagam, aturdidos. Sentam-se, estão de pé, não compreendem nada, já compreenderam tudo. Sabem que perderam. Mas nota-se uma espécie de movimento coloidal. Começam a formar-se grupos, há uma ondulação balética, e neste passar e repassar os iguais encontram-se com seus iguais. Perto do gabinete, reunidos, acabarão por se encontrar o Director, o Administrador, Fonseca, Guimarães, Josefina e Esmeralda. A meio caminho entre este grupo e o do meio Valadares, como perdido no espaço. Ao centro estarão Pinto, Cardoso, Faustino, Monteiro, Rafael. No extremo, como vontade que precisamente se quis extrema, Torres e Cláudia. [...] No momento certo exigido pela dinâmica dos grupos em formação, o Director esgueira-se para o gabinete. Consulta uma agenda, marca um número pelo telefone directo. Até o fim, falará ao telefone, gesticulará, ligará número após número (Saramago, 1998, p. 157).

A nova ordenação demonstra um momento de crise, não há mais retorno ou outra opção, pois as escolhas já foram feitas, só restaria viver com o peso dessas, mas parece que não sabem que perderam, ou melhor, não se permitem acreditar que perderam. Ao ouvirem que as máquinas estão a pleno vapor na tipografia tentam impedir, num momento final de desespero. Mas as ameaças não convencem mais ninguém, assim como nas ruas, há um sentimento de liberdade e a necessidade de mantê-la, como o fragmento que encerra a peça:

TODOS JUNTOS: (Em tons diferentes) A máquina já está a andar!

GRUPO DO ADMINISTRADOR (Começando em surdina e alterando com o grupo de Torres) Há-de parar! Há-de parar! Há-de parar! Há-de parar!

GRUPO DE TORRES: (Mesmo jogo) Andar! Andar! Andar! Andar! (O ruído da rotativa cresce)

GRUPO DE PINTO: (Ansiosamente) E se parar? E se parar?

GRUPO DE TORRES: (Levantando o punho cerrado e logo a seguir estendendo o braço obliquamente para o chão, com o dedo indicador apontando.) Tornará a andar! (A frase será seca, cortada, decisiva, sem réplica).

(O barulho da rotativa cresce bruscamente, até se tornar insuportável. Corte súbito. Escuridão. Luz forte sobre o grupo de Torres.)

GRUPO DE TORRES: (Voz natural, mas intensa) Tornará a andar!  
(Saramago, 1998, p. 158).

Neste momento em que reúne as vozes em um coro, o autor atribui ao texto uma força moral e ideológica que replica os anseios do coletivo. A decisão de encerrar a peça com o discurso do Grupo de Torres traz para a cena a possibilidade de incluir o espectador num papel de espectador-juiz (Pavis, 2015, p. 74). Ao fazer essa escolha, o autor projeta um ideal de público capaz de transcender a ação dramática e emitir um julgamento crítico (Pavis, 2015, p. 74). No entanto, para que o coro ressoe com a audiência e seja visto como um reflexo da comunidade, é de extrema importância que os valores e crenças apresentados por ele sejam compartilhados pelo público, ou seja, o espectador precisa se identificar plenamente com a visão de mundo do coro. Assim, este somente será bem-sucedido em sua função quando o leitor ou a plateia estiver unida por um conjunto comum de valores, crenças ou ideologias - no caso de *A noite*, o fim da censura, dos abusos de poder.

Assim, a passagem do discurso particular para o geral, característica da presença desse coro na redação do jornal, transcende o microcosmo daquele espaço. O coro é a comunidade, o coletivo, o povo de Portugal que exigiu e exige a liberdade

e imbui à obra uma distinção atemporal. Ao transcender o imediato da noite de 24 para 25 de abril, o coro extrai do drama dos personagens da peça, lições universais e expressa uma sabedoria que perdura além do encerramento da peça: É preciso andar! Tornar a andar! É preciso, repetindo a Saramago, ter palavra e iniciativa para que o mundo seja um lugar menos pior.

### 3.1.1 Torres, Cláudia, Jerônimo

O início da ação de *A noite* nos dá a conhecer Abílio Valadares, chefe da redação. Ele aguarda o contato com o Exame Prévio para o fechamento da edição de 25 de abril.

VALADARES: (*Falando para o telefone*). Ligue-me ao exame prévio, se faz favor. (*Pousa o auscultador. Passa os olhos por um papel entre muitos que tem sobre a secretária*) Torres! (*Aproxima-se Torres, homem de meia-idade, sóbrio de gesto*) Ficou-me aqui esta notícia. É do correspondente da Guarda. Se ainda houver tempo, entra hoje. Se não, fica para amanhã. Dê-me um jeito nisso. (*Torres, sem uma palavra, volta ao seu lugar. O telefone de Valadares toca.*) Está? É do Exame Prévio? Fala Valadares, do ... Ligue-me ao senhor coronel Miranda. É só para saber das provas. Obrigado. (*Pausa maior*) Coronel Miranda? (...) Como estamos de provas? Vistas até a 85. Ótimo. E cortes? Temos muitos? Ainda bem. Então diga. 13. Não é 26? Ah, 27. Diga, diga. Estou a tomar nota: 35,52,53,54,55... Que artigo é este? Deixe, não se incomode. Eu vejo aqui nas minhas. Ah, 71, 82. Mais nada?, 17, 22, 26 (Saramago, 1998, pp.101-102).

O diálogo entre Valadares e o Coronel Miranda responde à pergunta anteriormente feita por Saramago para desenvolver a peça *A noite*: A quem pertence a informação? Implícita, no exemplo acima, está a resposta: Pertence àqueles que estão no poder ou a serviço dele, no contexto da peça, ao regime fascista que oprimia Portugal. O personagem Valadares evidencia por meio do comportamento facilitador sua conivência com o regime ditatorial ao não solicitar justificativas diante dos cortes - 12 das 85 páginas vistas pelo censor. Sua única pergunta é sobre qual artigo foi cortado na íntegra, como o censor não sabe, ainda diz: "Deixe, não se incomode. Eu vejo aqui nas minhas". Começamos a entender o carácter de Valadares que conduz a ação nas primeiras páginas da peça ao organizar os trabalhos para o fechamento da edição da manhã seguinte. Os demais personagens cumprem suas determinações. Mas também ele cumpre ordens do Director, que cumpre ordens do Visitante. "Nota-

se uma nítida, embora não acentuada, a dependência do Director em relação ao Visitante” (Saramago, 1998, p. 102).

Na redação, o trabalho estava sendo feito, quando Máximo Redondo, diretor do jornal, informou ao chefe da redação que seria necessário alterar a primeira página, pois desejava publicar um fundo. Valadares, desconfiado da situação, pergunta ao diretor se havia algum problema e dele ouve a seguinte resposta:

DIRECTOR - Meu caro Valadares, nunca há problemas, mas há sempre problemas. A política, você bem sabe, é como a terra, nunca para de tremer. Umás vezes tão pouco que nem se dá por isso, outras vezes é o diabo, vai tudo raso. Pior que 1755. Mas na política, se não consentimos que nos distraiam a atenção, pode-se fazer o que não é possível fazer à terra: deita-se-lhe a mão, agarra-se bem agarrada, até passar o abalo. Veja você 16 de Março: um pequeno sismo imediatamente dominado. E a nossa contribuição, naqueles dias, foi fundamental! Fundamental e apreciada. Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força! (Saramago, 1998, p. 104).

A fala de Máximo Redondo ressalta a cumplicidade do jornal com as ações do governo. Ele está de acordo com o uso da força para reprimir as manifestações - “deita-se-lhe a mão, agarra-se bem agarrada, até passar o abalo” (*ibid.*, p.103). Sente-se orgulhoso por contribuir com o cerceamento da liberdade ao colocar seus serviços - serviços apreciados, de quem sorrateiramente está a servir um poder superior “[...] a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força” (*ibid.*, p.104). Máximo Redondo revela-se vaidoso da força que representa na manipulação das massas e como a voz de parte da sociedade que apoia as tiranias do governo. É mais uma vez, o director está a serviço do poder, ao escrever o editorial “Enquanto o ferro está quente, é que convém malhar-lhe” (Saramago, 1998, p.103), possivelmente uma referência a tentativa de golpe militar ocorrida em 16 de março de 1974, quando cerca de 200 militares são presos. Chama atenção que o fundo não passa pela avaliação da PIDE, o que reitera nossa percepção do conluio entre o jornal e o regime fascista.

De posse do editorial, Valadares manda chamar Jerónimo – chefe da tipografia – para informar das mudanças na edição em decorrência do fundo escrito pelo diretor. Aproveitando o ensejo, Torres faz menção de entregar para Jerónimo, a reescrita da notícia da Guarda, solicitada anteriormente por Valadares. No entanto, o chefe da redação toma o papel da mão de Torres, faz de conta que lê o que está escrito e o coloca no prego. Torres e Jerónimo ficam indignados com a situação e

questionam o motivo de a notícia não ser publicada. Valadares responde: “Você não me venha ensinar o direito que eu tenho. Nesta Redacção quem manda sou eu. Eu é que resolvo o que se publica ou não se publica. A notícia da Guarda não tem interesse para o jornal” (Saramago, 2010, p. 106).

Jerónimo então aproxima-se de Torres e comenta com o colega: “Deixa lá, não te rales tanto. O verbo é sempre o mesmo: eu obedeco, tu obedeces, ele manda. E para quê? Para fazer uma coisa que de jornal só tem o nome e o papel...”. (Saramago, 2010, p. 106) Apesar da opressão no ambiente de trabalho, Jerónimo não se cala, mas executa o que lhe foi mandado fazer. O chefe da tipografia é um exemplo de personagem-cidadão, um herói<sup>29</sup> saramaguiano em formação. Percebemos no diálogo com Torres, que tem consciência do que vem ocorrendo para além da tipografia, na redacção, e de forma implícita em referência ao que acontece fora da redacção “verbo é sempre o mesmo: eu obedeco, tu obedeces, ele manda” (*ibid.*, p.106), mas ainda sua palavra é dirigida a um outro indivíduo, por isso o consideramos um herói em formação, ainda não se vê expresso em suas palavras, ações que modifiquem o espaço ao redor.

A ação avança e Pinto, jornalista desportivo retorna a redacção. Faz brincadeiras o que incomoda parte dos colegas, principalmente Josefina, redatora: “Uma Redacção decente não é esta algazarra, quer-se com silêncio” (Saramago, 2010, p. 117). A fala da redatora metaforicamente recupera o discurso dominante da censura fascista - quanto mais silêncio for capaz de obter, mais seguro estará o regime.

Diante das reclamações de Josefina, Cláudia estagiária no jornal, comenta como quem pensa em voz alta: “E quanto mais silêncio melhor” (*ibid.*, p.117) Consideramos Cláudia, neste momento em que ao expressar em voz alta o que pensa, avança mais que Jerónimo, no quesito palavra. Ainda não há iniciativa, mas já venceu o silêncio pessoal em relação a Josefina que representa o grupo dos coniventes.

Na ação seguinte temos novamente Valadares e Torres, aquele chama o redator da província para uma conversa em particular, a ideia é pressionar o jornalista

---

<sup>29</sup> Utilizamos o conceito de herói proposto por Pavis (2015). Segundo ele, o herói clássico é caracterizado por uma ação marcada por conflitos e escolhas morais. Ao enfrentar as consequências de suas ações e buscar a reconciliação, ele se torna o centro das contradições presentes na obra. Dessa forma, o herói espelha o universo dramático em sua própria consciência. Contudo, a identificação de um personagem como herói é um processo subjetivo, influenciado pela interpretação do público.

para que repense o comportamento de idealista mal compreendido, “essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro” (Saramago, 2010, p. 120). As provocações de Valadares a respeito dos valores de Torres seguem até que esse esclarece o motivo pelo qual decidiu ser redator da província: Não deseja se submeter aos joguinhos do regime e abertamente diz que a esse serviço já se presta o jornal. Além disso, declara que sente-se com a consciência tranquila pois não recebe de nenhum outro lugar, que não da tesouraria do jornal, o seu dinheiro, diferentemente do que recorrentemente se via na imprensa portuguesa. A conversa avança com a troca de acusações entre os dois a tal ponto que Valadares ameaça demitir Torres e Cláudia também teria se deixado influenciar pelo jornalista e se comportando também de forma rebelde. Indignado com a situação e com a convivência no jornal com os subornos para o controle da informação, Torres responde às inquietações do autor-criador Saramago: De quem é a informação? Quem são os poderes que regem a informação? [...] Por que e para quem uma determinada informação é escrita? (Saramago, 1995, p. 175).

Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem essa espécie de filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E as notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objetivos? Quem produz a mentira e a transforma em alimento de primeira necessidade? A informação não é objectiva, e quanto a neutralidade, é tão neutral quanto a Suíça. Ou será possível que você ignore (Valadares) as primeiras letras deste alfabeto? O dono do dinheiro é sempre o dono do poder, mesmo quando não aparece na primeira fila como tal. Quem tem o poder, tem a informação que defenderá os interesses do dinheiro que esse poder serve. A informação que nós atiramos para cima do leitor desorientado é aquela que, em cada momento, melhor convém aos donos do dinheiro (Saramago, 2010, p.125).

O conflito entre os dois personagens, marcado pela longa fala de Torres, exemplifica a contradição entre os dois grupos que representam. Segundo Pavis, (2015, p. 68) o diálogo, no teatro, contribui para revelar um conflito e demonstra as ideologias que estão presentes num determinado momento histórico. O longo discurso de Torres, ao mesmo tempo afronta a censura, passa a ser exemplo dos anseios de liberdade do jornalista - e, por que não, do povo português. Mas Torres ainda está preso à palavra e a impressão que temos ainda é de uma atmosfera sufocante e de estagnação o que em certa medida compromete a ação.

Torres é um personagem do campo da palavra, não que palavra não seja ação na dramaturgia, mas não colabora para uma mudança efetiva na situação de opressão no jornal. Isso somente acontece por intermédio de Cláudia. É ela que o instiga a verificar o que realmente está ocorrendo nas ruas de Lisboa após Torres ter recebido a informação de que as tropas estavam prestes a cercar a capital portuguesa, Cláudia instiga o redator: “Manuel Torres, queres a minha opinião? [...] Deves ir para a rua, saber o que se passa. [...] Vai para a rua, não irás ganhar a revolução, mas vai para a rua” (Saramago, 2010, p.133). Encorajado por Cláudia, o jornalista sai às ruas, para verificar por si mesmo que verdade há na informação recebida do olheiro.

Em nossa leitura, Torres ao retornar para a redação, tomado pela esperança que viu nas ruas, sente-se confiante de que pode escrever a notícia em que ficará registrado um momento histórico do país. No momento em retorna ao jornal, fala aos colegas: "Eu escrevo a notícia. Tenho aqui os apontamentos, eu escrevo. Esperem, é só um bocadinho, vai ser rápido. Eu não demoro...". Palavras que revelam sua paixão pela profissão e seu desejo de dar voz aos que não a têm. Ao longo da peça, observamos que há um forte compromisso com a verdade e a honra.

Encontramos Torres em diferentes momentos da peça, mas sempre como uma figura representante de uma ideologia, sente-se seguro em defendê-la e a expressa quando sente-se seguro, como em relação a Cláudia. O espaço em que ele transita são os da redação, ele pertence a esses. A dificuldade em transitar para outros ambientes e a constatação de que uma ação só pode ser realizada por ele - o reconhecimento do não-álibi - somente acontece porque um outro indivíduo chama a atenção para isso. Ele precisa do apoio do outro para que a ação seja concluída, no caso Cláudia.

Cláudia, a estagiária, ao contrário do colega de redação não possui os mesmos privilégios. A começar pela presença, percebe-se que não é bem-vinda, praticamente não lhe é permitida, pois sua figura representa o novo, a possibilidade de mudança e principalmente porque é capaz de questionar o que repara a sua volta. Sua posição aparentemente marginal na hierarquia da redação revela-se estratégica para a construção da ação, pois lhe é permitido observar a realidade com um olhar isento de vícios. A clareza com que ela repara a gravidade da situação política e a subserviência da gestão do jornal em relação ao regime contrasta com a cegueira ideológica de muitos de seus colegas. Cláudia não se limita a testemunhar os

acontecimentos; ela se engaja ativamente na busca da verdade, como no momento em que incentiva Torres a agir e confronta as posições conservadoras de Valadares e Máximo Redondo. Como no exemplo a seguir, quando esse chega ao jornal e recebe a informação dos funcionários sobre a revolução. Tentando amenizar os ânimos, diz: “Nosso primeiro dever, a nossa obrigação primordial, é não cair em precipitações que possam vir a prejudicar-nos no futuro...”. Em resposta, Cláudia revida o diretor recuperando a essência do jornalismo: “A nossa primeira e única obrigação é averiguar o que se passa e dizer. Não temos outro dever” (Saramago, 2010, p. 150).

