

VITOR CELSO SALVADOR

**"SILÊNCIO" EM CENA:
o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de História de José Saramago**

**ASSIS
2021**

VITOR CELSO SALVADOR

**"SILÊNCIO" EM CENA:
o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de História de José Saramago**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Francisco Cláudio Alves Marques

**ASSIS
2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Laura Akie Saito
Inafuko - CRB 8/9116

S182s Salvador, Vitor Celso
"Silêncio" em cena: o lugar da censura na dramaturgia e
na acepção de história de José Saramago / Vitor Celso
Salvador. Assis, 2021.
248 f.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Francisco Claudio Alves Marques

1. Saramago, José, 1922-2010. 2. Teatro (Literatura). 3.
Literatura e história. 4. Literatura portuguesa. I. Título.

CDD 869.209

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: "SILÊNCIO" EM CENA: O LUGAR DA CENSURA NA DRAMATURGIA E NA ACEPÇÃO DE HISTÓRIA DE JOSÉ SARAMAGO

AUTOR: VITOR CELSO SALVADOR

ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. LUCIANA BRITO (Participação por Parecer Circunstanciado)
Centro de Letras, Comunicação e Artes / UENP/Jacarezinho

Profa. Dra. MARCELE AIRES FRANCESCHINI (Participação Virtual)
Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias / UEM/Maringá

Assis, 20 de janeiro de 2021

DEDICATÓRIAS

A Deus, pois, sem ele, sem dúvida, eu não teria forças e saúde para terminar minha pesquisa.

Ao meu pai Celso (em memória), também dedico este trabalho, pois sei que ele me incentivaria muito se ainda estivesse por aqui.

À tia amiga Carmem e à minha irmã Letícia pelo apoio irrestrito neste momento de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Dr. Francisco Cláudio Alves Marques, meu orientador, por sua dedicação, responsabilidade, cautela e respeito com a pesquisa; pelas sugestões de materiais e livros; pelas leituras e correções de todas as versões que antecederam a versão concluída da minha tese; pelo incentivo e pelas sugestões de temas a serem aclimatados no interior do trabalho.

Ao Dr. Rubens Pereira dos Santos eu só agradeço pelas sugestões bibliográficas e pelos conselhos para o desenvolvimento da pesquisa. Também agradeço aos professores doutores Gilberto Figueiredo Martins, Sandra Aparecida Ferreira, Marcele Aires Franceschini e Luciana Brito pelas críticas construtivas e sugestões fundamentais na defesa.

Meus agradecimentos também vão aos funcionários da Seção Técnica de Informática (STI), aos trabalhadores da Seção da pós-graduação, aos funcionários da Biblioteca da Unesp/Assis e à Biblioteca Nacional de Portugal, pelos dados que complementaram meu trabalho.

SALVADOR, Vitor Celso. **“Silêncio” em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de História de José Saramago**. 2021. 248 f. Tese (Doutorado em Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RESUMO

Além dos romances que o tornaram conhecido mundialmente, José Saramago (1922-2010) frequentou vários outros gêneros, inclusive o teatro. No âmbito dramático, ele escreveu cinco 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). Analisando-as, nota-se que o tema da “censura” é recorrente em todas elas, apesar de apresentarem tipos diferentes entre si, além da temática indicar relativa aproximação com a vida do próprio escritor, que foi um ateu convicto e um comunista muito engajado. Sendo assim, o “silêncio” colocado em cena, visto em sentido retórico, ganha certa relevância, pois aponta para a opressão imposta por alguns personagens nas tramas teatrais e para as sofridas pelo próprio Saramago. Concomitantemente, a acepção atípica de História defendida pelo dramaturgo ganha destaque, sobretudo para se compreender, com mais minúcias, os contextos históricos desses enredos impregnados de opressão. O objetivo desta pesquisa era colocar em foco os tipos de censura e como os mesmos influenciaram nos textos teatrais de Saramago. Nesse caminho, verificou-se, inclusive, que Saramago utilizou vários procedimentos estéticos dos romances também nas peças, sendo que aqueles contribuíram para a aclimação temática nelas e, por isso, foi importante comprovar determinadas simetrias dentro desta pesquisa.

Palavras-chave: José Saramago. Dramaturgia. Censura. História. Peças teatrais. Literatura portuguesa.

SALVADOR, Vitor Celso. **“Silence” on stage: the place of censorship in José Saramago’s dramaturgy and sense of History**. 2021. 248 f. Thesis (Doctorate degree in Languages). -São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

ABSTRACT

Besides the novels that made him known worldwide, José Saramago (1922-2010) attended several other works, including theater. In dramaturgy, he wrote five plays: *The night* (1979), *What will I do with this book?* (1980), *The second life of Francisco de Assis* (1987), *In nomine dei* (1993) and *Don Giovanni or the absolved dissolute* (2005). By analyzing them, we notice that “censorship” is a recurrent subject in all of them, despite of the differences between each other. Moreover, the set of themes is relatively close to the life of the own writer, who was a convicted atheist and a very engaged communist. Therefore, the “silence” placed on stage, seen as rhetoric, is somehow relevant because it points to the oppression imposed by some characters in the theater plots and to the ones suffered by Saramago himself. Concurrently, the atypical sense of History defended by the playwright becomes prominent, mainly to understand, with more details, the historic contexts of those plots impregnated with oppression. The objective of this research was to focus the kinds of censorship and the way they influenced his theater texts. In this sense, we also verified that Saramago used several esthetic proceedings of novels in his plays too, which contributed to their thematic adjustment and that’s why it was important to prove certain symmetries in this research.

Keywords: José Saramago. Dramaturgy. Censorship. History. Theater plays. Portuguese literature.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Detalhamento da pesquisa: tema	7
2. Etapas percorridas	10
3. Conteúdo do trabalho	12
 Capítulo I – <i>A noite: a Revolução dos Cravos (1974) contra a censura do Estado Novo português</i>	15
1. A dramaturgia escancarando uma ditadura	15
2. A acepção histórica de José Saramago na peça antifascista	46
3. Simetria com romances consagrados	54
 Capítulo II – <i>Que farei com este livro?: Camões em combate à censura do Santo Ofício</i>	58
1. A dramaturgia lutando pela publicação literária	58
2. A acepção de História na peça de Camões personagem	81
3. Simetria com conhecidos romances saramaguianos	89
 Capítulo III – <i>A segunda vida de Francisco de Assis: um santo contra a censura da ordem religiosa modificada</i>	101
1. A dramaturgia em oposição aos ideais capitalistas	101
2. A acepção de História na peça do fantasma humanizado.....	126
3. Simetria com conhecidos romances saramaguianos	135
 Capítulo IV – <i>In nomine dei: os protestantes alemães contra a censura dos católicos autoritários</i>	143
1. A dramaturgia se opondo a fanatismos religiosos	143
2. A acepção de História na peça do cristianismo exacerbado	173
3. Simetria com romances saramaguianos consagrados	179
 Capítulo V – <i>Don Giovanni ou o dissoluto absolvido: um sedutor em combate à censura da estátua de pedra</i>	186

1. A dramaturgia em contraposição ao moralismo familiar	186
2. A acepção de História na peça do conquistador desmistificado.....	213
3. Simetria com romances consagrados	221

Considerações finais.....	228
----------------------------------	------------

Referências bibliográficas	231
---	------------

INTRODUÇÃO

Por toda a parte faz-se teatro e todo o mundo o faz. Porque na luta contra a opressão devem-se usar todas as armas. O teatro e todas as demais artes também são armas. É preciso usá-las! É preciso que o povo as use!

Augusto Boal

1. Detalhamento da pesquisa: tema

Este trabalho tem como tema central a análise da repreensão vinculada à acepção de História na dramaturgia do português José Saramago, sobretudo partindo da ideia de que o "silêncio", palavra que ajuda a formar o título " 'Silêncio' em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na acepção de História de José Saramago", é usada como recurso retórico. O respectivo termo serve para transparecer o excesso de autoritarismo frequente em alguns personagens dos livros teatrais do autor, à medida que, ao tentar dominar os ambientes, eles acabam por calar os oprimidos.

É importante por confrontar as cinco peças saramaguianas, enfocando nelas, basicamente, a censura como temática que ainda não foi desenvolvida em trabalhos científicos. Como o assunto é bastante recorrente na dramaturgia do escritor, logo,

torna-se interessante estudá-lo, recorrendo sobre como o mesmo é tratado em cada enredo, cujos contextos e modos são bem específicos.

Desse modo, a pesquisa tem significância por analisar os tipos de opressão e como influenciam nas tramas teatrais saramaguianas, tendo função fundamental na construção literária. A repreensão pode ser apontada não apenas nos personagens, como também no próprio dramaturgo, sendo que, em muitos momentos, aqueles transmitem o seu engajamento político e sua incredulidade religiosa, despertando, por isso, também curiosidade para desenvolver a pesquisa de doutorado.

É interessante devido ao fato de propor estudar o teatro de José Saramago, produção artística ainda não muito explorada no âmbito universitário, se comparado com outros gêneros de obra dele como, por exemplo, conto e romance, mas que possui grande destaque nos feitos literários do autor.

Além disso, deve ser levado em consideração o fato de que tais peças teatrais se constituem fontes valiosas de estudo para a literatura portuguesa, pois clareiam a História geral com grande recriação literária, por serem textos de natureza ficcional. Em vários momentos, as tramas do dramaturgo revisitam movimentos e notórias figuras históricas, estreitando o elo entre literatura e realidade.

O Saramago dramaturgo não é muito estudado, indicando, com isso, bom objeto de pesquisa, além do fato de a pesquisa abordar a censura, que aparece com grande frequência em suas obras teatrais, revelando, com grande precisão de detalhes, a própria ideologia do autor. Tratando das variações opressoras presentes nas peças, este trabalho também discorre sobre a aceção de História defendida por José Saramago, que opinava ser ela uma ficção.

Sendo assim, a dimensão histórica conferida à repreensão nas obras em questão possibilita que o leitor compreenda mais facilmente as tramas e perceba as assíduas denúncias feitas pelo teatrólogo no decorrer das páginas teatrais. "Censura" e "História" servem como ferramentas críticas na dramaturgia do Saramago.

Este trabalho tem, então, como objetivo principal analisar as cinco peças de teatro do autor: *A noite*, *Que farei com este livro?*, *A segunda vida de Francisco de Assis*, *In nomine dei* e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, com enfoque na censura (tópico recorrente em todas elas) e segundo a concepção saramaguiana de História. Embora o interesse seja o estudo de todos os textos teatrais do autor, esta pesquisa trabalha, todavia, com recortes dos mesmos, que abordam o assunto em questão.

Investigar o lugar da censura e entender suas nuances no cerne da concepção saramaguiana de História, concebida como ficção contada de um ponto de vista e descrever os momentos em que os personagens são oprimidos ao defenderem seus ideais. No papel de personagens críticos e de álibis, acabam por revelar semelhanças com a vida do próprio dramaturgo, que era um ateu confesso e antifascista engajado.

Possui como objetivo secundário divulgar mais amplamente, no âmbito da pesquisa científica, o teatro de José Saramago, haja vista que ainda não foi suficientemente estudado, de modo que os resultados deste trabalho devem contribuir também para a fortuna crítica do autor.

Aliás, o gênero de obra "teatro", mesmo apresentando um relativo crescimento em publicações acadêmicas na atualidade, parece despertar um pouco menos interesse nos pesquisadores se comparado com outros mais famosos (romance, por exemplo) e tal observação é mais um ponto estimulante para a aclimação da tese.

Realmente, existe uma lacuna relativa ao estudo da produção dramática saramaguiana, talvez por um possível desapareço ao gênero dramático no curso de Letras. Com isso, analisar as peças de Saramago é duplamente importante, pois muito do valor delas resulta do fato de que o autor utiliza vários dos procedimentos estéticos usados em seus romances, além de inscrever esses textos no contexto histórico, político e social da época de suas produções, pelo viés crítico e muitas vezes irônico do dramaturgo.

Como a dramaturgia do autor pressupõe uma simetria com os seus romances, deve-se deduzir que a mesma operação possa ter ocorrido na retomada da História nas peças também, algo a ser verificado no decorrer da pesquisa. O ponto de vista a ser comprovado é que Saramago, ao retomar personagens e episódios históricos, toma-os como instrumentos para se referir ao seu momento, à situação histórica, política e social, denunciando a censura com relativa empolgação.

O trabalho se destaca por analisar os tipos de censuras e como elas influenciam no enredo do teatro do escritor, tendo função fundamental na construção literária. Os respectivos livros se constituem fontes valiosas de estudo para a literatura portuguesa, pois iluminam aspectos da História com toques poéticos.

Pelo fato de a dramaturgia do Saramago não ser muito estudada, explorá-la representa um objeto de pesquisa bastante promissor, além do fato de se focar nela a opressão, por ser tema usual nas páginas saramaguianas e por transparecer, com nítidos pormenores, a própria ideologia do autor, tanto política quanto religiosa.

2. Etapas percorridas

Foram feitas, *a priori*, as releituras das cinco obras de Saramago selecionadas para esta pesquisa: *A noite*, *Que farei com este livro?*, *A segunda vida de Francisco de Assis*, *In nomine dei* e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Em seguida, realizou-se uma leitura crítica e analítica agora em perspectiva comparatista das mesmas, de modo a buscar as nuances entre elas.

Ademais, foram consultados livros sobre o autor José Saramago, não somente os que informam dados teóricos e autobiográficos, mas também outros trabalhos literários, principalmente alguns romances de renome, de forma a enriquecer a pesquisa. Ação bastante importante, principalmente para se comprovar algumas hipóteses desta tese.

Em geral, muitas das peças têm referência direta a outras produções literárias do dramaturgo, cujas leituras feitas puderam contribuir evidentemente para um melhor desenvolvimento da pesquisa de doutorado.

Naturalmente, para enriquecer ainda mais o trabalho e ajudar no processo, foram consultados vários livros sobre literatura portuguesa, literatura comparada, teoria da literatura, teoria teatral, gênero dramático e sobre censura, o que deu mais suporte ao desenvolver o trabalho científico.

Foram analisados também textos de outros críticos de teatro, sobretudo, do século XX, com o intuito de se observar de que modo as peças do Saramago são diferentes. Todos os livros estão apontados nas referências bibliográficas deste relatório. Desse modo, o pesquisador teve respaldo para o andamento assertivo do trabalho. As peças saramaguianas estudadas e alguns livros teóricos de teatro foram adquiridos em sites virtuais confiáveis, dando consistência à pesquisa.

Ademais, alguns sites foram consultados: www.estudossaramaguianos.com (*Revista de Estudos Saramaguianos*) e www.josesaramago.org (Fundação José Saramago), cuja esposa do escritor, Pilar del Rio, é a presidente. Como *Revista de Estudos Saramaguianos* publica semestralmente artigos acadêmicos sobre o dramaturgo estudado e produções dele, foi de extremo valor ao pesquisador, que leu todas as publicações virtuais até o momento da digitação deste relatório.

Outros endereços eletrônicos relevantes também merecem ser mencionados: www.bn.pt (Biblioteca Nacional de Portugal) e www.google.com/googlebooks, para

consultas de catálogos, para confirmação de editoras e locais de publicações das obras utilizadas.

O pesquisador achou melhor escrever o trabalho em cinco capítulos, sendo que cada um aborda uma peça de José Saramago. Essa divisão contribuiu para que todas as peças fossem analisadas com um cuidado mais particularizado, não perdendo o foco temático principal, a censura. Como cada capítulo possui, então, uma sutil independência semântica dos demais, a coleta de dados quanto às peças e aos livros teóricos consultados foi realizada com mais detalhamento.

Para redigir o capítulo I, foram pesquisados alguns exemplares do *Diário da república (Diário do governo)* e do *Diário de Lisboa*, com o intuito de coletar trechos reais comprovando a manifestação política da década de 1970 portuguesa tão reprovada pelo Saramago. Além disso, com o objetivo de provar o ponto de vista dessa tese, foram relidas as obras saramaguianas *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Levantado do chão* e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, estabelecendo aproximações estéticas quanto à temática censura.

Para o capítulo II, o pesquisador releu *Os Lusíadas* de Camões, até porque a opressão da peça se dá devido à almejada publicação dessa obra-prima clássica. Em seguida, foram consultados os romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* com a mesma finalidade dos romances citados no parágrafo anterior.

Já para o capítulo III, foi relido o romance *Caim* e consultadas as anotações do *Ensaio sobre a cegueira*. Tais manuscritos foram importantes também para o capítulo IV, ao passo que o pesquisador estabeleceu aproximações entre o romance informado e a quarta peça do Saramago.

Aliás, para escrever o capítulo IV, *O evangelho segundo Jesus Cristo* foi novamente mencionado e consultado, por seu grande valor na literatura do autor e também por possuir, no enredo, vários trechos de opressão envolvendo os personagens. *Ensaio sobre a lucidez* foi relido e utilizado também.

Por fim, para elaborar o capítulo V, o pesquisador fez as releituras dos volumes *O homem duplicado* e *Manual de pintura e caligrafia*, para estabelecer alguns pontos simétricos da última peça com eles, no que tange o tema da pesquisa.

3. Conteúdo do trabalho

A pesquisa compõe-se desta introdução, de cinco capítulos, das considerações finais e também das referências bibliográficas. O capítulo I "*A noite: a Revolução dos cravos* (1974) contra a censura do Estado Novo português" descreve, como o próprio título indica, a primeira peça de José Saramago de modo bem claro e gradativo e aborda a censura no decorrer dele.

Para tanto, o respectivo capítulo é dividido em três subitens significantes: 1) "*A dramaturgia escancarando uma ditadura*": informa a estrutura básica da peça, o ambiente ficcional, narra, com detalhes, o enredo, descreve os personagens e o conflito forte entre eles, trata da concepção saramaguiana contrária à ditadura, registra informações consistentes da época em que o escritor trabalhou em jornais e aborda a censura política; 2) "*A acepção histórica de José Saramago na peça antifascista*": indica o sentido de História na visão do dramaturgo e como ele aparece no trato da opressão dentro do livro, dá dados sobre a Revolução dos cravos e como o acontecimento foi recontado por Saramago; 3) "*Simetria com romances consagrados*": aproxima recursos estéticos usados pelo teatrólogo em alguns romances com a peça estudada, dando destaque à censura nela presente.

O capítulo II, "*Que farei com este livro?: Camões em combate à censura do Santo Ofício*", aborda a segunda peça saramaguiana, dando ênfase à censura sofrida pelo protagonista de modo a diferenciá-la do capítulo anterior da tese.

Os subitens que compõem esse capítulo são três: 1) "*A dramaturgia lutado pela publicação literária*": detalha os atos da obra, narra o enredo teatral, cujo conflito se dá entre o poeta e os membros religiosos, especifica minuciosamente os personagens, registra informações históricas de Portugal, alude ao amor de Camões e Francisca de Aragão e apresenta vários momentos de opressão do texto.

Já o seguinte é intitulado "*A acepção de História na peça de Camões personagem*" e relaciona o sentido de História defendido pelo dramaturgo com características do pós-modernismo, aborda os personagens históricos inseridos na peça com certas variações psíquicas, especifica a viagem que Camões fez às Índias e a reconstrução literária dessa empreitada feita por Saramago.

O último subitem, "*Simetria com conhecidos romances saramaguianos*", estabelece aproximações estéticas entre a peça estudada e alguns livros do escritor,

basicamente na abordagem da repreensão no enredo teatral, em um contexto influenciado pelos ares medievais, por meio de trechos comprobatórios.

O capítulo III, "*A segunda vida de Francisco de Assis: um santo contra a censura da ordem religiosa modificada*", aborda a terceira peça do Saramago, destacando os vários momentos de opressão sofridos pelo protagonista cristão. Possui três subitens: 1) "A dramaturgia em oposição aos ideais capitalistas": discorre sobre o enredo e sobre o choque de tensão envolvendo os personagens, apresenta-os, detalha, com minúcia, os atos do volume, alude à censura religiosa da trama e registra comentários pertinentes de estudiosos críticos.

O próximo subitem, "A acepção de História na peça do fantasma humanizado", aborda o sentido histórico defendido pelo autor, pontua algumas alterações mentais envolvendo os personagens históricos, trata de aspectos da História cristã e como foram recriados pelo Saramago na trama teatral. Já no último subitem, "Simetria com conhecidos romances saramaguianos", são apresentados alguns pontos próximos entre a peça e romances famosos do mesmo escritor, sem perder o foco temático do trabalho.

O capítulo IV, "*In nomine dei: os protestantes alemães contra a censura dos católicos autoritários*", tece dados valiosos sobre o penúltimo texto teatral, dando destaque à repreensão religiosa que domina aquele. Para tanto, tal capítulo foi dividido em 3 subitens: 1) "A dramaturgia se opondo a fanatismos religiosos": aborda os atos teatrais, descreve os personagens, o ambiente, o enredo e o contexto alemão da época, trata do conflito cristão entre os personagens, explicita críticas saramaguianas aos fanatismos religiosos e registra trechos de censura na obra em questão.

O próximo subitem é nomeado "A acepção de História na peça do cristianismo exacerbado" e aborda o processo de resignificação da rebelião protestante alemã feito pelo dramaturgo e o sentido de História dado por ele no livro. O último subitem desse capítulo, "Simetria com romances saramaguianos consagrados", estabelece uma comparação entre a peça e alguns romances do autor, mencionando os pontos simétricos entre eles quando analisado o tipo de censura na trama.

O capítulo V, "*Don Giovanni ou o dissoluto absolvido: um sedutor em combate à censura da estátua de pedra*", dá informações quanto à última peça do autor e aborda a censura familiar nela reinante. Ele é dividido em 3 subitens: 1) "A dramaturgia em contraposição ao moralismo familiar": numera os atos, explicita o enredo, descreve os personagens, menciona o conflito dramático, estabelece aproximações mitológicas com

Don Juan, pontua pormenores sobre a origem do livro e finaliza com informações da opressão peculiar na peça.

O subitem seguinte, "A acepção de História na peça do conquistador desmistificado", ratifica o sentido de História defendido pelo escritor, informa minúcias sobre a recriação do mito espanhol e explana as mudanças psíquicas das personagens. O último subitem do capítulo V, "Simetria com romances consagrados", compara recursos literários similares da peça com romances saramaguianos, no trato temático da repreensão entre personagens diferentes.

A pesquisa tem o objetivo de comparar as cinco peças portuguesas com alguns romances conhecidos de José Saramago, basicamente para encontrar pontos simétricos favoráveis ao desenvolvimento da censura nos enredos teatrais dele. Para confrontar as peças, o pesquisador escolheu "romances", ao passo que Saramago ganhou êxito literário escrevendo, principalmente, tal gênero de obra, fato que facilitou análises comparativas mais consistentes nesse trabalho acadêmico.

Além disso, o método do pesquisador para apresentar as peças no subitem 1 de cada capítulo da tese foi o da paráfrase, apesar de que, em teatro, não há a presença do narrador contando os fatos. No entanto, a escolha pelo discurso indireto proporcionou-lhe dar informações mais consistentes aos fragmentos teatrais que revelam o tema da repreensão.

Importante ressaltar que a quantidade de subitens foi igual propositalmente em todos os capítulos do trabalho, sobretudo para destacar melhor as nuances entre as cinco peças estudadas.

Capítulo I

A NOITE: A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS (1974) CONTRA A CENSURA DO ESTADO NOVO PORTUGUÊS

Leva a refletir sobre as linhas editoriais em tempo de ditadura e censura explícita e em tempos de democracia influenciada por interesses políticos específicos.

Mariana Braga

1 A dramaturgia escancarando uma ditadura

A *noite* é uma peça teatral editada pela primeira vez em 1979 por José Saramago. O enredo passa-se na redação de um jornal, na noite de 24 para 25 de abril de 1974, em Lisboa (capital portuguesa). Um redator tradicional e contrário ao fascismo vê a unidade jornalista se tornar alvo de espionagem em plena Revolução dos Cravos.

Por tal motivo, esse personagem, Manuel Torres, é frequentemente censurado durante a trama, pois o mesmo questiona as ações autoritárias de Antônio de Oliveira

Salazar¹, líder do regime ditatorial português, durante o Estado Novo, vigente no país desde 1933.

O choque de tensões faz com que Torres se sinta obrigado a suprimir várias reportagens antifascistas temendo represálias militares no ambiente de trabalho. Conflitos ideológicos dessa natureza, bem explorados por José Saramago, são essenciais ao gênero dramático e, nessa peça, tal conflito de ideias cresce gradativamente, sendo que *A noite* pode ser vista, segundo Horácio Costa (1998, p.107), "[...] como um exemplo de teatro ideologicamente comprometido, já que suas coordenadas político-ideológicas [...] estão nela plenamente delineadas."

Em um momento bem evidente da referida peça, Torres tece o seguinte comentário: "O pior é que a nós é que querem tapar os olhos" (SARAMAGO, 1979, p.57). Em outro episódio, o mesmo personagem afirma: "[...] quando nos limitamos a assinar aqui um jornal que já vem feito das mãos dos coronéis da censura! [...]" (SARAMAGO, 1979, p.129).

No livro, o redator sofre pressões de Abílio Valadares (indivíduo a favor do governo) que, a todo custo, tenta demitir aquele, como se comprova no fragmento: "[...] Despedido por má conduta profissional, e depois que se vá queixar ao sindicato, que lá lhe pegarão com panos quentes" (SARAMAGO, 1979, p.84). Valadares é o antagonista da história e, conseqüentemente, faz de tudo para agradar os políticos atuantes da conturbada época.

Analisando Torres detalhadamente, é possível estabelecer semelhanças entre ele e o próprio escritor, que não simpatizava com o fascismo, o nazismo e com nenhuma outra forma de ditadura. Para o dramaturgo, a censura destruía o ser humano, por impedir qualquer liberdade de expressão natural e, curiosamente, "[...] Em *A Noite* Saramago dá seu testemunho de intelectual que por décadas teve que conviver com a repressão salazarista" (COSTA, 1998, p.107).

Aliás, é importante ressaltar que José Saramago publicou crônicas políticas nas páginas de jornais consagrados como, por exemplo, *Diário de Notícias*, dando vida ao livro *Os apontamentos*; *Diário de Lisboa*, possibilitando a publicação futura de *As opiniões que DL teve*; *O Diário*; *O Jornal*, entre outros. A assiduidade em trabalhos periódicos contribuiu para que o autor se familiarizasse com o ambiente e escrevesse essa peça.

¹ (1869-1970): estadista nacionalista português que, além de chefiar diversos ministérios, foi presidente do Conselho de ministros do governo ditatorial do Estado Novo e professor na Universidade de Coimbra.

De fato, ele apreciava muito o jornalismo, visto ter exercido ocupação profissional em periódicos por um bom tempo, sempre contribuindo com textos efêmeros e críticos. Para o escritor, jornalismo e literatura eram áreas de profundo interesse social e relativamente articuladas entre si e, por isso, mereceram a atenção dele mesmo se dedicando em um tempo político complicado como o descrito em *A noite*.

Coagido pelo lugar opressor, Manuel Torres reverbera sutilmente a voz saramaguiana, afinal de contas, "[...] Cada vez que um personagem fala, não fala ele somente; o autor fala simultaneamente por sua boca; daí o dialogismo constitutivo do texto de teatro" (UBERSFELD, 1998. p.101). Assim como o personagem, Saramago também sofreu clara repreensão no jornal, desencadeando sua demissão do *Diário de Notícias*, pouco depois do término da revolução em seu país de origem.