Ao agir dessa forma, ela desafia os estereótipos de gênero da redação, em que se reconhece a submissão de Josefina e Esmeralda, demonstrando que as mulheres podem ser agentes de mudança ao validar seus direitos e seus deveres para que sua presença seja reconhecida e aceita no microcosmo da sociedade que é a redação do jornal. A autonomia da personagem nos faz considerá-la uma personagem-cidadã saramaguiana. Primeiramente, ela se mostra ciente dos seus deveres e obrigações. Mesmo estando à margem é uma personagem lúcida, ativa, capaz de tomar as próprias decisões e de desafiar as normas sociais ao lutar pela justiça e pela verdade. No entanto, está num processo de transição entre a palavra que se sobrepõe à ação.

Vamos para Jerónimo. Ele demonstra uma forte consciência de suas responsabilidades e uma compreensão clara dos mecanismos de poder que oprimem a redação do jornal. Como tipógrafo, representa a classe trabalhadora e a esperança de um futuro mais justo. Ele questiona a autoridade de Valadares e do diretor do jornal, defendendo os interesses de seus colegas. Como no momento em que as discussões sobre publicar ou não o fato de que a revolução está nas ruas, avançam e o diretor pede silêncio, pois não se sente seguro da decisão a tomar e compartilha a ideia de que a melhor solução seria não fazer sair o jornal na manhã seguinte. Jerónimo indignado diz que o jornal há de sair e sairá porque é preciso, é dever contar o fato, independente do golpe ser de esquerda ou de direita. O diretor se opõe novamente, a que recebe a seguinte advertência de Jerónimo:

Se o senhor tivesse a certeza, mesmo a certeza, sem nenhuma dúvida, de que o golpe servia aos seus interesses, já tinham os jornalistas todos na rua, já estariam a preparar uma grande reportagem e se calhar teriam sido avisados com antecipação, para que o jornal fizesse uma boa cobertura. A conversa do costume: não nos poupamos a esforços etc. ... E até teriam vindo algumas de suas importantíssimas visitas para lhe darem as notícias que conviria publicar. Se nós não tivéssemos outras razões para acreditar que o

golpe é contra o fascismo bastava vê-lo como está, aí encolhido, a tentar abrandar-nos, a querer levar-nos pelo sentimento. Não vale a pena. Em nome da tipografia, informo-o de que o jornal sairá. E se não houver jornalistas para saberem o que se está a passar, vão os tipógrafos para a rua. Alguma vez teremos de começar (Saramago, 1998, p. 150).

Jerónimo é o herói da ação. Ele não nasceu herói, mas diante da situação escolheu tomar para si responsabilidades e agiu. Porque somente ele caberia essa decisão, naquele tempo e espaço. Assim como Torres e Cláudia, Jerónimo busca a verdade e se opõe à censura. Ele é um dos primeiros a acreditar na notícia da revolução e a defender a sua publicação, pois a verdade é um direito de todos na redação e daqueles a quem eles deveriam servir, informar: o povo. Outra qualidade de Jerónimo é a capacidade de diálogo quer no seu espaço, a tipografia, por sinal é o local onde as palavras são transformadas em texto impresso, ou seja, onde as ideias são materializadas. Nesse sentido, Jerónimo é um agente da criação e da produção de conhecimento. Por fim, ao defender o direito de publicar a verdade, os trabalhadores da tipografia se tornam símbolos da resistência contra a censura e a opressão.

A reciprocidade de Torres, Cláudia e Jerónimo está em garantir aos outros – aos leitores – o contato com os fatos para que por si tomem suas decisões. Não se tem um compromisso com o Estado. Como personagens-cidadãos estão distantes de compactuar com o Estado, pois não se sentem que seu dever é para com esse. O compromisso é para com o outro cidadão, para com a sua humanidade por meio da palavra e da iniciativa. Não basta observar é preciso agir, tal como fez Torres, mediante o apoio e a orientação de Cláudia, venceu sua inércia. Ao incentivar o colega, Cláudia demonstra, como assinala Bakhtin ([1921-1924] 2010, pp. 30-52). que somos influenciados e influenciados as ações do outro ou outros por meio do consenso, pela interação entre o ser e o todo único, por meio da palavra, que surge o elemento central na construção de um agir responsável, pois nos permite analisar como as emoções e intenções podem promover o bem-estar coletivo.

Saramago, como autor-criador, transforma a realidade em arte. Sua perspectiva individual, com valores e crenças bem singulares, atua como um filtro que molda a maneira como ele percebe e representa o mundo, atribui-lhes novos sentidos, criando uma nova ordem estética que reflete sua visão única de cidadão-autor. Essa reordenação do tempo e do espaço, acaba por revelar aspectos ocultos da realidade,

convocando o leitor-cidadão, seu destinatário imaginado, a pensar como está o compromisso deste com a ética cotidiana.

Encerramos esta seção, com uma reflexão de Saramago sobre a questão da ética cidadã, daquela que precisa se ter em mente todos os dias:

[...] a consciência não é silenciosa, a consciência fala. E fala por meio das palavras, o quão atarradoras essas podem ser. Mesmo assim o importante é que haja presença de um senso de responsabilidade cívica, de dignidade pessoal, de respeito coletivo; se se mantém, se se constrói, se não se aceita cair em resignação, na apatia, na indiferença, isso pode ser uma simples semente para que algo mude (Aguilera, 2010, pp.114-115).

Assim, esses três personagens, tem como drama, a necessidade de uma insurreição ética, uma revolução em que ficasse explícito o sentido ético da existência, de ser cidadão em meio a censura, de que não há justificativas para não cumprir com seu dever mesmo estando à margem da sociedade como Cláudia e Jerónimo.

### 3.2 QUE FAREI COM ESTE LIVRO? - DO BEM DO OUTRO

Publicada em 1980, *Que farei com este livro?* é a segunda peça de José Saramago e foi escrita por solicitação de Joaquim Benite para as comemorações dos quatrocentos anos de Camões. A ação contempla o período entre abril de 1570 e março de 1572 e transcorre em meio às cidades de Almeirim e Lisboa. Nas primeiras cenas, o espaço da ação concentra-se na corte, onde figuras históricas como os irmãos Câmara, D. Catarina da Áustria e o Cardeal D. Henrique - tio de D. Sebastião, articulam o futuro do jovem príncipe e de Portugal. O Santo Ofício está em seu ápice e, se não bastasse, o país está às voltas com a chegada de uma nova peste. É tempo de nevoeiro no reino e na vida de um homem que regressa à terra natal.

A obra apresenta a história desse indivíduo que há muito morava no estrangeiro e ao retornar para casa tem a intenção de publicar um livro. As peripécias, ou melhor seria, as provações<sup>30</sup> do protagonista despertam nos demais personagens<sup>31</sup> sentimentos contraditórios como a solidariedade, o afeto, a empatia e a indiferença. Desde o momento em que chega a Portugal até aquele em que abre mão dos direitos autorais para que seu livro seja publicado sofre os desconcertos do mundo. Não causaria espanto visto que o destino desse homem é o de tantos outros, a sina atemporal de quem escolhe ser escritor. Não despertaria assombro se o personagem não fosse Luiz Vaz de Camões.

Saramago, na peça, subverte essa figura heroica apresentando-o como um homem comum, marcado pelas adversidades de sua época. Ao avaliar o contexto histórico e social em que Camões estava inserido, o autor foi conduzido a uma reflexão sobre o sofrimento individual em meio à grandiosidade das narrativas que pairam sobre Portugal e do poeta de *Os Lusíadas*. A pergunta que dá título à peça – *Que farei*

---

<sup>30</sup> Num primeiro momento, podemos pensar que são peripécias se considerarmos a aura de herói/mito que Camões possui visto que essas tratam de acontecimentos externos que o desafiam. No entanto, em nossa percepção, o personagem Camões passa por provações, visto que esses representam desafios internos e externos que exigem uma profunda transformação e um fortalecimento do caráter.

<sup>31</sup> Luís Gonçalves da Câmara – jesuíta, confessor do rei D. Sebastião; Martim Gonçalves da Câmara – secretário de Estado; Cardeal D. Henrique – inquisidor-mor, tio de D. Sebastião; D. Catarina de Áustria – avó de D. Sebastião, viúva de D. João III, 1º Fidalgo; 2º Fidalgo; Diogo do Couto – soldado da Índia, futuro cronista e autor de *O soldado prático*; Ana de Sá – mãe de Luís de Camões; Luís de Camões; 3º Fidalgo; Frade; 4º Fidalgo; Miguel Dias – fidalgo do Paço; D. Sebastião; D. Francisca de Aragão – dama do Paço; D. Vasco da Gama – 3º conde de Vidigueira; D. Maria de Athaide – condessa de Vidigueira; Frei Manuel da Encarnação – confessor dos condes de Vidigueira; Damião de Góis – cronista, guarda-mor da Torre do Tombo; Criado; Outro Frade; Frei Bartolomeu Ferreira – dominicano, censor de *Os Lusíadas*; António Gonçalves – impressor; Servente (Saramago: 1998, pp. 11-12).

*com este livro?* – revela a angústia de Camões diante da indiferença do reino e a dificuldade de ver sua obra reconhecida e, portanto, ter a almejada publicação. A face de Camões que Saramago nos mostra é a que compõe um retrato humanizado e fragilizado do poeta, contrapondo-o à imagem épica que a tradição literária havia consagrado. Doente e idoso, o Camões saramaguiano chega até nós, como uma figura marginalizada, dependente da solidariedade e sem o reconhecimento que seus feitos mereciam.

A estrutura da peça segue o modelo clássico da tragédia, assim como na primeira peça de Saramago, *A Noite*. No entanto, há em *Que farei com este livro?*, uma nova estratégia que consiste na experimentação de desmistificar personagens históricos - recurso que veremos no romance publicado dois anos depois: *Memorial do Convento*. Na peça organizada em dois atos, a ação contempla a jornada de Camões em busca do reconhecimento de sua obra.

O primeiro ato, dividido em sete quadros, se desenrola na corte de Almeirim, apresenta um cenário de intrigas políticas e incertezas que permeiam toda a ação. Introduzido em meio a esse contexto instável, Camões busca apoio para a publicação de *Os Lusíadas* e está posto à indiferença da corte e à burocracia da Inquisição. No fim do primeiro quadro, a metáfora das manhãs de nevoeiro que envolve D. Sebastião e às quais esse tanto aprecia antecipam o futuro de el-rei e o do poeta, pois ambos estão cavalgando às cegas. Como no fragmento do primeiro quadro:

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

LUÍS DA CÂMARA: Sim, manhãs de nevoeiro (Saramago, 1998, p. 17).

A névoa denuncia a vulnerabilidade dos dois personagens por estarem deslocados da realidade dada a condição de pouca visão - senão de cegueira - e, portanto, sujeitos às vicissitudes do terreno e da companhia. Do segundo ao sétimo quadro, os obstáculos de Camões se multiplicam culminando na tentativa frustrada de obter apoio financeiro do Conde de Vidigueira. Desse, descendente de Vasco da Gama - herói de sua epopeia e do povo português, recebe a seguinte resposta:

CONDE DE VIDIGUEIRA: Senhor Luís Vaz, esta matéria não requer mais alongada conversação. Se é dinheiro que quereis da minha casa, se dinheiro quereis...

LUÍS DE CAMÕES: Dedicam-se as obras aos protectores delas...

CONDE DE VIDIGUEIRA: Se é dinheiro...

LUÍS DE CAMÕES: Vossa mercê mo recusará se não o quiser dar.

CONDE DE VIDIGUEIRA: Recuso.

[...]

CONDE DE VIDIGUEIRA: Sois poeta e bem falante, senhor Luís Vaz. ficai com a glória do vosso bem falar e bem escrever, que a casa da Vidigueira não precisa de quem lhe cante as glórias, ou pagará a encomenda que lhes fizer para lhas cantarem (Saramago, 1998, pp. 48-49).

Diante da situação vexatória, esperamos que o mito em algum momento reaja. No entanto, conduzido por sua visão míope, só enxerga o próprio infortúnio. Como míope estão os que governam o reino. Ambos estão destituídos da glória do passado sem garantias de um futuro melhor.

Portugal, a que chegou o autor de *Os Lusíadas*, pedia um herói e esse homem precisava de ajuda. Não havia heróis, mas melhor sorte teve ele que pode contar com a solidariedade dos amigos. No primeiro ato, à medida que a ação avança, os conhecemos: Diogo do Couto, Ana de Sá e Francisca de Aragão, Damião de Góis que irão ampará-lo.

No segundo ato de "*Que Farei com este Livro?*" se aprofunda a jornada de Camões em busca da publicação de *Os Lusíadas*, intensificando os conflitos para que o poeta vença os obstáculos. Um bom exemplo dos conflitos externos são a indiferença do paço e a censura da igreja, bem resumido no primeiro quadro:

Luís de Camões: Fui a Martim Gonçalves da Câmara, que me fez promessas de modo como as promessas costumam ser feitas. Ajoelhei-me aos pés de el-rei, porque acreditei inocentemente que ali diante da corte, posto o meu livro à vista de todos, Sua Alteza daria exemplo de benevolência e me falaria. Ainda não sei, até hoje, como é a voz de el-rei d. Sebastião. Pedi a protecção de D. Vasco da Gama e sofri grande vexação de que não falarei, nem mesmo diante de vós, senhor Danião de Góis, nem a ti, Diogo do Couto. E se a um e a outro a não relato, vede se poderei dizê-la a mais alguém (Saramago, 1998, pp. 51-52).

O individualismo marcado pela altivez e o desencanto marcam o conflito interno, oriundos da esperança de que voltaria à pátria envolto em glória. Entre os quadros I a VIII, podemos identificar eixos temáticos como a crise da consciência nacional, devido à crescente insatisfação com a situação política e social de Portugal, marcada pela corrupção e pela influência estrangeira.

Assim como em *A Noite*, Saramago resgata o tema da censura e da perseguição aos intelectuais e àqueles que questionam o poder em vigor ao abordar as dificuldades enfrentadas por Camões e seus amigos devido à pressão da Igreja e o risco a que se colocavam quando tratavam do assunto a ponto de conversarem à porta fechada na casa de Damião de Góis:

LUÍS DE CAMÕES: Haverá o meu livro de sofrer tratos tais?

DAMIÃO DE GÓIS: Não o duvideis. Vede agora as coisas graves que eu tinha para vos dizer do vosso livro, e por que mandei a Diogo do Couto que fechasse a porta? Vedes enfim o que falta e sobeja a Portugal? (Saramago, 1998, p. 55).

As adversidades não são poucas, mas maiores são as virtudes da solidariedade e da amizade entre o círculo de amigos, capazes de apoiarem o poeta. No encontro na casa de Damião de Góis, Francisca de Aragão anuncia que Camões pode levar o manuscrito ao Santo Ofício e que “em tempo conveniente lhe estará garantido o alvará para imprimissão” (Saramago, 1998, p.57). Nos quadros seguintes, forma alternada, acompanhamos os movimentos para a publicação de *Os Lusíadas*: A aprovação da obra pelo Santo Ofício - quadro II; a decisão de ceder os direitos autorais e a incerteza sobre o futuro da publicação - quadro V e, por fim o desfecho da peça e a reflexão sobre o legado de Camões e de sua obra - quadro VII.

Destes destacamos o fato de que levou um ano e meio até Camões ter o alvará em mãos, porém como continua sem apoio financeiro não consegue publicar a obra. Francisca de Aragão se oferece para emprestar a quantia necessária para pagar o tipógrafo, proposta que não é aceita pelo poeta. Ele decide então, sozinho, negociar com António Gonçalves, era outubro de 1571 e propõe que o livro seja impresso em troca da cessão de direitos e cinquenta mil réis para que ele e a mãe pudessem se manter. Em março de 1572, Camões recebe das mãos do servente da tipografia o primeiro exemplar de *Os Lusíadas*, cena final que aqui transcrevemos:

SERVENTE: Senhor Luís de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas que que vos encontrei, aqui tendes o que vos manda mestre António Gonçalves. É o primeiro que acabamos. (*Retira-se*)

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? (*Pausa.*)

VOZ FEMININA: (*Leitura soletrada.*) Os Lusíadas...

VOZ MASCULINA: (*Idem.*) ... de Luís de Camões...

VOZ FEMININA: (*Idem.*) ... Canto Primeiro...

VOZES EM CORO: (*Idem.*)  
As armas e os barões assinalados  
Que, da Ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca dantes navegados, ...

(*As vozes ir-se-ão sumindo de modo que mal seja ouvido já o verso seguinte, ao mesmo tempo que a luz vai baixando, até à escuridão, ficando apenas um projector a incidir no livro que Luís de Camões continua a segurar.*)  
(Saramago, 1998, p. 92).

Ao encerrar a peça com os primeiros versos de *Os Lusíadas*, Saramago promove a falsa sensação de vitória. No entanto, essa logo se dissipa à medida que entendemos que é resultado de um conflito<sup>32</sup> externo do protagonista da peça, marcado por questões políticas e religiosas. A necessidade de Camões abrir mão dos direitos autorais representa o ápice desse embate, revelando a ironia de uma jornada que, a princípio, seria um obstáculo pequeno demais para essa figura heróica, destinada ao sucesso no amor e na guerra. Mas é o fato de Saramago ter desmistificado Camões que impulsiona a ação dramática, intensificando a tensão e o drama.

O conflito externo e o obstáculo a serem superados por Camões, podem ser explicados pela perspectiva marxista ou sociológica assinalada por Pavis (2011), essa sustenta que os conflitos dramáticos são reflexos de contradições sociais, como as existentes entre classes ou ideologias, em um determinado contexto histórico. Assim, o dramaturgo, ao criar um conflito, não faz mais do que refletir as tensões inerentes à realidade social - neste caso do passado recente do autor-pessoa que vivenciou a ditadura salazarista e a de Marcelo Caetano. O fato histórico atinge o autor-criador cuja face identificamos anteriormente como a do cidadão-autor.

Observada a estrutura da peça, a proporcionalidade do obstáculo a ser transposto pelo personagem, na seção a seguir abordaremos a importância dos personagens Francisca de Aragão e Diogo do Couto para que Camões superasse seus conflitos.

---

<sup>32</sup> O conflito, como demonstra Pallottini (2015), se dá na criação de personagens e envolve a definição de seus objetivos e a inserção em um contexto onde conflitos são inevitáveis. Esses conflitos podem ser internos, como dilemas morais ou dúvidas existenciais, ou externos, resultantes de oposições com outros personagens ou com o mundo ao redor. A intensidade e a natureza desses conflitos moldam a trama e revelam a complexidade dos personagens, impactando diretamente a forma como o leitor ou espectador se conecta com a história.

### 3.2.1 Camões, Francisca de Aragão e Diogo do Couto

Ao resgatar a figura heroificada de Camões, Saramago o humaniza, expondo suas vulnerabilidades e complexidades. Essa transfiguração permite ao autor explorar questões universais como identidade, memória, alteridade e o papel da arte na sociedade. O Camões saramaguiano, apesar de poder contar com a amizade de Diogo do Couto, do amor de Francisca de Aragão e do afeto da mãe - Ana de Sá, revela-se um homem presunçoso e amargo, marcado pelo individualismo e pela dificuldade em reconhecer a importância de valores como a bondade, a caridade e a empatia. Seu desgosto, pode até ser resultado das circunstâncias históricas, marcadas pela censura e pela desvalorização do poeta, mas também é fruto de suas próprias escolhas e de sua incapacidade de se conectar com os outros. Características reconhecidas por Ana de Sá, ela bem notou que aquele filho que há pouco retornou para casa não é mais o que viu partir: “Luís Vaz tem uma estranha natureza, ou trouxe-as dessas paragens. O meu alegre Luís se foi, vive calado hoje, como se tivesse um colar de ferro apertado na garganta, quase não me fala.” (Saramago, 1998, pp. 29-30).

Este personagem orgulhoso e solitário nos fez acreditar que a peça *Que farei com este livro?* além do que mencionamos no parágrafo anterior, propõe uma reflexão a respeito da perseverança, da bondade, da justiça e da caridade a partir do relacionamento do nosso protagonista com seus amigos Diogo do Couto e Francisca de Aragão. Valores saramaguianos abordados ao longo da produção do autor e que estão bem resumidos no seguinte fragmento que compõe a obra *O caderno*, na postagem<sup>33</sup> de 7 de novembro de 2008, intitulada Palavras:

Assim como a bondade não tem por que se envergonhar de ser bondade, também a justiça não deverá esquecer-se de que é, acima de tudo, restituição de direitos. Todos eles, começando pelo direito elementar de viver dignamente. Se a mim me mandassem dispor por ordem de precedência a caridade, a justiça e a bondade, daria o primeiro lugar à bondade, o segundo à justiça e o terceiro à caridade. Porque a bondade, por si só, já dispensa a justiça e a caridade, porque a justiça justa já contém em si caridade suficiente. A caridade é o que resta quando não há bondade nem justiça (Saramago, 2023, p.54).

---

<sup>33</sup> A obra *O caderno* é a compilação das postagens praticamente diárias de José Saramago em seu blog entre setembro de 2008 e março de 2009, período em que se instalava em Lanzarote.

Saramago retoma a estratégia utilizada em *A noite*: Um personagem em que se depositam grandes esperanças, um que está no campo da palavra e outro no plano da ação. Ajudar Camões a ter seus direitos garantidos - justiça - foi para Diogo do Couto e Francisca de Aragão um exercício de alteridade, marcado pelo respeito às decisões do poeta. A escolha de ambos é um exemplo de bondade, mas predominantemente de caridade, visto que para o poeta não houve justiça.

Para que pudessem auxiliá-lo, primeiramente Diogo e Francisca tiveram que compreender e respeitar o homem que Camões havia se tornado, a condição humana de ser o amigo dotado de defeitos e alquebrado pelo passado. O reconhecimento destas características despertam a bondade e o amor de Francisca que tudo fez para que Camões pudesse publicar seu livro e, assim garantir condições mínimas para a sua subsistência e a de sua mãe.

Começamos a entender o Camões saramaguiano pelo olhar de Ana de Sá. Ela bem sabe que aquele filho que há pouco retornou para casa não é mais o que viu partir: “Luís Vaz tem uma estranha natureza, ou trouxe-as dessas paragens. O meu alegre Luís se foi, vive calado hoje, como se tivesse um colar de ferro apertado na garganta, quase não me fala” (Saramago, 1998, pp. 29-30).

Inspirando preocupação de seus amigos, também é digno de pena, como no momento em que interpela a comitiva real para declamar seus versos ao rei, ingênuo a ponto de acreditar que sua presença tivesse importância para os que naquele momento almejam promover uma guerra. Não reconhece por si o equívoco cometido, esse lhe é esclarecido por Francisca de Aragão: “Foi uma loucura, Luís Vaz. Onde tendes vivido para acreditar que el-rei vos ouviria, ali na passagem para o Conselho?” (Saramago, 1998, p. 43). Considerando a resposta dada por Camões a Francisca entendemos que não se trata de ingenuidade, mas sim de arrogância pois insiste em sua relevância: Terá Luís de Camões de pôr os dois joelhos em terra para que lhe ouçam os versos? (Saramago, 1998, p. 43) A altivez de poeta, metaforicamente é a de Portugal, se *Os Lusíadas* representam o povo português, o personagem Camões de certa forma simboliza o reino, em toda a sua arrogância desmedida e que assim como os que o governam, promovem a sua fragilidade.

A amizade entre Diogo do Couto e Camões, em *Que farei com este livro?* demonstra uma relação profunda, marcada pela lealdade e por contrastes ideológicos. Enquanto Camões representa o idealismo e o individualismo, Couto encarna um

pragmatismo crítico, observando a realidade política e social com um olhar lúcido e perspicaz. Essa tensão entre o idealista e o realista é evidente nas discussões sobre a publicação de *Os Lusíadas* e nas reflexões sobre a situação política de Portugal.

A presença constante de Couto nos debates e sua participação ativa nos acontecimentos, como no momento em que vai até a casa de Camões para comunicar a prisão de Damião de Góis, evidenciam o acompanhamento da conjuntura histórica. No entanto, por trás da lucidez e do pragmatismo, reside um profundo pessimismo, como demonstra a frase: “De Portugal não vejo motivo para falar melhor. A ave que foi pôr em Goa os ovos da desgraça, daqui levantou voo” (Saramago, 1998, p. 56). Essa visão crítica, aliada ao senso de justiça e ao desejo de mudança, impulsiona Couto a retornar para a Índia, mesmo consciente das similaridades entre a colônia e o reino.

Dadas essas características pensamos que Couto poderia atender às características do personagem-cidadão, pois transita em diferentes espaços da ação, mas pertencem a todos esses, não sofre retaliações, é bem-vindo. Apoia o amigo Camões, porém é um homem da palavra - não que essa não seja ação na dramaturgia, mas porque não promove ações para o bem comum, ela apenas comunica os fatos.

Diferentemente de Diogo do Couto, Francisca de Aragão é uma personagem que deixa o campo da palavra para agir. O que os une é o apoio incondicional a Camões. Os dois reconhecem a importância da obra do poeta para a cultura portuguesa e dentro de suas características procuram incentivar o amigo a superar os obstáculos que impedem a publicação do livro. Reafirmando que os consideramos divergentes, não podemos deixar de reconhecer que a união desses personagens evidencia a força da solidariedade e da amizade em um momento de grande dificuldade.

A dimensão física da personagem Francisca de Aragão é sutil, mas o texto sugere que é uma mulher de beleza e elegância. “Ana de Sá: Sois bela senhora D. Francisca de Aragão” (Saramago, 1998, p. 42). A condição de dama da rainha lhe permite interagir com figuras importantes e proporcionar que justiça seja feita a Camões e o seu *Os Lusíadas*. Ela demonstra grande lealdade e afeto ao poeta, sendo fundamental para a publicação da obra. As falas e as ações de Francisca revelam sua

importância, bem como sua inteligência, influência e determinação. De personalidade forte e decidida contrasta com a figura mais introspectiva de Camões.

A relação amorosa entre eles é marcada por paixão, mas também por desilusões e frustrações.

FRANCISCA DE ARAGÃO: Não sois vós homem por quem se tenha compaixão. (*Em voz baixa*) Amor sei eu que vos tive e grande.

LUÍS DE CAMÕES: Passou muito tempo.

FRANCISCA DE ARAGÃO: É verdade. Porém, quando vos vi, foi como se a roda do tempo tivesse desandado vinte anos para trás e eu estivesse outra vez nos vossos braços. Apertavam-me eles então com muito mais força. Luís Vaz.

LUÍS DE CAMÕES: Perderam o vigor que tinham.

FRANCISCA DE ARAGÃO: A força dos braços é no coração que nasce.

LUÍS DE CAMÕES: Senhora...

FRANCISCA DE ARAGÃO: Francisca é o meu nome...

LUÍS DE CAMÕES: Francisca, seja. Voltei da Índia sem riqueza nem esperança de a ter, e com a saúde perdida. Durante dezassete anos sofre além-mar o que além-mar em geral se sofre, mas a parte que só a mim me cabia. Trouxe papéis com versos, é tudo quanto tenho.

FRANCISCA DE ARAGÃO: Quero ler estes versos.

LUÍS DE CAMÕES: Para quê?

FRANCISCA DE ARAGÃO: De vós, sei o que éreis. Mais me dirão agora os versos de quem sois hoje, do vós narrando-me esses dezassete anos em outros dezassete.

LUÍS DE CAMÕES: Nem eu duraria tanto, senhora.

FRANCISCA DE ARAGÃO: Francisca.

LUÍS DE CAMÕES: Francisca

FRANCISCA DE ARAGÃO: Se durareis ou não, Deus sabe. Agora estamos ambos vivos. Luís, eu sinto que posso amar-vos outra vez.

LUÍS DE CAMÕES: Este cego?

FRANCISCA DE ARAGÃO: Já o ereis quando vos amei.

LUÍS DE CAMÕES: Este homem sem fortuna?

FRANCISCA DE ARAGÃO: Esse coração (Saramago, 1998, p. 44).

O drama de Francisca de Aragão em muito se assemelha ao do eu-lírico presente na lírica do Trovadorismo, os poemas de coita d'amor. Sugerimos essa

perspectiva dado o sofrimento causado pela falta de reciprocidade de Camões, o ser amado é indiferente. Essa paixão impulsiona nossa heroína a agir de forma altruísta, buscando garantir o sucesso do poeta e a publicação de sua obra. A personagem, inicialmente feliz em reencontrar o antigo amor, se mostra otimista e determinada em ajudar Camões. Quer vê-lo superar a miséria moral e financeira.

Articulada, transita entre os diferentes espaços da corte, utiliza o fato de ser bem quista por Dona Catarina, para apressar os trâmites junto ao Santo Ofício e, posteriormente, obter o alvará para publicação de *Os Lusíadas*. Ela se constrói por meio das próprias palavras: diz o que quer e como se sente. Como nos fragmentos a seguir: “Francisca é meu nome”, “Não trago recado do paço. Sou eu o meu recado” Fui eu que quis que nos amássemos outra vez” (Saramago, p. 1998, pp.41-79).

Segue forte durante a ação dramática, assim como tantas outras personagens femininas saramaguianas. São dela os esforços para que os manuscritos venham ganhar prensa. Não sente-se reprimida em expressar seus sentimentos por Camões:

FRANCISCA DE ARAGÃO : E agora, Luís Vaz, basta de falar de amores. Os passados passaram já, os futuros farão mais do que falar. Vou amar-voz outra vez, mas agora tratemos dos vossos negócios.

LUÍS DE CAMÕES: Não estão bem encaminhados...

FRANCISCA DE ARAGÃO: Terão caminho. Copiai-me a vossa obra das navegações, eu falarei à rainha, arranjarei modo de fazer chegar uma palavra ao rei, tenho alguma influência no paço. Fidalgos haverá decerto que se interessarão por vós. A vossa grande navegação terminou, chegastes a bom porto, vereis que tudo irá mudar.

LUÍS DE CAMÕES: Que ânimo tendes.

FRANCISCA DE ARAGÃO: Não era eu assim quando me conhecestes? Quem sabe se não me reconhecíveis assim?  
(Saramago, 1998, pp. 45-46).

O otimismo de Francisca segue por toda a ação. No quinto quadro, Francisca e Camões conversam sobre a aprovação da obra pelo Santo Ofício e o prazo de liberação do alvará para impressão de *Os Lusíadas*. Para ela o que era importante, foi conseguido. Camões, cético, trata da condição miserável em que vive e vê como realidade distante a impressão da obra. No entanto, ela se mostra otimista e vê como possível, uma vez que ela poderia emprestar o dinheiro para a publicação. Ela reconhece que estão em posições diferentes na sociedade e, em decorrência disso, entende que suas ações devem ser voltadas para diminuir as dificuldades de acesso

à justiça. Mas a oferta não é aceita, pois Camões diz que o livro deveria ser impresso por mérito e não por caridade. Dado o encaminhamento da conversa, Francisca faz reconhecer a Camões o quanto ele estava equivocado em relação às palavras e ações:

Para que tanto orgulho? Tresvariar, Luís Vaz? Julgaste que poderias entrar no paço com 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 de ti te mandaria sentar, e assim teria Luís de Camões o que lhe era devido (Saramago, 1998, p. 81).

Camões não quer ouvir e, irredutível, acaba por afastar Francisca, ao confessar que não vê futuro no relacionamento entre eles, pois se vê em condição desigual em relação ao status de Francisca. Enquanto ele dá mais uma demonstração de baixa estima. Ela demonstra sua compaixão e seu desejo de aliviar o sofrimento do outro. Compartilhamos a última cena em que Francisca e Camões se despedem:

FRANCISCA DE ARAGÃO: [...] Acaba aqui o nosso amor?

LUÍS DE CAMÕES: Não digo tanto. Acabará o vosso, amanhã ou depois de amanhã. Ou para o mês que vem. O meu não acaba, nem tinha acabado quando tornei a ver.

FRANCISCA DE ARAGÃO: Estás zombando? Fui eu que quis que nos amássemos outra vez.  
[...]

LUÍS DE CAMÕES: Estou tão cansado, Francisca. Será por isso que não tenho outras palavras.

FRANCISCA DE ARAGÃO: Quereis fazer-me chorar, Luís Vaz? Quereis me dar desgosto?

LUÍS DE CAMÕES: Não é isso que quero. Por este amor...

FRANCISCA DE ARAGÃO: Vós não amais ninguém.  
(Saramago, 1998, pp. 82-83).