Não à toa, o receio de perder o emprego é bem presente para Torres, que sofre pela coação do Valadares. Da mesma forma como Saramago levava o jornalismo a sério, esse personagem esquerdista também é perseguido em uma redação periódica desprovida de ética profissional.

O papel desse “herói” polêmico parece ser mesmo o de incomodar os dirigentes políticos e adeptos a eles, o que dinamiza a trama, visto que o conflito se estabelece com oposição de ideias. Manuel Torres não aceita a opressão vinda do superior, pois acredita em uma seção jornalística livre e comprometida com os leitores. Em sentido mais amplo, ele pode ser considerado uma espécie de esperança de tempos melhores, mais igualitários, isto é, sem censuras humanas.

Pela conduta assertiva de Torres, é nítido que o personagem parece “falar” pelo próprio José Saramago de modo poético, explicitando sua concepção engajada sobre o mundo nesse texto teatral. Tal personagem é um funcionário sensato, interessado sempre na divulgação de fatos verídicos e na imparcialidade, características fundamentais para o desenvolvimento de boas matérias jornalísticas. É, nada mais nada menos, que um defensor de ideais democráticos.

Em contraposição, Valadares, o chefe da redação, é submisso a vontades de políticos ambiciosos e desumanos, valendo-se do apoio de Máximo Redondo, o diretor do jornal. Pensando conforme o Valadares, para se desenvolver um “bom” trabalho, era necessário agradar os governantes e isso significava não contrariá-los em hipótese alguma.

De fato, na peça, quando os funcionários tomam ciência de uma provável manifestação esquerdista nas ruas lisboetas, Valadares proíbe a impressão desse

acontecimento nas páginas do jornal, talvez por receio de desagradar os poderosos. No mais, censurar os opositores, como Manuel Torres, também era sua função e essa ele parecia fazer com frequência.

Além do redator antifascista, outros são os personagens usados como "microfones" para a divulgação de opiniões do próprio José Saramago, em *A noite*. Primeiramente, Cláudia, uma jovem estagiária, que, em vários momentos, foi censurada por autoridades superiores na redação. Ela tem muito da ousadia do prêmio Nobel de língua portuguesa.

Inexperiente na carreira, Cláudia observa muito e fala pouco, mas é dona de frases bem posicionadas. Suas colocações despertam importantes reflexões na trama, revelando ser ela defensora de um jornalismo de qualidade e ético, isto é, não corrompido pelas interferências políticas. Tendo concepções similares as de Manuel Torres, ela se aproxima dele, tornando-se uma grande amiga.

Os comentários dessa personagem parecem ser desconexos e fúteis, mas possuem uma enorme relevância, principalmente porque eles servem como uma espécie de "defesa" às ideias de Manuel Torres. De fato, as raras concepções de Cláudia registram uma crítica à repreensão imposta pela ditadura salazarista, como também condenam a passividade e insegurança dos funcionários da redação, onde ela estagia.

Construída intencionalmente por Saramago, Cláudia é uma ferramenta valiosa na engrenagem da peça, pois critica as condutas ilícitas do jornalismo, bem como as duvidosas relações trabalhistas observadas naquele ambiente. A personagem tem um pouco de idealismo democrático, visto que a mesma acreditava em um jornalismo comprometido com a sociedade e capaz de elaborar reportagens contundentes aos leitores.

Por ora, Cláudia possui certas ressalvas ao comportamento dos funcionários da redação que, além de não mostrarem bom empenho no trabalho, agem de modo obscuro e favorável aos políticos da direita, maquiando os fatos reais. Situação inadmissível, sobretudo, por ela acreditar na transparência de informação como havia sido ensinada em sua faculdade de jornalismo recém-concluída.

Buscando conciliar a teoria universitária com a prática jornalística, Cláudia se sente angustiada e bastante apreensiva, sendo tratada com desdém e humilhação pelos que trabalham na área há um bom tempo. No entanto, ela revela uma característica marcante na literatura saramaguiana: a construção de personagens femininas fortes e seguras de si, isso porque:

[...] Nas heroínas saramaguianas, podemos verificar uma força que interfere decisivamente no desenrolar da narrativa e no evoluir da personagem masculina [...] por meio da reação à sua conduta [...] é antes um ser humano completo, um sujeito [...]. (GIROLA, 2017, p.147).

Não distante disso, basta nos lembrarmos da envolvente Blimunda do *Memorial do convento* e da generosa mulher do médico do *Ensaio sobre a cegueira*, entre outras mais. Em *A noite*, não é diferente: Cláudia representa a força da mulher que dá sempre suporte ao homem, pois o mesmo parece necessitar de ajuda em sua trajetória.

No caso Manuel Torres tem a estagiária como fonte de equilíbrio para suportar os dias no jornal opressor. Sem ela, certamente Torres seria esmagado pela censura política, pois a mulher parece confortá-lo, dando-lhe o máximo de conselhos necessários. Além disso, mesmo sem experiência na área profissional, Cláudia é fundamental na redação, como se comprova no comentário abaixo:

[...] percebe-se que ela é uma personagem que pode ser lida como uma espécie de metáfora viva da necessidade de renovação (juventude) no meio daquela redação, mas também da revisão do lugar de onde se fala [...]. Sendo jovem e mulher, destemida e inteligente, sua presença aponta [...] a ideia de que falta àquele ambiente, até certo ponto metonímia da própria sociedade acovardada pela repressão político-ideológica, espíritos jovens e renovadores [...].(CAPUANO, 2016, p.48-49).

Vale informar também que Cláudia luta com Torres pela publicação dos fatos jornalísticos com imparcialidade, sem a influência da castradora política. Para dificultar um pouco, a dedicação quase inexistente da equipe de trabalho parece incomodar essa personagem que percebe também nítidos favorecimentos indevidos dentro da seção. Mesmo jovem, ela tem ideais e pontos de vista críticos; assim como Saramago, que começou no jornalismo bem precoce e não abandonou o engajamento social, erguendo sempre a bandeira branca em prol da democracia.

Sem dúvida, Cláudia é uma personagem marcante e destoa um pouco de Torres por ter um sutil discernimento maior nas ações. Realmente, o amigo parece ser mais voltado a impulsos, diferente de ela que parece ser movida pela cautela, sendo que o jeito observador da jovem comprova esse raciocínio.

Silenciosamente, ela observa a sujeira política impregnada no jornal. Década de 70, tempos portugueses bem difíceis, uma personagem com tal personalidade dá mais consistência à história e a segurança dela parece crescer gradativamente. Sua presença

na redação do jornal é discreta, mas valiosa, como se nota neste trecho de autoria de Capuano (2016, p. 49):

Em tempos de censura, de total cerceamento das atitudes e principalmente do pensamento crítico, é essa personagem, a mais jovem, que saberá se posicionar em relação aos acontecimentos, quando a revolução começa a tomar a rua [...].

Outro personagem bem próximo aos ideais democráticos e à ética profissional é Jerônimo, o chefe da tipografia. Assim como Torres e Cláudia, ele defende a publicação verídica dos acontecimentos, o que desagrade Abílio Valadares que, conseqüentemente, acaba por censurá-lo.

Para se ter uma ideia, em um momento polêmico da peça, o chefe da redação mostra certa insegurança e desconforto com a postura responsável de Jerônimo, até mesmo a ponto de questionar se uma importante notícia da Guarda sairá ou não, parecendo dissimular uma mudança proposital de comportamento.

Impaciente, Jerônimo, com ironia, responde que, se ela não sair, apesar de já ter sido feita com prontidão, a mesma será simplesmente descartada: "[...] Se decidir que não sai, no lixo estava, para o lixo vai. Até rimei [...]" (SARAMAGO, 1979, p.107).

Ele enfrenta Valadares deixando bem nítido que sua resposta impetuosa se deu não pela respectiva notícia ser ou não publicada, mas, sobretudo, pelo posicionamento autoritário do chefe, que não respeita a equipe de trabalho, como também o fato do comportamento de Valadares oscilar muito. Nesse momento, Jerônimo tece o comentário: "[...] Não é por causa da notícia, é por causa das atitudes que o senhor toma [...]" (SARAMAGO, 1979, p.107). Atitudes essas que dificultam uma impressão rápida das páginas do jornal, atrasando o trabalho da tipografia que se mostra incomodada com tais indecisões superiores.

Esse personagem possui um apurado senso crítico e a ironia é frequentemente revelada nele. Sem dúvida, do grupo antifascista da redação, ele é o mais irônico, chegando, em algumas ocasiões, ao sarcasmo. De fato, Jerônimo se irrita com a falta de autonomia trabalhista, mas nunca abre mão do bom-humor em seus discursos sensatos e tal predicado ameniza um pouco a tensão nos diálogos.

Em uma conversa informal com Manuel Torres, por exemplo, Jerônimo, mostrando indignação com a censura diária, dá o seguinte conselho gracioso ao colega: "[...] Deixa lá, não te rales tanto. O verbo é sempre o mesmo: eu obedeço, tu obedeces,

ele manda [...]" (SARAMAGO, 1979, p.106). O verbo “deixa”, com sentido imperativo empregado, tem como sujeito "ele", o Abílio Valadares.

Ainda no âmbito das personagens, é válido pontuar que elas, em *A noite*, são todas ficcionais e não correspondem a seres mitológicos e nem a pessoas que, de fato, existiram e contribuíram na História, o que não acontece nas outras peças. Nas demais, há uma clara tendência em misturar seres ficcionais com históricos.

Nessa peça, claramente todos os personagens são criados com apenas dois ingredientes especiais: imaginação e criatividade de um dramaturgo que os inventou para que contribuíssem em seu palco de discussões ideológicas. Mesmo os principais personagens da seção jornalística tendo muitas similaridades com a personalidade e a vida do próprio Saramago, no fundo, eles não existiram.

São meras e intrigantes coincidências de um escritor que sabia usar o teatro como denúncia social, fazendo isso com elaborada literariedade. Na página inicial da peça, ao apresentar os personagens, o dramaturgo ratifica a informação: "[...] Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. Evidentemente" (SARAMAGO, 1979, p.99).

A estreia saramaguiana na dramaturgia representou uma consistente crítica negativa à ditadura salazarista que censurava, com violência, todo tipo de oposição política. O escritor demonstrou preocupação com a democracia, defendendo a liberdade do jornalismo e atacando o Estado Novo português. Em *A noite*, fica explícito que a ditadura se impõe no ambiente por meio de represálias, rotulando os opositores como “inimigos da nação”.

De fato, Saramago criou um drama narrativo que oferece aos leitores uma análise crítica da sociedade, procurando mostrar a realidade violenta de Portugal dos anos 70, para levar o leitor moderno a reagir criticamente e a tomar posição. No texto teatral, ele propõe implicitamente que o leitor seja um observador crítico capaz de se indignar com as repreensões cotidianas, sendo que o dramaturgo se posiciona sempre contrário a quaisquer manipulações políticas.

O projeto ideológico do dramaturgo na peça é a defesa da democracia e, conseqüentemente, o fim da ditadura portuguesa. A redação do jornal mesmo sendo apenas um fragmento do país, pode ser vista em ampliação, como uma representação da nação. Com essa obra inaugural no gênero, Saramago recebeu alguns elogios e prêmio, como se observa no fragmento:

Em 1979, por encomenda de Luzia Maria Martins, Saramago cria a peça de teatro *A noite*, que é encenada no Teatro da Academia Almadense e seria considerada pela Associação de Críticos Portugueses como a melhor obra de dramaturgia representada em 1979. Era o primeiro prêmio da carreira de Saramago [...].(LOPES, 2010, p.90).

Na trama em questão, a opressão se desenvolve gradativamente por meio de conflito de pontos de vista, pois "ação dramática é o movimento interno [...] de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, [...] que caminham para um fim" (PALLOTTINI, 1989, p.15). A censura é política e, na seção jornalística, é possível perceber duas fragmentações partidárias: os adeptos à ditadura (Valadares e seguidores) e os defensores da democracia (Torres, Cláudia e Jerônimo).

Alguns cortes em matérias foram anunciados no jornal, principalmente em decorrência da explosão da Revolução dos Cravos, o que comprova uma forte influência política de direita nele. Raciocínio lógico: o que era de agrado ao regime salazarista era bem visto no jornal, o que questionava a ditadura, era cortado sem aviso algum.

Além disso, a estrutura básica de um teatro com diálogos entre personagens favorece uma aclimação maior da censura. Alguns se posicionando diretamente com autoritarismo, como Valadares; outros tentando driblar a opressão, como Torres, com conversas bem conflitantes, ajudam na denúncia social de *A noite*. Isso também pelo fato de José Saramago construir diálogos bem articulados e claros entre si, diferentemente do estilo romanesco dele que tende a um hermetismo maior.

As falas dos personagens pedem menos palavras e, desse modo, para ganhar tempo em um espaço menor, os superiores impõem, mais rápido, seus desejos aos subordinados do jornal. Todavia, apesar da natural concisão do gênero teatral, *A noite* não perdeu a violência descritiva e social peculiar da prosa saramaguiana, vinda com uma lucidez surpreendente, comprovando que as tendências naturais do estilo do escritor aparecem também no teatro. Sobre isso, segue uma crítica relevante abaixo:

[...] o *corpus* teatral saramaguiano não contém invenções formais ou inovações expressivas que surpreendam o leitor, que aliás nele identifica facilmente os traços essenciais da escrita do autor, a saber: a clara presença do universo de referência (na História e na sociedade) da sua ficção e a pertinência do olhar e do ponto de vista crítico num discurso poético sobre o mundo e sobre a sua irremediável desordem. (ZURBACH, 1999, p.152).

Ademais, José Saramago ficou bem conhecido como um escritor que valoriza um estilo oral na literatura "em que a vivacidade da comunicação é a mais importante

do que a correcção ortográfica de uma linguagem escrita" (DUARTE, 1997, p.46). Seguindo um raciocínio lógico, como o teatro tem natureza oral, pois é feito para encenação (mesmo que fictícia, visto como "gênero de obra"), o apreço saramaguiano pela comunicação parece combinar muito também na dramaturgia.

De fato, em *A noite*, como os personagens dialogam entre si usando, claro, uma linguagem mais coloquial (informal), percebe-se uma tendência à fala bem dominante, pois eles se comunicam com muita naturalidade e veemência. Mesmo em momentos de grande tensão (como os de censura), a tendência é observada sem dificuldades, enriquecendo a dramaturgia do escritor. Segue, na sequência, uma opinião que complementa essa explanação:

[...] trabalhando com a linguagem de modo diferenciado e próprio, mostrando ao leitor que a língua proporciona múltiplas possibilidades a quem sabe lidar com ela, José Saramago fez com que seu texto fosse identificado em qualquer situação de leitura.(ELESBÃO, 2016, p.99).

Na obra, o uso frequente de provérbios serve para atenuar o peso da opressão dos personagens antifascistas, além de eles ratificarem que traços orais são mesmo valorizados pelo Saramago. Amenizam um pouco a censura, visto que, em determinadas situações, são alterados com ironia, como no exemplo: "Dá-se-lhes a mão, tomam logo o pé [...]" (SARAMAGO, 1979, p.112). Provérbios são manifestações da fala popular e, por isso, são tão explorados na produção literária do autor.

A noite possui dois atos, sendo cada um composto por uma enorme cena dividida por longas didascálias em partes interligadas. Há 18 personagens: Abílio Valadares, Manuel Torres, Máximo Redondo, Cláudia, Jerônimo, Faustino (contínuo), Rafael (contínuo), Esmeralda (secretária da redação), Fonseca (redator parlamentar), Guimarães (redator do estrangeiro), Josefina (redatora), Cardoso (redator da cidade), Pinto (redator desportivo), Baltasar (fotógrafo), Afonso (linotipista), Damião (compositor manual), Monteiro (redator) e Figueiredo (administrador).

O tema "censura" é um forte componente de construção textual da obra. Para entender como o assunto é desenvolvido naturalmente nas páginas teatrais, é fundamental uma análise mais minuciosa da peça. Vamos a ela, então.

No primeiro ato, Abílio Valadares ordena Manuel Torres a noticiar sobre uma correspondência importante, pressionando-o que "[...] se ainda houver tempo, entra hoje. Se não, fica para amanhã" (SARAMAGO, 1979, p.101). Pede-lhe que desse um jeito rápido.

Além desse princípio de tensão, o diretor Máximo Redondo avisa que mudará a primeira página do jornal e escreverá um artigo no fundo. Duas observações: sabe-se que a página inicial é a mais importante em um periódico e, por isso, tem destaque maior. Além disso, Redondo não domina as técnicas de escrita, mas acha que sim, apesar de escrever textos fúteis e incoerentes.

Com isso, a decisão de mudar uma página tão relevante no exemplar chega a ser uma atitude um tanto intempestiva, além de bastante imperativa, pois ele apenas avisa Valadares sobre isso, não aceitando nenhuma contestação. Claro que o diretor usa a posição superior dele no diálogo, até porque para que seu artigo fosse impresso na página introdutória, naturalmente, a notícia antiga sofreria um inevitável corte.

Aliás, os cortes de notícias são frequentes e deixam claro se tratar de um ambiente autoritário, onde a censura percorre praticamente o enredo inteiro. Em uma conversa no telefone, por exemplo, Valadares tece o comentário: "Provas todas cortadas, há alguma? Ótimo. Vou mandar já o rapaz. Leva mais umas tantas e traz essas. [...]" (SARAMAGO, 1979, p.102).

Valadares transpõe receio em se indispor com Redondo, visto que além de aceitar a alteração do jornal sem argumentar sobre, bem como os vários cortes dele, frequentemente faz elogios ao seu superior, bajulando-o com palavras artificiais: "O senhor director nunca atrasa o jornal, o senhor director é o jornal" (SARAMAGO, 1979, p.103).

Como se sabe, todos os personagens se encontram dentro de uma redação jornalística em uma noite tranquila, trabalhando exaustivamente. Cada um, claro, exercendo sua função no ambiente, com o objetivo de terminar a edição para ser entregue aos leitores no período matutino posterior, afinal de contas, o jornalismo exige rapidez em divulgação informativa.

O ambiente de *A noite* pode ser observado como uma espécie de alegoria representando o próprio Portugal salazarista, que era mesclado com ideais democráticos e autoritários. Assim como o país luso daquela agitada época, a redação simboliza o embate de forças divergentes, escancarando um mundo conflitante, caracterizado por coisas tensas e provisórias.

Os personagens já revelam que são seres ideológicos, assombrados e censurados pelos políticos no poder. O que, de fato, os diferencia é a escolha partidária de cada um: os que lutam pela mudança do sistema político, ou seja, aqueles que defendem a democracia (Manuel Torres e os poucos colegas) e os que obedecem, sem

reclamar, as orientações totalitárias em evidência (Abílio Valadares, Máximo Redondo e vários indivíduos). Esquerda contra a direita, em uma peça cujo autor foi membro atuante do PCP (partido comunista português) até seus últimos dias e, por isso, trata da censura política como algo abominável na sociedade humana.

Realmente, a falta de liberdade para expor ideais políticos era condenada por José Saramago e tal posicionamento crítico é bem evidente em *A noite*. Em um momento de indignação devido ao excesso de controle funcional e cortes de matérias jornalísticas, Manuel Torres, ironicamente, diz:

[...] Mandam vinte notícias, publica-se uma. Escrevem cem linhas, reduzimos a dez. Ou são masoquistas, ou têm vocação de mártires. Mas olhe que, quanto a escrever mal, não falta por aí quem escreva tão mal ou pior do que eles, e com muito maiores responsabilidades.(SARAMAGO, 1979, p.104).

Torres revela senso crítico e engajamento político apurado para exercer a ocupação trabalhista. Em uma explosão de fúria, ele responde ao superior: "[...] Ainda um dia destes lhe faço uma boa dissertação para você ver a diferença" (SARAMAGO, 1979, p.105). O personagem sabia o seu potencial profissional, afinal de contas, trabalhava com seriedade e dedicação àquele jornal tão perseguido pelos seguidores salazaristas os quais, diferentemente dele, não sabiam escrever bons artigos, de acordo com a opinião do próprio Torres. Máximo Redondo é o exemplo ideal de falácia jornalística.

Aliás, ele, sendo o diretor, tenta manipular a equipe, exaltando o poder que, supostamente, crê ter seu jornal. Trata-se de uma censura mais sutil, de modo que, valorizando, em bom tom, a "qualidade" do periódico, ele passa a ter uma certa popularidade maior e, desse modo, pode manipular os empregados com facilidade. O discurso hipócrita do personagem é comprobatório:

[...] Veja você o 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 [...] somos uma força!(SARAMAGO, 1979, p.103-104).

Apesar do fingimento retórico, o apreço do diretor ao jornal transparece mais um pouco os ideais do próprio José Saramago, que, como já sabido, via a literatura e o jornalismo como as grandes áreas de conscientização social. Não à toa, mesmo depois que ele ficou mais famoso e seguiu apenas a profissão de escritor como opção de

sobrevivência, não se pode descartar o fato de que, no passado, contribuiu muito com textos nos periódicos.

Ademais, para colaborar com a atmosfera opressiva da peça, Saramago utiliza alguns recursos estilísticos com o intuito de dar mais riqueza à escrita. Em um bom exemplo, o irônico Valadares tenta humilhar Torres, repreendendo-o por meio de uma metáfora explícita com aves: "E você que não viesse defender o seu quintalzinho. Ainda um dia acaba por ser eleito presidente dos correspondentes de aquém e além-mar" (SARAMAGO, 1979, p.105). Vale pontuar que o uso de diminutivo "quintalzinho" revela intenção ofensiva, pois também inferioriza a posição profissional de Manuel Torres.

Em seguida, o redator da província responde Valadares, revelando uma realidade financeira precária: "[...] Eu vivo com a arraia-miúda do marco fontanário e do caminho vicinal." (SARAMAGO, 1979, p.105). Curioso o personagem não ter vergonha alguma de sua procedência humilde e bem precária, tentando conseguir reconhecimento profissional apenas pelo mérito, o que não é meta fácil.

Mesmo com essa resposta emotiva, ainda assim o chefe da redação retruca com uma ordem: "Deixe-se mas é de dissertações e acabe-me o trabalho" (SARAMAGO, 1979, p.105). Valadares, de fato, parece sentir prazer em humilhar os colegas de trabalho, proporcionando-lhes um ambiente bastante árduo e, desse modo, o desprazer em executar tarefas profissionais tende a ser crescente. Não à toa, grande parte da equipe funcional não tem o empenho esperado para desenvolvê-las.

Observando ainda a expressividade textual, as didascálias (anotações que orientam como as cenas são conduzidas) são usadas também para contribuir com a censura da história. Trata-se de uma característica frequente em teatro e vem, normalmente, em itálico ou parênteses. Em um momento da peça, ela aparece: "(*Com autoridade*) [...]" (SARAMAGO, 1979, p.105), quando Valadares, imperativo, finge ler uma notícia feita por Torres, respondendo, contudo, que ela não sairá.

Em consequência, Torres enfrenta-o, pois a fez para ser publicada naquele mesmo dia, o que não ocorre. Desolado, desabafa: "[...] Não tem o direito!" (SARAMAGO, 1979, p.106). Como se vê, o personagem mostra que possui nítida consciência crítica, pois sempre responde de forma contundente e sem medo de represálias, o que acontece, na afirmação imediata do superior: "[...] Nesta Redacção quem manda sou eu [...]" (SARAMAGO, 1979, p.106).

Em outra situação, mais uma didascália foi usada com o objetivo de revelar o jeito nada cordial de Valadares tratar as pessoas: "(Num berro.) [...]" (SARAMAGO, 1979, p.126). Sempre com estupidez e exaltação excessiva, ele demonstra ser o mandante nas decisões finais.

Outra constante na peça referente à estilística é a menção a pensamentos populares, que parecem agradar muito o dramaturgo. Em uma conversa autoritária, por exemplo, Valadares acusa Torres que, sendo dono de ideais contrários ao sistema político, pode influenciar mal os demais colegas da redação. Em seguida, com hipocrisia, usa uma construção do povo: "[...] Ponha você uma maçã apodrecida num cesto de maçãs boas, e veja o que acontece: não tarda nada, está tudo podre. É isso que eu tenho de evitar [...]" (SARAMAGO, 1979, p.124).

Em *A noite*, é visível também uma preferência dos seguidores salazaristas por uma linguagem mais figurada, basicamente nos momentos de grande censura, servindo aquela como poeticidade discursiva, além de um modo perspicaz de camuflar a realidade tão violenta daquele período. Falando sobre a alteração da página, Máximo Redondo tece a afirmação: "[...] Enquanto o ferro está quente, é que convém malhar-lhe" (SARAMAGO, 1979, p.103).

Além disso, o jogo de palavras da mesma classe gramatical também possui um tratamento bem construído por Saramago para lidar com a repreensão e a formação de grupos partidários diferentes dentro da mesma redação. Vejamos uma rubrica da peça:

[Valadares fica sufocado. Os redactores vão reagir diversamente. Esmeralda (secretária da Redação), Guimarães (redactor do estrangeiro), Fonseca (redactor parlamentar), Cardoso (redactor da cidade), e Josefina (sem responsabilidades particulares), estão claramente e explicitamente do lado de Valadares; Torres e Cláudia, a estagiária, apoiam silenciosamente o Chefe da Tipografia.].(SARAMAGO, 1979, p.107-108).

Nela, existem duas divisões políticas bem demarcadas: os apoiadores de Abílio Valadares e os defensores de Jerônimo, o chefe da tipografia. Seção jornalística típica da década de 70 portuguesa: fragmentação partidária geral, apoiadores e contestadores do regime totalitário.

Seguindo o raciocínio, para tratar da censura, o dramaturgo brinca com o uso de advérbios: "claramente" e "explicitamente" possuem sentido semântico mais aberto; escancarado, portanto, são voltados aos direitistas. Já o advérbio "silenciosamente" tem sentido mais discreto, opressivo, "sem barulho", "sem voz social", conseqüentemente, é voltado aos esquerdistas.

Observa-se também que a quantidade de direitistas é maior, o que alude ao poder da época: a ditadura está em cena, no palco. Já o número de esquerdistas é ínfimo: apenas três formam o público que assiste a um espetáculo violento, cujo ditador Salazar é o emblema principal desse drama.

Aliás, o "silêncio", usado como elemento retórico, tem papel significativo em *A noite*. O "não-dito" imposto pela censura leva a uma reflexão natural, em virtude de um silêncio intencional, afinal de contas, "[...] A sobriedade do discurso empresta maior relevo à atitude. Não há nada mais capaz que o silêncio de realçar a autoridade [...]" (MONTEIRO, 2010, p.65).

Na peça, o "silêncio" tem mais eloquência que as próprias palavras, por representar papel construtivo no enredo. O fundamental é um diálogo proposital não-falado que está sugerido na opressão sofrida por Manuel Torres, Cláudia e Jerônimo. Evidentemente, deduz que "[...] desde que o diálogo não-falado deva ser em grande parte sugerido pelo diálogo falado, este, afinal de contas, é importante" (BENTLEY, 1991, p.121).

Em um bate-papo com Torres, Cláudia, de maneira sutil, critica o andamento da redação jornalística ao relatar que ela não consegue crescer profissionalmente, pois não costuma bajular os superiores. Seguem as palavras da jovem: "Eu também, mas não tenho muitas oportunidades. Talvez o defeito seja meu, não alcanço..." (SARAMAGO, 1979, p.109).

Ao escutá-la, Valadares a censura, aconselhando a estagiária a ter mais cautela no que diz. Não satisfeito, faz uma ameaça implícita: "[...] às vezes, quando menos se espera, sucedem desgraças, cai um vaso do telhado. Meta-se no seu trabalho, e esteja calada [...]" (SARAMAGO, 1979, p.109).

Imediatamente, a estagiária se quieta. O silêncio, então, representa o medo de enfrentar um direitista poderoso em ocasião imprópria. Ela acata a ordem superior, calando-se, pois percebe que, naquele momento, afrontar o chefe da redação seria uma atitude inviável. De certo modo, a censura venceu, mas, no entanto, o "não-dito" foi a melhor opção para Cláudia.

Ainda sobre o diretor pensar no desejo de alteração do início jornalístico com um artigo de sua autoria, escrevendo mais ou menos 50 linhas no fundo, com descarte de uma notícia importante, o "silêncio" ganha espaço com a falta de resposta de Valadares para ele. De fato, Valadares não quis desagradar seu superior. Claro que, no

fundo, ele sabia que Máximo não escreve bem e, conseqüentemente, produz textos banais, mas preferiu se calar a dar uma opinião desestimulante.

Ao finalizar o superficial artigo, o diretor o lê ao chefe da redação, que se surpreende muito, pois o texto escrito nada fala sobre política, apenas menciona cultura geral. Trata-se de um artigo fútil e descontextualizado sobre o que é cultura e merecia ser descartado.

Valadares se silencia e finge compreender a intenção do artigo. Em seguida, Máximo diz que não quer se queimar com o regime salazarista, bem como quer alienar os leitores e, por isso, não abordou a situação política portuguesa. De qualquer modo, ainda assim, o "silêncio" tem papel significativo nesse episódio da peça teatral, comprovando que, quem obedece precisa se calar em algumas situações necessárias.

Em outras situações, a quietude é exigida pelos opressores na trama, mas a mesma não é acatada, ou seja, a censura não consegue se desenvolver em terreno fértil. Abílio Valadares, por exemplo, tenta impor sua autoridade a Jerônimo, pontuando: "[...] Aqui não admito [...]" (SARAMAGO, 1979, p.106).

Todavia, Jerônimo desobedece à ordem e responde a provocação impetuosamente, defendendo o turno em que ele trabalha: "Coitado de você, se não fosse o turno da noite, coitado do seu lindo jornal, se não fosse o turno da noite [...]" (SARAMAGO, 1979, p.107).

Em outra forte discussão, Valadares tenta silenciar Torres, inferiorizando-o e revelando certo medo do esquerdista influenciar negativamente a equipe, sobretudo, Cláudia, com seus pontos de vista políticos contestadores. Claro que, em resposta à afronta, Torres não se cala e, com isso, Valadares muda o foco, oprimindo a estagiária.

Revoltado, Torres a defende e o superior grita brutalmente: "[...] E você é que se lixava" (SARAMAGO, 1979, p.123). Não obstante, Torres relembra-o, ironicamente, da obrigação do opressor executar, de fato, um bom trabalho: "É mesmo para isso que lhe pagam, que eu saiba. Para segurar as rédeas." (SARAMAGO, 1979, p.123).

Como se observa, o convívio dos dois personagens masculinos nunca foi positivo, nem ao menos formal, o que é recomendado em um ambiente de trabalho saudável. Todavia, Valadares, em algumas vezes, muda a tática e se aproxima do colega, fingindo-se amigo. A todo custo, força uma suposta amizade bizarra que, obviamente, eles não têm.

Com certa hipocrisia, ele inicia um diálogo: "[...] Somos camaradas de profissão, conhecidos de longa data, não nos vamos pôr com cerimônias. Somos ou não

somos camaradas?" (SARAMAGO, 1979, p. 118-119). Em seguida, continua a encenação: "[...] E entre camaradas, pode-se conversar. Pode ou não pode?" (SARAMAGO, 1979, p.119).

Há uma pausa, mas o ético redator retruca sem nenhum pudor:

[...] há que dizer que não somos precisamente camaradas. Você é o chefe da Redacção, e eu sou o redactor da província. Faz uma boa diferença. Eu sou perito em S. Bento da Porta Aberta, você é especialista em S. Bento da Porta Fechada.(SARAMAGO, 1979, p.119).

Com astúcia, Manuel Torres descarta qualquer tipo de aproximação íntima com Abílio Valadares, visto saber que a fala dele não condiz com a veracidade dos fatos. Por meio irônico, o redator se esquia, fazendo uma analogia à religião católica, com o uso do nome de um "santo" famoso.

Estrategicamente, utiliza também as palavras "aberta" e "fechada", dois adjetivos, para neutralizar o oponente e fugir de uma provável situação opressiva: a primeira palavra indica maior transparência trabalhista; a outra, uma restrição a essa mesma transparência. Ironia discursiva, recurso bastante usado por José Saramago na dramaturgia.

A falsidade de Valadares não dura muito, pois o mesmo abandona o tom amigável para, novamente, começar a coagir sutilmente Torres. Junto a isso, o homem critica a autonomia incômoda que o redator da província possui no jornal, sempre contrária à política no poder. Para tanto, afirma:

[...] Às vezes, estou ali sentado, olho para si, e vejo-o a corrigir prosas de regedores, barbeiros e boticários. Lá de longe em longe, uma reportagem que eu preciso de ter debaixo de olho, porque você não perde qualquer oportunidade de meter o seu veneno [...].(SARAMAGO, 1979, p.120).

Claro que Torres não aceita ser repreendido e responde-o com humor ferino. Ainda muito ofendido, ele denuncia o fato do jornal ser corrompido pelo regime salazarista e, por isso, o mesmo não tem liberdade de ação, obedecendo às ordens e às vontades ditatoriais. O teatro, por natureza, possui uma profunda preocupação social, podendo incomodar, por ser uma prática ideológica e também política e, no caso de *A noite*, tem objetivo crítico.

A denúncia de Manuel Torres mostra também a postura profissional ilibada do personagem, deixando claro que, mesmo sofrendo eventuais censuras, ele não aceita subornos. Seguem as palavras dele: "[...] Não tenho cheques de embaixadas, nem

gratificações especiais e secretas de ministérios [...] nem outras ajudas de custo que não sejam as fixadas no regulamento do jornal [...] E não desejo outra vida." (SARAMAGO, 1979, p.121).

Interessante informar que, em *A noite*, a redação jornalística não é nomeada, o que dá um sentido mais universal para o ambiente. Isso se deve, talvez, ao fato de que não a nomeando, Saramago defende que vários jornais portugueses da década de 70 possuíam atitudes semelhantes ao criado por ele, o que faz com que sua crítica teatral ganhe maior dimensão espacial. Para o autor, o mais importante não foi especificar o ambiente e, sim, criticar a censura política sofrida dentro dele, bem como aludir às atrocidades do Estado Novo português.

Ainda analisando a denúncia de Torres, nota-se que, quando ele expôs a boa conduta profissional dele, inevitavelmente também se diferenciou de alguns péssimos colegas de trabalho que aceitam "gratificações" políticas. Furioso, ele acusa Guimarães, o redator do estrangeiro, de favorecer, indevidamente, os políticos direitistas e receber benefícios pela ação. Sobre isso, tece o comentário:

[...] Consideração, tenho-a por alguns homens que estão nesta profissão. Mas a classe [...] ainda está para nascer como tal. Acha você que eu pertenço à mesma classe que o Guimarães, que quase todos os dias vai receber ordens à embaixada ame... (SARAMAGO, 1979, p.125).

As reticências finais aparecem mesmo no texto saramaguiano e foram usadas para indicar a interrupção da fala de Torres, censurado por Abílio Valadares. O opressor ainda pergunta como ele se atreve a fazer tal acusação, fingindo não saber de nada. Todavia, a redação inteira sabe que, não só Guimarães, como vários outros deram as mãos aos salazaristas e se venderam em prol da ditadura. Tempos de ditadura representam tempos hediondos de censura.

Na verdade, Guimarães aparece poucas vezes na trama, mas o essencial para os leitores perceberem se tratar de um típico dissimulado. Realmente, ele faz de tudo para agradar os superiores e não economiza predicados para elogiar Valadares, até a ponto de suavizar as atitudes dele. Segue uma explanação do redator como exemplo: "[...] O Valadares quer levar as coisas a bem, não criar conflitos [...]" (SARAMAGO, 1979, p.108).

Como Valadares é um dos censores da trama, o mesmo é um provocador de conflito, servindo como uma espécie de perturbação para os personagens antifascistas, até porque, no teatro, "a ação deflui do conflito; duas posições antagônicas"

(PALLOTTINI, 1989, p.11). Sem esse personagem, não haveria questão problemática em *A noite* e, com isso, os diálogos dele destoam sempre dos defensores democráticos na trama, até porque

[...] O que se chama, em sentido estilístico, de 'dramático', refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito [...]. O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções. (ROSENFELD, 1965, p.23-24).

Sendo o representante salazarista mais fiel e assíduo na redação (mais até que o diretor Máximo, pois Valadares aparece em número maior de cenas), Abílio Valadares não tem receio das forças políticas autoritárias, sempre procurando agradar o Estado Novo português. Em uma conversa indireta sobre política, o mesmo afirma: "Eu não estou com medo. (*Mostra-se de mau humor e passa adiante.*) [...]" (SARAMAGO, 1979, p.111).

Agradar a ditadura de Salazar significa perseguir os opositores dela. Para tanto, Valadares executa a ação com muita agressividade, dizendo, quase sempre, a Torres: "[...] Se um dia estiver aqui no meu lugar, então faça o que lhe apetecer, mas por enquanto quem manda sou eu. " (SARAMAGO, 1979, p.108).

Curioso também o fato do diretor alimentar o lado opressor de Abílio Valadares, aconselhando-o a ser muito firme com os demais funcionários. Tem, portanto, um exemplo claro de censura gratuita por meio de um pensamento popular de Máximo: "[...] Se não lhes apara as asas, eles começam logo a voar alto. [...]" (SARAMAGO, 1979, p.115). A sugestão surpreende muito, sobretudo, pelo diretor sempre tratar os trabalhadores do jornal com singela formalidade, mas sem violência.

Apesar de ser desprovido de talento profissional, Máximo Redondo possui algo que, conforme o enredo da peça, torna-o poderoso: dinheiro. Com esse bem, ele consegue mandar, censurar a equipe (se quiser) e influenciar no andamento de cada edição do jornal. Em mais um desentendimento com Valadares, o engajado Torres critica-o, denunciado a péssima influência do dinheiro na redação. Vejamos as palavras do personagem:

[...] 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, 1979, p.126).

Nesse fragmento, percebe-se claramente a ideologia de um personagem engajado em tendências comunistas por condenar o capitalismo. Para o criador dele, o dinheiro era maléfico para a sociedade moderna, destruindo as relações humanas. No jornal, Manuel Torres tece uma crítica feroz aos capitalistas no poder, que manipulam a informação da mídia conforme lhes convém, alienando os leitores. Nesse raciocínio, os capitalistas são propriamente os políticos direitistas atuantes.

Na verdade, há censura também na impressão de informações nas páginas do periódico e não apenas nos cortes delas, pois as mesmas são alteradas pelos possuidores de dinheiro. O que se divulga, portanto, é apenas o que os opressores capitalistas querem que, de fato, as pessoas leiam. Falta de ética na mídia. Infelizmente, os leitores pagam pela veracidade duvidosa dos fatos publicados.

Depois de escutar Torres, Valadares se esquivava de mais conversa de maneira opressiva, dessa vez fazendo-lhe uma ameaça futurista: "Tem mais alguma coisa a dizer? A partir de hoje, e enquanto você continuar a trabalhar neste jornal, as nossas conversas ficam limitadas aos assuntos de serviço. Com licença." (SARAMAGO, 1979, p.126).

Possivelmente, o redator da província não trabalhará mais no jornal, então? Pela análise discursiva, a impressão que se tem é que Torres não exercerá sua função por muito tempo e deve tomar cuidado com o que fala, sobretudo, para quem se fala. Contestações ao regime totalitário são inadmissíveis e Abílio Valadares ratificou essa proibição trabalhista.

No segundo ato, há a explosão da Revolução dos Cravos nas ruas lisboetas. A tranquila noite de 24 para 25 de abril de 1974 torna-se agitada, representando um marco para a história de Portugal: a queda do regime salazarista. A situação externa à redação passa a perturbar mais os funcionários agora, o que não aconteceu muito no ato anterior, marcado apenas por censuras mais internas e discussões entre os próprios funcionários. Nesse último ato, o enfoque problemático é todo na revolução que mudou a política do país depois de quase meio século de ditadura.

A redação sofre uma completa fragmentação ideológica, antes somente mostrada, em partes, nos funcionários: os que querem maior liberdade política, ou seja, a queda da ditadura e os que defendem a permanência de Antônio de Oliveira Salazar no poder, isto é, a permanência do regime totalitário. Em outras palavras: os que são

repreendidos e os que censuram, como se comprova no comentário crítico: "[...] *A Noite* é nada mais do que a implementação da cena de confronto entre estas duas definições. Um confronto violento entre a classe de Valadares e Torres." (ANDREOLI, 2005, p.4).

Ademais, antes da análise detalhada do ato final, é importante informar que, na peça, a revolução surge junto a um grande enigma, visto que os personagens não sabem, ao certo, qual é o objetivo principal e quem são os manifestantes dela. De fato, nasce, então, um mistério na trama, sendo que o dilema crucial é se o jornal deve ou não publicar tal acontecimento na edição circulante do dia seguinte.

Os funcionários antifascistas acreditam que a divulgação do episódio é fundamental, pois os leitores precisarão de esclarecimentos. Os obedientes e submissos ao Estado Novo português creem que não, pois não sabem se publicando algo informativo sobre isso agradará ou não o regime opressor. Desse modo, eles tentam, a todo custo, postergar a ação. A dúvida reina no palco dos censores e o segundo ato revela bem a atmosfera de incertezas.

Manuel Torres, ao conversar com Cláudia, critica a corrupção humana, mais especificamente a dominante no jornal e Valadares. Novamente, o redator da província deixa claro que o ambiente onde trabalha se vendeu, pois é obediente aos censores políticos e lembra-se, com raiva, dos momentos opressivos que passou nas mãos do maior antagonista de *A noite*.

José Saramago atribui ao ser humano, no caso Torres, uma tentativa de resolução do problema opressor. Na dramaturgia do autor, homens comuns, em geral, se sensibilizam perante o sofrimento da sociedade, buscando o retorno benéfico, sendo comum o encorajamento à ação coletiva nela. Em *A noite*, por exemplo, cabe principalmente a Manuel Torres compreender o problema, experimentar várias situações opressoras e “resolver” o desequilíbrio social no desfecho.

Torres é, inclusive, o primeiro a tomar conhecimento da eclosão da revolução nas ruas. O amigo Carlos vai à redação e conta-lhe a novidade. Torres é, realmente, o primeiro a ter conhecimento que Lisboa está prestes a ser plenamente cercada, antes mesmo da Administração de censura, que se julga muito imponente, mas é somente o poder esmagador da liberdade do povo português.

Imediatamente, ele estabelece uma conversa com Cláudia, contando sobre a revolução, mostrando preocupação com o jornal e almejando à saída de Valadares do emprego. De certo modo, o redator tem um fio de esperança, pois relaciona a

enigmática revolução com o fim da ditadura. A incerteza reina no ar, mas ainda Torres possui esperança.

Ao perceber algo suspeito, Valadares dá ordens à Cláudia com muita arrogância: "[...] Veja mas é se dá mais atenção ao que está a fazer! [...]" (SARAMAGO, 1979, p.133). Torres ironiza o chefe, que lhe responde com arrogância e severidade: "[...] Você parece ter-se esquecido depressa da nossa conversa de há bocado. [...]" (SARAMAGO, 1979, p.134).

O redator da província aconselha a estagiária a ter mais cuidado na redação, por ela ser novata. Ela se mostra desanimada com a realidade suja do jornalismo, apesar de amar muito a área, ficando desolada com o desenvolvimento opressivo do ambiente profissional, bastante tendencioso e alienado.

Com ironia, Torres critica Portugal e se mostra decepcionado com o país, exatamente como Saramago que, apesar de nunca ter se esquecido de sua nação, guardou relativa mágoa de alguns nativos. No trecho abaixo, o uso do diminutivo "Portugalzito" retrata, com humor, a descrição de um lugar degradado pelo Estado Novo:

Das habilidades que o mundo sabe, essa ainda é a que faz melhor: dar voltas. Se calhar é por isso mesmo que os homens não conseguem estar quietos. Mas aqui, neste Portugalzito que faz doer tanto, nem parece que estamos vivos.(SARAMAGO, 1979, p.130).

A desilusão do país é refletida diretamente em uma seção jornalística metonímica obediente às forças censoras, mas que possui ínfimos democratas dentro dela que justamente deixam acesa a magia da trama. Uma famosa crítica discorreu sobre a peça inaugural de José Saramago com brilhantismo interpretativo:

[...] É, pois, uma peça de celebração, um hino a um tempo presente que arruma o passado, um escrito de construção gradual da euforia. Toma-se o grupo como meio fundamental da situação dramática, nele se distinguindo o corpo da tipografia e da direcção e da administração como, respectivamente, força positiva e negativa, debatendo-se o conflito no corpo intelectual por excelência, o da redacção.(ARNAUT, 2008, p.144).

Em um momento de apurada tensão na trama, Jerônimo informa que a revolução está nas ruas, para saber, de Valadares, o que o jornal fará a respeito. Incrédulo, Valadares não acredita na informação e ameaça o informante e os demais: "O quê? Uma revolução? (*Olha para os jornalistas, desconcertado.*) Vocês não... Que raio quer isto dizer? Se é brincadeira, fiquem sabendo..." (SARAMAGO, 1979, p.135).

Possivelmente, fez isso por receio do inesperado, pois, até então, obedecendo ao regime totalitário, ele tinha uma certa segurança que o protegia de qualquer perigo. Agora, com o surgimento da revolução, a zona de conforto dele está bem abalada e isso, naturalmente, o perturba.

Vale ressaltar que as duas reticências presentes no trecho aparecem mesmo na peça saramaguiana, contribuindo muito com o tom repreensivo da história. É como se o antagonista, exaltado, quisesse dizer mais coisas, deixando uma ameaça maior no ar, pois as palavras estão subtendidas. Os pontos de interrogação podem também ser sinais de insegurança, pois tal recurso expressivo mostra que, assim como os outros personagens, Valadares não compreende o grau de complexidade da situação, lançando indagações retóricas no ar.

Os diálogos entre Valadares e os funcionários da redação mostram uma relação de superioridade e obediência entre eles, apesar de alguns, como Jerônimo e Torres, responderem ao tratamento hostil do chefe, em alguns momentos, com ousadia. Todos os diálogos são bem pensados, afinal de contas, "No teatro, cada fala tem exatamente o comprimento certo [...]. Logo, uma personagem de uma peça não fala meramente para mostrar como é nem está autorizada, tampouco, a ocultar-se" (BENTLEY, 1967, p.83).

O teatro representa uma espécie de reflexo da existência humana e, naturalmente, abordar a censura fez com que José Saramago construísse uma narrativa imperativa em *A noite*, até porque ele bem sabia que o discurso teatral possui tal natureza. Os personagens que contestam a ditadura de Salazar, portanto, são reprimidos. Já os a favor da mesma são usados para manutenção da atmosfera imperativa na peça. Relação clara de desigualdade de poder, portanto.

Essa relação de desigualdade aparece também nas dúvidas dos personagens sobre a revolução justamente pela falta de dados precisos dela. O redator parlamentar Fonseca deixa clara a hierarquia existente, manifestando a divisão política ideológica do país que se vê, obviamente, também na redação do jornal:

[...] Ora, se há revolução, é contra o Marcelo, ou a favor do Marcelo? É a esquerda que o quer deitar abaixo? Duvido. A esquerda, toda a gente sabe, não tem força. Ou é o golpe da direita? Da direita mais à direita, quero eu dizer... (*Perde-se um pouco no fio do raciocínio, ou teme que ele o leve a conclusões perigosas.*)[...].(SARAMAGO, 1979, p.135).

O nome masculino citado no trecho é de Marcelo Caetano², que substituiu Antônio Salazar. Ele pôs em prática a "Primavera marcelista", aumentando a censura em Portugal. Dirigiu o governo autoritário até ser deposto em 25 de abril de 1974, pela Revolução dos Cravos.

Pelas palavras de Fonseca, ficam evidentes as dúvidas sobre a revolução que permeiam o enredo. O medo assombrou até os apoiadores fiéis ao regime ditatorial. Tudo isso porque, em *A noite*, a Revolução dos Cravos eclodiu inesperadamente, sem quaisquer explicações.

Sendo assim, na Lisboa da peça saramaguiana, os revolucionários poderiam ser tanto esquerdistas quanto direitistas. Dos últimos, ainda havia, entre eles, uma indecisão ideológica formada por portugueses que "fingiam" apoiar o Estado Novo, mas preferiam não se manifestar, neutralizando-se. De fato, eram direitistas por fachada e agiam assim, talvez, por receio da censura política violenta.

Semelhante é a redação do jornal de Abílio Valadares: existem os esquerdistas "radicais", os direitistas passivos obedientes ao governo e os direitistas "indecisos" que, na verdade, formam uma quantidade significativa na trama: o fotógrafo Baltasar; o contínuo Faustino; o redator desportivo Pinto; o linotipista Afonso; o compositor manual Damião; o redator Monteiro e o administrador Figueiredo. Não agem a favor, nem contra, mas, para evitar desavenças políticas, dizem-se "direitistas". Por isso, na citação transcrita, Fonseca disse: "[...] Da direita mais à direita, quero eu dizer... [...]" (SARAMAGO, 1979, p.135).

A rubrica entre parênteses é bem sugestiva: a confusão ocasionada pela revolução ganhando as ruas lisboetas possivelmente gerou uma confusão na mente do personagem, como escrito: "(*Perde-se um pouco no fio do raciocínio [...]*)" (SARAMAGO, 1979, p.135).

Todavia, a hipótese mais viável é a segunda: "(*[...] ou teme que ele o leve a conclusões perigosas [...]*)" (SARAMAGO, 1979, p.135). O raciocínio de Fonseca torna-se arriscado por, provavelmente, contestar o sistema político português. O perigo é certo: contestando-o, Fonseca pode sofrer uma natural opressão para falar menos ou até se calar.

Na década de 1970 portuguesa, realmente, afirmar que há um "golpe da direita" não soaria bem, até porque, como não é novidade, a direita era a ditadura salazarista e a

² (1906-1980): professor de direito, jurista e político português. Figura relevante durante a ditadura salazarista, foi o último presidente do conselho do Estado novo.

mesma não aceitava divisões entre si. Para ela, a única e abominável oposição era a esquerdista, aquela que defendia a liberdade plena. E essa era sempre censurada, essa precisava se silenciar para não perturbar.

A afirmação espontânea do Fonseca poderia ter gerado problemas mais graves para ele se ouvida pela temida Administração da censura portuguesa. Felizmente, o personagem percebeu o risco a tempo e calou-se. O Estado Novo venceu mais um, mesmo que não tenha feito nada nessa situação para conquistar a vitória, mas, aqui, derrotou mais um português amedrontado.

Na verdade, o medo toma conta de todos os personagens da trama, depois da eclosão da revolução. Nesse momento bem agitado, Torres diz a Valadares que precisa falar com o diretor, mas é maltratado pelo antagonista, que o censura. Ofendido, o redator da província acusa-o de ele ter pacto com a PIDE³.

Exaltado e aflito, Valadares esbraceja: "[...] Olhe que eu... Olhe que eu não lhe admito! Eu nunca tive relações com a PIDE!" (SARAMAGO, 1979, p.136). Em seguida, o tom de ameaça cresce: "(*Gritando*). Não me faça perder a cabeça! Já lhe aturei demasiado! [...]" (SARAMAGO, 1979, p.136). Tudo se passa muito rápido na peça teatral e de modo tenso.

O nervosismo ganha evidentes proporções na história, quando, na noite, Jerônimo insiste para que o jornal divulgue, na edição do dia seguinte, a notícia da revolução, mas Abílio Valadares o proíbe, questionando a veracidade dos fatos que envolvem o movimento.

No entanto, o chefe da tipografia desobedece-lhe, contrariando suas ordens. Valadares acredita que divulgando algo sobre a revolução, tal ação pode aborrecer o governo, pois ainda não há notícias precisas sobre o episódio. Para ele, a melhor opção é esperar, ganhar tempo e tentar saber quais são, de fato, as procedências do movimento, antes de agir impulsivamente.

Ele pede muita cautela para a equipe profissional e proíbe divulgações antecipadas sobre o movimento revolucionário, além de ordenar que Torres e Cláudia fiquem parados, sem trabalhar, para os dois não atrapalharem na interminável espera de outras informações possíveis. Estagnados, são mais fáceis de serem controlados, é claro. Sobre isso, o chefe da redação manda: "[...] Vocês? Vocês, o melhor é não fazerem

³ Polícia Internacional e de Defesa do Estado: foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente. A sua atividade abrangia igualmente o serviço de estrangeiros e de fronteiras.

nada. Hoje, o jornal paga-lhes para estarem quietos. Ficam aí, à minha vista, que eu estou cá com umas certas desconfianças...[...]"(SARAMAGO, 1979, p.137).

Sempre inseguro, as desconfianças de Valadares são características de tempos autoritários, beirando à insanidade. Para diminuí-las ou ao menos controlá-las, a manutenção da censura é uma arma eficiente. Foi o que ele fez, tentando neutralizar Manuel Torres e Cláudia. Mantê-los em "silêncio absoluto", pelo menos, era o que ele previa.

Por ora, o que ele não esperava, acontece: inativos e ociosos, os dois antifascistas têm tempo mais que suficiente para conversar e, com isso, a estagiária aconselha o amigo a ir às ruas ver a revolução. Ele, por fim, vai: ouve o conselho da jovem e desrespeita a ordem do chefe, portanto. Resolve, por conta própria, buscar informações externas. Melhor decisão a se tomar.

Para ajudar Torres e evitar que ele tenha futuros problemas com os censores, Cláudia diz a Valadares que o amigo foi comprar fósforos para justificar a saída inesperada dele. Nota-se uma ironia nessa desculpa, afinal de contas, a mesma é bem fútil. Provavelmente, José Saramago acreditava não ser necessário justificar o fato de o personagem ter se destinado à revolução antifascista, não apenas para ter maiores informações sobre o movimento, mas, talvez, até para Torres lutar contra o Estado Novo português.

Como Manuel Torres é um personagem esquerdista engajado, então, ele fez a ação mais natural de um cidadão português consciente: defender a volta da democracia, para isso, indo à revolução. Sendo assim, não há necessidade de justificar a ação detalhadamente. É um direito, como também um dever de Torres ir.

Desse modo, a ironia está presente por ser ingênua e banal a explicação da estagiária, como se a resposta dela fosse um enfrentamento à ditadura salazarista, mas dada de modo sutil e, ao mesmo tempo, provocante. Contestação ao regime, provocação à censura, é sinônimo de luta pela democracia portuguesa.