O desalento de Camões ressalta a complexidade da relação entre ambos e ao mesmo tempo a dificuldade que é permitir a si mesmo tratar de sentimento e assumir o peso das próprias escolhas. A evolução de Francisca ao longo da narrativa é marcada pela compreensão de que o amor não é suficiente para solucionar todos os problemas e que mais vale o respeito à individualidade, mesmo quando tão divergente da nossa, é o correto a se fazer, pois é o respeito e a amizade são os únicos valores que restaram do antigo amor. As escolhas da personagem Francisca,

recuperam o pensamento bakhtiniano sobre o ato responsável. Esse não decorre apenas da subjetividade de Francisca - apesar de necessitar dessa percepção, mas configura-se como um evento que se inscreve na complexidade das relações sociais, em que ela e Camões demonstram, como personagens, o resultado da experiência em determinados tempo e espaço que revelam suas singularidades diante das influências das múltiplas vozes - dos sujeitos que compõem os espaços religiosos e políticos - no tempo da ação dramática.

Nos momentos finais da peça, em que acompanhamos o último diálogo entre Camões e Francisca, percebemos como o tempo psicológico, o tempo histórico e o espaço físico se entrelaçam para criar uma atmosfera e um significado específicos contribuindo tanto para desmistificar o poeta quanto para revelar a personagem-cidadã Francisca de Aragão - dentre os valores citados por González Martín (2020) - destacam-se a empatia, a vontade, a bondade, o respeito e a ajuda. Ao reconhecer que não havia alibi para a situação que se apresentou - Camões precisava publicar os versos trazidos da Índia - Francisca agiu e utilizou os recursos de que dispunha. Essas moldaram a sua identidade como personagem-cidadã, o destino do poeta e mas também o mundo ao nosso redor. Ela não se eximiu das suas responsabilidades por suas ações mesmo diante do determinismo atemporal em relação ao gênero feminino, a religião e aos que detêm o poder.

### 3.3 A SEGUNDA VIDA DE FRANCISCO DE ASSIS – DA RESPONSABILIDADE

Não fugindo a regra das peças publicadas, a terceira peça de José Saramago é mais uma encomenda, neste caso de João Lourenço<sup>34</sup>. No entanto, há inovações na construção do texto a começar pelo mote de *A segunda vida de Francisco de Assis*. O texto é resultado da observação e das memórias do autor oriundas de uma viagem à Assis. Lá, Saramago avistou dois frades vendendo “bugigangas religiosas” e isso o deixou indignado, pois “Francisco de Assis, o santo, era a pobreza” e os frades estavam vendendo ao invés de dar os itens. O comportamento dos membros da ordem franciscana, aos olhos de Saramago, era um insulto a São Francisco de Assis, que

---

<sup>34</sup> Ator e encenador português. Atuou em Portugal e no Brasil. João Lourenço. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/artigos/\\$joao-lourenco](https://www.infopedia.pt/artigos/$joao-lourenco). Acesso em 20 nov. 2024.

em sua opinião era “um homem bom, bom na medida em que alguém, um ser humano, pode ser bom”, mas equivocado (Reis, 1998, pp. 83-84).

O texto concluído em janeiro de 1987, trata desse equívoco e das transformações ocorridas por conta de mudanças sociais e econômicas decorrente das exigências do mercado. Para Saramago, essa perspectiva se parece um pouco com ficção científica ou como ficção política uma vez que a ação tem início com o retorno de Francisco de Assis à companhia por ele criada. Não sabemos como, mas supomos que é o total distanciamento da nova ordem franciscana de seus princípios: penitência, pobreza, espírito missionário, fraternidade solidária com os pobres e excluídos, justiça, paz e integridade da criação<sup>35</sup> foram os motivos para o retorno de Francisco.

Ao regressar à vida, ele encontra uma ordem uma nova ideologia que substituiu a pobreza pelo lucro e o que mais o surpreende é o fato de que os membros fundadores compactuam com a prática. O que dificulta a missão que toma para si de destruir com a nova ordem. Busca auxílio nos pobres - a quem os franciscanos deveriam ajudar - mas esses o alertam de que diferentemente dele, que deixou de ser rico para ser pobre, são pobres e não tiveram escolha. Diante disso, Francisco reconhece que sua responsabilidade é acabar com a pobreza e deixar a companhia, pois reconhece, afinal, que a pobreza não é santa. Muda também seu nome, ou melhor recupera: João e nas palavras de Saramago, essa é *A segunda vida de Francisco de Assis* ([1995], 2011. p. 176).

---

<sup>35</sup> Segundo a Ordem dos Frades Menores, os valores franciscanos são os seguintes:

1. Espírito de oração e devoção: Cultivar, na contemplação do mistério de Deus e de sua ação na história, o projeto de vida e missão nascido de uma experiência de fé em fraternidade; 2. Fraternidade e Minoridade - Viver e agir em fraternidade, no lugar e na atitude de menores; 3. Penitência, pobreza e espírito missionário - Viver como penitentes, sem se apropriar de nada, como discípulos de Jesus Cristo, dispostos a se desinstalar e a cruzar fronteiras para ir às periferias geográficas e existenciais. 4. Justiça, Paz e Integridade da Criação - Ser uma fraternidade solidária com os pobres e excluídos, e comprometida com os valores da reconciliação, justiça, paz e integridade da Criação. 5. Comunhão com a Igreja - Viver nossa vocação e missão na e com a Igreja, Povo de Deus, em espírito de obediência e reverência aos seus pastores. 6. Comunhão com a Ordem e a Família Franciscana Viver em comunhão com todos os irmãos e irmãs, dados pelo Senhor, nesta família carismática. 7. Comunhão com os leigos - Assumir o serviço evangelizador de forma partilhada com os leigos e leigas, numa Igreja toda ela portadora do dom do Evangelho. 8. Diálogo ecumênico, inter-religioso e intercultural - Andar pelo mundo como servos e súditos de todos, pacíficos e humildes, com olhar positivo e acolhedor, dispostos a conviver, dialogar e colaborar para o bem, com as diferentes Igrejas, religiões, culturas e pessoas de boa vontade. Frades Menores. Disponível em <https://franciscanos.org.br/quemsomos/frades-menores/#gsc.tab=0>. Acesso em 12 de outubro de 2024.

Organizada em dois atos, a ação se desenvolve em um tempo e lugar indeterminados. Os personagens<sup>36</sup> trabalham em uma grande companhia, que muito lembra uma multinacional. A empresa está no mercado há muitos anos e ao longo deste tempo passou por inúmeras mudanças, distanciando-se de sua missão, valores e visão inicial.

A ação começa com uma reunião do conselho da companhia que foi convocado para discutir a queda dos lucros devido à qualidade ruim do serviço que está oferecendo. Identificado o principal problema, os membros do conselho passam a analisar qual seria a melhor estratégia para coibir a perda na arrecadação: melhorar o produto ou a equipe de vendas. Diante do impasse, entre melhorar a qualidade do produto humanamente ou preparar os agentes para que vendam melhor o produto, vence a última. Após ouvir os demais membros. Há um impasse e Elias - presidente do conselho - exprime seu voto:

ELIAS: Supus que não seria necessário expressar o meu voto em voz alta. Seja assim então. A minha opinião é de que se instruem, ou preparem, ou indústria, ou reciclagem, os agentes. O verbo fica à escolha, o que conta é o resultado. Tudo pode ser vendido se se conhecer a arte, esta é a regra de ouro. Está encerrada a sessão (Saramago, 1998, p. 169).

Os membros do conselho levantam-se, acostumados com a gestão autoritária de Elias que gosta de lembrar aos presentes que detém o poder de decisão. Comportamento semelhante ao personagem Valadares, de *A noite*, também é marcado pelo autoritarismo. O presidente do conselho aproveita para informar que há boas notícias, pois os outros investimentos da companhia vão garantir o lucro. Terminada a sessão, Elias chama Pica - chefe das secretárias e mãe de Francisco - e ordena que essa organize a sala e realize os trâmites de registro da reunião. A tensão entre ambos é evidente. Elias sente-se incomodado, ou melhor, ameaçado pelo olhar crítico de Pica, pois o faz lembrar de Francisco, de quem prefere não dizer sequer o nome. Assim, pela palavra do outro esse personagem nos é apresentado, fica implícito que está morto.

---

<sup>36</sup> Elias – presidente da companhia; Bernardo – membro do conselho; Gil – membro do conselho; Leão – membro do conselho; Junípero – membro do conselho; Rufino – membro do conselho; Maseo – membro do conselho; Pica – mãe de Francisco, chefe das secretárias; Francisco – fundador da companhia; Clara – secretária; Inês – secretária; Jacoba – secretária; Pedro – pai de Francisco, diretor-geral; Pedro – representante dos pobres (Saramago, 1998, p.163).

ELIAS: (...) Aqui, ninguém tem mais autoridade do que eu. Exijo que essa autoridade seja reconhecida por todos. Quanto a ti, uma vez que não és exceção, pensa o que quiseres, mas guarda as aparências e obedece.

PICA: Não tens mais respeitosos servos...

ELIAS: Não és minha serva.

PICA: ... que eu e meu marido. Trabalhamos contigo lealmente, para os mesmos fins. Mas o mal está em ti, se constantemente pareces ver uma sombra ao nosso lado. Às vezes, quando falas comigo, observo que não é em mim que os teus olhos se fixam.

ELIAS: É verdade. Parece-me sempre que vejo alguém a olhar-me por cima do teu ombro. Mas quando fito a Pedro, isso não acontece. Só tu andas acompanhada por um fantasma.

PICA: Por que não te atreves a dizer o nome do fantasma? Tão pouco eloquente és, que a tua língua não sabe dizer Francisco?

ELIAS: Não invoques tal nome, não invoque a pessoa que o usou.

PICA: Nem o seu espírito. Que faria esta mãe com o espírito do seu filho, se dele o que mais quereria seriam as mãos e a boca, e a voz, e o olhar? (...)

(Saramago, 1998, pp.170-171).

No entanto, Francisco reaparece, para surpresa de todos. Pica é a primeira personagem a revê-lo. Está incrédula, diz o nome de Francisco como uma forma de resgatar o indivíduo. Mãe e filho conversam e lembram o passado, o sentimento de culpa, a falta de reconhecimento do amor e os conflitos familiares. Ele não recebe com tranquilidade as novas informações sobre a companhia, que deixou de ser pobre:

FRANCISCO: Eu fi-la para ser pobre. Ou crês que a teria feito para ser rica?

PICA: As coisas já não são o que eram. Houve muitas mudanças, e nem todas elas estão à vista. Algumas nunca saem daquele cofre. São as que convém manter em segredo.

FRANCISCO: Segredo é o mesmo que mistério?

PICA: Chama-lhe como quiseres. As palavras, dentro da companhia e na língua da companhia, só tem importância que tiver aquele que as disser. Algumas palavras, por não serem usadas, não tem nenhuma importância, ou, quando o sejam, variam entre o tudo e o nada, conforme a oportunidade e a vantagem.

FRANCISCO: A cruz. Por que tem aquele feitio?

PICA: Não é uma cruz. É um cabide (...)

(...)

FRANCISCO: Então, a companhia enriqueceu, está rica?

PICA: Sim.

FRANCISCO: Muito rica?

PICA: Tão rica que não seria possível contar o dinheiro que tem (...)

(Saramago, 1998, pp.174-175).

Diante dessa situação, supomos que Francisco pode ser a metáfora da morte e a tentativa de ressurreição da ideologia da companhia. Morte dos valores e uma fracassada tentativa de ressurreição desses como se vê no desenvolvimento da ação narrativa. Francisco articula estratégias para destruir a nova companhia. Pensa em começar com a formação dos agentes/vendedores. Entre as estratégias está doutrinar

os agentes a partir do estatuto de fundação da Companhia. Elias descobre o plano de Francisco, a quem acusa de ser malicioso, falso e corrupto.

ELIAS: Cala-te. (Pausa longa, tensão) Compreendo, enfim. Os meus parabéns, irmão Francisco. Queria levar os agentes a retomar o discurso dos primeiros tempos para assim afastares ainda mais as pessoas de nós, querias que os nossos clientes, no sentido técnico da palavra, colocados diante de uma doutrina radical, sem concessões, nos virassem definitivamente as costas, querias, em três palavras simples, destruir a companhia. Não o podes negar, confessa.  
(Saramago, 1998, p. 207).

Francisco assume uma postura dissimulada e irônica diante da constatação do presidente. Além disso, cria disputas internas para desestruturar o conselho. Está tão cego e equivocado que não vê que suas ações são tão nocivas quanto as que foram ao longo do tempo adotadas pelo conselho.

As escolhas de Francisco demonstram o exercício de Saramago de humanizar o mito, estratégia utilizada em *Camões de Que farei com este livro?* repete-se e temos no fundador da ordem franciscana um dos melhores exemplos de desmistificação. Diante da situação, como proposto por Sartre, Francisco revela quem realmente é. Não tem nada a perder, esteve morto e agora ressuscitado impõe sua vontade aos outros. O exercício de alteridade revela que a busca dele é pelo alibi para justificar suas ações: a permanência da pobreza como valor absoluto da ordem que criou. Essa condição de ressurreição, compromete a ideia de que o indivíduo é singular e irrepetível. Que Francisco ou quem seríamos nós se pudéssemos reviver mesmo em outro tempo e espaço a nossa singularidade. Talvez como Francisco, revelaremos quem somos diante do que desejamos. E Francisco revela-se ao desejar a morte do pai. “Morra então meu pai, que morra já”.

A morte de Pedro seria um sinal para que Francisco destruísse a companhia. Na mesma cena, os personagens Francisco, Leão e Junípero ficam em silêncio. Esse é quebrado pela fala de Pica que adentra o espaço e informa que “Pedro morreu. Pedro morreu. Teu pai está morto. Assassinado. De morte natural”. Francisco é indiferente ao fato: “Em paz esteja, se a merece aos olhos de quem já o julgou” (Saramago, 1998. p. 199).

O fato desse reaparecimento de Francisco, da sombra que passou a ser para a companhia chamam a atenção, pois se não bastassem todas as ações para destruir a companhia, tal como Hamlet, de Shakespeare ou Édipo, de Sófocles, há o desejo

da morte do pai. Neste momento percebemos um diálogo com outros dramaturgos e a presença da figura do fantasma na dramaturgia. Esse ser, ou melhor, não-ser ou não-personagem é resultado do reaparecimento de uma pessoa morta ou desaparecida - caso de Francisco. Segundo Pavis (2015, p. 163), “enquanto ilusão de uma ilusão (uma personagem), o fantasma assume, por uma paradoxal inversão de signos, os traços de uma figura bem real” - no caso de *A segunda vida de Francisco de Assis* - a figura humana e, ainda, dotada de muitos defeitos. Sobre o reaparecimento de personagens, há que ser mencionado que comumente essa figura é dotada de uma ética deturpada pelos valores morais e, por conta dessa condição metafóricamente representa o desejo, que o assombram ao ser ressuscitado, o que parece justificar as escolhas de Francisco. Um fantasma que deseja por fim a um legado por não ser capaz de entender e aceitar as mudanças e estar aberto a diálogo compreender o novo, não se que esse seja motivo de orgulho, mas que precisa ser repensado - o lucro não condiz com a pobreza, muito menos essa como meio de manutenção da existência terrena ou futura.

Um novo fantasma é chamado a cena, desta vez o Poverello convoca Pedro, que se assemelha ao pai morto. O intuito é de que esse dê exemplos da importância da pobreza, mas Pedro não concorda com os ideais de Francisco. Ele o alerta de que não teve notícias de que alguém foi salvo por ser pobre sofredor. Diante do depoimento de Pedro, Francisco decide deixar a companhia ao entender que “a pobreza não é santa”. Comunica aos presentes que tomará o nome de João, seu verdadeiro nome, pois tomará também uma nova vida. Clara, Leão e Junípero o acompanham. Pica, a mãe, abre mão da companhia e decide seguir o filho, questionada por Elias, para onde estava indo, ela responde: “Vou ajudar João a escrever a sua primeira página” (Saramago, 1998. pp. 222-223).

Ao concluir a leitura da terceira peça de José Saramago, reconhecemos o tema do regresso de um homem que decide retomar o que a própria subjetividade garante como seu. Situação explorada pelo autor em *Que farei com este livro?* Quando o Camões que nos é apresentado, não é aquele que partiu para a Índia. Ele é mais um fantasma, uma sombra. No caso de Francisco, conhecemos um homem ou melhor termo, o reaparecimento de um homem tido como um fantasma, um espírito que assombra a consciência de parte das personagens de *A segunda vida de Francisco de Assis*. Ainda pensando na ocorrência de uma tríade de personagens que

compõem a ação na dramaturgia saramaguiana encontramos a figura de Pica, mãe de Francisco. Ela atua como uma interlocutora entre o filho e o contexto da companhia, assim como ocorre com Camões e Diogo do Couto. Assim como esse é uma personagem pragmática e sensata.