Claro que a singela desculpa não convence. Ao contrário, aumenta a fúria do agressivo Valadares, que ameaça a jovem: "[...] (*Olha para Cláudia.*) Fósforos... Você também me saiu uma boa prenda, deixe lá... Fósforos... Não vai perder pela demora, amanhã lhe dou os fósforos..."(SARAMAGO, 1979, p.141).

A partir daí, é possível perceber um crescimento comportamental de Cláudia, uma jovem estagiária inexperiente sim, mas que, agora, mostra mais força para desafiar o regime salazarista, representado, na redação, principalmente por Abílio Valadares. De

fato, a personagem responde-lhe a provocação com uma esperançosa indagação: "E se a revolução ganhar?"(SARAMAGO, 1979, p.141). Personagens femininas saramaguianas fortes e seguras de si: Cláudia é uma idealista democrática, reveladora de um ousado senso crítico contra a opressão política.

Parece que, com a saída momentânea do amigo, ela precisa manter iluminada a chama em benefício democrático. Antes disso, os comentários dela eram mais reservados, um tanto fragmentados e davam a impressão também de serem mais receosos. A partir de então, Cláudia ganha um bom destaque no enredo, tanto que o chefe desenvolve uma discussão hipócrita com ela, tentando persuadí-la de que ele não tem relação nenhuma com o regime totalitário. São as palavras dele: "[...] Defendo a objectividade, a neutralidade da imprensa não estou comprometido com o poder...[...]" (SARAMAGO, 1979, p.141).

Evidentemente, Valadares, por meio irônico, tenta camuflar seus desejos da revolução ser derrotada, o que soa falso, pois todos sabem que o opressor defende a permanência da ditadura portuguesa, não sendo ele apenas um jornalista, como pontua. Em resposta a essa encenação patética, Cláudia, mais uma vez, o desafia, dando-lhe um sorriso incrédulo.

A partir desse momento na história, a saída de Torres às ruas é usada por Valadares para o mesmo ganhar tempo sobre a possível impressão de o jornal trazer ou não a notícia polêmica da revolução. Apesar de antes ter explanado em alto tom que, assim que o redator da província voltar, será demitido, o antagonista passa a usar a saída do subordinado de modo estratégico agora.

Com astúcia, Valadares resolve postergar a impressão da edição jornalística com a desculpa de que eles devem esperar Torres voltar, pois ele trará mais informações sobre o tumulto externo. Ganha tempo até ter a certeza de que a publicação da notícia sobre o movimento revolucionário não aborrecerá, de fato, o regime político.

Irritada com tamanha falsidade, Cláudia interrompe o censor, enfrentando-o: "[...] O Torres foi por sua livre vontade. Ninguém lhe deu ordem, nem instruções. E o senhor Valadares já ameaçou aí que o vai despedir por má conduta profissional" (SARAMAGO, 1979, p.142-143). É nítido o crescimento ousado da personagem, visto que ela não possui mais temor de coação política.

Afrontado e surpreso com a reação da jovem, Valadares não titubeia e a ameaça severamente:

[...] Cale-se, sua parva! Desapareça-me da minha vista! Quem amanhã vai mesmo para a rua, é você. Despedida, pois. E o seu querido Torres da província irá fazer-lhe companhia tão depressa eu possa. Não me vão ficar aqui a empestar a Redacção.(SARAMAGO, 1979, p.143).

Tentando apaziguar a tensão, Jerônimo pede ao chefe para voltar ao assunto importante da impressão jornalística. Valadares insiste na espera de Torres e pede para a sua equipe "confiar" nele. Como confiar em um aliado direto da ditadura? O chefe da tipografia percebeu o fingimento discursivo dele e retrucou: "[...] Confiar, não confiamos. Mas vamos esperar. [...] Quando o director chegar, a tipografia quer ser informada. (Sai.)" (SARAMAGO, 1979, p.143). Uma ordem indireta foi dada por Jerônimo como se desprende na explanação do personagem.

Fonseca ouve a fala dele e, percebendo o tom exigente nela, tece um comentário a Valadares, incitando-o à violência: "[...] Este jornal está a precisar de um pulso firme, ou vai tudo por água abaixo. Ou se lhe deita a mão, ou caímos na anarquia." (SARAMAGO, 1979, p.144). "Anarquia", nesse contexto, pode ser entendida não apenas como "bagunça"; "confusão", mas também, como "esquerda". Parafraseando o raciocínio do redator parlamentar: para não se influenciar pela esquerda, é necessário um pulso humano firme.

Claro que o conselho, mesmo vindo de alguém com concepções direitistas como Fonseca, não agradou Abílio Valadares, que detesta ser vexado em público, mais especificamente perante seus empregados. Motivo suficiente para ele responder o amigo com um tom bem repreensivo: "[...] Fonseca, não te admito que me fales nesse tom. A nossa amizade não te dá o direito. A responsabilidade é minha, eu é que sei o que devo fazer. Mete-te no teu serviço!"(SARAMAGO, 1979, p.144).

Abalado, Fonseca tenta consertar o excesso falado e pede desculpas formais para Valadares. Precisando descontar a humilhação em alguém, Fonseca usa Cláudia como alvo fácil, tentando inferiorizá-la pela falta de habilidade profissional dela. Com agressividade, o direitista se excede:

[...] Cada um no seu lugar. Eu também não vou dar ordens aos linotipistas. [...] Uma candidata, uma estagiária, ou lá que é, sempre aqui a conspirar com o Torres, aos segredinhos, às piadas, desconsiderando a hierarquia. E tem o atrevimento de desmentir o chefe da Redacção! [...] Olhe lá, ó menina, você sabe o que é um chefe da Redacção, sabe?(SARAMAGO, 1979, p.144).

Sem hesitar, a jovem responde o opressor com poucas palavras, mas escolhe as certas, justamente para desestabilizá-lo. Para desarmá-lo com prudência, usa uma

qualidade que ela possui, mas que Fonseca e seus amigos não têm: simplicidade. Bem calma, Cláudia retruca o oponente: "*(Fremente, mas segura de si.)* Não sabia, mas agora sei. Está à vista de toda a gente" (SARAMAGO, 1979, p.144). Por essa, Fonseca não esperava! Cláudia conseguiu: ele ficou tão desconcertado com a resposta para a sua pergunta que saiu, sem argumentar mais nada.

A valentia dessa personagem saramaguiana forte desperta a fúria não só de Valadares e o comparsa Fonseca, como também do diretor e da Esmeralda. Típica direitoista, Esmeralda percebe que a estagiária está desafiando alguns aliados e tenta intimidá-la com ofensas verbais: "[...] Vêm para o jornalismo estas lambisgóias de blue jeans, ainda a cheirar à mãezinha delas [...] Malcriadas. Se calhar, até se drogam. Não me admiraria nada" (SARAMAGO, 1979, p.144-145). E a ironia da personagem ganha destaque mais uma vez na resposta seguinte: "[...] Não se admire, que é verdade. Fiquei drogada desde que aqui entrei." (SARAMAGO, 1979, p.145).

Não obstante, o chefe da redação volta a censurá-la, exigindo silêncio no ambiente. Com a chegada do diretor, o centro das atenções volta novamente ao movimento revolucionário, sendo que ele e Valadares criam conjecturas sobre o assunto. Máximo Redondo, com receio político, acha melhor retirar o banal artigo do fundo da página inicial do próximo jornal, pois na situação conturbada em que o país se encontra, acredita não ser conveniente publicá-lo.

Trata-se de uma censura indireta, pois mesmo o diretor não admitindo, resolve eliminar seu texto por possível reação negativa do Estado Novo. Sua ação está ligada à opressão política que ele não quer sofrer, afinal de contas, em tempos autoritários, todo cuidado é válido e Máximo sabe bem disso.

Aliás, mencionar ser um partidário direitoista é uma forma de também evitar prováveis rinchas políticas. Em uma conversa preocupante sobre a revolução, sem saber ainda qual é a origem ideológica do movimento, o diretor, pela primeira vez na trama, deixa claro, mesmo por meio de uma resposta coloquial, ser defensor do regime. Veja o trecho comprobatório:

VALADARES: Desconfio de que o golpe é mesmo do movimento dos oficiais, senhor engenheiro.

[...]

DIRECTOR: Oh diabo!

VALADARES: Pois é. O golpe deve ser mesmo contra o governo e contra o regime. Todos os indícios apontam para aí.(SARAMAGO, 1979, p.146).

Abílio Valadares deduz que a revolução é esquerdista, fazendo com que Máximo expressasse sua aversão aos opositores bem como sua defesa ao regime, com a frase informal, mas bem sugestiva: "Oh diabo!". Em seguida, Valadares reitera seu pensamento, aproximando o movimento revolucionário à oposição salazarista.

Por isso e outras, o diretor continua achando melhor o jornal não circular nas ruas no dia seguinte, pensando em inventar a desculpa que sofreu coação do governo para isso. Há, portanto, uma censura dissimulada, ao passo que o personagem fingirá que foi repreendido. O problema é a concorrência, isto é, se os outros jornais circularem e somente o seu não. Por que apenas esse periódico seria censurado, afinal de contas? Justificativa um pouco contraditória para se apresentar ao público leitor.

Impaciente, Jerônimo espera uma resposta assertiva de Valadares, pressionando-o. Não recebendo, se dirige diretamente ao diretor para saber o futuro da próxima edição. O jornal não pode parar devido às superstições legalistas. O chefe da tipografia afirma: "[...] Sabemos que há um golpe militar nas ruas, e não temos uma linha escrita sobre o assunto... Que pensa o senhor director, uma vez que a responsabilidade principal lhe pertence?" (SARAMAGO, 1979, p.149).

Valadares crê que eles devem esperar ainda a volta de Torres. O diretor responde Jerônimo, para ganhar tempo, com um discurso artificial: "[...] temos vivido aqui como uma família [...] seja o que for que aconteça nestas próximas horas, assim continuaremos a viver..." (SARAMAGO, 1979, p.149). Em reprovação, sem medo da opressão posterior, o audacioso Jerônimo diz que o jornal sairá sim, queira Máximo ou não.

A postura explosiva do esquerdista mostra o desgaste psicológico em que ele se encontra, naquele ambiente, com várias incertezas sobre a revolução, além das enrolações dos superiores, que só atrapalham a sua função. José Saramago também criticou muito o excesso burocrático do *Diário de Notícias*, principalmente quando o mesmo afetava na escrita das crônicas, retardando o seu trabalho.

Inconformada, Cláudia também enfrenta o diretor, pois percebe que o chefe está indeciso com a publicação esperada de uma notícia sobre o movimento contestatário. Sem medo algum, ela tece o comentário: "A nossa primeira e única obrigação é ir averiguar o que se passa e dizer. Não temos outro dever." (SARAMAGO, 1979, p.150).

Os amigos de Torres não entendem o fato de apenas ele ter ido, por conta própria, em busca de averiguações externas. Um jornal responsável e independente

deveria fazer com que a equipe, sem temor, se prontificasse a essa tarefa, o que não aconteceu na redação ambientada em *A noite*.

Em outra discussão fervorosa entre os dois, a estagiária acusa o diretor de estar a serviço do fascismo, isso porque ele já deu fortes indícios de que é direitista, em conversa informal com o comparsa Valadares. Ao ouvir a ofensa verbal da jovem, o administrador (um aliado do diretor) procura controlá-la, partindo de uma forte e agressiva ameaça:

Que linguagem é essa, que atrevimento? Onde é que está o fascismo, onde é que vêm o fascismo? Não há fascismo! Isto é um jornal, e um jornal honrado. Valadares, tome nota de que esta senhora deixa de ser nossa empregada. Despedida com justa causa [...].(SARAMAGO, 1979, p.156).

No contexto, o fascismo é a ditadura salazarista. Partindo do pensamento saramaguiano, fascistas são todos os direitistas que censuram o povo português. São aqueles contrários à liberdade, portanto Máximo Redondo e aliados são, de fato, defensores de ideais fascistas. Cláudia está certa e convicta que ela não será demitida, representando apenas mais uma lamentável situação de opressão.

Em *A noite*, a tensão chega a níveis gritantes, tanto que os direitistas começam a se alfinetar entre si. Desgostoso com a falta de punho que o diretor atribui ao Valadares, o superior o destrata com brutalidade: "[...] cala-se. Se você não é capaz de restabelecer a disciplina, eu me entenderei com eles. Até é melhor, você não está em condições de os enfrentar..." (SARAMAGO, 1979, p.153). Valadares engole o orgulho ferido e acata submisso. A equipe jornalística vê o espetáculo e "aplaude" em silêncio, porém sofrendo com um diretor que cisma em não publicar a próxima edição.

Enfim, Manuel Torres volta da rua, dizendo que a revolução aconteceu e se oferecendo para escrever a matéria sobre o episódio. Rapidamente, ele formula a matéria em uma folha de papel. Em seguida, informa ao diretor que não mencionou o fato das tropas irem às ruas para derrubar o governo, o que todos sabem que é verdade, pois Torres confirmou ser a revolução de natureza esquerdista. Preferiu, por enquanto, camuflar a realidade, descrevendo-a com cautela.

Ainda assim, o diretor não mede esforço para censurá-lo: "(*Intimativo*.) Ordeno-lhe que me entregue esse papel! Olhe que se arrepende!" (SARAMAGO, 1979, p.156). *A noite* apresenta censura verbal, ao passo que somente palavras são usadas como armas de manipulação humana durante o enredo inteiro, não chegando à violência física.

Todavia, antes de alguma reação precipitada de Torres, Jerônimo arranca o papel das mãos do amigo, evitando que o opressor dominasse a situação. Irônico, ainda o chefe da tipografia dá a ele um bom conselho: "[...] Não se arrepende, não, senhor director. Cuide o senhor de si, que bem vai precisar [...]" (SARAMAGO, 1979, p.157).

No final da peça, a redação jornalística é mostrada com divisões mais nítidas, sobretudo, em grupos bem formados: os contrários à ditadura; os meros observadores e os defensores do Estado Novo. Cada personagem vestindo a camiseta ideológica do respectivo grupo, provando que "a peça procura retratar a ingerência da censura na Portugal salazarista e aventar uma saída (revolucionária) para a renovação de forças da sociedade portuguesa no pós-25 de abril [...]" (COSTA, 1998, p.2).

Preocupado e se comunicando com alguém pelo telefone, Máximo Redondo ratifica mais uma vez que está do lado do fascismo com o comentário: "[...] A revolução está na rua. Os militares. Contra nós, sim; contra nós. Tenho a certeza... Isso mesmo... queime... queime... queime... [...]" (SARAMAGO, 1979, p.157). Surpreendente: a Revolução dos Cravos prestes a derrotar a ditadura e o personagem não abandona o lado censor que possui, se revelando como um assassino violento da liberdade humana.

José Saramago cria um final emblemático para a peça: um grito contagiante pela liberdade do povo português e, conseqüentemente, uma total reprovação à censura política típica da ditadura salazarista. Fica-se evidente que a matéria sobre a revolução sairá no jornal, pois "A máquina já está a andar!" (SARAMAGO, 1979, p.158).

A máquina funcionando, em questão, faz o som da rotativa, saindo da porta da tipografia da redação do jornal. A alegoria com a máquina pode ser entendida como a almejada vitória da democracia representada na trama, por Manuel Torres, Cláudia e Jerônimo. Houve, então, superação da censura política.

Ademais, como os direitistas aliados à ditadura não queriam a divulgação da matéria na página do periódico e, no entanto, a mesma está sendo impressa, deduz-se que a máquina é o símbolo democrático usado por José Saramago em sentido alegórico. A Revolução dos Cravos destruiu o atroz Estado Novo português, o que não foi ação simplória.

Em determinado momento da história, a máquina para de funcionar, mas, logo, ela voltará. Embora o grupo fascista (Abílio Valadares, Máximo Redondo, administrador e outros) deseja que ela pare de vez, a torcida esquerdista é mais crédula e fervorosa, gritando veemente que ela "[...] Tornará a andar! [...]" (SARAMAGO, 1979, p.158). Fica claro que a vitória da democracia é o resultado inevitável.

Portanto, a impressão da notícia sobre a revolução representa a queda do sucessor de Antonio de Oliveira Salazar e o fim do regime político opressor. Mais que isso, representa o êxito da Revolução dos Cravos e a vitória da democracia portuguesa. E a máquina continua funcionando certamente...

2 A acepção histórica de José Saramago na peça antifascista

Assunto bem polêmico na concepção de José Saramago, a História foi muito discutida e contestada pelo dramaturgo. Isso porque, para ele, não havia fatos históricos puramente verídicos, podendo os mesmos serem questionados. Em seu pensamento, para se escrever um relato histórico, é necessário partir de um ponto de vista, ou seja, uma opinião subjetiva. Desse modo, pode ser algo fictício.

Em uma reportagem feita por Marília Scalzo para a *Folha de São Paulo*, o escritor discorreu sobre o tema com veemência e grande poder persuasivo:

Quando digo a História como ficção estou a sugerir ou propor que a história afinal de contas não o é, e isto pode parecer escandaloso ..., segundo a minha opinião, a História pode ser e é, porque não me limito a dizer que pode ser, *afirmo que a História é uma ficção*. Porque a História que tomamos como História é, para voltar ao símile da viagem, a primeira viagem. Para fazer a História, faz-se uma seleção de fatos, de acontecimentos, de eventos e de pessoas. E para fazer a viagem faz-se uma seleção do lugar. É exatamente a mesma coisa. A História, o segundo volume da História, não em continuação de um outro, mas um volume paralelo àquele que já foi escrito... Ora, quando acontece que a História se apresenta como ficção, uma vez que elimina todas as viagens possíveis, não já pela geografia, ou pela cultura, ou pela arte, ou simplesmente pelo turismo, mas quando elimina o continente. Basta enunciar uma banalidade aqui. *Todos sabem que a História é contada de um ponto de vista*. (SARAMAGO, 1988, p. 3).

Sendo assim, os argumentos de José Saramago relativamente à História tendem sempre para uma abordagem repleta de ficção. Na verdade, o dramaturgo "[...] percebeu, no caráter lacunar e fragmentado do discurso histórico, a possibilidade de transformá-lo em matéria ficcional [...]" (BARBOSA, 2017, p.70). Com maestria, reinventa os fatos históricos de modo a enriquecer sua dramaturgia, usando a disciplina apenas como pano de fundo para os textos literários. Para ele, "[...] o discurso histórico não pode mais ser visto como 'templo de eternização do passado' [...]" (BARBOSA, 2017, p.78).

Saramago consegue recriar fatos históricos ditos como incontestáveis, de modo a causar estranhamento nos leitores, principalmente em aqueles que acreditam ser a

História uma ciência imutável. Apesar de literatura ser uma arte e, conseqüentemente, ficção, é curioso o modo como o escritor mescla, com muita constância, aspectos históricos com fictícios em suas produções literárias. Segundo Mirian Rodrigues Braga, entender a concepção saramaguiana de História:

[...] é ir muito além do paradigma tradicional, que é o de uma visão singular do seu objeto, um acontecimento, uma série de acontecimentos, de personagens que só existem uma vez. [...] para Saramago a História não deve dar primazia ao acontecimento histórico, nem reconhecer o privilégio do papel dos indivíduos e, em especial dos grandes homens, muito menos deve aceitar sua redução a uma narração cronológica dos acontecimentos. (BRAGA, 1999, p. 19).

E é deste ponto de vista particular, que define a respectiva ciência como ficção, "contada de um ponto de vista", que Saramago escreveu a peça teatral *A noite* e, similarmente, também se pretende analisá-la nessa pesquisa, bem como investigar o lugar da censura no cerne dessa concepção.

Na trama, o dramaturgo usou a impactante Revolução dos Cravos apenas como base para construir um cenário em que a opressão reinava brutalmente, sendo que, vários personagens opositores ao regime salazarista como, por exemplo, Manuel Torres, Cláudia e Jerônimo, em diversos momentos, foram silenciados. Apesar de eles responderem, várias vezes, aos censores políticos, se equiparando à ousadia do próprio escritor, mesmo assim, a repreensão na trama é forte e frequente.

De fato, Saramago utilizou um episódio português real apenas como pano de fundo para o seu enredo, recriando-o conforme bem entendeu, até pela razão de que, para ele, a História era apenas uma representação da realidade e não uma comprovação de dados.

Aliás, o sentido histórico defendido por ele está em plena sintonia com a ideia de "verossimilhança" (ilusão de realidade) bastante explorada em literatura em geral, afinal, se é História uma representação, então, trata-se de uma mera ilusão. O trecho crítico seguinte casa com o exposto e se enquadra perfeitamente em *A noite*: " [...] Face ao mundo, porém, o teatro tem a honestidade de confessar-se teatro e de saber que é engano. Ele é aparência real numa realidade aparente [...]" (ROSENFELD, 1965, p.51).

Como o próprio nome da peça saramaguiana sugere, tudo se passou em apenas uma noite, em 24 a 25 de abril de 1974. Sabendo que tal movimento revolucionário aconteceu com muita violência e conflito, o dramaturgo o reutilizou satisfatoriamente para abordar a censura característica em tempos hediondos de ditadura, apesar da

aparência baseada na História. Apesar do escritor focar mais a História, naturalmente a opressão se desenvolve bem dentro daquele contexto ditatorial.

Observando relatos de acontecimentos reais portugueses, foi implantada uma ditadura no país após o golpe militar de 1926. De início, Antônio de Oliveira Salazar virou um ditador, além de primeiro-ministro das finanças, em 1932. Sendo assim, o mesmo não perdeu tempo e implantou um regime influenciado no movimento fascista, criado por Mussolini. Bem depois, em 1968, Marcelo Caetano o substituiu, dando sequência ao Estado Novo luso, isso porque o predecessor sofreu um derrame cerebral, impossibilitando-o de permanecer no poder.

Todavia, a decadência política sofrida em Portugal incitou um forte descontentamento nos nativos e nas forças armadas, proporcionando o nascimento de um movimento contrário ao governo. Tal movimento, conhecido como "Revolução dos Cravos", representou ao país, com euforia, aclimação e democratização.

A Revolução dos Cravos serviu para derrubar o Estado Novo português e iniciou um processo que desencadeou a implantação de um regime democrático, bem como a entrada da nova constituição, dois anos depois, em 25 de abril de 1976, caracterizada por uma forte indicação socialista na procedência. Foi um momento glorioso para Portugal, encerrando o longo período ditatorial no país.

Os militares forçaram a renúncia de Marcelo Caetano, que fugiu para o Brasil e, como consequência, o general Antônio de Spínola ⁴assumiu a presidência portuguesa. As peculiaridades dessa revolução fascinaram muito o dramaturgo, que, como se sabe, foi um fiel defensor da democracia e da igualdade social. Não à toa, José Saramago atuou sempre um socialista ativo.

Ademais, entre as medidas imediatas da revolução, uma é bastante relevante: a extinção da censura. O povo português, que foi muito repreendido na ditadura salazarista, pode se expressar sem retaliações, após o término dela, saindo às ruas para comemorar e distribuindo, como agradecimento, cravos (a flor nacional) aos soldados guerreiros e esse fato deu o nome famoso à revolução. Na peça, Saramago abordou o tema censura com uma relativa empolgação, sobretudo, no final de *A noite*, quando a opressão política foi enfraquecida devido à impressão jornalística.

A Revolução dos Cravos representou um salto significativo para a democracia portuguesa, motivo mais que suficiente para o autor utilizá-la como ambiente para a

⁴ (1910-1996): militar e político português, décimo quarto presidente da República portuguesa e o primeiro após o 25 de abril de 1974.

obra inaugural da sua dramaturgia e isso ele fez com talento ímpar, usando-a apenas como ponto representativo da História.

Como a revolução queria derrubar a ditadura portuguesa, acabando com a censura política, ela foi empregada apenas como cenário na ficção de Saramago, não sendo descrita com grandes minúcias como ocorre em relatos históricos. Prova disso é o momento que Torres volta da rua com a notícia:

[...] Aconteceu! Aconteceu! [...] É tudo verdade! Há tropas na Emissora, na Televisão, no Rádio Clube. E o Quartel-General, em S. Sebastião, está cercado. E outros locais. Fora de Lisboa, também. Eu escrevo a notícia, tenho aqui os apontamentos, eu escrevo. [...].(SARAMAGO, 1979, p.156).

Veja que o personagem dá as informações básicas sobre o movimento assistido, querendo escrever logo a matéria. O mais significativo vem agora: Valadares o intimida, mandando o esquerdista entregar o papel escrito e a discussão torna-se longa e um tanto tensa.

Saramago não deturpa a natureza da Revolução dos Cravos, até porque precisa da essência antifascista dela para abordar o tema opressão, mas não se aprofunda em nenhuma comprovação da História, pois esse não é o seu objetivo principal. Para o autor português, o fato histórico deveria ser usado sempre como algo a ser contestado e como mero suporte representativo para um bom enredo literário. A literatura, claro, era seu interesse maior.

O gênero textual escolhido em *A noite* também contribui para a concisão de palavras, visto que, em uma peça, a economia vocabular é fundamental, pois, em geral, teatro é um gênero pequeno, sem longa extensão. Como os diálogos dos personagens são curtos, claro que Manuel Torres precisou dar a notícia de modo mais rápido, sem rodeios. Preferiu escrever o acontecimento histórico a informar os colegas de trabalho com riqueza de detalhes, tanto que deixou claro que queria editar a matéria logo. Todavia, evidentemente, o escrito dele não pode ser constatado pelos leitores.

Aliás, outra prova de que tal revolução é apenas um artifício na peça é o fato dos personagens ficarem sempre em um ambiente interno, quando há a eclosão dela nas ruas lisboetas. Dentro da redação do jornal, a censura ganha uma visível gradação na trama, fazendo com que ou os personagens (direitistas) censurem ou os personagens (esquerdistas) sejam censurados.

Como se sabe, o único que ousa perfurar a bolha opressiva e colher mais dados externos é Torres, que, quando volta, é repreendido como os demais de seu grupo

ideológico. Naturalmente, no interior da seção jornalística, a opressão política é mais concentrada. Parece que Saramago, isolando o ambiente jornalístico de *A noite*, talvez, com isso, quisesse priorizar a censura dos personagens em detrimento ao movimento histórico acontecendo em dimensão maior, lá nas ruas da capital portuguesa.

Desse modo, na peça, o contexto conturbado da Revolução dos Cravos é propício para a aclimação da opressão sofrida pelos personagens, sendo que Manuel Torres, indo atrás de informações às ruas lisboetas, parece ser o primeiro "a entender que Lisboa está prestes a ser cercada; [...] sua energia recém-descoberta, a impaciência febril seria sufocada pela Administração de censura (poder esmagador)" (ANDREOLI, 2005, p.5).

A dimensão histórica conferida à censura nessa peça teatral evidencia um recurso literário bem explorado, articulado também à defesa do próprio dramaturgo pela liberdade de se escrever teatro sem retaliações, pois Saramago ofereceu "a imagem de um país sujeito ao medo, tutelado e condicionado pela ditadura política que o havia [...] Era o terror" (SOREL, 2007, p.19).

Não à toa, o tema "repreensão" é recorrente na trama saramaguiana, aparecendo desde o início até o final dela. O convívio duradouro que José Saramago teve no jornalismo possibilitou que o mesmo ganhasse gosto e familiaridade na área, mas a censura sofrida por ele, basicamente nos tempos do *Diário de Notícias*, o incomodou muito e isso se refletiu na escrita de *A noite*.

Em 1974, Saramago ingressou na direção desse periódico como adjunto do diretor Luís de Barros. De imediato, deixou explícito que utilizaria o emprego jornalístico com o objetivo político de tornar Portugal um país socialista. Em 1975, ele permaneceu no cargo, mas as funções dele se equipariam mais as de diretor, o que dava ao escritor uma certa autonomia em relação às atividades básicas de diretor-adjunto. Por ora, a liberdade que ele tinha em escrever crônicas com tendências socialistas incomodou muitos direitistas influentes e o resultado foi a demissão inevitável.

É importante observar que a repreensão política é, portanto, um tema pessoal, humano, muito significativo, pois o próprio dramaturgo a experimentou forçosamente no jornalismo, "[...] por isso não foi difícil escrever uma ação dramática que se passasse em uma redação de jornal em plena ditadura de Salazar" (MENDONÇA, 2018, p.40). Pontuar tal observação sobre a vida profissional do Saramago para uma compreensão literária de *A noite* é, realmente, fundamental.

Natural que a experiência profissional do Saramago no jornalismo, muitas vezes censurada, transparecesse nas páginas teatrais. De fato, na época da Revolução dos Cravos, a opressão era comum em periódicos, visto que o governo queria sempre dominar, abafando contestações e beneficiando aliados, quadro propício ao silêncio opressivo.

Em, por exemplo, um episódio no *Diário da República (Diário do Governo)*, publicado em 25 de abril de 1974, o general Antônio de Spínola foi mencionado como um favorecido de Marcelo Caetano. Segue-o logo abaixo:

[...] Recordar-se que o ditador criou para o general Spínola, em Janeiro passado, o posto de vice-chefe do Estado-Maior das Forças Armadas. E enquanto os jornais portugueses, censurados, o celebravam como 'o primeiro militar português', recebia das mãos do presidente da república a mais alta condecoração nacional, a ordem de 'Torre e Espada' [...]. (*Diário da república*, 1974, p.2).

Apoiadores eram elogiados nos tempos salazaristas, como Abílio Valadares, em *A noite*. Postura política sempre combatida por José Saramago no texto ficcional e frequente nas páginas periódicas portuguesas. Em outro jornal, *Diário de Lisboa*, em 15 de março de 1974, foi evidenciada similar bajulação política, com a finalidade de vangloriar a função do exército direitista: "As Forças Armadas não fazem política mas é seu imperioso dever, e também da nossa ética, cumprir a missão que nos for determinada pelo governo legalmente constituído" (*Diário de Lisboa*, 1974, p.1).

Em seguida, houve relativa menção ao poder governamental, como se comprova abaixo:

[...] Essa missão de defesa tem sido cumprida com bravura, reconhecido sacrifício e espírito de abnegação, não só pelos oficiais [...] mas também por milhares de outros portugueses, militares e civis, que nada solicitando tudo deram e continuam a oferecer, numa exemplar disponibilidade de serviço à comunidade nacional [...]. (*Diário de Lisboa*, 1974, p.1).

Na peça, a "bravura" superior se mostra por meio do personagem Valadares, que adora perseguir veemente Manuel Torres. Aliás, a opressão política, algo repudiado pelo dramaturgo, foi bem divulgada no jornalismo da conturbada década de 1970 portuguesa. Observe-a em um trecho do discurso de César Moreira Baptista, ministro do interior, ao empossar os novos governadores civis, em 6 de março de 1974:

[...] para que este programa se realize há-de o Estado ser forte para que o governo o seja. Havemos, pois, de impor prestigiada, a autoridade quando

seja posta em causa. Fazer que prevaleça contra tudo e todos que contra ela atentem quando em prejuízo das Instituições ou em ofensa da Pátria. É todo um programa de acção; é também um desafio que se nos faz e que aceitamos em plena consciência [...]. (*Diário de Lisboa*, 1974, p.2).

Um ano antes do fim da ditadura portuguesa, o chefe do Estado publicou uma mensagem engajada de próspero ano novo ao povo, em 2 de janeiro de 1973, incentivando a violência aos que se opuserem ao sistema político:

[...] É pois mais do que tempo de o Ocidente abandonar a apatia em que tem vivido e de passar a actuar com a maior firmeza e sem mais hesitações, para que se não torne demasiado tarde. [...] Continuámos [...] procedendo à incondicional defesa da nossa soberania, em todos os territórios que constituem o sagrado património de Portugal [...].(*Diário de Lisboa*, 1973, p.2).

Já no dia da revolução, em 25 de abril de 1974, data em que se passa o enredo de *A noite*, o mesmo periódico publicou a reação imperativa do governo de maneira informativa:

[...] Em diversas zonas da cidade, forças militares formaram barreiras com automóveis atravessados nas ruas e impedem a circulação de veículos. Também em muitas zonas da cidade, em especial junto do Rádio Clube Português e de aquartelamentos, não é permitida a circulação de pessoas [...]. (*Diário de Lisboa*, 1974, p.1).

Como se vê, as divulgações de alguns jornais da época salazarista são basicamente os pontos criticados pelo Saramago na peça, pois o mesmo repudiava a repreensão que os periódicos sofriam do governo, bem como a paparicação jornalística a ele, que se revelava em diversas impressões. *A noite* serve como denúncia de um jornalismo coagido pela ditadura portuguesa.

É importante ressaltar que, na década de 70, o jornalismo português era feito para disseminar os ideais políticos tão contestados por José Saramago que, como atuou também na área, teve conhecimento para atacar tal conduta não ilibada em sua obra teatral. Para o dramaturgo, a História serviu como fundamento crítico para criar a impactante trama, empregando um famoso episódio português apenas como uma essência.

Para tanto, existem alguns pontos de representação realista em *A noite*, explorados intencionalmente pelo José Saramago. A permanência da data verídica, 25/4/1974, para a revolução na trama, por exemplo, é um ponto indiscutível de intersecção com a realidade. As citações do nome do censor "Marcelo Caetano"

algumas vezes no livro e da PIDE, já registradas nessa pesquisa, também apontam para o mundo real.

Em um determinado momento do enredo, houve referência a lugares reais da capital portuguesa, por meio da fala do Manuel Torres: " [...] Há tropas na Emissora, na Televisão, no Rádio Clube. E o Quartel-General, em S. Sebastião, está cercado [...]" (SARAMAGO, 1979, p.156). Tais informações representam a histórica Lisboa da década de 70.

Além disso, o dia "16 de março" foi mencionado três vezes na peça, dizendo respeito ao "Levantamento das Caldas", uma tentativa frustrada de Golpe de Estado ocorrida em Portugal, sendo, portanto, precursor da Revolução dos Cravos. Foi uma espécie de catalisador que reuniu os portugueses ao redor do MFA (Movimento das Forças Armadas), incitando a participação de quase todas as unidades militares no movimento contestatório de abril.

Em *A noite*, a data respectiva sempre foi lembrada pelos personagens em sentido negativo, isto é, como uma banalidade. Veja um exemplo comprobatório:

TORRES: Quem mo veio dizer, sabe o que diz. Desta vez, o governo vai-se abaixo.

CLÁUDIA: É outro 16 de Março...

TORRES: Não creio. Agora é a sério. (SARAMAGO, 1979, p.132).

A canção "Grândola, Vila Morena" de José Afonso, censurada pela ditadura salazarista, também foi mencionada no texto teatral, sendo usada como indicação cênica de elo com a História. Tal produção musical foi senha emblemática da Revolução dos Cravos, visto que os nativos lusos estavam à espera de ouvi-la, para iniciarem a manifestação contrária ao Estado Novo.

Aliás, a Rádio Renascença, emissora católica portuguesa, transmitiu-a no dia da revolução, indicando que os contestadores deviam se direcionar a pontos específicos de Portugal. Na peça, os versos musicais soam a luta nacional contra o regime político opressor:

(Faustino, que está na Redação, dá um salto. Quer desligar o transístor, mas engana-se, e aumenta bruscamente o volume do som.)

VOZ DO LOCUTOR: Grândola, vila morena/ Terra da fraternidade/ O povo é quem mais ordena/ Dentro de ti, ó cidade. *(Ranger forte das botas na terra. A voz de José Afonso começa a cantar.)*. (SARAMAGO, 1979, p.127).

Dessa forma, os pontos descritos acima podem sim ser vistos como limites de representação realista em *A noite*, representando evidências históricas tradicionais para que, contudo, Saramago criasse seu texto teatral com muita liberdade literária, desenvolvendo, no interior dele, o tema "censura".

A História se manifesta também de modo muito peculiar quando se observam os personagens. Na peça estudada, todos eles são ficcionais, ou seja, não foram criados tendo como base figuras históricas, como acontece em todas as outras peças de José Saramago. Apesar de muitos deles manifestarem as concepções do próprio autor, no entanto, nenhum estabelece referência direta a pessoas que, de fato, existiram.

Sendo assim, os personagens foram inventados pelo dramaturgo que os usou, de modo intencional, para criticar a censura violenta da ditadura salazarista, dentro de uma redação periódica submissa ao Estado Novo português.

Portanto, *A noite* possui duas características literárias importantes: todos os personagens ficcionais e um fato histórico servido como simples suporte para uma trama que revela o engajamento antifascista do próprio criador José Saramago.

3 Simetria com romances consagrados

Em *A noite*, ao abordar a História com um ponto de vista bem peculiar, Saramago utilizou vários dos procedimentos estéticos que aparecem também nos seus romances. Como se sabe, esse gênero textual consagrou o escritor no âmbito literário, fazendo com que ele conquistasse prêmios famosos, como o Nobel de literatura, em 1998, sobretudo, com as publicações de *Memorial do convento* e de *Ensaio sobre a cegueira*. De fato, o autor se definia como um grande romancista, o que, de forma alguma, elimina o mérito dele em produções teatrais.

Em relação às personagens femininas saramaguianas, nota-se que elas são inesquecíveis e bem seguras de si, como, por exemplo, Blimunda de *Memorial do convento* (1982); a mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e de *Ensaio sobre a lucidez* (2004), Felícia de *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014), entre outras mais. De fato, os livros citados mostram que as protagonistas possuem personalidades marcantes e relevância nos enredos do escritor José Saramago.

Isso se comprova também, na peça estudada, com a personagem Cláudia. Figura muito marcante, ela compõe a galeria das mais notáveis de José Saramago. Apesar de parecer uma simples estagiária, a jovem serve como base de ajuda de Manuel Torres,

incentivando-o e não deixando o amigo cair no desânimo pela luta contra o regime político opressor.

Quando o redator da província é informado da revolução, o mesmo resolve confidenciar a notícia com Cláudia, pedindo a ela, com discrição, que vá até a janela para conversar. Logo mais, como está bem indeciso em o que fazer, a jovem sugere-o a ir e ver o que está acontecendo, mostrando-se uma grande conselheira. As palavras dela são assertivas: "[...] queres a minha opinião? Queres a opinião de quem acaba de viver um ano nestes últimos cinco minutos? Deves ir para a rua, saber o que se passa. Esta gente vai enganar-nos. [...] Vai para a rua [...]" (SARAMAGO, 1979, p.137-138).

Aliás, depois da eclosão do movimento revolucionário, o que fez com que a trama não perdesse o interesse foi a saída, sem aviso, de Torres. E a única responsável por essa ação foi Cláudia. Ela só não foi junto, como se sabe, pois como era recém-chegada no jornal, ficou um pouco apreensiva, o que não revela sinal de fraqueza, pois, permanecendo na redação, a estagiária passou a enfrentar mais Abílio Valadares e Máximo Redondo.

Ainda analisando a construção psicológica dos personagens, mas agora também os masculinos, nota-se que José Saramago, nos romances, dá um relativo espaço aos marginalizados, de modo a destoar dos registros históricos convencionais. Em *Levantado do chão* (1980), por exemplo, o personagem Domingos Mau-Tempo denuncia, com clareza e desespero, a miséria e a fome da classe dos trabalhadores explorados a que ele pertence. O romance apresenta um território dominado pelo latifundiário, desde o final do século XIX ao período pós 25 de abril, ou seja, engloba, no meio, a época salazarista, igual à primeira peça do autor.

Inclusive o próprio "sobrenome" (Mau-Tempo) do mencionado personagem indica certo negativismo que se confirma no enredo da obra. Com isso, Saramago tem também a pretensão de contestar a História oficial, como se revela em um comentário sobre ele:

E porque, de facto, a h(H)istória pode ser contada de outra maneira (na qual se assume, também, quando necessário e quando narrativamente oportuno, a defesa e o ponto de vista daqueles a quem a História não tem concedido o devido valor), o autor revisita outros tempos e outras personagens que lhe permitirão tecer severas críticas à maneira como a memória histórica tem vindo a ser perpetuada.(ARNAUT, 2008, p.27).

O que ganha relevância é a voz dos personagens mais desfavorecidos, ou seja, aqueles que permaneceram ausentes dos registros históricos oficiais. A parte opressiva,

isto é, o outro lado rejeitado da História, tem um destaque significativo nesse romance saramaguiano. Os censurados contra os censores, uma nítida crítica à exploração trabalhista. Personagens do povo revelando sua voz social sofrida de modo crítico, esse é o lema da literatura de José Saramago.

Como a dramaturgia do autor pressupõe uma simetria com os seus romances conhecidos, deduz-se que a mesma operação ocorre na retomada da História nas peças também. De fato, em *A noite*, também há a verificação dessa intencionalidade literária do autor: os personagens censurados, aqueles perseguidos por terem concepções contrárias às do Estado Novo português, também ganham espaço na trama, tanto que expõem suas opiniões antifascistas e, em algumas vezes, respondem os opressores com notável coragem.

Em um momento de tensão na peça, o diretor manda chamar Jerônimo, o chefe da tipografia, mas o mesmo se apresenta junto com mais dois colegas da repartição. Imediatamente, o superior exige que eles voltem ao serviço, pois quer falar apenas com Jerônimo. Sem receio, o esquerdista responde à censura, se posicionando em defesa dos companheiros e, conseqüentemente, desagradando o superior. Não aceita a humilhação e sabe retrucar muito bem:

Não voltam para o serviço, senhor director, porque justamente estão em serviço. Se nos encontramos aqui os três, não é por capricho nosso, mas porque representamos a tipografia. Ou prefere que a Oficina venha toda para aqui? Tem de escolher: ou nós três, ou a tipografia em peso. (SARAMAGO, 1979, p.154).

Saramago, com isso, denuncia a censura, mas, em hipótese alguma, faz dos oprimidos seres vitimados pelo sistema, apresentando-os de modo contrário disso: eles mostram relativa ousadia para um posicionamento diverso dos seus superiores. Jerônimo, Cláudia e Manuel Torres, portanto, não são figuras dignas de pena. Realmente, essa não era a intenção do dramaturgo. O propósito dele era defender a humanidade, sobretudo, os vulneráveis que precisam mais de apoio na sociedade, ou seja, os humanos marginalizados.

Tanto é verdade que Máximo dá a resposta ao subordinado, de modo a aceitar, em partes, a condição de permanência dialógica: os três continuam em cena, o que prova que a voz do esquerdista Jerônimo, nesse episódio, teve peso. Claro que o superior não abandona o orgulho que o caracteriza, mas a concordância é visível em suas palavras: "Fique sabendo, Jerônimo, que não costumo ceder a ameaças... Só para

não perdermos tempo é que consinto que fiquem, não porque me assustem as invasões do pessoal da tipografia.[...]" (SARAMAGO, 1979, p.154). A opressão foi abalada nesse momento, pois ela não foi aceita.

Além disso, um assunto presente em romances de José Saramago e que aparece também em *A noite* é o adultério, agregado ao machismo. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, a mulher do médico, a única a não perder a visão, vê seu marido traindo-a, mas se mantém equilibrada em um gesto de generosidade. Ela resolve "perdoar" por amor ao cônjuge, até porque entende que, na situação degradante em que se encontravam, a traição podia ser justificada pela carência e fraqueza humanas.

Na peça, a infidelidade conjugal também é abordada por meio do Faustino, o contínuo. Em um momento típico, Abílio Valadares pergunta dele para os funcionários, se ele já chegou do exame prévio, pois o mesmo está demorando um pouco para voltar. Cardoso, com deboche, informa o chefe de que como Faustino irá casar, tal exame, nessa situação, até que é normal, visto que "[...] Assim, a noiva até fica mais descansada, com todas as garantias. (Risos.)" (SARAMAGO, 1979, p.109).

Como se deduz, o atraso do personagem tem uma explicação sexual promíscua. Ao ouvir o comentário machista de Cardoso, Esmeralda afirma: "Tens muita gracinha. O pior é quando as noivas começarem também a ir ao exame prévio." (SARAMAGO, 1979, p.109). Saramago reprovava a relação patriarcal convencional, caracterizada pela independência masculina e submissão feminina. Para ele, o machismo representava falta de respeito com as mulheres.

Claro que o assunto foi inserido com intencionalidade na peça, assim como nos romances saramaguianos, justamente para a autoridade censora se sobressair mais uma vez. De fato, ao escutar o bate-boca trivial dos dois personagens, Valadares reprime-os com rispidez: "Vamos lá acabar com o divertimento. Quero o jornal fechado." (SARAMAGO, 1979, p.109).

Portanto, há algumas simetrias literárias em *A noite* com os romances famosos de José Saramago, basicamente para dar mais consistência à abordagem da censura política em um acontecimento histórico português reutilizado pelo dramaturgo: a Revolução dos Cravos. Usando os mesmos pontos simétricos, Saramago, contudo, procurou adaptá-los ao texto teatral, devido, claro, à concisão de palavras típica do gênero.

No capítulo seguinte, analisaremos a segunda peça do autor, *Que farei com este livro?*, que possui outro tipo de censura: o religioso.

Capítulo II

QUE FAREI COM ESTE LIVRO?: CAMÕES EM COMBATE À CENSURA DO SANTO OFÍCIO

Se centra na história não somente factual senão também textual de Os Lusíadas e na produção de uma obra de tais dimensões no universo da literatura.

Horácio Costa

1 A dramaturgia lutando pela publicação literária

Que farei com este livro? é uma peça de teatro editada inicialmente em 1980 por José Saramago. Luís Vaz de Camões volta das Índias e procura fazer um acordo com a intolerante Santa Inquisição (ou Santo Ofício) e a fútil corte lisboeta a fim de obter permissão para publicar a sua obra-prima: *Os Lusíadas*.

O enredo é centrado na insistência do poeta em produzir a maior obra da língua portuguesa publicada em seu país. Quando ele retorna, se depara com a inflexibilidade

dos membros da Inquisição e a ignorância descabida dos poderosos portugueses em não aceitar o pedido, tendo, com isso, que provar a qualidade do livro, bem como sua relevância literária.

Observando a segunda peça, percebe-se que Camões personagem, ao tentar divulgar o livro, sofre grave censura da Inquisição, como se pode comprovar no trecho seguinte: "[...] Daqueles a quem o Santo Ofício deita a mão, só vêm a saber-se notícias quando a sentença for publicada [...]" (SARAMAGO, 1980, p.71).

A repreensão agora é usada como forma de proteção dos dogmas religiosos e, fazendo isso, o dramaturgo tentou mostrar um pouco do contexto da época, pois *Os Lusíadas* incomodaram muito a Igreja Católica e essa irritação será explicitada em vários momentos do livro.

Por ora, mesmo perseguido também pela corte, Camões, personagem dessa história, não deixa de nutrir amor por Francisca de Aragão, evidenciando o lirismo cativante da escrita ao autor: "[...] Mas Deus saberá se podeis amar amanhã o velho que estou prestes a ser [...]" (SARAMAGO, 1980, p.83).

Aliás, é esse sentimento que dá forças para que Camões alcance a almejada realização literária na peça teatral. Os diálogos entre ele e Francisca transmitem, por meio de uma linguagem poética, o amor que serve de atenuante à tensão na trama.

A censura ganha espaço através do personagem principal que, a todo custo, tenta persuadir os demais que sua obra possui um propósito, por meio de diálogos breves e com primoroso teor discursivo. O estilo oral refletido na escrita de José Saramago dá apurada consistência nas falas dos personagens, visto que eles conseguem se comunicar com natural espontaneidade.

Dono de um estilo que subverte as normas padrões da língua portuguesa, Saramago combinou positivamente sua escrita com a trama envolvendo Camões e a amada, adequando os diálogos à economia de palavras do texto teatral. Grande sentimentalismo dos dois personagens amenizando um pouco o peso da censura em *Que farei com este livro?*. Naturalmente, percebe-se que

Num labor metódico e rigoroso no manuseio da língua, a lógica literária de Saramago sempre esteve em diálogo com o seu contexto sócio-histórico, através de releituras, subversões, reelaborações [...] respeitando as lindas artísticas que o texto literário parecia lhe impor. (ELESBÃO, 2016, p.99).

O dramaturgo utiliza ditados populares que demonstram o apreço dele pelas culturas populares portuguesas. Não apenas faz uso dessas expressões, como também,

em alguns momentos da peça, modifica as construções, mudando as palavras e brincando com elas. Tudo contribuindo com a atmosfera opressiva de *Que farei com este livro?*.

Em determinada situação, Diogo do Couto, por exemplo, ao conversar rispidamente com um fidalgo, diz: "[...] Afinal, muito é o que se diz quando estamos ausentes ou de costas voltadas. Servem as palavras para isto: tão certas são para errar, como erradas para acertar." (SARAMAGO, 1980, p.25).

Como se nota, no final de sua fala, o personagem faz referência a um ditado, se divertindo com o uso lexical. Pelo contexto, fica claro que as palavras podem ser utilizadas intencionalmente ou não, podendo agradar ou irritar os interlocutores, dando prováveis evidências de uma peça, cujo enredo possui muita censura. As palavras, portanto, são instrumentos fundamentais de poderosos e submissos. Vale registrar também que a presença de rimas em "errar" e "acertar" aumenta a sonoridade poética, aproximando mais o discurso de Diogo do Couto com a da fala cotidiana.

Em outra ocasião, Camões personagem, ao passar por um momento de tensão, é incitado a responder a provocação de Miguel Dias, o fidalgo do paço. Para tanto, distorce um ditado popular, causando, com isso, humor: "Quem sabe? Se Deus escreve direito por linhas tortas, espero que não se perca na falta de direiteza destas." (SARAMAGO, 1980, p.39).

Além da ironia poética centrada na adaptação da fala popular, é perceptível também aí uma relativa evidência de ceticismo religioso, pois a sabedoria divina é posta em dúvida. A crítica negativa é bem contundente: o Deus cristão, apesar de saber de tudo e "escrever direito por linhas tortas", ainda assim pode se confundir, se perder escrevendo-as. A palavra "se" ressalta bem o questionamento do personagem.

A conjectura ousada de Camões também é consequência de um cansaço psicológico natural para tentar publicar o feito literário, porém impedido pelos opressores poderosos, que veem *Os Lusíadas* como um livro perigoso para os homens e também supostamente maligno.

Os antagonistas da trama são os censores, representados pela corte lisboeta e, em sua maioria, pelos sacerdotes da Santa Inquisição. Motivo mais que suficiente para José Saramago atacá-los na peça. Aliás, o Santo Ofício, por ser uma representação católica, é alvo maior de críticas negativas do dramaturgo, que julgou os católicos não apenas em *Que farei com este livro?*, como também nas peças teatrais posteriores *A segunda vida de Francisco de Assis* e *In nomine dei*.

O gosto constante por essas críticas se dá por José Saramago ter sido um ateu convicto. Não somente manifestava sempre sua incredulidade religiosa, como também reprovava o comportamento autoritário de alguns católicos, que pareciam impor suas crenças, censurando as diferenças. Na peça analisada, o indivíduo que gera contestações religiosas é o protagonista Camões e claro que ele será perseguido por isso.

Saramago encontrou sempre diversas críticas e oposição na Igreja Católica, fazendo com que o autor se referisse a ela, constantemente, como "fascista". Além disso, a relação de tensão dele com os católicos adquiriu grandes proporções depois da publicação do polêmico romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) que, curiosamente, ganhou uma adaptação teatral brasileira, em 2001, por Maria Adelaide Amaral.

Depois de ter sofrido críticas pesadas sobre o livro, Saramago foi obrigado a abandonar seu país e se mudar, com a companheira Pilar del Río, para a Espanha, mais especificamente em Tias, província de Las Palmas, em Canárias. Pouco tempo após, em 2009, publicou *Caim*, desagradando muito os religiosos convencionais, que lhe deram uma avalanche de comentários pejorativos.

Não sendo, portanto, adepto a nenhuma religião, o ateísmo saramaguiano sobressaía qualquer enquadramento ideológico, reprovando qualquer arbitrariedade que ele dizia existir nas religiões, visto que ele defendia que as mesmas pareciam desrespeitar o direito das pessoas de se ter ou não crenças cristãs.

No livro de entrevistas *José e Pilar: conversas inéditas* de Miguel Gonçalves Mendes, José Saramago afirmou: "[...] as religiões nunca serviram para nada, porque nunca serviram para aquilo que fundamentalmente deveriam servir -para aproximar as pessoas umas das outras." (SARAMAGO, 2012, p.114). Por esse pensamento, ao invés de aproximar, elas, de fato, separam as pessoas, perpetuando intolerâncias, pois cada uma pretende ser melhor que as demais, impondo seus dogmas doutrinários. Tal conduta negativa se manifesta, em *Que farei com este livro?*, por meio da Inquisição.

Apesar de José Saramago ter muitas vezes se declarado um cético religioso, ele sempre abordou Deus na literatura e a segunda peça teatral é um bom exemplo disso. O autor explicava esse estranho paradoxo por ser impossível abstrair o tema em um mundo tão influenciado pelo cristianismo. Realmente, o dramaturgo

[...] sempre assumiu sua postura de ateu e desse ponto de vista jamais traiu a arte. Se Deus não existe na vida de Saramago homem, pelo menos está bem presente na obra do escritor José Saramago.

Cremos que o aproveitamento de Deus em sua obra não exige a crença nele; além disso, o que nos interessa não é a confissão de fé ou ateísmo do autor, mas sim a importância de Deus como tema estruturador [...]. (FERRAZ, 2003, p.16).

Em *Que farei com este livro?*, Deus é representado de maneira negativa pelo Santo Ofício, que serve como maior obstáculo para a publicação do livro. Sem dúvida, a censura maior é manifestada pela Inquisição, tanto que ela é a última a "aceitar" o pedido do poeta. A corte acata um pouco antes, devido à ajuda que Francisca de Aragão dá ao amado.

Ademais, devido à origem portuguesa do dramaturgo e à forte influência católica no seu país, ele sempre sentiu necessidade de tratar do assunto, mas nunca de maneira assertiva. De fato, frequentemente, criticou o cristianismo, sobretudo, o catolicismo, afinal de contas, essa religião é, ainda hoje, a dominante em Portugal. Em uma anotação íntima, Saramago discorreu sobre:

[...] Apenas entendo que é meu direito e meu dever debater questões que formaram e continuam a formar, directa ou indirectamente, a substância mesma da minha vida. Como tenho dito, não sou crente, estou fora da Igreja, mas não do mundo que a Igreja configurou. (SARAMAGO, 1997, p.139).