Somos tentados a pensar na relação entre Clara e Francisco e nessa como o terceiro pilar da tríade dramática saramaguiana, mas o que vemos em Clara é o desejo de recuperar o antigo afeto/relacionamento entre ambos, há traços de Francisca de Aragão em Clara, pois é uma relação que está em suspenso, há causas maiores para Camões e Francisco, e o amor pode desorientar. Diferentemente de Francisca, não vemos influência de Clara no caminho de Francisco.

Diante dessas observações e das características necessárias para compor a categoria de personagem-cidadão, nos detivemos em Pedro, o representante dos pobres, como principal exemplo em *A segunda vida de Francisco de Assis*.

### 3.3.1 Pedro, representante do pobres

Considerando a responsabilidade como um dos elementos da cidadania para José Saramago, entendemos dentre o grupo de personagens que participam da ação em *A segunda vida de Francisco de Assis*, que mais contribui para a reflexão sobre a consciência moral, responsável e - não menos – lúcida, é Pedro, o representante dos pobres. Dada essa última característica propomos que o conflito de Pedro é externo e portanto, diz respeito ao outro, aos que neste caso representam o poder e a riqueza. Nós o conhecemos praticamente no final da peça por meio do diálogo entre Francisco e Elias. Ao apresentar Pedro, Francisco relaciona a pobreza com o mal cheiro. A ironia presente na fala do fundador da companhia não deixa de ser um insulto àqueles que fazem parte dela. O mau cheiro é um alerta, um desconforto e não menos um perigo que um grupo de pobres representa. Situação evidente no fragmento a seguir:

ELIAS: A quem vais mandar entrar?

FRANCISCO: A um homem que em nome dos pobres. Compreendes, tu que já eras inteligente antes de mim, os pobres são muitos, não poderiam caber nesta sala. Além disso, os pobres, quando estão juntos e apertados, cheiram mal, fedem, eu que o diga, houve dias em que não suportava o meu próprio cheiro. Um por um, pobre a pobre, o cheiro aguenta-se, mas em multidão são insuportáveis. Por isso é que veio só um. Se não se aproximarem muito dele, nem darão por nada.

ELIAS: Chamaste aqui o rei dos pobres?  
(Saramago, 1998, p. 218).

A atribuição do mesmo nome do pai de Francisco, juntamente com a semelhança física, sugere que também esse foi ressuscitado e tem uma segunda vida, como pobre - o que é uma ironia, visto que era rico e avesso à pobreza. Pedro, o único personagem que não é desenvolvido a partir de uma figura histórica, surge como um crítico ferrenho do ideal de pobreza defendido por Francisco. Ao argumentar que a busca pela pobreza como um fim em si mesma é egoísta e desconsidera as reais necessidades dos pobres. Pedro ao manter firmemente seu posicionamento faz Francisco reparar o equívoco da ideologia da pobreza e da falta de responsabilidade para com o outro, principalmente com os pobres, como demonstra o diálogo a seguir:

FRANCISCO: Abandonas-me? Tornei-me pobre para estar contigo, e abandonas-me a quem é meu e teu inimigo? Peço a tua ajuda para que comigo destruamos este egoísmo e esta ambição, e recusas-te?

JUNÍPERO: Pobre com pobre, rico com rico, cada qual com o que for seu igual. Assim provavelmente deverá ser, foi erro nosso quereremos modificar os equilíbrios do mundo.

FRANCISCO: Pedro, é um pobre que pede auxílio a outro pobre.

PEDRO: Não somos pobres iguais. Tu tornaste-te pobre para poderes ganhar o céu, e nós, que pobres fomos e pobres continuamos a ser, nem a terra conseguimos conquistar. Nenhum pobre te agradeceu quando abandonastes as riquezas do teu pai.

FRANCISCO: Não esperava agradecimentos. Tratava-se de salvar almas.

PEDRO: Não sei se salvaste alguma. Mas, ao louvores a pobreza, afirmaste a bondade do sofrimento dos pobres. Este é o pecado que nenhuma absolvição te lavar. (...)

FRANCISCO: Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa. (*Pausa*) Tantos séculos para compreender isto. Pobre Francisco  
(Saramago, 1998, pp. 221-222).

Pedro é um dos melhores exemplos de personagem-cidadão, está à margem do espaço da ação. Não pertence ao mundo da companhia, o espaço de ação da peça. Sua presença é indesejada e questionada, porque não faz parte desse lugar, afinal como disse Junípero: “Pobre com pobre, rico com rico, cada qual com o que for seu igual” (*ibid.*). No entanto, é ele o personagem capaz de alterar o destino de Francisco, a oportunidade de estar presente diante dos membros do conselho é inicialmente uma permissão, mas mesmo não sendo um participante deste espaço,

Pedro tem consciência da realidade e da responsabilidade como representante dos pobres para garantir o suprimento das necessidades daqueles quem divide a pobreza. Por meio do diálogo, pautado em sua lucidez, foi capaz de fazer Francisco reconhecer o egoísmo em que estava mergulhado e orientá-lo no caminho a seguir:

PEDRO: (*Para Francisco*) O que de ti só depende está nas tuas mãos. Eu vou-me embora. Mas toma cuidado. Para onde quer que vás, debes ser tão bom como é a tua fama, porque ainda há muita gente que tem confiança em ti. Por isso te deixo esta advertência: nunca faças nada que possa enganar a esperança (Saramago, 1998, pp. 221-222).

Se não existisse Pedro, Francisco não entenderia que é a pobreza é que deve ser combatida. Ao desmistificá-la, o cidadão-autor, sugere que por meio da mudança de perspectiva do personagem Francisco, que passa a ter um novo nome - João - há um novo modo de agir. De nada adiantou guardar e tentar replicar as palavras do estatuto da ordem dos frades menores, pois eram simbólicas de um tempo e de pessoas que não mais se reconhecem. Ao deixar a companhia, Francisco/João demonstra ter compreendido a necessidade de criar novo sentido às palavras e esses se constituem a partir de novas ações. Faz Francisco/João o que fez Torres, personagem de *A noite*. É preciso buscar o que está fora para mudar o que está dentro da redação e, neste caso, da ordem franciscana e isso ocorre pela responsabilidade com a verdade, oriundas da base ética de Saramago composta pelas regras da coexistência: a manutenção da dignidade por meio da ajuda do outro e para o outro.

### 3.4 IN NOMINE DEI – DA TOLERÂNCIA E DO RESPEITO

Os temas caros a Saramago como o poder, ou melhor, o abuso de poder, a intolerância, o egoísmo, a ética e a lucidez estão presentes na quarta peça publicada pelo autor. Essa ainda aborda as consequências do radicalismo religioso quando o que está em discussão é a forma de manifestar a crença em um mesmo Deus. Se não bastasse, há uma multidão de cegos - os do pior tipo, os que veem, mas não reparam, pois não são capazes de agir - pela palavra ou pela ação em si. E há os que se deixam corromper para manter as aparências.

Postura semelhante ao que foi destacado por Lipovetsky e Serroy (2011) sobre como a atemporalidade do individualismo exacerbado pode gerar um terreno fértil para o surgimento de grupos extremistas. Essa prática de promover o isolamento das pessoas e minar os laços sociais cria um vácuo que é preenchido por ideologias radicais que prometem segurança e pertencimento. Exemplo que pode ser observado na criação e desenvolvimento de grupos religiosos ao representarem, inicialmente, uma minoria à princípio marginal, e passam a ganhar força e impor regimes totalitários. No entanto, a ascensão desses grupos é geralmente seguida por um período de violência e instabilidade, que, por fim, leva à sua queda.

É o que veremos em *In nomine Dei*, a quarta peça publicada de José Saramago cujo tema é a rebelião protestante na Alemanha do século XVI. Essa marcada pelo fanatismo e, principalmente, pela violência na disputa pelo poder entre católicos, luteranos e anabatistas na cidade de Münster. O texto revela a implantação de um sistema teocrático, ou melhor, de um absolutismo teocrático. A ação dramática é permeada pela opressão, tirania e prepotência. Os acontecimentos representados na peça, segundo Saramago, retomam simplesmente “um trágico capítulo da longa e, pelo visto, irremediável história da intolerância humana” (Saramago, 1993, p. 10). A obra foi escrita a pedido do Teatro de Ópera de Münster com a finalidade de ser uma ópera em comemoração aos 1.200 anos de fundação da cidade. A peça sofreu adaptação para a versão operística pelas mãos de Saramago e do compositor italiano Azio Corghi e recebeu o título *Divara - Água e Sangue*.

A ação se passa entre maio de 1532 e junho de 1535. No cenário, o mesmo em toda a peça, os personagens<sup>37</sup> transitam entre a praça do mercado, a Catedral, a Câmara Municipal e a Igreja de São Lamberto e algumas casas. O que se lê na primeira didascália do primeiro quadro dá o tom da peça marcado pela violência, mas como disse Saramago no prefácio da obra: “Não é culpa minha nem do meu discreto ateísmo se em Münster, no século XVI, como em tantos outros tempos e lugares, católicos e protestantes andaram a trucidar-se uns aos outros em nome do mesmo Deus” (Saramago, 1993, p. 9). Segue o fragmento:

Anoitecer. O chão está coberto de cadáveres, homens e mulheres. No meio deles, alumiando-se com lanternas, vão e vêm soldados armados. Procuram entre os corpos, os que ainda dão sinais de vida. Quando encontram algum, acabam-no com uma punhalada. Pouco a pouco, a luz tem vindo a diminuir. Um atrás do outro, terminada a tarefa, os soldados retiram-se. A escuridão torna-se total quando o último vai desaparecer (Saramago, 1993, p. 15).

Nesse primeiro ato, além da didascália citada acima, em que Münster encontra-se imersa na escuridão, há a predição do profeta Daniel, enunciada por uma voz recitante no segundo quadro, que acaba por reforçar o tom apocalíptico dos eventos que se seguem: "Por Aquele que vive eternamente, isto será num tempo e metade de um tempo. Primeiro, a força do povo há de quebrar-se inteiramente. Então todas essas coisas se cumprirão" (Saramago, 1993, p. 15).

No terceiro quadro, passamos a conhecer dois personagens importantes para o desenvolvimento da trama: Knipperdollinck - chefe da oposição anabatista e Rothmann - pregador anabatista. O diálogo entre eles evidencia o fervor religioso, a crença na iminência do cumprimento das profecias e a radicalização do discurso anabatista. Knipperdollinck, como executor das ordens divinas, e Rothmann, como portador da palavra da Reforma, defendem a marginalização e a punição dos que não seguem os ensinamentos de Lutero. A intolerância religiosa se manifesta de forma explícita no embate com o Coro de Eclesiásticos, que representa a voz católica e

---

<sup>37</sup> Berndt Knipperdollinck - chefe da oposição anticlerical em Münster, anabatista; Berndt Rothmann, pregador anabatista; Síndico de Münster, antes de Von der Wieck; Franz von Waldeck, bispo católico de Münster; Von der Wieck, síndico de Münster; Uma mulher; Jan Matthys, “apóstolo” anabatista; Jan Van Leiden, “apóstolo” anabatista, depois “rei” de Münster; Gertrud von Utrecht, ou Divara, mulher de Jan Van Leiden; Jan Dusentschuer, o “profeta coxo”; Hubert Ruescher, ferreiro; Hille Feiken; Heinrich Mollenheck, antigo mestre do grémio dos ferreiros; Um soldado anabatista, Heinrich Krechting, anabatista ex-sacerdote católico, conselheiro do rei; Else Wandscherer, mulher de Jan Van Leiden; Hans Van Der Langstraten, mercenário ao serviço de Münster; Heinrich Gresbeck, anabatista que deserta com Langstraten, Um capitão do exército católico; Berndt Krechting, irmão de Heinrich Krechting; Povo de Münster (católicos, luteranos, anabatistas); Eclesiásticos, soldados do exército de Waldeck.

antecipa o confronto<sup>38</sup> entre as denominações. A prepotência de Knipperdollinck é evidente na sua resposta ao Coro: "meu credor é só Deus, ao passo que vós deveis-vos inteiros ao Diabo" (Saramago, 1993, p. 19). As demandas dos protestantes são apresentadas ao Síndico e ao Conselho Municipal, como esses são de profissão católica, informam que não irão se deixar levar por ações contrárias à vontade e à fé da maior parte dos seus membros. Há um tumulto e luta entre católicos e protestantes. Aqueles fogem, assim como os membros do conselho. Os protestantes ocupam então a Igreja de São Lamberto e prenunciam a escalada da violência pela implementação da Reforma em Münster à força.

O quarto quadro retrata a cidade sob o embargo imposto pelo bispo Waldeck - bispo católico de Münster - devido à insurreição dos protestantes que toma conta de Münster. A prisão de representantes católicos e o desrespeito à autoridade do Síndico demonstram o avanço do movimento protestante rumo ao poder político. O encontro entre Waldeck, Knipperdollinck e Rothmann expõe a intransigência das partes, com cada qual defendendo suas posições de forma ferrenha, enquanto o Síndico, em vão, tenta mediar o conflito.

KNIPPERDOLLINCK<sup>39</sup>

Dizes bem, sois a autoridade civil.

Mas este caso é de diferenças religiosas, e portanto não tendes nada que fazer com ele.

Arredia-vos para lá, e deixai-nos com a nossa guerra.

SÍNDICO

Já vem aí quem verdadeira guerra vai fazer.

*(Entra os bispo Waldeck, acompanhado de religiosos e homens de armas. Vem armado ele próprio. Torna-se-á patente, neste momento, a divisão da cidade entre católicos e protestantes. Enquanto os católicos dão mostras de respeito diante do bispo, os protestantes fazem questão de evidenciar a sua hostilidade) (Saramago, 1993, p. 29).*

A eleição do Conselho Municipal, no quinto quadro, explicita a divisão entre católicos e protestantes e, dentro do grupo vitorioso, uma nova cisão entre luteranos conservadores e radicais, os anabatistas. Knipperdollinck e Rothmann articulam os próximos passos, revelando a instrumentalização da fé para fins políticos. O desejo é disciplinar a vida civil, religiosa e moral da cidade segundo a regra eclesiástica. No

<sup>38</sup> Os motivos para a discórdia, apresentado no texto da peça são que "os serviços religiosos fossem celebrados em latim, todos eles.

<sup>39</sup> Mantivemos o mesmo formato do texto original na citação, para evidenciar que no teatro, assim como na prosa, Saramago escolhe fazer uso de seu uso peculiar de pontuação para que fique evidente a oralidade.

entanto, o que se percebe é que a verdadeira intenção da dupla é moldar o outro à sua imagem e semelhança, usando Deus como pretexto. Não há respeito à singularidade, apenas a subjetividade que quem almeja o poder.

No sexto quadro, a presença da mesa de comunhão em frente à Igreja de São Lamberto acirra os ânimos, levando à formação de três coros: radicais, conservadores e católicos, com os dois últimos unindo forças contra os anabatistas.

O sétimo e último quadro do primeiro ato intensifica a hostilidade entre os grupos. A chegada de Jan Matthys, Jan Beukel van Leiden (futuro Jan van Leyden) e sua esposa Gertrud (futura Divara) catalisa a radicalização, promovendo uma onda de batismos em adultos. A crença cega nos líderes vindos da Holanda demonstra a força do discurso messiânico e o poder de mobilização do fervor religioso, preparando o terreno para os eventos trágicos que se apresentarão nos atos seguintes. Nesses a ação atinge seu ápice de tensão e violência, revelando as consequências nefastas do fanatismo religioso que se apodera de Münster.

O segundo ato, composto por quatro quadros, se inicia com o cerco à cidade, instaurando um clima de medo e insensatez. O fanatismo, que já vinha crescendo no ato anterior, toma conta da população, que passa a se ver como o povo eleito de Deus. Nesse contexto, Matthys, acredita ser uma autoridade divina, afirma que Deus fala por sua boca e ordena a execução de todos os que se recusam a aceitar o batismo anabatista (Saramago, 1993). A justificativa para tal atrocidade? A necessidade de extirpar todo o mal da cidade, ou seja, a divergência de opiniões e os que representem uma ameaça à instrumentalização da fé para a manutenção do poder. Diante da iminência da carnificina, católicos e protestantes conservadores, temerosos, são expulsos de Münster. Gertrud von Utrecht, alerta para o destino fatal dos rebeldes, que, expulsos, enfrentarão a neve iminente e a possibilidade de serem degolados fora dos muros da cidade. Contudo, sua ponderação é ignorada e a expulsão de velhos, crianças e demais rebeldes se concretiza, evidenciando a cegueira e a crueldade dos líderes anabatistas.