Para o autor, a Igreja Católica sempre quis dominar os portugueses de modo desumano e arbitrário e essa ação aparece também na peça, por meio da censura religiosa sofrida pelo Camões personagem. O protagonista da trama é uma espécie de figura metonímica do próprio país dominado pela maléfica influência católica. A todo custo, ele tenta se esquivar da forte repreensão religiosa, que procura neutralizá-lo. Todavia, apesar de não ser tarefa fácil, Camões personagem vai mostrando que possui talento literário em um cenário nada propício. Uma atitude hermética e digna de poucos.

Além disso, é possível estabelecer aproximações entre esse personagem e o criador da peça, pois além do amor que ambos demonstram pela literatura, também se nota que, quando Camões critica os religiosos, em alguns momentos, ironiza Deus, duvidando da sua existência e, com isso, transpõe a própria incredulidade cristã de José Saramago.

Para o escritor, as religiões, em geral, alienam os homens, como ele bem afirmou em uma entrevista concedida a Carlos Reis no livro *Diálogos com José Saramago*, em 13 de novembro: "Fala-se muito de alienação, que é um conceito relativamente recente, quando afinal de contas a religião nos tem mantido alienados, desde tempos imemoriais [...]" (SARAMAGO, 1998, p.132). Na peça, tal evidência se dá por meio dos poderosos

alienados que tentam impedir a impressão de *Os Lusíadas*, oprimindo o protagonista Camões.

Por isso, José Saramago transparece contundentes críticas negativas aos católicos e também à hipócrita corte lisboeta por meio de um personagem que, sem hesitar, busca ajudas para publicar a obra-prima portuguesa, entrando em conflito com elas. São "ajudas", a Inquisição e a corte da capital portuguesa, compostas por pessoas que desconsideram as artes e, sendo assim, depreciam a literatura.

O caminho de Luis de Camões é, relativamente, muito espinhoso. O trecho crítico abaixo ratifica essa explanação:

[...] a força extraordinária que esta peça adquire [...] é a de justamente poder ultrapassá-la para constituir um libelo contra a situação desprotegida do escritor, que é de todos os tempos mas porventura mais nossa, mais atentos que deveríamos ter-nos tornado às relações de produção no meio cultural, nomeadamente no literário -e essa intenção torna-se mais sensível através da proeminência que na acção se dá a personagens como as de Diogo do Couto e Damião de Góis, que alargam a simbologia criativa do escritor-poeta à da liberdade de pensamento e de contestação [...]. (ARNAUT, 2008, p.144).

No mais, na peça saramaguiana, Luís de Camões é descrito de modo bem humano e modesto, passando até mesmo por necessidades financeiras e perseguido pelos censores que, em toda circunstância, almejam silenciá-lo. Ana de Sá, a mãe do personagem, questiona essa contradição: o maior poeta de Portugal sofrendo privações pela falta de apoio artístico e pelo desinteresse que a literatura parece proporcionar àqueles poderosos. É algo que desperta a atenção e revolta a genitora.

No entanto, concomitante a isso, o dramaturgo exalta o talento incomparável de Camões, visto que, em todo momento da peça, deixa claro a superioridade do poeta e a importância que *Os Lusíadas* conquistaram em Portugal. O pouco caso sofrido por Camões serve de base para a crítica de Saramago, que pode julgar os poderosos opressores sem sutilezas. Ele, defendendo o protagonista, está, com isso, reiterando as próprias concepções em defesa à liberdade e à literatura.

Nota-se que a peça *Que farei com este livro?* apresenta uma função social consistente, pois possui o personagem central em defesa do progresso literário, portanto o tema é mais amplo (coletivo) e não somente o desejo individual de um poeta em publicar um livro significativo. Mesmo o teatro saramaguiano sendo apontado como moderno, a peça dialoga bem com o épico, ao passo que apresenta características particulares dele, tais como: comprometimento com a realidade social, crítica contra o

individualismo e conscientização perante o sofrimento dos outros, todas elas também existentes em *A noite*.

Não é novidade que o teatro épico tem Bertolt Brecht ⁵como nome mais representativo. A citação do referido crítico é pertinente, pois traz informações do tipo teatral desenvolvido por ele e que se enquadram assertivamente à segunda peça do Saramago:

[...] O objetivo da representação é possibilitar uma apreciação crítica da ocorrência. Os meios de que se serve correspondem a este objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico, denota um conteúdo complexo e, além disso, profunda preocupação social [...]. (BRECHT, 1978, p.78).

Com grande propensão ao coletivo, Camões personagem demonstra, sem titubear, seu amor por Portugal, mas também evidencia um profundo ressentimento por alguns nativos soberanos que, abusando do poder, perseguem as minorias contestatórias. O protagonista repudiava quaisquer ações arbitrárias que limitassem o progresso artístico, sobretudo o literário.

Aliás, o iberismo que também caracteriza o estilo de José Saramago aparece no livro teatral. Apaixonado por Portugal, ele defendia a união do país com a Espanha, por achar que tais potências europeias só ganhariam com isso. A tendência ibérica do dramaturgo mostra uma característica da literatura lusitana: a busca eterna pelo próprio povo, ou seja, o "debruçar" sobre si, tentando apontar uma identidade puramente portuguesa.

José Saramago segue essa peculiaridade literária, com uma trama que aborda Camões, Dom Sebastião, Francisca de Aragão, Santa Inquisição e todo um contexto histórico nacional que é atualizado por ele com grande literariedade. Ele busca o surpreendente passado lusitano como ambiente para tratar de um tema pesado: a opressão. Na trama, o "herói" Camões, apesar de inferiorizado financeiramente, possui o papel de lutar para que a literatura não seja nunca esquecida. A epopeia portuguesa representa o coletivo, ou seja, a literatura, sendo, então, uma espécie de emblema artístico.

⁵ (1898-1956): dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Revolucionou a teoria e a prática da dramaturgia e da encenação, mudou completamente a função e o sentido social do teatro, utilizando-o como objetivo de politização e conscientização. Responsável por aprofundar o método de interpretação do teatro épico, uma das grandes teorias de interpretação do século passado.

Ainda havia censura em Portugal na época em que o escritor produziu a obra e, certamente, ainda há, sobretudo, a religiosa. Por isso, a preocupação que ele tinha em abordar o assunto com insistência é explicada sem muitas dificuldades. O trecho crítico abaixo discorre sobre o iberismo saramaguiano presente também na peça:

[...] os dois países sempre estiveram, em termos culturais, históricos e econômicos, afastados do restante da Europa. Mais de uma vez, [...], o autor manifestou a sua descrença na Europa e a sua opinião de que há, entre os dois países ibéricos, uma grande afinidade cultural, que os acaba por afastar das outras comunidades europeias em vários aspectos [...]. (BERNDT, 2017, p.71).

De fato, Saramago foi um grande incentivador da aproximação das duas nações: o país onde nasceu e o que o acolheu, pois acreditava serem eles parecidos culturalmente. Veja as palavras do autor português registradas em uma página de diário:

[...] Se nós, portugueses, *decidíssemos* gostar de Espanha, se eles, espanhóis, *decidissem* gostar de Portugal, o sentimento de mútua gratidão que consequentemente se criaria reduziria a nada os receios de ontem e as desconfianças de hoje [...]. (SARAMAGO, 1997, p.569).

Em *Que farei com este livro?*, o iberismo é relatado em uma fala do personagem Cardeal, que sugere a união de três países europeus contra a Turquia: "Á de se unirem Portugal, a Espanha e a França contra a Turquia. A segunda proposta que o cardeal Alexandrino trará, importa somente à corte portuguesa" (SARAMAGO, 1980, p.90). No entanto, na sequência, os demais personagens descartam a presença francesa dessa aliança de batalha, o que prova que, de fato, os primeiros países citados têm semelhanças ideológicas conforme a concepção do Saramago.

É notório também o tom imperativo do nobre em seu discurso, deixando bem claro que a segunda proposta interessará somente aos portugueses, a mais ninguém. Ele se esquia de dar mais detalhes por meio de uma direta repreensão, pois não dá espaço para que os outros personagens saibam, afinal de contas, qual é a segunda opção.

Que farei com este livro? possui dois atos, sendo o primeiro composto por sete quadros e o segundo formado por oito quadros. Existem 24 personagens: Luis 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), primeiro fidalgo, segundo fidalgo, Diogo do Couto (soldado da Índia), Ana de Sá, Luís de Camões, terceiro fidalgo, Frade, quarto fidalgo, Miguel Dias, D. Sebastião, D. Francisca

de Aragão, D. Vasco da Gama (terceiro conde de Vidigueira), D. Maria de Athaide (condessa de Vidigueira), frei Manuel da Encarnação (confessor dos condes de Vidigueira), Damião de Góis (cronista), Criado, outro frade, frei Bartolomeu Ferreira (dominicano), Antônio Gonçalves (impressor) e Servente.

A temática repreensão contribui muito para a formação do enredo. Para compreender como o tema se desenvolve nas páginas teatrais, convém que se faça uma análise detalhada da obra, que será iniciada logo na sequência.

No primeiro ato, Martim Gonçalves da Câmara mostra a sua soberania com um tom arrogante, revelando que as pessoas têm inveja dele: "De cães que ladrem e línguas que maldigam, ninguém se livra [...] Esse é o tributo que os poderosos sempre tiveram de pagar. Deixai correr, se a intriga não for a mais." (SARAMAGO, 1980, p.13). A citação é um claro indício da atmosfera pesada que emerge da peça, afinal de contas, o personagem parece, desde já, se defender de possíveis oponentes que ele tem ou possa ter durante o desenrolar da história.

Monarca soberbo, no entanto, o mesmo serve como instrumento crítico à igreja, principalmente pelo fato dessa instituição usar o poder divino para controlar os fiéis. O ateísmo saramaguiano aparece aqui contestando as ações religiosas tendenciosas, além de defender a autossuficiência poderosa do homem. As palavras do personagem são irônicas:

Grande, sem dúvida, é o poder de Deus, mas para que o homem pudesse empunhar a espada, foi preciso que o mesmo Deus lhe desse mãos. Ora, as mãos é com o homem que nascem, não lhe vêm depois. Esse milagre não o pode Deus fazer. (SARAMAGO, 1980, p.17).

Em uma época opressora, a resposta à tamanha audácia não poderia demorar muito. A Santa Inquisição representa o controle situacional, a falta de direito do homem a se expressar em um cenário dominado pela religião. Luís da Câmara, jesuíta e confessor do rei Dom Sebastião, manda Martim se calar e, em seguida, ameaça-o: "Tivesse aqui ouvidos o Santo Ofício e nem eu vos poderia livrar de processo [...]" (SARAMAGO, 1980, p.17). Censura efetuada com sucesso: o secretário se exclui, obedecendo-lhe a ordem.

Aliás, o rei D. Sebastião é descrito como um poderoso que não dá atenção a muitas pessoas, ou seja, um indivíduo muito intolerante pelas palavras do Cardeal: "El-rei não ouve ninguém." (SARAMAGO, 1980, p.18). A própria avó do monarca, D. Catarina de Áustria, faz uma reclamação verbal, deixando bem claro que o neto

estabelece aproximações apenas com quem lhe convém, ou seja, por interesses próprios e esse comportamento contribui para que a posição superior do monarca seja mais enfatizada: "Ouve os Câmaras, o confessor que vós lhe impusestes, o secretário de Estado a quem o mesmo confessor logo abriu as portas do paço e os segredos do reino" (SARAMAGO, 1980, p.18).

Como se sabe, a figura de D. Sebastião é bastante explorada na literatura portuguesa, sobretudo, na sugestão ao "sebastianismo" (espera eterna da volta de D. Sebastião pelo mar português). Contudo, Saramago se apropria da imagem do superior de um modo um pouco deturpado, mostrando que ele não dialoga com facilidade com muitos personagens. A opinião de D. Catarina, uma pessoa de estreito laço sanguíneo com o monarca, dá um ônus maior ao julgamento negativo e o dramaturgo se utiliza dela para fermentar ainda mais seu repúdio à censura.

Sendo que o personagem imponente só ouve quem, realmente, lhe interessa, os demais outros, portanto, são rejeitados ou até possivelmente repreendidos, visto que os mesmos não têm liberdade de dialogar com o superior. Nem adianta tentar, D. Sebastião não ouvirá os que ele julga inferiores a ele.

Por ora, apesar da reutilização peculiar da figura de D. Sebastião pelo dramaturgo, percebe-se uma constante na literatura portuguesa: a centralização nela mesma. A literatura lusa aprecia enfatizar seu passado heroico por meio da abordagem de personagens e acontecimentos que, de fato, marcaram a História de Portugal. *Que farei com este livro?* não foge à regra, mesmo apresentando um Sebastião inflexível.

O passado português sempre é lembrado e tem espaço significativo no teatro de José Saramago. Com o objetivo provável de reiterar o heroísmo do povo português, o Cardeal, por exemplo, afirma em uma conversa: "[...] Há quatro séculos que Portugal é reino independente e soberano. Quereis vê-lo agora submetido?" (SARAMAGO, 1980, p.19).

No entanto, apesar da retomada do passado, o dramaturgo não deixa de vinculá-lo, em partes, a episódios que mostram o comportamento humano degradante do tempo em que se passa a trama. Não é novidade que José Saramago, por exemplo, reprovava relações patriarcais tradicionais, pois defendia uma maior autonomia feminina na sociedade.

Sendo assim, usa D. Catarina para escancarar a submissão feminina no matrimônio, criticando como ela era repreendida. O papel dela era apenas a procriação, de modo a contribuir com o aumento da prole do marido. Eliminação da liberdade

feminina, submissão e dependência da mulher. As palavras da respectiva personagem são comprobatórias: "Mulher e rainha, dei infantes à casa real portuguesa. Cumpri o meu dever." (SARAMAGO, 1980, p.21). Censura acatada pela mulher é a demonstração patética de dever cumprido. A voz feminina se silenciando no casamento é a reprovação de José Saramago.

Como se nota, as cenas dessa peça teatral são facilmente abaladas por ações opressoras, mesmo antes do aparecimento de Camões. É nítido que alguns indivíduos passam por momentos conturbados dessa natureza, mas claro que o personagem que mais sofre é o principal, porque o mesmo insiste na publicação de *Os Lusíadas* em uma sociedade centrada na religiosidade e rejeitadora do conhecimento, sobretudo, o literário.

A ocasião mais esperada da peça chega: a volta do poeta, anunciada por Diogo do Couto, soldado da Índia e futuro autor de *O soldado prático*. Contudo, o informante deixa claro que o amigo não possui soberania nem posição privilegiada, mas é o maior poeta luso. Há, portanto, um bom aliado de Camões para a expansão literária. Veja as palavras elogiosas de Couto sobre o escritor clássico:

Bem verdade, e muito geral, é não haver melhor memória que a do nome, títulos, feição e mercês dos poderosos. Assim fica entendido que não saibais vós de Luís Vaz. Poeta é, o maior que há em Portugal, e sem outros bens que o seu engenho [...]. (SARAMAGO, 1980, p.25-26).

Grandioso talento fez com que Camões personagem escrevesse o livro épico, mas tal feito não lhe proporcionou lucros financeiros merecedores. Couto vai até a casa da mãe dele e se lamenta com ela sobre a situação difícil: "[...] Sabe o valor dos papéis que escreveu, dos seus versos, do seu grande poema, mas haveria de querer trazer também outros bens e veio de mãos vazias [...]" (SARAMAGO, 1980, p.30).

Camões, na peça saramaguiana, é também um pouco orgulhoso, pois não aceita dinheiro da mulher que amava, mesmo passando por certas necessidades. Infelizmente, a precariedade financeira dele favorece muito para que ele seja censurado na história, afinal de contas, Camões está em uma posição hierárquica desfavorável. No entanto, conta com os conselhos valiosos do amigo Couto que sugere ao poeta ir à corte falar com o rei sobre a obra.

O intolerante D. Sebastião é ridicularizado por José Saramago, que usa Couto para debochar de um medo inusitado do monarca:

El-rei... El-rei é uma criança de dezasseis anos. Gosta de caçar e montar, arrenega do governo do reino, reza mais do que a rei convém. Mas é corajoso. Diz-se que só tem medo de uma coisa, do casamento. Falar-lhe em casar é o mesmo que falar-lhe em morte. É robusto de corpo, louro. Aí tens el-rei. Ah, é verdade. Descai-lhe o beijo. (SARAMAGO, 1980, p.34).

Como um rei, cuja fama é símbolo de força e de opressão, tem insegurança sobre o matrimônio mesmo sendo tão jovem? O discurso de Diogo do Couto soa um tanto irônico, afinal de contas, já foi mencionado nessa pesquisa que o casamento era visto como algo natural e importante na época em que se passa a trama e, desse modo, sentir-se amedrontado por algo bastante tradicional chega a ser bizarro, sobretudo vindo de uma pessoa ilustre. Mais uma vez a crítica explícita de José Saramago alfinetando a corte autoritária nas páginas do livro.

O conselho dado é seguido: Luís de Camões decide procurar a corte para falar do livro. Chegando lá, descreve o enredo a Miguel Dias, mas não ganha merecida consideração. Dirige-se, então, a Martim da Câmara, enfatizando a importância da publicação, pois o livro narra as navegações que Vasco da Gama fez à Índia e os feitos heroicos portugueses desde o início.

Por ora, Câmara o repreende subitamente, perguntando se o poeta já possui a aceitação religiosa: "Já tendes o parecer do Santo Ofício?" (SARAMAGO, 1980, p.39). A referência à Inquisição comprova o poder que a Igreja Católica tinha no continente europeu até então, visto que pela indagação do personagem, se observa que, se ela não autorizar, a publicação jamais sairá. Sem dúvida, a censura dominante na peça, portanto, é a religiosa.

O secretário Martim tenta ludibriar o poeta com um discurso estratégico, dizendo que ajudará apenas no momento oportuno: "Senhor Luís Vaz, eu farei por vós o que puder, desde que não vá contra os interesses de el-rei e do reino. Porém, tereis de esperar o tempo e a oportunidade [...]" (SARAMAGO, 1980, p.39).

O tom é opressor. Há uma censura implícita nessas palavras, transparecendo que o emissor só se prontificará na ação se não afetar as garantias de D. Sebastião. Será que a ajuda, então, sairá sem dificuldades? Talvez, as oportunidades podem minguar, afinal de contas, a literatura não é uma arte valorizada pela corte, assim como as demais também não são.

Astuto, Camões personagem percebe a má vontade dele e, quando vê o rei surgir diante de seus olhos, ultrapassa as barreiras de impedimento e diz-lhe que seu livro aborda o passado sublime do povo português. Sem titubear, irritado, Câmara o adverte:

"[...] afastai-vos, deixai passar Sua Alteza. Estais a importunar el-rei. Como foi que vos atrevestes?" (SARAMAGO, 1980, p.40). Se o poeta não é livre para falar com a imponente alteza, quando, então, haverá a possível oportunidade? Tentativa de neutralização da literatura, ao passo que a mesma pode perturbar a corte.

A insistência impetuosa do personagem é justificada pelo orgulho e certeza de que *Os Lusíadas* possuem brilho poético. O protagonista não tem dúvida de que o feito literário é incomparável e, por isso, não desiste de lutar pelo reconhecimento, que virá com a tão esperada publicação. O caminho é árduo, combater a repreensão não é tarefa amena.

O rei português responde à tentativa camoniana com desdém, como se comprova na rubrica retirada do texto teatral: "(D. Sebastião, *que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena. [...]*)" (SARAMAGO, 1980, p.40).

D. Sebastião não liga para o poeta e tal injustiça só incita ainda mais Luís de Camões a não desistir do objetivo de ver sua obra-prima publicada. Não almejando apenas ratificar o heroísmo do povo português, mas também brindar o cânone literário com um livro que mescla, com equilíbrio, passado histórico e magia poética.

Como já informado, Francisca de Aragão tem papel fundamental na publicação do volume, isso porque ela sempre incentiva Camões a não desistir. Ela vai à casa de Ana de Sá falar com o filho dela. Lá, os dois conversam sobre amor, mas o diálogo acaba por revelar a disposição da amada em ajudá-lo, valendo-se do fato de que ela trabalha na corte, como dama do Paço.

Claramente, se observa que Francisca é a proteção do protagonista, apesar de ele ter também o apoio moral do amigo Diogo do Couto. De fato, a paixão que o poeta alimenta por ela, bem como o incentivo que ele recebe, motiva-o a não desistir da sua meta e tentar, com isso, combater a censura oponente. Essa personagem saramaguiana forte é a motivação de Luís de Camões e a fala dela é comprobatória: "Sofri por vós. Pudesse eu, e teria voltado atrás, para apertar-vos nos meus braços, como faço agora." (SARAMAGO, 1980, p.43).

Em um enredo assombrado pela opressão, o romance dos dois personagens ameniza um pouco a atmosfera pesada de *Que farei com este livro?*, visto que Francisca parece ser a base de equilíbrio da história. Sempre assídua e observadora, ela nunca deixa de se declarar ao amado: "[...] Luís, eu sinto que posso amar-vos outra vez."

(SARAMAGO, 1980, p.44). Aragão aparece tanto trabalhando na corte quanto dando força a Camões e seu posicionamento é indispensável. A impressão que se tem é que, sem esse amor, parece que o poeta não aguentaria o excesso de coação.

Muito animada e solícita, Aragão deixa claro que fará com que chegue, às mãos do rei, algo que demonstre a existência da obra-prima portuguesa, gozando do prestígio que ela tem pelo trabalho que exerce na corte. Seguem as assertivas palavras da personagem:

[...] 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. (SARAMAGO, 1980, p.46).

A relevância da dama do Paço também foi observada em um comentário crítico sobre teatro saramaguiano: "[...] Ela é portadora dos caminhos que levarão o poeta a conseguir imprimir o livro, e é ela também um oferecimento de amor ao poeta, o que pode ser entendido na peça como a causa da ressurreição social de Luís de Camões" (CAPUANO, 2016, p.52). Desse modo, Aragão é uma personagem valiosa para que os impedimentos da almejada publicação de *Os Lusíadas* sejam, lentamente, derrotados, o que parece quase impossível no início.

Em um momento bem tenso, Camões tenta falar com o Conde de Vidigueira e D. Maria de Ataíde sobre a importância da impressão do volume, mas é repreendido e humilhado pelos dois. Por fim, ela até destrói uma das anotações referente à obra épica, demonstrando, conseqüentemente, grande descaso por literatura. O poeta manda-lhes uma carta antes, mas resolve, mesmo assim, procurá-los e é destrutado com rispidez.

Apesar do Conde ser neto de Vasco da Gama, o capitão-mor da navegação para a Índia descrita na obra épica, nem esse fato fez com que ele se interessasse em ouvir Camões. Quando o poeta tenta falar sobre o enredo, o arrogante homem o interrompe com humor: "Decerto não quereis contar-me a história da minha família. (*Risos das aias.*)" (SARAMAGO, 1980, p.48).

Sem paciência e querendo encurtar a conversa, ele afirma: "Abreviemos" (SARAMAGO, 1980, p.48). Na verdade, Camões personagem busca proteção financeira para a publicação de *Os Lusíadas* por meio natural do neto de Gama. Percebendo o intuito do poeta, o monarca o censura: "Senhor Luís Vaz, esta matéria não

requer mais alongada conversação. Se é dinheiro que quereis da minha casa, se dinheiro quereis... " (SARAMAGO, 1980, p.48).

Ele se recusa a financiar a empreitada literária. Camões deixa claro que não tem qualquer dinheiro para, sozinho, publicar o volume e que precisa, por isso, de um bom financiador. Nesse momento, o grau de opressão chega a um ponto elevado e o Conde, com agressividade, despreza o livro, como se o escrito não tivesse nenhuma qualidade poética. O sensato seria o parente rico mais próximo de Vasco da Gama bancar os gastos editoriais, porém, parece que o bom-senso não sobressai no comportamento hostil desse neto, que prefere se opor ainda mais:

Sois poeta e bem falante, senhor Luís Vaz. Ficai com a glória do vosso bem falar e bem escrever, que a casa da Vidigueira não precisa de quem lhe cante as glórias, ou pagará a encomenda que fizer para lhas cantarem. E eu não me lembro de vos ter encomendado este trabalho [...] Podeis retirar-vos. (SARAMAGO, 1980, p.49).

Como réplica, Camões salienta que, antes que o Conde morra, o mesmo se lembre de suas palavras e, em seguida, faz uma ironia com religião, evidenciando grande incredulidade: "[...] É a última ocasião que tereis de pedir perdão a Deus por tê-las dito [...]" (SARAMAGO, 1980, p.49). Irritada, D. Maria de Ataíde deixa o silêncio de lado e, muito autoritária, amaldiçoa o poeta, fazendo menção ao problema visual que ele tem: "Cego seja do outro olho o vilão ruim." (SARAMAGO, 1980, p.49).

Tamanha humilhação faz com que o protagonista vá embora. Sorte a dele não ter visto prova ainda maior de desprezo sofrido por sua obra-prima, quando D. Maria rasga um escrito deixado por ele sobre o livro. O que o lamentável ato deixa claro é que o desdém não é apenas pela literatura, como também pela própria história de Portugal, que não recebe o valor que, de fato, é merecido.

Com isso, a intolerância da condessa dá espaço para a crítica no teatro saramaguiano, não apenas contra a censura, como também à mediocridade da corte, visto que mesmo ela possuindo muita riqueza, é desprovida de qualquer tipo de cultura. Saramago se mostra contrário a desinteresses por manifestações artísticas, ainda mais sendo essas vinculadas ao passado luso e D. Maria de Ataíde foi o objeto crítico no momento. Na dramaturgia, a posição do Saramago é sempre muito clara ao reprovar todos que desdenham dos feitos de Portugal por meio de opressões defensivas.

No segundo ato, há uma conversa entre Damião de Góis, Diogo do Couto e Luís de Camões e o poeta relata-lhes a ajuda preciosa de Francisca de Aragão. Em um

determinado instante, Damião fala do momento em que foi censurado pela Santa Inquisição ao escrever uma obra, situação bem similar sofrida pelo autor de *Os Lusíadas*.

Pelas palavras, nota-se que a opressão foi gratuita e marcou muito a vida de Damião: "[...] eu sabia o que escrevera na segunda parte do meu livro *Sobre a fé, costumes e religião dos Etíopes*, e não cuidei que tivesse o Santo Ofício motivos para determinar que ele fosse apreendido na alfândega de Lisboa." (SARAMAGO, 1980, p.55).

A amada de Camões aparece e informa-lhe que conseguiu quebrar a resistência da corte em relação à publicação do volume. Vitória parcial da literatura, isso porque, a partir de agora, o poeta precisará derrotar a censura mais temida, a religiosa, ou seja, a da Inquisição. Veja que a corte, graças à atuação de Aragão, cedeu primeiro e o acontecimento serve como estímulo para seguir. A amada faz questão de contar a boa notícia pessoalmente.

Sem perder tempo, Camões procura Frei Bartolomeu Ferreira (representante da Santa Inquisição) e tenta convencê-lo da importância do seu livro. A princípio, sofre relativa censura justificada pelo aparente excesso de "nudez" presente em *Os Lusíadas*. Segundo o religioso, essa peculiaridade no conteúdo ataca os costumes morais da Igreja Católica e, por isso, não é bem vista. O discurso de Ferreira soa um tanto hipócrita:

[...] E hei-de vos dizer, posto que não tenha concluído ainda a segunda leitura, que não encontro nele coisa contrária à nossa santa fé. O mesmo, porém não ousaria dizer no que toca aos bons costumes. Vossa Mercê por todo o lado introduz nudezas, e em tal excesso que fará da leitura um constante alarme aos sentidos. (SARAMAGO, 1980, p.61).