Ao longo deste ato, observa-se a ascensão gradual de Jan van Leiden, que, através de hábeis articulações, conquista o poder e se autoproclama o "general de Deus" (Saramago, 1993, p. 97). As atrocidades contra o povo se intensificam. Bens são confiscados, livros e imagens são queimados em praça pública, enquanto os

profetas se empenham em reinterpretar as antigas escrituras para justificar os novos desmandos, distorcendo a palavra divina para legitimar a tirania crescente.

O terceiro ato, por sua vez, é marcado pela consolidação do poder absoluto de Jan van Leiden, agora coroado rei de Münster, que passa a ser Nova Jerusalém. Com o apoio de Rothmann, Leiden instaura a poligamia, manipulando a fé do povo para legitimar seus desejos pessoais. A tirania dele se revela em sua forma mais repugnante durante a cena do banquete, seguido de uma comunhão. Há o espetáculo do desvario coletivo quando o rei ordena que todos dançam incessantemente. O intuito é cruel, pois visa identificar os fracos - velhos, crianças e mulheres - as que não são aptas para o regime poligâmico - esses são considerados párias dentro de sua própria comunidade. Knipperdollinck, ainda que tardiamente, tenta interceder pelos rejeitados, mas seus apelos são ignorados por Leiden, assim como as súplicas de suas esposas Else Wandscherer e Gertrud. O bloqueio imposto pelo bispo católico agrava a situação, levando a cidade à penúria extrema, mas o fanatismo religioso impede que os sobreviventes percebam a realidade. O desespero faz com que clamem pela misericórdia de Deus, estão todos cegos pela fé distorcida que lhes foi imposta. É nesse cenário de fome e desolação que dois homens, Hans van der Langenstraten e Heinrich Gresbeck, finalmente recobram a lucidez e, questionando a própria natureza de Deus em meio a tanto sofrimento, decidem abrir as portas da cidade, permitindo a entrada das tropas de Waldeck.

O ato finaliza com a queda de Münster. Os habitantes são massacrados pelos soldados de Waldeck. Jan van Leiden, Knipperdollinck, Divara e outras mulheres são feitos prisioneiros. O julgamento dos rebeldes por Waldeck expõe a covardia de Leiden, que, em uma tentativa desesperada de salvar a própria pele, abjura de todos os seus erros e reconhece os dogmas da Igreja Católica. A tentativa é em vão, e ele é condenado a ser enjaulado. Gertrud von Utrecht, por outro lado, mantém sua dignidade até o fim. Recusa-se a abjurar e, em um grito de revolta, questiona o Deus que permite tanto ódio, vingança e a interminável dor do mundo, sendo, por isso, executada.

O segundo e terceiro atos de *In Nomine Dei* representam o paroxismo da violência e da degradação humana em nome de uma fé deturpada. Saramago, autor-criador acaba esmiuçando consequências do fanatismo religioso e do poder absoluto, construindo narrativa que, para além do contexto histórico de Münster, ressoa como

um alerta atemporal contra a intolerância e a tirania, temas que, infelizmente, ainda se mostram presentes em nossa sociedade.

#### 3.4.1 Hans van der Langestraten e Henrich Gresbeck

Considerando as peças anteriores, observamos que em *In nomine Dei*, Saramago emprega um novo tipo de personagem: o coro. Não que ele não tenha arriscado antes o recurso, pois vemos a formação do coro a partir do indivíduo que se organiza em grupos pelo reconhecimento de uma ideologia - a exemplo dos opositores e dos apoiadores do regime fascista português em *A noite*. Houve ainda o emprego de vozes em coro no final de *Que farei com este livro?* Trata-se de apenas uma didascália e uma fala: “Vozes em coro: As armas e os barões assinalados/Que da Ocidental praia Lusitana,/Por mares nunca dantes navegados...” (Saramago, 1998, p. 92). Repete-se a estratégia de formação do coro a partir de vozes individuais que posteriormente se unem para representar o coletivo, numa inversão da proposta de valorização do indivíduo identificada por Pavis (2015, p. 74) onde esse sai da massa ou toma consciência de sua força social e de sua posição de classe. Para Saramago, nessas duas primeiras peças em que emprega o coro a ideia é de que a singularidade é capaz de alterar o destino coletivo.

No entanto, em *In nomine Dei*, Saramago emprega o coro como na tragédia clássica: um grupo de vozes que está ali para representar a consciência coletiva, a massa. Na estrutura da peça há o dos eclesiásticos, dos conservadores, dos católicos, dos radicais, dos luteranos e das mulheres. A presença desse elemento contribui, num primeiro momento, para dar voz às maiorias silenciosas, que povoam o universo ficcional de *In nomine Dei* e que ao longo da ação passam a ser atraídas pela minoria tirânica. Observa-se que a presença do coro é uma severa crítica à omissão da comunidade de Münster. Todos esses grupos acabam sendo tragados pelo fanatismo religioso, por mais que questionem os encaminhamentos não são capazes de realizar ações que defendam o interesse dos cidadãos, enfraquecendo o poder de lutar contra a opressão.

Ao considerarmos o coro como um personagem, ou personagens se pensarmos como representantes de diferentes grupos - podemos observar a construção da tríade dos personagens dramáticos saramaguianos: aqueles que falam

e não agem, funcionam como conselheiros, são pragmáticos. O pretense herói e o personagem-cidadão. Em nossa percepção, o coro é o elemento dessa tríade responsável por promover a reflexão. No entanto, pensar Gertrud como heroína não condiz com os princípios da categoria de personagem-cidadão. Reconhecemos nela a sensatez em não abjurar de suas crenças, mas também a omissão quando há a palavra, mas não a ação.

Gertrud von Utrecht/Divara, Else Wandscherer ou a jovem Hille Feiken desafiam os líderes radicais ao questionar as escolhas e apontar as consequências dos atos de Jan van Leyden. No entanto, são executadas, Gertrud, como dissemos anteriormente, por não abjurar das próprias crenças. Hille, cega pelo fanatismo, ingenuamente tenta assassinar o bispo católico - tomou a palavra e a iniciativa, cruzou os muros da cidade por acreditar que era preciso encerrar o embargo a Münster. Else é assassinada pelo marido, por questioná-lo.

Dos personagens que habitam *In nomine Dei*, destacamos a participação de dois deles, bastante atípicos para o nosso propósito de reconhecer e atribuir características de personagem-cidadão. Hans van der Langestraten e Henrich Gresbeck, respectivamente, mercenário a serviço de Münster e anabatista que desertou com Langestraten. Eles representam em certa medida os indivíduos que estão mais à margem na comunidade de Münster. Não possuem virtudes, mas diante de uma situação foram aqueles capazes de salvar o pouco que restou da cidade. É deles a ideia de abrir os portões para que o exército católico viesse a retomar o poder. Os dois ilustram a discussão de até que ponto devemos ser tolerantes uma vez que a tolerância em alguns momentos está de mão dadas com a omissão, como alertou Saramago: “Costumamos dizer que o que se opõe à intolerância é a tolerância e isso me parece no mínimo insuficiente; porque não há nada mais próximo da intolerância do que a tolerância”, pois a mantemos de acordo com as circunstâncias, os motivos e os momentos. Somos tolerantes, mas até que ponto devemos sê-lo e por que o somos? ([1995] 2011, p. 182).

E foi a intolerância que fez com que eles agissem, além disso sentem-se abandonados por Deus: “A misericórdia de Deus voltou-nos as costas, a Sua salvação desprezou-nos, os Seus benefícios vão para os outros” (Saramago, [1993] 2010, p. 146). São os únicos enxergar que o que estava acontecendo não poderia continuar:

HANS VAN DER LANGESTRATEN: Não há comida em Münster, não se encontra na cidade cão ou gato porque todos já foram devorados, E mesmo os grandes ratos têm de esconder-se bem fundo nas suas madrigueiras para escaparem à fome dos humanos.

(...)

HENRICH GRESBECK: Talvez Deus não seja católico, talvez não seja protestante, talvez não seja senão o nome que tem.

(...)

HANS VAN DER LANGESTRATEN: Se nós abrissemos as portas de Münster ao inimigo, seria uma traição.

HENRICH GRESBECK: Que é uma traição aos olhos de Deus?

HANS VAN DER LANGESTRATEN: Disseste que talvez Deus não seja senão o nome que tem. Seja Ele um nome, ou mais do que um nome, a traição que é coisa de homens, não significaria nada aos Seus olhos.

HENRICH GRESBECK: Significa, sim, se, de cada vez que traíssemos, soubéssemos de que lado Ele está. Não pode ser chamado traidor quem a Deus favoreceu (Saramago, 1993, 2010, pp. 147-148).

Hans van der Langestraten e Henrich Gresbeck ao acompanharem o estado de penúria causado pela insanidade dos líderes religiosos são os únicos que decidem deixar de ser coniventes com o que estava carnificina e a insanidade que percorriam a cidade de Münster. Não há para eles motivo para a tolerância com os desmandos, a fome e a cegueira causada pela religião ou melhor, pelo desejo de poder próprio homem.

### 3.5 DON GIOVANNI – DO DISSOLUTO ABSOLVIDO OU DO AMOR

A última peça, Don Giovanni ou o dissoluto absolvido escrita a pedido de Azio Corghi que recebeu do Teatro alla Scala de Milão, em 2003, a encomenda para a temporada de 2005. Saramago tinha em mente um novo Don Giovanni, primeiramente uma visão de que o protagonista, reconhecidamente sedutor, é um permanente seduzido pelas mulheres. Num segundo momento, ele revela que não menos importante é a escolha de Don Giovanni em dizer não “quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo” (2005, p. 95-96). Isso não melhoraria sua imoralidade, porém revelaria um sujeito fiel à sua própria ética, mas não sem expiar seus pecados: O sedutor-protagonista vive seu inferno terreno ao ter seu diário de conquistas consumido pelo fogo.

O motivo para a peça é responder a uma questão: E se Don Giovanni não tivesse caído no inferno? A resposta pode ser encontrada no prólogo e em seis cenas onde personagens<sup>40</sup> - que já povoaram obras homônimas - estão às voltas com um conquistador inveterado, mulheres seduzidas, homens traídos, desejo de vingança e redenção.

No prólogo, Leporello e Dona Elvira discutem a respeito de “um homem que nasceu com defeitos e gostou deles” (Saramago, 2005, p. 20). O homem em questão, Don Giovanni, é descrito como traidor, vaidoso, leviano e indiscreto. Dona Elvira tenta convencer a todo custo Leporello, criado de Don Giovanni, da necessidade de entregar para ela o livro de conquistas do patrão. O diálogo entre os dois recupera trechos da ópera de Lorenzo Da Ponte.

A primeira cena Don Giovanni relembra um passado glorioso de conquistas amorosas e confessa as desventuras que interromperam suas façanhas: Dona Anna e Zerlina que não se deixaram seduzir e o crime contra a vida do Comendador. Para surpresa do sedutor, esse bate à sua porta. O Comendador encarnado em uma estátua justifica sua presença pelo convite que lhe fora feito anteriormente, seu objetivo é que Don Giovanni cumpra sua palavra: recebê-lo à mesa e abrir a consciência.

Nessa peça, diferente da tensão presente nas anteriores, os diálogos são permeados por um humor ácido, construído pela ironia e o sarcasmo, por exemplo,

---

<sup>40</sup> Dona Elvira; Leporello; Don Giovanni; Comendador; Masetto; Dona Ana; Don Octávio; Zerlina.

quando Don Giovanni pede que o Comendador tenha cuidado ao usar a cadeira, pois esse está muito pesado. Há ainda a orientação para que o Comendador sente, pois o anfitrião não gosta de pessoas mais altas do que ele. O convidado então responde que não pode sentar-se pois como estátua que é, deve ficar em pé para sempre, seria uma questão de articulações. E Don Giovanni responde: “Vais estar em pé por toda a eternidade? Isso cansará muito, suponho.” (Saramago, 2005, p.29)

A sequência do diálogo é hilária:

DON GIOVANNI: E como foi que vieste até aqui? Não deve ter sido fácil com essas pernas rígidas, tesas. Quero dizer, sem articulações.

COMENDADOR: Trouxe-me pelos ares o meu espírito. Não havia outra maneira.

DON GIOVANNI: E onde ele está agora?

COMENDADOR: Ficou lá fora, à espera.

DON GIOVANNI: Se queres, manda-o entrar, não faças cerimónia, onde cabemos dois, cabemos três. E mesmo quatro, se contarmos com Leporello.

COMENDADOR: Não te incomodes, o espírito esperará o que for preciso, cedo e tarde são expressões se sentido para ele.

DON GIOVANNI: Curioso. E vai ficar lá fora até que acabemos de comer?

COMENDADOR: Os mortos não comem, os mortos são comidos (Saramago, 2005, pp. 30-31).

Apesar da graça, o objetivo do Comendador é fazer Don Giovanni se arrependar da suposta sedução de sua filha Dona Ana. Fato que ele nega apesar da insistência do convidado. A discussão segue, uma chama brota do chão para apagar-se na sequência. Essa ação se repete até que a chama torne-se uma labareda insignificante. A fala de Don Giovanni encerra a cena: Acabou-se o gás.

A ação segue ascendente e Dona Elvira, Dona Ana e Don Octávio chegam a casa de Don Giovanni. Primeiramente, Dona Ana quer compreender o que faz a estátua do pai na casa do assassino e na sequência esclarece o que houve na noite em que Don Giovanni invadiu seu quarto. Os visitantes então acusam o sedutor de falso e caluniador, pois seria impotente:

DON GIOVANNI: (Encolhendo os ombros) Duas mil mulheres dirão o contrário.

DONA ANA, DONA ELVIRA: Quando souberem que te fizemos cair do pedestal, passarão a dizer o mesmo que nós. Podes ter certeza.

DON OCTÁVIO: (para Don Giovanni) Por falso e caluniador o que merecias era que eu te atravessasse com a minha espada, mas o desprezo das pessoas honestas te matará, cada dia que vivas será como uma morte para ti.

DON GIOVANNI: Leporello, o livro. Abre-o e atira-lhes com a verdade à cara.

LEPORELLO: (tendo aberto o livro) Senhor, senhor Don Giovanni, os nomes desapareceram, as páginas estão brancas... (Saramago, 2005, pp. 75-76).

Assim o caos é instaurado na casa de Don Giovanni. A tensão entre os presentes aumenta, Don Octávio e Don Giovanni lutam a golpes de espada e o noivo de Dona Ana é morto. Dona Elvira, no entanto, lembra do castigo que elas impuseram a Don Giovanni e que o céu poderia esperar sua vez, mas que não seria capaz de castigo melhor. Don Giovanni, incrédulo, murmura em transe: “Haveis mentido... Haveis mentido”. O Comendador o responde: “Agora, sim, caíste no inferno”.

Na penúltima cena, Don Giovanni está sentado, sente-se confundido com o que acabara de acontecer, farto das acusações do Comendador ameaça empurrá-lo para fora. Ouve-se passos e Zerlina entra na sala e esclarece o ocorrido com o livro. Ela conta que os livros foram trocados e o que continha os registros das conquistas foi queimado. Diante dos fatos, a ação é a seguinte:

DON GIOVANNI: (deixando-se cair numa cadeira) Enganado! Miseravelmente enganado! (Mudando de tom) E então resolveste vir aqui para te rires de Don Giovanni... Tu também.

ZERLINA: Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque Don Giovanni se tinha tornado de repente num pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais (Saramago, 2005, pp. 85-86).

Don Giovanni pede a Zerlina que vá embora, o que ela não aceita. Ele então pergunta: “Que queres que faça contigo?” e ela diz que é tempo de se conhecerem. Ele pergunta de Masetto e ela esclarece que não o ama. Ama Don Giovanni que se mostra frágil e não se reconhece nesta condição. Zerlina o tranquiliza e esclarece: “Este é Giovanni, simplesmente. Vem” (Saramago, 2005, p. 90).

Em Don Giovanni, a leveza proporcionada pelo humor e pelo insólito, evidencia uma nova faceta do Saramago dramaturgo, mas não faz com que abandone sua perspectiva de cidadão-autor, o princípio de não fazer ao outro o que não deseja para si. A experiência de ver-se enganado e desacreditado é resultado das suas escolhas, o Don Giovanni saramaguiano diante da situação mostra-se derrotado. O que lhe salva é provar do amor sincero e abandonar o passado com a reescrita do nome. Situação que se repete em A segunda vida de Francisco de Assis (Francisco/João) e In nomine Dei (Gertrud von Utrecht/Divara).