As nudezas mencionadas são das exuberantes musas da famosa Ilha dos amores da épica camonianiana. Desculpa banal para não deferir, desde já, a publicação do livro, até porque essas personagens são seres mitológicos, portanto, ficcionais e, por isso, destoam completamente da realidade humana. Como não notar a literariedade agregada em *Os Lusíadas*? A obra perturba os dogmas religiosos e, por isso, foi contestada no esclarecimento do sacerdote.

Camões personagem responde à censura religiosa com ironia, transparecendo também, dessa forma, um sutil ceticismo cristão: "[...] como seria o meu livro se em vez de deuses e das musas [...], as intervenções do divino estivessem a cargo da Virgem, de Nosso Senhor Jesus Cristo e dos santos?" (SARAMAGO, 1980, p.63).

O frei admite que a obra possui erudição, mas lhe foi entregue com grandes recomendações, as quais deverão ser analisadas de acordo com o tribunal da Inquisição. Ele se posiciona imparcial e entrega, estrategicamente, o peso do julgamento para a Inquisição, como se comprova em sua fala: "[...] De cada vez censurarei o vosso livro de acordo com o pensar da Santa e Geral Inquisição" (SARAMAGO, 1980, p.65).

Orienta o poeta a retificar trechos da obra como, por exemplo, deixar transparente nela que os deuses servem apenas de inspiração para composição de bons versos e, assim, evitar que a fé cristã seja abalada. Vê-se, portanto, que toda censura é dirigida em benefício católico, sendo a fé motivo de desculpa para coibir o desenvolvimento natural de qualquer literatura de qualidade.

Na peça, as arbitrariedades da Inquisição também são denunciadas por José Saramago por meio do personagem escritor Damião de Góis, que acaba preso inesperadamente, fato que perturba demais Luís de Camões. É sabido que Góis tinha relações protestantes e isso pode ter contribuído para que ele fosse oprimido, segundo a concepção de Diogo do Couto: "[...] Quem sabe há quantos anos o Santo Ofício esperava esta hora? Damião de Góis dava-se com luteranos, é homem de coração ao pé da boca, pouco misseiro, quanto basta para cair em desagrado dos inquisidores." (SARAMAGO, 1980, p.71).

Apesar de haver uma quase dominância de censura verbal na peça, por meio do Camões personagem sendo oprimido de modo oral, ou seja, com palavras, o acontecimento envolvendo Góis evidencia censura física, ao passo que ele foi encadeado com provável violência. Curioso, todavia, que a prisão dele foi somente mencionada nos diálogos entre os outros personagens, sendo que o idoso não pode se manifestar sobre o assunto.

Qualquer um que contestasse ou incomodasse a Inquisição podia ser censurado. Para um escritor, naquela sociedade hostil, o perigo era mais iminente. Com receio pela situação de Góis, Couto desabafa: "Estamos todos à mercê de denúncias, de alguém que nos queira mal, esta é a miserável verdade. Mas Portugal não terá os meus ossos." (SARAMAGO, 1980, p.71). Medo de uma reação religiosa violenta, um destino incerto e preocupante.

Nota-se que a peça apresenta o projeto ideológico do Saramago: a crítica negativa à religião católica, por meio de ataques ao Santo Ofício. Realmente, o Saramago dramaturgo mostrava aversão a quaisquer atrocidades religiosas contra a liberdade artística do ser humano e o caso de Damião de Góis exemplifica tal posicionamento

crítico. Para o dramaturgo, a prisão de Góis é consequência exclusiva de opressões religiosas e os diálogos dos personagens transparecem bem isso.

Aliás, pelo grande perigo em Camões ter escrito também, Ana de Sá dá conselho ao filho, dizendo para ele tomar cuidado e evitar contestações explícitas, que possam resultar em futuras represálias religiosas. Todo cuidado é bem-vindo e a mãe aflita se preocupa com o poeta: "[...] E tu, tem cuidado, Luís. Lembra-te de que ainda somos parentes de Damião de Góis. Tem cuidado com as palavras que disseres, resguarda-te dos inimigos [...]". (SARAMAGO, 1980, p.71).

Não obstante, a angústia de Ana também está articulada com o inconformismo referente à condição precária em que vive Camões, apesar de ele possuir inegável talento literário. Como uma mãe poderia aceitar tamanha injustiça? Suas palavras são emocionantes: "Luís de Camões é pobre. O maior poeta português é pobre, o meu filho quase não tem que comer." (SARAMAGO, 1980, p.68). A genitora não compreende o fato do poeta ter sempre que provar seu dom artístico e não ser valorizado como deveria. Para ela, a demora da aceitação da publicação do livro é absurda.

José Saramago usa a revolta de Ana de Sá, diante da injustiça, para criticar a censura religiosa e, surpreendentemente, também transparecer o humor da personagem, deixando o enredo menos pesado. Isso acontece porque a genitora se apropria da palavra "peste", que, no início da peça, foi usada para especificar a peste negra ⁶e, agora, dá consistência à crítica, passando a ser usada no sentido figurado, ao zombar daqueles que oprimem e que fazem o mal ao próximo.

Em um determinado momento de *Que farei com este livro?*, Diogo do Couto avisa Camões e a mãe dele que pretende voltar à Índia, ao passo que está decepcionado com o cenário português da época. Concordando com ele, Ana opina: "Esta peste..." (SARAMAGO, 1980, p.72), mostrando também nítida reprovação ao Portugal opressor.

O autor de *Os Lusíadas* não entende o posicionamento da genitora, pois a epidemia "peste negra", um grave problema para a Europa, já não existia tão forte em Lisboa nesse momento dialogado da trama, mas Ana não desenvolve mais o assunto. A conversa, então, aborda a prisão arbitrária de Góis e a espera pela resposta do Frei Bartolomeu Ferreira, que pretende alterar alguns trechos da epopeia.

⁶ Atingiu a Europa e o Oriente Médio com vários surtos, resultando na morte de 75 a 200 milhões de pessoas na Eurásia. No continente europeu, houve três pandemias de peste negra registradas. Conhecida também como "grande peste", "peste" ou "peste bubônica".

Sem hesitar, a personagem afirma novamente: "Esta peste!" (SARAMAGO, 1980, p.72). Portanto, mesmo o enredo tendo uma atmosfera negativa, o uso da palavra "peste", agora, no sentido conotativo, proporciona um humor discreto, mas vinculando uma contestação da própria matriarca à opressão religiosa lisboeta. O ponto de exclamação, sendo presente na fala da personagem, evidencia o estado de ânimo dela irritada com a situação: a "peste" não é mais a negra, é o imperativo Frei Bartolomeu Ferreira.

No entanto, o Frei, apesar de ter recebido o apelido pejorativo, dá uma boa notícia ao poeta: o Santo Ofício autorizou, enfim, a publicação do livro, desde que o autor "retifique" algumas partes específicas sobre deuses que, segundo a visão centralizadora da Igreja, poderiam abalar os dogmas religiosos.

De certo modo, a aceitação só se deu com o combinado de haver, inevitavelmente, reformulações, mesmo que ínfimas, o que prova a poderosa relação de ordem/obediência entre a Inquisição e a sociedade do tempo. Além do Santo Ofício ter sido o último a dar a resposta a Luís de Camões, o mesmo impôs condições forçosas para a publicação ser, de fato, deferida.

O discurso hipócrita do sacerdote soa em um tom agressivo: "Agradecei a Deus e às circunstâncias não terdes que praticar maior violência sobre a vossa obra. Estais lembrado da nossa primeira conversa..." (SARAMAGO, 1980, p.73). Deus sendo usado para justificar naturais atitudes autoritárias e desumanas dos opressores, escancarando uma manipulação plena do conhecimento literário. No trecho transcrito, as reticências aumentam a tensão provocada pelo ameaçador, pois despertam interesse em lembranças negativas da conversa inicial.

Sem demora, a resposta de Camões vem com ironia: "Se bem vos entendo, devo agradecer o mal que me fazem, à conta de não mo terem feito maior." (SARAMAGO, 1980, p.73). A censura é respondida, gerando um relativo desconforto no religioso que, para disfarçar, resolve ler o parecer da Inquisição na íntegra. Com isso, ele reitera ser apenas um obediente dos bons costumes cristãos e defensor da fé. De fato, uma ação bem astuta.

Não plenamente satisfeito, o corajoso poeta tenta, a todo custo, saber o porquê da prisão do velho amigo Damião de Góis, porém é ameaçado sutilmente e repreendido pelo inquisidor que, claro, procura se esquivar da resposta:

[...] Senhor Luís de Camões, permiti que vos dê um conselho. Retirai-vos, já tendes o meu parecer, que vos é favorável, publicai o vosso livro, eu esquecerei a pergunta que fizestes, o interesse excessivo que mostrais por Damião de Góis. (SARAMAGO, 1980, p.75).

Góis virou um herege (contestador) e, por isso, saber algo sobre ele significava estar em pleno desacordo com o poder religioso. Camões não acredita que um homem com quase setenta anos possa representar um perigo social. O que ele fez de tão grave para ser preso, afinal de contas? Por que o mistério e a falta de informação sobre o acontecimento?

Nesse instante, apreensivo com a insistência, o Frei Bartolomeu Ferreira abandona a falsa benevolência e ataca Camões com um ímpeto de raiva:

[...] Quem sois vós para quererdes devassar as razões da Santa Inquisição, quando muito bem sabeis que o fim último deste Santo Tribunal é extirpar as heresias, perseguir o judaísmo, a feitiçaria e os luteranos? Estareis por acaso contra estas acções? Olhai que podeis vir a chorar amargamente pelo que estais dizendo. (SARAMAGO, 1980, p.75).

Veja que tudo o que não rege o catolicismo, consequentemente, é oponente da Santa Inquisição. E, segundo ela, oposição se elimina com muita censura e, caso necessário, até mesmo com violência física. A perda da liberdade desencadeada pela prisão arbitrária de Damião de Góis é exemplo incontestável de abuso de poder em um mundo silenciado pela religião.

Curioso o posicionamento do personagem principal de *Que farei com este livro?*, visto que mesmo censurado e marginalizado pelos católicos, o mesmo insiste em contrariar a perigosa Ordem religiosa. Parece que o poeta se identifica com o velho Góis, ao passo que, além de ser escritor, o amigo também repudia a perda de liberdade na literatura. Além disso, tantas semelhanças também podem indicar que o futuro de Camões será o mesmo, fixado por motivos incertos de uma condenação. Naturalmente, o poeta clássico sabe bem disso.

No final da horripilante conversa, o sacerdote tece um conselho incisivo: "Nada podeis, portanto, saber de Damião de Góis. E, no vosso interesse, melhor é que o não saibais. Não tenteis a Deus, senhor Luís de Camões [...]" (SARAMAGO, 1980, p.76). Camões personagem se preocupa com a humanidade e defende os direitos das pessoas, até porque, na dramaturgia saramaguiana, a resolução do sofrimento coletivo se dá somente pela intervenção dos homens no ambiente.

Em uma Lisboa manipulada pela Inquisição, claro que o sofrimento do bom poeta, defendendo o direito coletivo da literatura, é inevitável. Pelo menos, apesar das condições religiosas exigidas, a publicação de *Os Lusíadas* foi concedida, o que comprova que a intervenção do protagonista, na trama, foi fundamental.

A partir de agora, essa preocupação não será mais a maior para ele, pelo menos em partes. De fato, em um diálogo entre o poeta e Francisca de Aragão, a mesma o orienta a não se martirizar tanto com o assunto, pois a publicação ocorrerá certamente, até porque o Santo Ofício autorizou e, por isso, dentro de alguns dias sairá o alvará. O problema, agora, passa a ser a impressão do livro.

E a problemática já assombra a vida do personagem principal, que se sente coagido pela Inquisição, desprovido de bens econômicos, dependente dos cuidados maternos e inferior à amada, que queira ou não, possui uma posição social mais elevada. Camões personagem é um alvo fácil da perseguição religiosa vigente. Suas palavras são sinceras e igualmente emocionantes:

[...] Irei pôr-me à porta do paço, de mão estendida, pedindo a quem entre e saia: Uma esmola, pelo amor de Deus, uma esmola para Luís de Camões poder mandar imprimir os seus *Lusíadas*, que da Índia não trouxe dinheiro e vive às pobres sopas de sua mãe Ana de Sá e graças à protecção de D. Francisca de Aragão. (SARAMAGO, 1980, p.79).

O respectivo sentimento depreciativo pode abalar o amor dos dois, pois além de deprimir o poeta clássico, também serve como empecilho para um bom desenvolvimento lírico. As diferenças sociais entre Camões e Francisca são nítidas e, sendo assim, elas fazem com que a insegurança dele aumente consideravelmente.

Além disso, analisando o fato de que a amada trabalha na corte lisboeta, lugar há pouco causador de opressão no poeta, fica evidente que isso é mais um obstáculo entre eles. Luís de Camões crê que a corte não se mistura com o povo e, quando o faz, pouquíssimas vezes, o maltrata à custa de opressões diversas.

A revolta é expressada no discurso do autor de *Os Lusíadas*: "A corte é como um mosteiro de portas e janelas fechadas. Quando alguém dentro se lembra dos que vivem fora, lança um osso por cima do muro [...]"(SARAMAGO, 1980, p.80). Nele, a expressão "fechadas" transparece o egocentrismo da corte, que parece quase nunca pensar nas camadas populares. Para reforçar o tom de denúncia, o termo "osso" foi empregado para degradar mais os indivíduos rejeitados pelos regentes os quais, quando são notados, recebem alimento à maneira dos cães.

Uma nítida metáfora entre "homens" e "cães" escancara cruelmente um cenário degradante que serve como barreira de isolamento para o amor de Luís Vaz de Camões e Francisca de Aragão. Portugal se apresenta passivo a essas perversidades e misérias humanas e, por isso, é usualmente criticado no enredo pelo personagem principal: "Talvez nas cortes de Itália, ao que ouço dizer, tais fortunas aconteçam, porém nós vivemos em Portugal..." (SARAMAGO, 1980, p.80).

Aliás, em *Que farei com este livro?*, Francisca de Aragão se revela mais sensata e focada que o próprio companheiro, até mesmo o aconselhando a direcionar a atenção à publicação do livro, isso porque a dama do paço percebeu que ele estava se dispersando muito com a enigmática prisão de Damião de Góis. Ponto divergente entre os dois, apesar do amor forte que permeia a peça teatral.

Para Aragão, a opressão religiosa já dominou Góis e, sendo assim, Camões não poderia fazer nada para ajudá-lo. A obra é o objetivo fundamental agora. Contudo, não concordando, o poeta a responde com ironia, uma vez que pensa exatamente o oposto do que se afirma: "Sim, deixemos Damião de Góis. Deixemos que Damião de Góis apodreça nos cárceres da Inquisição, deixemos que se encha de bichos e de sarna, deixemos que o Santo Ofício lhe conte os erros e as denúncias [...]" (SARAMAGO, 1980, p.81).

Publicação literária aprovada em partes. Infelizmente, Camões personagem é informado de que para que o livro seja impresso, ele terá que arcar com a quantia significativa de 40 mil réis ao tipógrafo Antônio Gonçalves. O problema é que o escritor não tem esse valor, pois, como se sabe, o mesmo está passando por dificuldades financeiras reais, desde que voltou da longa viagem da Índia e de Moçambique.

O valor abusivo imposto a Camões pode ser também um jeito que a Santa Inquisição articulou para manipulá-lo, até porque, naturalmente, ela dominava todas as áreas daquela sociedade. O que adianta "concordar" com a impressão e cobrar um preço tão exorbitante para quem não possui recursos financeiros? Evidencia-se uma estratégia clara de domínio.

Como já esperado, Camões personagem responde que não tem o respectivo dinheiro, ficando muito revoltado com cobrança a ponto de pensar em destruir a epopeia: "Dai-me cá esses desgraçados papéis, que a vontade me está vindo de os lançar ao mar, por onde já andaram. Melhor seria se lá tivessem ficado, mais quem os escreveu." (SARAMAGO, 1980, p.86).

Ao escutar a fala do poeta, Servente espera o mesmo ir embora para perguntar a Gonçalves o porquê daquele desabafo tão comovente. Ele é respondido com agressividade, como se o empregado estivesse na tipografia somente para exercer seu trabalho e não especular mais nada. Segue a transcrição do trecho comprobatório: "Talvez nem ele o saiba. Está calado, e trabalha." (SARAMAGO, 1980, p.87).

Percebe-se que o silêncio é exigido na tipografia para que se tenha um bom desenvolvimento trabalhista. "Calar-se", portanto, é uma exigência e essa está acompanhada de "não opinar", ou seja, acatar todas as ordens incontestavelmente. De fato, Servente foi censurado, pois não cabia a ele, naquele momento, pedir explicações de assuntos externos à sua função. Ambiente opressor caracterizado pela desumanidade.

A surpresa vem agora: exausto com tanta preocupação envolvendo *Os Lusíadas*, Luís Vaz de Camões resolve vender os direitos autorais da obra para Antônio Gonçalves, pelo preço simbólico de 50 mil réis. Fica clara a entrega do poeta ao desânimo e à descrença, pois apesar de amar literatura, ele precisa do dinheiro para sobreviver, bem como ajudar Ana de Sá. A explanação camoniana é sincera:

[...] Mestre António Gonçalves, não há porta nenhuma a que eu possa bater. Esta é a única. Poderia dar-vos mesmo o meu livro, apenas com a condição de que o imprimísseis. Mas preciso de comer, precisamos, minha mãe e eu. Dai-me cinquenta mil réis e eu entrego-vos o meu privilégio, fazei do livro o que quiserdes, vendei o que puderdes [...]. (SARAMAGO, 1980, p.88).

Gonçalves pede a ele que volte no dia seguinte para obter uma resposta, visto que precisa pensar melhor sobre o negócio. Quando o impressor fica sozinho com Servente, o subordinado tenta saber antecipadamente a decisão dele, mas não têm êxito. O arrogante chefe, com rispidez, diz: "Sei lá bem! Está calado, e trabalha." (SARAMAGO, 1980, p.88).

Aliás, observando o termo "servente", há clara relação de hierarquia e censura nele, com alusão à ideia de ordem e obediência, ou seja, alguém que manda e outro que obedece (serve). A escolha da palavra pelo dramaturgo foi, portanto, intencional, tanto que o personagem não é nomeado, sendo identificado apenas pela função que exerce na tipografia.

O dia seguinte, em março de 1572, descreve o desfecho da peça teatral. O empregado ia à casa de Camões, mas acaba o encontrando por acaso e, com isso, aproveita o momento tão oportuno para dar a resposta de Antônio Gonçalves. Pela

concisão de palavras típica de texto teatral, não há como saber ao certo o que realmente o subordinado entrega ao poeta, mas se deduz que é o livro devolvido.

Dessa forma, subentende-se que Gonçalves não quis comprar os direitos autorais de *Os Lusíadas* e, por fim, Camões, humilhado e derrotado, segura seu livro com as duas mãos, se questionando: "[...] Que farei com este livro? (*Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.*) Que fareis com este livro? (*Pausa.*)" (SARAMAGO, 1980, p.92).

Parece que a censura religiosa foi vitoriosa, afinal de contas, mesmo depois que a Santa Inquisição, supostamente, aprovou a publicação do volume, foi criada uma grande dificuldade financeira para que Camões não conseguisse arcar sozinho com os gastos caros e inevitáveis da impressão literária. Portanto, não houve superação da opressão no desfecho teatral, visto que o protagonista terminou enfraquecido e decepcionado com a situação.

Abalado, ele até tentou vender os direitos da obra-prima, mas foi rejeitado. Um clássico da literatura portuguesa desprezado por todos, menos pelo talentoso poeta que, desolado, se pergunta: "Que farei com este livro?". As vozes do povo, que estavam presentes, somem e Camões permanece segurando o livro sem obter nenhuma resposta, "Por mares nunca dantes navegados..." (SARAMAGO, 1980, p.92).

2 A aceção de História na peça de Camões personagem

Defensor dos fundamentos da Nova História, José Saramago acreditava que os fatos históricos ditos oficiais podiam ser contestados e até mesmo reinventados, afinal de contas, a reelaboração histórica é uma evidência pós-modernista, conforme observa Ana Paula Arnaut (2002, p.345): De fato, "[...] a produção literária do Post-Modernismo nada mais faz do que utilizar o passado como mera decoração [...] ou como redução apolítica da História à estética".

Utilizar a História é um recurso decorativo na literatura saramaguiana, sendo que o escritor dá novos sentidos a acontecimentos históricos e essa ação demonstra que a dramaturgia dele possui traços pós-modernistas bem característicos. Segue um comentário crítico fundamentando o exposto:

A referência histórica aos penitentes de Portugal nos mostra um marco, ponto onde a história se ressignifica por meio da memória presente no texto literário [...] É essa reelaboração da história por meio do viés literário que

Saramago opera ao apresentar os fatos para além da aparência [...]. (FONSECA; LIMA, 2016, p.41).

Em *Que farei com este livro?*, Saramago utiliza a viagem verídica de Luís Vaz de Camões às Índias como suporte ao enredo da peça. Sabe-se, de fato, que Camões fez uma longa viagem e voltou a Lisboa com novidades literárias, basicamente, com a elaboração de *Os Lusíadas*.

A obra-prima camonianiana incomodou muitos religiosos convencionais, principalmente os seguidores do catolicismo, o que incitou uma grande repulsão e censura vinda da Santa Inquisição na vida do poeta português. Durante muito tempo, o livro dele foi rotulado como cerne de imoralidade em Portugal, sendo que tal situação real despertou o interesse de José Saramago, que a reutilizou na peça teatral.

Desse modo, o dramaturgo adaptou um episódio verídico, trazendo-o para a sua atualidade, visto que acreditava ser o mesmo um acontecimento pertinente para abordar a censura religiosa. E, realmente o fez, ressignificando-o por meio de pinceladas literárias, ou seja, ficcionais, e não se aprofundando em detalhes da viagem, até porque, para ele, como já sabido, História era apenas objeto de representação, não querendo ele comprovar especificidades da viagem realizada, tanto que a trama começa somente a partir da volta do poeta à capital portuguesa.

Inclusive, no livro teatral, o Saramago mesmo discorreu, no final da página de apresentação dos personagens, sobre a falta de rigidez cronológica do seguinte modo:

A acção decorre em Almeirim e Lisboa, entre Abril de 1570 e Março de 1572, ou, com menor rigor cronológico, mas maior exactidão factual, entre a chegada de Luís de Camões a Lisboa, vindo da Índia e Moçambique, e a publicação da primeira edição de *Os Lusíadas*. (SARAMAGO, 1980, p.12).

Vale registrar também que o sentido de História dado por José Saramago nessa peça é um pouco diferente daquele esboçado na primeira relativamente à origem dos personagens, pois *Que farei com este livro?* privilegia os personagens históricos em relação aos meros ficcionais, sendo que tal preferência estética aqui já é um bom indício de representação realista. Certamente mais verossímil é representar um período histórico com nomes de indivíduos verdadeiros em um texto de teatro.

Entende-se por personagens históricos aqueles seres que foram inventados com base em pessoas que, de fato, existiram e que ficaram, de algum modo, marcadas na História tradicional ou mesmo na literatura. Normalmente, foram pessoas que

produziram obras artísticas valiosas ou que viveram em tempos conhecidos, se diferenciando dos demais por alguns traços específicos, tais como: personalidade, família imponente, atuação profissional, crença religiosa, entre outros.

Essa preferência do dramaturgo é bastante curiosa, visto que, como se sabe, o personagem principal de *Que farei com este livro?* é um dos mais consagrados escritores da literatura portuguesa, sendo que, inclusive a peça foi escrita por encomenda de Joaquim Benite para assinalar os 400 anos de falecimento do poeta clássico.

No entanto, Camões, na trama saramaguiana, é descrito como um homem que passa por necessidades, luta pela impressão de sua obra-prima e é, em muitos momentos, humilhado e perseguido pelas forças superiores. A única coisa que ele tem e que o mantém confiante é o indiscutível talento literário. Graças ao dom das palavras, ele não desiste do árduo objetivo, pois acredita que a publicação enriquecerá a literatura e ajudará financeiramente a sua humilde mãe.

A desconstrução da imagem tradicional do poeta clássico foi feita com grande esmero e literariedade pelo dramaturgo, como bem observou Marie-Claude Hubert (2013, p.216), pois há "[...] múltiplas dificuldades com que se choca o escritor quando quer pintar um personagem real, de carne e osso, em vez de um herói estilizado [...] o esforço se torna duríssimo". Moldar um Camões personagem mais vulnerável à censura inquisitorial foi estratégico para Saramago, pois o interesse dele em abordar o tema é muito forte, até porque, na peça, o protagonista não é o único a ser repreendido, como também vários outros personagens.

Na produção saramaguiana, a presença de Camões se faz sentir desde a preferência intertextual de versos de *Os Lusíadas* até a transformação do poeta em ser fictício, como acontece em *Que farei com este livro?*. A história de Camões passa a ser adaptada, sendo que José Saramago traz para a sua atualidade um poeta mais sofrido e carente, porém mantendo sua força e competência literária.

Realmente, mesmo havendo uma readaptação de fatos pessoais de Luís Vaz de Camões, há, contudo, uma conservação das estruturas arquetípicas originais da personagem, que passam a ser exploradas contra a repreensão da época. Não à toa, o dramaturgo utilizou o poeta clássico como álibi no texto teatral: além de admirá-lo muito, sabia que a audácia camoniana cairia bem em um enredo que, a todo momento, procura denunciar a falta de liberdade em se fazer literatura.

A História é usada como simples pretexto para que o corajoso autor de *Os Lusíadas* lute contra a intolerância castradora da boa literatura portuguesa. O comentário crítico abaixo evidencia a abordagem histórica na peça:

[...] em *Que farei com este livro?*, nem o rigor histórico se dilui numa ilusória fidelidade arqueológica ou no recurso fácil aos anacronismos, nem a invenção poética abdica dos seus direitos sem deles todavia nunca abusar, nem a lição que da obra se desprende [...] é possível em regras que, à maneira de um catecismo, o aluno/espectador deverá decorar. (REBELLO, 1999, p.147).

O personagem Camões serve como líder na divisão ideológica da trama saramaguiana: seus aliados masculinos Diogo do Couto e Damião de Góis contra os opressores atrozes do Santo Ofício. Mais externamente, um povo apático servindo de representação a um país muito censurado na História pela Igreja Católica. E Saramago, com peculiar engajamento social, denuncia a realidade hedionda por meio da sua crítica no teatro.

Outra personagem histórica importante adaptada na trama é Francisca de Aragão. Provavelmente, ela teria sido mesmo namorada do autor de *Os Lusíadas* e, desse modo, Saramago se apoderou desse fato verídico para enriquecer o lirismo entre os dois personagens. Romance real e abordado pelo Saramago de modo a amenizar um pouco o ônus censor na peça.