Há que ser mencionado ainda os diálogos na peça que insinuam um texto metateatral, pois há críticas entre os personagens sobre o tempo de fala, o lugar a se ocupar no cenário, uma determinada ação pode desestimular o público. E por fim, há

a frase final de Leporello, “Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer”. Talvez estejam de acordo, porque para Saramago, suas personagens femininas são as mais lúcidas, fiéis as próprias crenças e generosas ao reconhecerem seus erros e os dos outros. Talvez por ser como Don Giovanni, um seduzido por elas: “Eu sempre me apaixono por minhas personagens femininas”. Talvez por afirmar com certa frequência suas personagens mais fortes são as mulheres (Aguilera, 2010, p. 262). A que acrescenta:

Não quer dizer que em alguns casos o homem não fique próximo delas. Dizer que são mais fortes não significa grande coisa, mas são aquelas que têm um poder transformador. Não é que venham dizer que vêm transformar, é a sua própria presença, o que fazem e o que dizem que mostra que com o aparecimento delas alguma coisa vai mudar (Aguilera, 2010, p. 268).

Saramago manteve-se firme nessa crença: Cláudia, Clara, Pica, Francisca de Aragão, Gertrud von Utrecht, Else Wandscherer, Hille Feike, Dona Ana, Dona Elvira e Zerlina estão aí fazendo uso do seu poder transformador em relação ao outro e ao meio que estão inseridas. Tomaram a palavra e algumas a iniciativa para defender os valores que garantem o bem comum, valores tão caros ao cidadão-autor.

### 3.5.1 Dona Ana, Dona Elvira e Zerlina

Adotando a mesma concepção de criação de uma tríade de personagens para o desenvolvimento da ação dramática, Saramago elege três figuras femininas para compô-la. Com um Don Giovanni desmistificado, como fez com Camões e Francisco, cabe às mulheres a condução da ação na peça, mesmo sendo personagens coadjuvantes. Dona Elvira e Dona Ana, que se destacam por serem guiadas pelo desejo de vingança contra Don Giovanni, e Zerlina, que surge no final da trama e tem uma atitude surpreendente com relação ao protagonista, como ocorreu com Pedro, rei dos pobres, e Francisco de Assis.

Saramago reinventa as personagens femininas de Don Juan, desconstruindo a imagem tradicional de mulheres ingênuas e vítimas. Dona Elvira, por exemplo, revela um desejo de vingança e uma atração sexual por Don Giovanni, enquanto Zerlina, ao contrário do esperado, escolhe livremente estar com o conquistador, desafiando as convenções sociais. Essa reinterpretação subverte o papel passivo das mulheres nas diferentes versões de Don Giovanni e evidencia a hipocrisia masculina,

representada pela dificuldade de Don Giovanni em compreender a autonomia feminina. Ao mesmo tempo em que torna-se uma sedutora, Zerlina oferece ao dissoluto absorção dos pecados, o perdão e o amor, conferem ao humanizado Giovanni redenção.

#### 4 DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da dramaturgia de José Saramago composta pelas peças *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) confirmou nossa hipótese da existência de uma categoria específica de personagem na dramaturgia saramaguiana: o personagem-cidadão. Longe de ser uma figura central na obra, ele vem das margens da ação. Não esperamos nada dele, pois ao encontrá-lo, julgamos que não é capaz de realizar grandes mudanças ou contribuições. Essa nossa percepção - ou seria preconceito -, construída pelas diferentes vozes sociais que nos habitam faz com que não acreditemos na capacidade do indivíduo interferir de modo positivo no mundo. Mas Saramago, em sua face de autor-criador, distorce e revela uma outra realidade, moldando a forma como os eventos e as pessoas podem ser compreendidos e valorizados, fazendo com que sua postura crítica e engajada do cidadão-autor (autor-pessoa/autor-criador) e a construção de personagens-cidadãos instiguem a reflexão sobre a responsabilidade individual na sociedade.

Para que pudéssemos chegar a esta conclusão, começamos por compreender a dialética entre o teatro português e a dramaturgia saramaguiana. Concluímos que escrever e atuar nessa área em Portugal sempre exigiu ousadia de quem dela se propunha a participar, pois em diferentes momentos de história o país esteve sob domínio da igreja ou de regimes ditatoriais, o que resultou em cerceamento da liberdade e da imposição da censura. E há ainda o estigma de que o povo português não possuía a imaginação necessária para apreciar essa manifestação artística. Destoando da tradição histórica, Saramago foi um dramaturgo privilegiado, pois seus textos não ficaram em gavetas ou passaram pelo Exame Prévio, mas como ele sempre afirmou, não se considerava como tal, pois suas peças eram provenientes de encomendas.

Nossa pesquisa, no entanto, revelou que longe de ser uma produção marginal, de escrita por solicitação externa, a vontade de escrever para o teatro esteve presente no projeto literário de Saramago a contar o final dos anos 1940. Desde esse período, o cidadão-autor, que dizia não ser dramaturgo, fez tentativas de escrita no gênero teatral de acordo com os manuscritos que estavam na Fundação José Saramago. Esses ainda revelaram, ao menos pelos títulos, que temas como a religião e o poder

que aparecem mais tarde na prosa, já estavam presentes nos projetos de escrita dramaturgica.

Pois bem, além da afirmação de que não se considerava um dramaturgo, outra nos chamou a atenção. Essa consiste na declaração de José Saramago que antes de tudo é um cidadão-autor. Para compreender o que a justificaria, buscamos compreender as especificidades dos conceitos de autor, da autoria e da personagem de ficção, e, posteriormente na dramaturgia. Como procuramos demonstrar no segundo capítulo deste estudo, o autor traz em si um drama, pois muito se espera dele como artista, e que se complica à medida em que Saramago declara que é um cidadão-autor, sendo esse seu drama e sua singularidade na criação estética. A partir dessa afirmação e em específico associada à dramaturgia, nos arriscamos a utilizar os conceitos autor-pessoa e autor-criador e a relação destes com o contexto de produção da obra, entendendo que são resultado das várias vozes que organizam esse contexto. Nos permitimos associá-los ao texto teatral a partir da percepção de Pavis (2015, p. 32) para quem o dramaturgo se coloca numa situação em que assume a condição de escritor-indivíduo e de escritor-sujeito coletivo, que ambos carregam para o texto a sua voz que dialoga com o tempo da escrita da peça, que se assemelha à proposta de Bakhtin sobre a dualidade do autor no processo criativo.

A presença desse escritor-indivíduo (autor-pessoa) e escritor-sujeito coletivo (autor-criador) está diluída e praticamente imperceptível na estrutura da trama, na organização das ações e nas nuances linguísticas do diálogo. Por esse motivo, o desenvolvimento do segundo capítulo nos fez entender que a figura do autor da ficção está organizada em um autor-pessoa, sujeito individual que possui linguagem, ideias e valores que se diferem do autor-criador, sujeito-coletivo. Aquele seria o José de Sousa Saramago e esse José Saramago, o autor-criador, que organiza e molda a realidade a partir da sua face de cidadão-autor. Trata-se da *voz segunda* de Saramago, a partir da qual organiza seu processo criativo em que busca uma terceira voz, seu super destinatário: o cidadão.

Ainda no segundo capítulo, relacionamos o pensamento ideológico e o estético de Saramago com análises mais recentes que abordam o diálogo - talvez o melhor termo fosse ruptura - entre o indivíduo e o coletivo. Nos surpreendemos com os conceitos de minorias autoritárias e maiorias silenciosas, grupos extremamente perigosos para a manutenção da liberdade e o exercício da cidadania, resultado

hiperindividualismo em que a inversão dos direitos e deveres faz com que o indivíduo use sua singularidade e autonomia para fazer valer a vontade individual acima de tudo e de todos e, assim tornar-se omisso de sua responsabilidade. O fato de reconhecer que cabe somente a si mesmo a própria responsabilidade no mundo, não deveria ser um drama para Saramago. Neste momento da análise, reconhecemos as vozes de Bakhtin e Sartre. Desse primeiro, permanece a afirmação de que tomar para si o dever não deveria ser um dilema para os indivíduos, pois esses precisam entender a existência do não-álibi. Como seres únicos cumprir com o dever, não deveria ser uma imposição externa, mas sim uma consequência da nossa própria condição de sujeitos morais. De Sartre, o que permanece é que como seres livres, estamos presos, fadados ao peso das nossas escolhas diante da situação em que somos colocados. Ao escolhermos, revelamos nosso caráter.

Sobre o entendimento do que é cidadania para Saramago, o trabalho de González Martins, ao catalogar o que ele chamou de conjunto de valores do autor, contribuiu para a delimitação da nossa análise quanto ao tema. O pesquisador identificou como sendo pertencentes a esse grupo os seguintes princípios: respeito, compromisso, tolerância, responsabilidade, empatia, solidariedade, consciência moral, conhecimento, liberdade, civismo, vontade, partilha, bondade, humildade, confiança, felicidade, alegria e otimismo que são associados à ética, a coexistência, as regras da coexistência, a dignidade e a ajuda. (2020, p. 303-314).

Diante de tantas vozes construídas ao longo do tempo e do espaço da nossa história, em particular do caminho deste estudo, nos sentimos então preparados para elaborar o conceito de personagem-cidadão. Nascido do drama do autor, o personagem-cidadão se apresenta a partir da escolha resultante da situação em que é colocado. Identificado como agente de uma esfera de ações que de fato lhe pertencem, e a essa modifica à medida em que realizada seu dever. A consciência de reconhecer que determinada ação lhe pertence é o primeiro passo para a identificação do personagem-cidadão. Ele legitima o não-álibi. Além dessa característica identificamos que esse personagem não nasce herói pronto, ele normalmente está ou transita em um espaço que não lhe pertence, principalmente porque não lhe é permitida a permanência. Porém o fato de estar em domínio alheio propulsiona o mecanismo de ação e revela o caráter desse personagem. Para transitar ele se adapta e interage com o mundo ao seu redor. Possui capacidade de diálogo, mas também de

iniciativa, assim distancia-se do plano das ideias e caminha para o plano da ação concreta. Não é exigido dele ações mirabolantes, mas ações que tornem aquele mundo menos pior. Na palavra e na ação desse personagem constatamos que há um forte apelo à ética e à responsabilidade cidadã construídas a partir de um conjunto de valores em que predominam, na dramaturgia, responsabilidade, conhecimento, solidariedade, empatia, amizade, consciência moral, bondade, partilha, liberdade e tolerância.

Como sugestão de trabalhos futuros está a necessidade de verificar os manuscritos que contemplam a dramaturgia saramaguiana no intuito de entender se nesses estão presentes os temas que posteriormente foram abordados na prosa de ficção. Além disso, seria válido aprofundar a relação dos estudos de Bakhtin, o Círculo e a dramaturgia, pois há referência a alguns dramaturgos em diferentes momentos da produção círculo-bakhtiniana. Considerando ainda a dificuldade que tivemos para levantar informações sobre a dramaturgia saramaguiana, seria válido a criação e a manutenção de um banco de dados on-line para que fosse alimentado à medida que novos estudos sobre o tema fossem publicados e compartilhados de forma gratuita. E haveria ainda a oportunidade de investigar a recorrência de uma tríade de personagens na dramaturgia saramaguiana que identificamos a personagem desmistificada/humanizada, o personagem que atua no campo da palavra e das ideias e o personagem que age e modifica um determinado contexto ou outro indivíduo.

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos-cronobiografia**. Lisboa: Caminho, 2008.

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ÁRIAS, Juan. **O amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3 - 192.

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.

BENITE, Joaquim. Chapéu novo, carne fresca. **Programa. Revista de Teatro do Grupo de Campolide**. v. 2. Maio 1979, p. 9-10.

BENITE, Joaquim. A primeira peça: Memorial de A Noite. **Jornal de letras, artes e ideias**. Ano XVIII. n. 731. 14 out. 1998. p. 21 Disponível em: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/efemerides/saramago/JL\\_14Out1998/JL\\_14Out1998\\_item1/P10.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/efemerides/saramago/JL_14Out1998/JL_14Out1998_item1/P10.html).

BORGES, Ana Paula Carraro. **Do santo ao homem: Francisco de Assis sob o olhar de Saramago**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-05082008-132251. Acesso em: 04 abr. 2024.

BRILHANTE, Maria João. **Escrever para teatro: a contribuição de Saramago para a dramaturgia portuguesa no pós-25 de Abril**. Lisboa, 2022. Disponível em: <https://www.pcp.pt/escrever-para-teatro-contribuicao-de-saramago-para-dramaturgia-portuguesa-no-pos-25-de-abril>. Acesso em set. 2023

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARLSON, Marvin. **Teatro uma brevíssima introdução**. São Paulo: Editora UNESP, 2023.

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: à guisa de homenagem. **Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**. v. 11, n. 1 (2011) Disponível em

<https://revistas.ufri.br/index.php/metamorfozes/article/view/21824>. Acesso em: 20 jan. 2023.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Os espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: *Revistas de Estudos Saramaguianos*. n.1 jan. 2015. p. 171 - 178. Disponível em: <https://estudossaramaguianos.files.wordpress.com/2020/03/rev-estudos-saramaguianos-9-t-cristina-cerdeira.pdf>. Acesso em 25 mar. 2024.

COELHO, Leonor Martins. **O teatro de José Saramago.(Im)possibilidades da utopia**. Ribeirão - Portugal: Húmus, 2023.

COELHO, Leonor Martins. A escrita dramática de José Saramago: dissonância, reconfiguração e utopia. **Reflexos** [Online], 7 | 2023. Disponível em: <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1570>. Acesso: 25 jun. 2024.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da literatura. Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTE, Marco Aurélio Abrão. **A noite em que o cravo feriu o fuzil : Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de José Saramago**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/214700>>.

COSTA, Horácio. A construção da personagem de ficção em Saramago : da Terra do Pecado ao Memorial do Convento. In: **Revista Colóquio Letras**. N.151/152, Jan. 1999, p. 205-217.

COSTA, M.I.S., and IANNI, A.M.Z. O conceito de cidadania. In: **Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica** [online]. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, 2018, pp. 43-73. ISBN: 978-85-68576-95-3. <https://doi.org/10.7476/9788568576953.0003>. Acesso em: 15 mar. 2023.

DEL RÍO, Pilar. Apresentação. In: Saramago, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Editora UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013A - p.11 - 14.

DEPRETIS, Giancarlo. Prefácio à edição italiana. Saramago, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Editora UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013A - p. 17- 20.

EUSTÁQUIO, Mauro. O teatro português: do classicismo ao romantismo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: Brait, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

GONZÁLEZ MARTÍN, Diego José. **El concepto de ciudadanía en la obra de José Saramago**. Universidade de Huelva, 2020 Disponível em: [https://rabida.uhu.es.d.s.d.space/bitstream/handle/10272/18531/El\\_concepto\\_de\\_ciudadania.pdf?sequence=2](https://rabida.uhu.es.d.s.d.space/bitstream/handle/10272/18531/El_concepto_de_ciudadania.pdf?sequence=2). Acesso em mai.2024.

JUNQUEIRA, R. S. Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2013. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/5v3dr>. Acesso em: set. 2022.

KOLLEF, Miguel *et al.* **Diccionario de personajes Saramaguianos**. – Buenos Aires: Santillana; Córdoba: EDUCC – Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A cultura mundo - a resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MIRANDA, Wander Melo; DUARTE, Parreira Lélia; MALLARD, Leticia. José **Saramago. Tecedor da história**. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/4447/4222>. Acesso em: 01/03/2023.

MENDONÇA, Fernando. José Saramago. A noite. Editorial Caminho, 1979. In: **Colóquio Letras**. n. 58. nov. 1980.p. 85 Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=58&p=85&o=r>. Acesso em 25 mar. 2024

MENDONÇA, Jorge Eduardo Magalhães de. **Camões: uma personagem teatral (um estudo sobre Luís de Camões como personagem teatral nas peças Frei Luís de Sousa, Que farei com este livro, Tu só, tu, puro amor e na Literatura de Cordel**. 2011. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: [https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/6444/1/Jorge%20Eduardo\\_Dissertacao.pdf](https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/6444/1/Jorge%20Eduardo_Dissertacao.pdf)

MENEZES, Pedro, **A ética e os valores éticos**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/valores-eticos/>. Acesso em: 5 mai. 2023.

MENEZES, Priscila Bezerra de. **São Francisco de Assis: construção e desconstrução do ícone**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6753>

NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burghard Baltrusch (edits); CERDÀ, Jordi. **José Saramago e dos desafios do nosso tempo**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2021. p. 149-155.

NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burghard Baltrusch (edits); CERDÀ, Jordi. Prefácio. **José Saramago e dos desafios do nosso tempo**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2021. p. 9-14.

OLIVEIRA, Catarina de. **Camões na cena de Saramago: Que farei com este livro?**. 2021. 52 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2021. Disponível em: <http://www.btdt.uerj.br/handle/1/19816>. Acesso em 3 abr. 2024.

OLIVEIRA, Paula Julieta Jorge de. **A Cidadania é para todos. Direitos, deveres e solidariedade**. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/14885/a-cidadania-e-para-todos/2>. Acesso em: 3 nov. 2022.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. Voltar a Levantado do chão in: **Letras In.verso e Re.verso**. 20 fev. 2020. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2020/02/voltar-levantado-do-chao.html>. Acesso em 11 jan. 2024.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção do personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio ... [et al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

QUEIROZ, Eça. O teatro em 1871. **As farpas**, 1887. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518751>

REAL, Miguel; OLIVEIRA, Filomena. Teatro de Gil Vicente e José Saramago. Esboço de aproximações e diferenças. In: **Cadernos - Revista de Teatro**. n.14.jul.1999. Almada/Portugal. p. 14-16.

REAL, Miguel; OLIVEIRA, Filomena. Apresentação de um texto desconhecido de José Saramago. In: **Cadernos - Revista de Teatro**. n.14.jul.1999. Almada/Portugal. p. 17-18.

REAL, Miguel; OLIVEIRA, Filomena. **As sete vidas de José Saramago**. Lisboa: Penguin Randon House, 2022.

REBELLO, Luiz Francisco. **Teatro português do Romantismo aos nossos dias: cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa**. Lisboa: Scarp LDA.Círculo do Livro. S.D.S.D..

REBELLO, Luiz Francisco. Teatro, tempo e História. In: **Revista Colóquio Letras. José Saramago: O ano de 1998**. N.151/152 – Janeiro-junho 1999 p. 143-150.

REBELLO, Luiz Francisco. Prefácio. In: VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. **O drama histórico português do século XIX (1836-56)**. p. 7 S/L: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a ciência e a tecnologia, 2003.

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

REIS, Carlos. *Prefácio in: Literatura e compromisso: textos de doutrina literária e intervenção social*. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2022.

REIS, Carlos; GRÜNHAGEN, Sara. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda S.A, 2023.

RENAUT, Alain. **O indivíduo. Reflexões acerca da filosofia do sujeito**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SALVADOR, Vitor Celso. **"Silêncio" em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de história de José Saramago**. Assis, 2021. Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/202500>. Acesso em 5 abr.2024.

SANTOS, Cybele Regina Melo dos. **Uma análise intertextual da peça "Que farei com este livro?", de José Saramago**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses.d.s.d.ispoviveis/8/8150/tde-14032019-115245/publico/2018\\_CybeleReginaMeloDosSantos\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses.d.s.d.ispoviveis/8/8150/tde-14032019-115245/publico/2018_CybeleReginaMeloDosSantos_VCorr.pdf)

SARAIVA, Maurício. **Ética a Saramago. Individualismo e valor humano na ética contemporânea**. São Paulo/Lisboa: Chiado Editora, 2012.

SARAMAGO, J. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **In Nomine Dei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Lisboa: Editores Reunidos, 1994.

SARAMAGO, José. *El teatro de José Saramago por él mismo*. Universidade Complutense de Madrid, 1996. Transcrição de Maria Josefa Postigo Aldeamil para **Revista de Filologia Románica**, 2011, vol.28, 169-183.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

SARAMAGO, José. *Descubrámonos los unos a los otros*. In: **Isegoría Revista** Disponível em <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/129/129>. Acesso em jun. 2024.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. A propósito duma cosmogonia vicentina. In: **Cadernos - Revista de Teatro**. n.14.jul.1999. Almada/Portugal. p. 18-21.

SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Editora UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013A

SARAMAGO, José. **Democracia e Universidade**. Belém: Editora UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013B.

SARAMAGO, José. **Último caderno de Lanzarote – o diário do ano do Nobel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, 2022a.

SARTRE, Jean-Paul. **Um théâtre de situations (org.)** Michel Contat; Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973. Livro Eletrônico, E-Book, por Éditions Gallimard, 2017. / Tradução de Walter Lima Torres Neto 03/2022b /Library Genesis

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. Disponível em <https://impresanacional.pt/wp-content/uploads/2022/03/O-Essencial-Sobre-Jose-Sramago.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SILVA, Cíntia Renata Gatto. **Metaficção historiográfica em Que farei com este livro? de José Saramago**. Londrina, 2010. Dissertação Mestrado em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Letras, 2010. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/srv-c0003-s01/api/core/bitstreams/f8fc6716-73e0-4a36-af30-bb6c108078dc/content>

Serôdio, Maria Helena - A mais recente dramaturgia portuguesa: contextos e realizações. **Discursos [Em linha]: estudos de língua e cultura portuguesa**. N° 14 Abril 1997, p. 25-37. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/4303>. Acesso em: 13 jan. 2024.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. **Discurso na vida e discurso na arte**. Disponível em: <https://acesse.dev/vNwBI>. Acesso em 10 ago. 2024.

ZURBACH, Christine. "A voz de José Saramago no seu teatro". In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 151-160.

## APÊNDICE 1 – LEVANTAMENTO DE TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE A DRAMATURGIA SARAMAGUIANA NO BRASIL

### BUSCA AVANÇADA 1

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)</b>        |   |  |   |
|--|---|--|---|
| Termo/ expressão de busca ' <b>José Saramago dramaturgia</b> '. Todos os campos. Período 1980 - 2024 |   |  |   |
| Quantidade encontrada: 5   |   |  |   |
| <b>Referência</b>  | <b>Título</b>   | <b>Palavras-chave</b>  | <b>Objetivo geral</b>   |
| Salvador, Vitor Celso (2021)<br><b>TESE</b>  | Silêncio" em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de história de José Saramago                  | José Saramago , dramaturgia , censura , história, peças teatrais, literatura                   | Analisar a repreensão vinculada à acepção de História na dramaturgia do português José Saramago.  |
| Santos, Cybele Regina Melo dos (2018)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>  | Uma análise intertextual da peça 'Que farei com este livro?', de José Saramago                                  | História José Saramago Literatura portuguesa Luís de Camões Teatro                             | Analisar e interpretar a crítica do texto teatral Que Farei com este livro? (1980), do escritor português José Saramago, de modo a verificar possível relação intertextual com a obra épica Os Lusíadas (1572), de Luís de Camões.  |
| Gervino, Marina Trevisoli (2022)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>   | Ruptura da tradição na personagem de Don Juan em António Patrício e José Saramago                               | Teatro português; Literatura; Don Juan; Don Giovanni; D. João.                                 | Analisar a peça do autor português António Patrício (1878-1930), Dom João e a Máscara, de 1924, de modo a identificar os motivos da ruptura com as características tradicionais do mito e comparar essas alterações com a peça Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido, de 2005, de Saramago. |
| Conte, Marco Aurélio Abrão. (2021)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>   | A noite em que o cravo feriu o fuzil: da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de José Saramago | José Saramago , Teatro moderno , Teatro português , Jornalismo político , Revolução dos Cravos | Demonstrar como os artigos jornalísticos reunidos em A opinião que o Diário de Lisboa teve (1974) e Os apontamentos (1976) exerceram influência na produção ficcional de Saramago, em específico na peça A noite, de 1979.  |
| Borges, Ana Paula Carraro (2008)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>   | Do santo ao homem: Francisco de Assis sob o olhar de Saramago   | Francisco de Assis José Saramago Literatura Portuguesa Novo franciscanismo Teatro.             | Analisar a humanização do personagem Francisco de Assis na peça A segunda vida de Francisco de Assis.   |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdttd.ibict.br/vufind/>

## BUSCA AVANÇADA 2

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BDTD</b>   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| Termo/ expressão de busca “ <b>José Saramago teatro</b> ”. Todos os campos. Período 1980 -2024  |   |   |  |
| Quantidade encontrada: 14   |   |   |  |
| Além dos cinco títulos apresentados no quadro anterior foram observados os títulos abaixo.  |   |   |  |
| <b>Referência</b>   | <b>Título</b>   | <b>Palavras-chave</b>   | <b>Objetivo geral</b>  |
| Oliveira, Catarina de.<br>(2021)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>  | Camões na cena de Saramago: Que farei com este livro?   | José Saramago<br>Luís de Camões<br>Teatro<br>História<br>Ficção   | leitura crítica da peça teatral Que farei com este livro? (1980), de José Saramago, com a finalidade de investigar as relações da criação artística com a história. Busca-se verificar de que forma a obra saramaguiana recriou esteticamente a biografia de Luís de Camões, e problematizou o lugar da literatura nas sociedades capitalistas.  |
| Mendonça, Jorge Eduardo Magalhães de.<br>(2011)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>   | Camões: uma personagem teatral (um estudo sobre Luís de Camões como personagem teatral nas peças Frei Luís de Sousa, Que farei com este livro, Tu só, tu, puro amor e na Literatura de Cordel | Camões, Luís de, 1524?-1580<br>Garrett, Almeida, 1799-1854. Frei Luís de Sousa Saramago, José, 1922-2010. Que farei com este livro?<br>Assis, Machado de, 1839-1908. Tu, só tu, puro amor<br>Teatro (Literatura)<br>Literatura de cordel<br>Poeta<br>Teatral<br>Drama | o poeta Luís de Camões como personagem teatral em três obras: Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett; Que farei com este livro, de José Saramago e Tu, só tu, puro amor..., de Machado de Assis. Em Frei Luís de Sousa será abordado o Camões mítico, pois quando se passa a história, durante o período filipino, este já está morto, só é lembrado através de Telmo. É o símbolo da pátria. No capítulo Camões: uma personagem do imaginário popular , será apresentado o Camões como personagem de Literatura de Cordel, sendo feita uma breve comparação com outras personagens como João Grilo. Em Que farei com este livro? será estudado um Camões totalmente desiludido com a pátria na tentativa de publicar Os Lusíadas. Em Tu só, tu, puro amor..., será visto um Camões romântico sofrendo de amores por uma dama da corte. Em cada uma das obras, estudaremos os aspectos da abordagem do poeta português de acordo com o contexto de época de seus respectivos autores |
| Observação: Não incluímos os sete títulos restantes, pois contemplam as adaptações dos romances para o palco (cinco ao todo) ou são alheios ao nosso objeto de pesquisa: Gonzagão e Gonzaguinha: percurso, sonoridade e métrica de brasilidades insubmissas. Vasconcelos, Claudia Pereira (2022) e Trajetórias da inclusão e caminhos de formação: percurso escolar de estudantes com deficiência visual no Curso técnico em Agropecuária do IFCE Campus Crato Por Silva, Cleonice Almeida da. (2018) |   |   |  |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdtb.ibict.br/vufind/>

## BUSCA AVANÇADA 3

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)</b>    |   |  |  |
|--|---|--|--|
| Termo/ expressão de busca ' <b>José Saramago A noite</b> '. Todos os campos. Período 1980 - 2024 |   |  |  |
| Quantidade encontrada: 8   |   |  |  |
| <b>Referência</b>  | <b>Título</b>   | <b>Palavras-chave</b>  | <b>Objetivo geral</b>  |
| Conte, Marco<br>Aurélio Abrão.<br>(2021)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>                                   | A noite em que o cravo feriu o fuzil: da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de José Saramago | José Saramago ,<br>Teatro moderno ,<br>Teatro português ,<br>Jornalismo político ,<br>Revolução dos Cravos | Demonstrar como os artigos jornalísticos reunidos em A opinião que o Diário de Lisboa teve (1974) e Os apontamentos (1976) exerceram influência na produção ficcional de Saramago, em específico na peça A noite, de 1979. |
| Salvador, Vitor<br>Celso<br>(2021)<br><b>TESE</b>  | Silêncio" em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de história de José Saramago                  | José Saramago ,<br>dramaturgia ,<br>censura , história,<br>peças teatrais,<br>literatura                   | Analisar a repreensão vinculada à acepção de História na dramaturgia do português José Saramago.   |
| Observação: Não incluímos os seis títulos restantes, pois contemplam nosso objeto de pesquisa.   |   |  |  |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdttd.ibict.br/vufind/>

## BUSCA AVANÇADA 4

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)</b>                     |  |   |   |
|---|--|---|---|
| Termo/ expressão de busca ' <b>José Saramago Que farei com este livro</b> '. Todos os campos. Período 1980 - 2024 |  |   |   |
| Quantidade encontrada: 13   |  |   |   |
| <b>Referência</b>   | <b>Título</b>  | <b>Palavras-chave</b>   | <b>Objetivo geral</b>   |
| <b>Silva, Cíntia<br/>Renata Gatto.<br/>(2010)</b>   | Metaficção historiográfica Em que farei com este livro? de José Saramago | José Saramago<br>Crítica e interpretação<br>Saramago<br>Joseph, 1922 - 2010, Criticism and interpretation,<br>Portuguese drama,<br>Portuguese fiction | Analisar a peça Que farei com este livro?, sob o viés da metaficção historiográfica com o objetivo de traçar diretrizes norteadoras em relação ao chamado "novo drama histórico". |
|   |  |   |   |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdttd.ibict.br/vufind/>

## BUSCA AVANÇADA 5

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)</b>                        |   |   |  |
|--|---|---|--|
| Termo/ expressão de busca 'José Saramago A segunda vida de Francisco de Assis'. Todos os campos. Período 1980 - 2024 |   |   |  |
| Quantidade encontrada: 4   |   |   |  |
| <b>Referência</b>  | <b>Título</b>   | <b>Palavras-chave</b>   | <b>Objetivo geral</b>  |
| Menezes, Priscila Bezerra de. (2009)<br><b>DISSERTAÇÃO</b>   | São Francisco de Assis: construção e desconstrução do ícone | São Francisco de Assis<br>José Saramago<br>Formação discursiva<br>Ideologia | Analisar a personagem São Francisco de Assis e a recepção dos ideais franciscanos nas obras Primeira vida e segunda vida de Francisco de Assis, do frei franciscano Tomás Celano e na peça teatral A segunda vida de Francisco de Assis, de José Saramago. |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdtd.ibict.br/vufind/>

## BUSCA AVANÇADA 6

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)</b> |  |  |  |
|---|--|--|--|
| Termo/ expressão de busca 'José Saramago In nomine Dei'. Todos os campos. Período 1980 - 2024 |  |  |  |
| Quantidade encontrada: 1  |  |  |  |
| <b>Referência</b>   | <b>Título</b>  | <b>Palavras-chave</b>  | <b>Objetivo geral</b>  |
| Salvador, Vitor Celso (2021)<br><b>TESE</b>   | Silêncio" em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de história de José Saramago | José Saramago ,<br>dramaturgia ,<br>censura , história,<br>peças teatrais,<br>literatura | Analisar a repreensão vinculada à acepção de História na dramaturgia do português José Saramago. |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdtd.ibict.br/vufind/>

## BUSCA AVANÇADA 7

| <b>TRABALHOS RELACIONADOS NA BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD)</b>     |   |  |  |
|---|---|--|--|
| Termo/ expressão de busca “ <b>José Saramago Don Giovanni ou o dissoluto absolvido</b> ”. Campo . |   |  |  |
| Período 1980 - 2024   |   |  |  |
| Quantidade encontrada: 1  |   |  |  |
| <b>Referência</b>   | <b>Título</b>   | <b>Palavras-chave</b>                          | <b>Objetivo geral</b>  |
| NASCIMENTO, Angeli Rose do. (2007)<br><b>TESE</b>   | Reflexões sobre experiências de leitura de e algumas contribuições do mito de Don Juan. | Formação, leitor, experiência, mito, Don Juan. | Discutir a experiência de leitura, enquanto categoria de referência para o processo de formação de leitores a partir das obras do mito literário de Don Juan e da versão italiana do personagem Don Giovanni, apresentado em versões contemporâneas de língua portuguesa, no romance brasileiro O Burlador de Sevilha, de João Gabriel de Lima, e em texto dramático Don Giovanni ou o dissoluto absolvido, de José Saramago, e tomando como base o estudo do filósofo Soren Kierkegaard sobre a versão operística de W. Amadeus Mozart e Da Ponte, Don Giovanni |

Fonte: A autora (2024) a partir dos dados coletados em <https://bdtb.ibict.br/vufind/>