Como se sabe, a dama da rainha D. Catarina da Áustria serve como uma espécie de guia, incentivando e direcionando Camões nos passos a serem tomados para convencer os superiores do seu intuito literário. Estando dentro da Corte, Aragão cria situações favoráveis de modo a ajudar o amado e, por fim, consegue, tanto que o rei e os aliados são os primeiros a aceitar a publicação épica. Sem a ajuda dela, driblar a censura da Corte seria tarefa quase impossível.

Naturalmente, o escritor parece sempre mostrar a História como problemática nos textos teatrais, mesmo ela se chocando com os ideais dos personagens de condições mais privilegiadas. Aborda, por exemplo, o amor existente entre o poeta e Aragão, visto ser o mesmo, na trama, um forte oponente da opressão da época.

Aliás, a censura é contextualizada para o tempo presente de José Saramago e, por isso, serviu de ingrediente constitutivo para a produção de *Que farei com este livro?*. Mesmo a obra possuindo um enredo passado é, contudo, propícia para se tratar do tema, que é ainda bem atual e que perturbou muito a vida do próprio dramaturgo. O comentário crítico abaixo faz referência a essa tendência no autor:

[...] não devemos deixar de inserir, em articulação com a ininterrupta reflexão do autor sobre a História [...], aparentemente circunstanciais, na corrente historicista da produção teatral portuguesa contemporânea. Se era com fábulas históricas que, antes de 1974, se tentava escapar à censura do presente, depois dessa data foi ainda pela História e pelas ficções históricas que frequentemente se procurou entender o presente. (ZURBACH, 1999, p.158).

A sensatez e a astúcia de Francisca de Aragão vão estimulando sempre Luis Vaz de Camões a persistir na árdua meta literária. Além do amor, a força moral que ela dá ao poeta contribui para que, juntos, vão eliminando os impedimentos para que o poema ganhe as páginas impressas. Segundo relatos históricos, Aragão foi uma mulher com visível influência monárquica, sendo que tal dado foi usado de modo assertivo na peça, sobretudo, para ajudar o protagonista.

Que farei com este livro? descreve uma sociedade rejeitadora de dons artísticos como o escrever literatura e, conseqüentemente, apreciadora de riquezas e elevadas posições sociais, sendo que essa personagem feminina ganha vida para tentar combater sutilmente a censura que tanto atrapalha Camões.

De fato, sua presença valiosa na Corte, servindo a rainha, contribui para que, em partes, o talento camoniano fosse menos desprestigiado por lá. Os valores humanos defendidos por José Saramago e evidenciados em Camões personagem parecem, de certa forma, serem também apreciados por Aragão que procura, a todo custo, ajudar o amado.

Observando a peça, nota-se mais um personagem histórico relevante: D. Sebastião. Como já exposto, José Saramago emprega a figura do rei de modo atípico à visão que se construiu dele no país luso. Sendo uma tópica constante na literatura portuguesa, o "sebastianismo" é um movimento profético que nasceu no final do século XVI em Portugal, mais especificamente em 1578, como resposta esperançosa ao desaparecimento de D. Sebastião.

Como o corpo do monarca nunca foi encontrado, os nativos acreditavam que o rei voltaria para livrar o país de quaisquer situações problemáticas. Várias pessoas descreditavam no falecimento do rei, chegando até mesmo a espalhar a lenda de que ele estava vivo e somente esperando para voltar oportunamente ao trono e, dessa maneira, neutralizar a predominância estrangeira.

Com ousadia, o dramaturgo não poupa esforços para manchar a convencional imagem histórica do rei, pois revela um D. Sebastião intolerante e arrogante, restrito a

publicações literárias, tanto que nem se quer ouve Camões personagem. Desse modo, o mito luso envolvendo o rei é abordado com distorções em relação aos relatos literários e históricos tradicionais. Saramago fez isso de modo intencional para chamar a atenção dos leitores da peça.

D. Maria de Ataíde, a condessa de Vidigueira, também foi base para a criação de mais um personagem histórico em *Que farei com este livro?*. Não obstante, a postura soberba da personagem é apresentada negativamente, ao passo que ela chega até a rasgar uma anotação poética de Camões na trama. Postura clara de ignorância e falta de apreço pela literatura.

Com o intuito de denunciar a hedionda censura religiosa, o dramaturgo usa o polêmico Damião de Góis de inspiração para criação de um personagem histórico. O cronista Góis foi mesmo perseguido pela Santa Inquisição e, por isso, na peça, o mesmo desaparece, deixando no ar um mistério em torno de seu sumiço.

Para o amigo não ser esquecido, Camões, na trama, insiste em saber os reais motivos da prisão dele, pois acredita que os inquisidores têm culpa plena. Nem a experiência de vida desse autor luterano foi contada para poupá-lo da violência católica desumana. Fato histórico reescrito por Saramago com o intuito de denunciar a opressão daquele tempo, sendo que a vida de Góis foi usada justamente porque o dramaturgo sabia que ele, na realidade, incomodou muito o Santo Ofício.

Além disso, o soldado Diogo do Couto também virou personagem em *Que farei com este livro?*. Sabe-se que ele tinha pais nobres portugueses e era um amigo bem próximo do autor de *Os Lusíadas*. Realmente, Couto encontrou Camões necessitando de visíveis ajudas financeiras e, desse modo, resolveu socorrê-lo para que, consequentemente, o poeta voltasse a Portugal e apresentasse sua obra-prima.

Importante ressaltar também que Diogo do Couto foi um denunciador da opressão sofrida pelos pobres e isso lhe proporcionou uma violenta perseguição na época, sendo que ele foi muito censurado. Justificativa mais que suficiente para Saramago utilizar a audácia desse homem polêmico como matéria-prima a um personagem teatral que tem a função principal de ajudar Luis Vaz de Camões na publicação do livro.

Na peça teatral, o resgate de potenciais personagens submissos na História desencadeia o processo de reconstrução dos fatos apontados, até então, como verdadeiros, de modo a contestar episódios assertivos apenas aos mais favorecidos. Dar voz a seres que não tiveram muito privilégio no passado, como Couto e Camões,

significa, para Saramago, recontar a História de um modo mais justo na literatura. O comentário crítico abaixo complementa o exposto:

[...] a ideologia passadista-, a obra de Saramago parece fazer da ocupação desse espaço uma forma mesmo de contraposição ao nacionalismo. É ver, por exemplo, a imagem desmistificada de Camões na peça *Que farei com este livro?* (1980); justamente Camões, que se tornou, desgraçadamente, o baluarte involuntário da ideologia nacionalista [...]. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.94-95).

Passado e presente se inter cruzam de modo a dar mais audibilidade às vozes dos desfavorecidos na sociedade. A zona de conforto aparentemente inabalada dos poderosos é atingida no texto teatral saramaguiano. A Inquisição, por exemplo, ficou conhecida no século XVI como a grande protetora da fé cristã, mas é bem criticada pelo dramaturgo por suas ações arbitrárias e podadoras do conhecimento literário.

De fato, na peça, ela foi a mais relutante na aceitação de *Os Lusíadas* e mesmo quando concordou, estabeleceu uma condição financeira que tornou totalmente inviável para Camões, tanto que, no final, o protagonista até questiona o que fará com o seu livro. Então, percebe-se que "o ataque de Saramago é por demais direto [...] Não há dúvida de que ele se dirige à História positivista, vista como falsificação da verdade histórica; portanto, como pura ideologia." (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.105).

História essa que não dá espaço para os que não têm *status* social elevado, como Camões. Ele foi filho único de Simão Vaz de Camões e de Ana de Sá e Macedo, revelando, assim, mais uma personagem histórica em *Que farei com este livro?*: a mãe protetora do poeta. Mulher fortalecida pelo sofrimento da vida, Ana teve que cuidar do filho quase sozinha, ao passo que o marido se ausentou por viagens à Índia, em busca de fortunas com o objetivo claro de proporcionar uma vida melhor a sua família.

José Saramago recria uma Ana de Sá para a peça teatral, mas preservando a força peculiar que a genitora real tinha. Ela serve como uma guiadora do filho, mesmo tendo que questionar o porquê de Camões, tendo talento literário, passa por graves privações financeiras. Não obstante, a triste situação precária de Camões e Ana é descrita e tal senhora tem função relevante no enredo. Camões, além de acreditar no valor da obra épica, também queria o reconhecimento financeiro, sobretudo, para socorrer a mãe.

Defensor dos fundamentos da Nova História, Saramago se sente livre para reconstruir o passado em sua dramaturgia, mesmo sabendo que a literatura é apenas uma arte. Sendo assim, em *Que farei com este livro?*, ele aborda o passado do maior poeta

luso com o intuito claro de denunciar a censura da época, pois Camões foi muito humilhado pelos governantes e religiosos do século XVI.

Sobre a forma peculiar como o escritor aborda o passado na literatura, ele mesmo explicou o seguinte em seu famoso diário:

Creio bem que o que está subjacente a estas inquietações é a consciência da impossibilidade duma reconstituição plena do Passado. Não podemos reconstruí-lo, somos tentados - sou-o eu -a *corrigi-lo*. Quando digo corrigir o Passado não é no sentido de emendar os factos da História (não poderia ser essa a tarefa de um romancista), mas sim, se se me permite a expressão, *introduzir* nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até aí parecera indiscutível: por outras palavras, substituir o *que foi* pelo *que poderia ter sido* [...]. (SARAMAGO, 1997, p.623).

Ainda discorrendo sobre o assunto, Saramago chegou até mesmo a aproximar História e ficção, afinal de contas, as duas possuem, em suas construções, relatos recontados. Veja o trecho comprobatório retirado de uma página íntima dele:

[...] parece-me bastante pertinente dizer que a História se nos apresenta como um parente próximo da Ficção, porquanto, ao "rarefazer o referencial", procede a omissões voluntárias de que irão resultar modificações no panorama do período observado, com a forçosa consequência do estabelecimento de relações diferentes entre os factos "sobreviventes" [...]. (SARAMAGO, 1997, p.625).

A História ganha espaço na trama também pela menção à "peste negra" que, como se sabe, afetou drasticamente o território europeu. Conhecida também como "peste bubônica", foi a pandemia mais mortal da história humana, até então conhecida. De início, a praga, em 1347, penetrou na Sicília, mas retornou mais devastadora entre os séculos XIV a XVII, na Europa.

Lisboa, como não foi diferente, sofreu também com a praga e, segundo Martim da Câmara, pelo fato de a cidade ser bem fechada e possuidora de um clima muito quente para a época, estava mais volúvel à pandemia: " [...] Lisboa está fechada, é como um caldeirão de brasas. Em não tendo mais que consumir, apagam-se a si próprias" (SARAMAGO, 1980, p.17).

Todavia, pode-se desprender uma interpretação mais ampla pelo uso da palavra "fechada": uma implícita opressão, pois o ser "fechada" pode significar também o isolamento, a não abertura para doenças e para outras pessoas estranhas. Portanto, a cidade "fechada"; isolada, é manipulada mais facilmente por indivíduos poderosos que buscam sempre o controle geral da situação.

Conforme registros históricos, a "peste bubônica" foi trazida por pulgas em navios que voltavam de territórios asiáticos, espalhando-se, sem dificuldades, por grande parte da Europa, sobretudo pela escassez de saneamento necessário, que afetou muitas pessoas.

A pandemia devastou várias cidades, principalmente as áreas mais pobres e essa informação foi mencionada pelo mesmo personagem: " [...] A peste não dá sinais de querer retirar-se, e agora [...] temo que redobre. Já morreram mais de cinquenta mil pessoas, geralmente do povo miúdo" (SARAMAGO, 1980, p.17). Trata-se, então, de um ponto de representação realista desenvolvido pelo José Saramago na trama, afinal de contas, "[...] O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade" (BRECHT, 1978, p.109).

Em outro momento de *Que farei com este livro?*, a praga foi lembrada de novo com o intuito de tornar patente a amargura do protagonista em relação ao ambiente opressor. Melancólico pela falta de apoio literário, ele tece um comentário a Diogo do Couto: "[...] Numa cidade que morre de peste, pesam bem pouco as amarguras dos vivos [...]" (SARAMAGO, 1980, p.32). Grande é a sua desilusão, mas o poeta parece amenizá-la um pouco por meio da aproximação indireta com a praga hedionda, que serviu como um pormenor indicativo de realidade europeia.

Observando a segunda peça teatral inteira, o dramaturgo, portanto, abordou a História por meio de vários personagens, que ganharam vida por inspiração em nomes portugueses consagrados. Ademais, o caminho de Luís Vaz de Camões, na tentativa de convencimento do valor de *Os Lusíadas*, percorrido em uma sociedade desinteressada por artes, também foi reconstruído com criatividade.

Mesmo expondo um Camões fragilizado, a opção foi intencional, pois assim a repreensão religiosa praticada pela Santa Inquisição poderia ser denunciada sem pudores e isso José Saramago fez com constância. O que incomodava o contexto religioso, conseqüentemente, era censurado e a épica camoniana perturbou bastante.

3 Simetria com conhecidos romances saramaguianos

Em *Que farei com este livro?*, utilizando um enfoque particular de História, José Saramago usou determinadas tendências estéticas que são reveladas também em alguns romances dele. Interessante será mostrar tais pontos, com o intuito principal de comprovar a simetria entre a peça e eles.

Sem grandes dificuldades, é constatada uma semelhança já na procedência do personagem principal Luis Vaz de Camões. Ao usar um poeta português como inspiração para construção de um protagonista, fica evidente tal recurso também em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Nesse romance datado pela primeira vez em 1984, Saramago usou o escritor Fernando Pessoa e não só o heterônimo clássico dele Ricardo Reis, como também Alberto Caeiro e Álvaro de Campos para darem vida a uma intrigante e articulada narrativa. Relevante pontuar que a tendência de criar personagens baseados em escritores é, em geral, frequente na literatura portuguesa. Um bom exemplo é a obra *Camões* de Almeida Garret, cujo título sugestivo dispensa maiores explicações.

No entanto, José Saramago fez isso com muito talento e singularidade. O romance mencionado custou-lhe uma grande e minuciosa pesquisa, que durou alguns anos, sobre a vida do complexo Pessoa. Como resultado do belo feito literário, segue um trecho ilustrativo:

[...] Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, [...], o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, [...] ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis [...]. (SARAMAGO, 1984, p.35-36).

Na segunda peça saramaguiana, o dramaturgo ressignifica Camões, com a intenção clara de escancarar a censura inquisitorial. Por isso, o poeta clássico é descrito de forma bem humana e sofrida pelas diversas perseguições, chegando até a passar privações financeiras. Evidentemente, nesse perfil camoniano nada satisfatório, o protagonista tem chances de mostrar o repúdio a um sistema religioso e monárquico que tenta, a todo custo, castrar a natural aclimação literária.

Sendo assim, é seguro tecer uma comparação entre ele e o próprio Saramago, afinal de contas, o personagem tenta, sem hesitar, vencer os censores em prol da publicação do livro. A paixão do escritor pela literatura e a aversão que o mesmo tinha por religiosos católicos tradicionais transbordam nas ações de Camões personagem. Com isso, não é nada arriscado afirmar que o protagonista dessa trama é porta-voz do próprio autor dela.

Vale ressaltar que, em seus romances, José Saramago possui uma postura bem característica, ao retomar fatos e personagens históricos e mesclá-los com acontecimentos, ambientes e personagens ficcionais, possibilitando, com isso, o diálogo

entre "[...] duas linhas de força: a histórica e a ficcional" (ARNAUT, 2002, p.354). Também *Que farei com este livro?* comprova tal postura, afinal de contas, personagens históricos convivem socialmente com seres inventados. Em outras palavras: Camões, Francisca de Aragão, Dom Sebastião e vários outros contracenam com Criado, Frade e Servente.

Aliás, nesse texto teatral, nota-se a preferência saramaguiana por personagens históricos em comparação com os puramente fictícios. Com esse recurso, o dramaturgo revela também um relativo interesse em abordar a censura, afinal de contas, as pessoas reais, que serviram de fonte de criação para os personagens, sofreram, de fato, situações repreensivas nas trajetórias delas. Luis de Camões é um exemplo emblemático.

Para o dramaturgo, Camões era uma espécie de arquétipo. Não obstante, mesmo havendo uma readaptação para o texto fictício, existiu uma conservação da estrutura arquetípica original da personagem: Camões personagem é um sofrendor censurado pelo contexto histórico cruel, mas revela ainda assim o amor pela literatura e a vontade de lutar por ela, como havia feito na vida real. O talento em escrever *Os Lusíadas* também foi conservado na peça.

A mesma operação na retomada da História parece ter sido utilizada em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Romance publicado em 1991, ou seja, mais de uma década depois de *Que farei com este livro?*, há uma alteração no comportamento convencional de Jesus, pois o mesmo é visto como rebelde nesse enredo saramaguiano.

Todavia, enquadrado em um âmbito histórico, o personagem religioso se mostra determinado em seu objetivo, contestando a sociedade hipócrita daquele período, exatamente como o verídico Cristo parecia fazer sempre. Ao reinventar uma figura cristã conhecida no mundo, Saramago:

[...] rompe com os padrões de normalidade e questiona as verdades cristalizadas pela sociedade ao longo da história, ou seja, a ordem discursiva vigente, suas tradições e convenções. Além disso, ele deixa claro que o discurso bíblico é uma criação humana. (ASSUNÇÃO, 2016, p.75-76).

Na verdade, "Cristo" foi usado apenas como suporte contestatório da História, pois o que se vê é um personagem lutando contra uma elite que tenta, a todo custo, silenciá-lo. Sendo assim, Saramago defendia veemente que "[...] o conhecimento histórico é passível de questionamento e ele nos ajuda a compreender a forma de atribuir sentidos a nossa cultura [...]" (ASSUNÇÃO, 2016, p.77).

Nesse romance, há também uma preservação de informações sobre o personagem principal, sobretudo, envolvendo dados familiares dele, exatamente como ocorre com o protagonista de *Que farei com este livro?*. A mãe Maria, por exemplo, aparece e é constantemente mencionada, assim como Ana de Sá o é no texto teatral saramaguiano.

Ambas personagens ajudam os filhos a driblar os trajetos da repreensão religiosa, aconselhando-os e direcionando-os por meio de conversas construtivas, sempre marcando presença na vida deles. Em um momento bem emocionante de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o amor da genitora é explicitado, de modo que Jesus sempre pudesse contar com seu apoio valioso:

[...] Maria curvou a cabeça, apertou mais o filho contra si como para defendê-lo das prometidas desventuras, e quando tornou a olhar já o anjo ali não estava. [...] Maria estava agora chorando com as outras mulheres, todas sentadas em círculo, com os filhos no regaço, à espera da ressurreição. José viu-a chorar, compreendeu e calou-se. (SARAMAGO, 1991, p.116-117).

Curioso o fragmento de *Que farei com este livro?*, quando a boa Ana de Sá, de modo um tanto similar, revela a Diogo do Couto a preocupação que teve pela viagem comprida de Camões às Índias. O respectivo trecho segue abaixo:

[...] não devo ser injusta para quantos, com tão grande generosidade, restituíram o filho aos braços de sua mãe ao cabo de dezassete anos. Dezassete anos que esperei aqui por ele, sem notícias, ou tão poucas, pensando se estaria morto, se por lá me teria ficado, nessas terras estranhas donde nenhum bem nos veio nunca, e já não virá. (SARAMAGO, 1980, p.27).

Nota-se uma simetria entre as duas personagens saramaguianas, ao passo que elas dão a proteção materna necessária aos protagonistas do romance e da peça teatral em questão. Evidentemente, fica comprovado o uso do mesmo recurso por José Saramago na construção dessas mães, tanto que comparar Ana com Maria não se configura como um procedimento aleatório e, sim, algo muito pertinente para se compreender melhor como os dois indivíduos necessitaram das genitoras para seguir seus objetivos. Tais personagens podem também ser vistas como uma metáfora de Portugal, a Pátria-mãe que, como as mães da ficção, deveriam acolher seus vates.

Além disso, pode-se estabelecer uma estreita analogia entre a forma com que elas tentam proteger os descendentes: fazendo por meio das mãos, braços e apertos. Veja que já no início dos dois trechos, esse dado é comprovado. Com tanto amor para

oferecer, o que elas querem mesmo, se pudessem, seria ter os filhos nos braços, poupando-os de qualquer mal, mais especificamente, protegendo-os de qualquer censura.

Tanto em *O evangelho segundo Jesus Cristo* quanto na peça, há uma preferência do escritor em construir personagens femininas marcantes e fortes. Não é ingenuidade reiterar que, sem Ana e Maria, Camões e Jesus poderiam facilmente se perder no enredo literário, podendo até mesmo comprometer suas performances.

Elas são, portanto, fundamentais para o desenvolvimento assertivo das tramas. Tramas essas que são, brilhantemente, inseridas em um âmbito histórico específico por José Saramago. Com isso, o dramaturgo utiliza a mesma operação na retomada da História, ao dar vida às personagens maternas protetoras, contribuindo com o subjetivismo defendido por ele em textos dessa natureza.

Ainda observando a presença de personagens femininas fortes na segunda peça teatral saramaguiana e em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, há uma correspondência em relação às companheiras dos protagonistas. Como já informado nesse capítulo, Francisca de Aragão, a amada de Camões, o ajudou muito para que a publicação de *Os Lusíadas* se concretizasse.

Semelhantemente, o "Jesus" construído por José Saramago, destoando da História cristã convencional, teve um relacionamento polêmico com a prostituta Maria Madalena (Maria de Magdala, no romance). Em um enredo muito polêmico, Jesus é bem jovem e se envolve com essa mulher mais velha e experiente.

De qualquer modo, o que não se pode negar também é que essas duas mulheres são figuras fundamentais nas produções literárias citadas e, por isso, mostram que José Saramago teve o mesmo propósito literário ao criá-las, pois as mesmas fortalecem os "heróis", mesmo sendo eles atípicos e inseridos em relacionamentos ainda mais inusitados: um jovem Jesus rebelde se envolvendo com uma prostituta e um talentoso Camões oprimido pela Inquisição se relacionando com a dama da rainha.

Francisca de Aragão e Maria de Magdala são personagens bem construídas e padronizadas na literatura pós-moderna. Instrumentos propícios de sobreposição à História oficial do passado para tratá-la na atualidade, agregada a uma evidente crítica do Saramago que tinha interesse em despertar uma reflexão nos leitores sobre pontos históricos aparentemente incontestáveis. De fato, o dramaturgo, seguindo alguns traços da produção literária do pós-modernismo, decorou o passado com bastante liberdade de invenção, utilizando a História apenas como suporte para um enredo interessante.

Tais pontos simétricos observados em *Que farei com este livro?* e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* demonstram o interesse que o autor tinha em contestar a História para, assim, elucidar a sua crítica social à censura religiosa presente em ambos os livros. Não à toa, a Santa Inquisição é a verdadeira antagonista da peça saramaguiana, afinal de contas, ela frustrou bastante os planos literários de Camões, demorando muito para dar carta branca a tão sonhada publicação do volume épico português.

Com similaridade, a poderosa instituição religiosa também marcou presença no enredo de Jesus de Nazaré, claro, de maneira nada satisfatória, como se comprova no seguinte trecho retirado do romance:

[...] A Inquisição, também chamada Tribunal do Santo Ofício, é o mal necessário, o instrumento cruelíssimo com que debelaremos a infecção que um dia, e por longo tempo, se instalará no corpo da tua Igreja por via das nefandas heresias em geral e seus derivados [...] a que se somam umas quantas perversões do físico e do moral [...] A Inquisição é uma polícia e é um tribunal [...]. (SARAMAGO, 1991, p.390).

O passado tenebroso envolvendo o Santo Ofício, nos livros de José Saramago, é reinterpretado e estudado criticamente na atualidade. O escritor quis denunciar a violência descabida da Igreja Católica, que repreendia todos os que se posicionavam contra seus dogmas. Essa situação é visível tanto no Jesus atípico do *Evangelho*, quanto no idealista Camões da obra teatral.

Ao colocar em cena o Santo Ofício, o dramaturgo reinterpretou o pretérito para usá-lo no presente, ação bem característica da produção pós-moderna. Não à toa, fez isso no enredo envolvendo Camões como igualmente no romance cristão polêmico que contribui com sua saída de Portugal.

Realmente, essa tendência na literatura bastante explorada nos romances saramaguianos foi também bem assídua em *Que farei com este livro?*. Em outras palavras: o passado representa a História e o presente simboliza a literatura. Por isso, estabelecem-se semelhanças entre uma e outra. Para a crítica Linda Hutcheon (1988), a ficção e a História sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis, afinal de contas, existem tendências equivalentes entre ambas.

Apesar de os relatos históricos transparecerem fatos verídicos e de os historiadores defenderem, conseqüentemente, a "verdade" em seus textos, Hutcheon bem ressalta a intersecção entre História e literatura, por elas terem aspectos similares no formato narrativo: a escolha do que será contado e do que será escondido, ou seja, a

"memória" e o "esquecimento". O exercício de se recordar de fatos que aconteceram para, depois, abordá-los novamente passa por um processo natural de seleção e omissão.

O mesmo entendimento tinha José Saramago, visto que, discorrendo sobre o tempo da Inquisição no texto ficcional, procurou fazê-lo de modo a priorizar o contexto, mas aproveitando para atualizar a crítica nele agregada. O dramaturgo somente utilizou a essência da época dominada pela Santa Inquisição na trama, pois a mesma seria o cerne para a sua denúncia teatral. Não obstante, fez isso onze anos depois, em *O evangelho Jesus Cristo*, provando que a mesma operação foi utilizada em romances em geral e no teatro, apesar das extensões heterogêneas de cada gênero de obra citado.

Como é sabido, a dramaturgia saramaguiana apresenta fortes indícios de recursos literários explorados pelo autor também nos romances e que caracterizam a produção pós-moderna. São os seguintes:

[...] a busca do novo; a experimentação de linguagens e de gêneros; a relação com a tradição como reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas; a leitura sincrônica do passado, que não anula a história mas pretende reativá-la com vistas ao futuro [...] a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos [...]. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.187).

Em *Que farei com este livro?*, o autor priorizou intencionalmente os personagens históricos. Em um enredo cujo protagonista é Camões, abrir mão de uma quantidade maior de personagens puramente fictícios (o que não ocorreu em *A noite*) contribui incitando a ironia e a crítica à doutrina católica. Claro que Camões, na luta incessante pela publicação do livro, se choca com a Santa Inquisição e, por isso, serve de álibi fácil para Saramago "atacar" a instituição religiosa, afinal de contas, os personagens históricos foram criados com base em pessoas que existiram de fato e, com isso, a crítica no teatro fica mais verossímil.

Em, por exemplo, *Memorial do convento*, romance de 1982, Saramago evidencia a mesma operação ao se tratar da História. Cria uma envolvente trama, cujo personagem principal é D. João V, rei de Portugal, portanto, ela possui procedência histórica. No entanto, fez isso com certo entusiasmo proposital, basicamente para zombar da Igreja Católica e não para exaltar o passado luso.

No livro, D. João V faz uma promessa: caso consiga engravidar a esposa rainha D. Maria Ana Josefa, levantará, como agradecimento, um convento em Mafra. E foi isso, claro, o que aconteceu. Saramago cria um personagem com base em um monarca português para criticar ironicamente a instituição religiosa cristã, dominada por

indivíduos hipócritas. Sem falar que D. Maria também existiu, de fato, e é reconstruída pelo escritor de modo que a crítica se torne mais consistente. Segue um trecho comprobatório:

Perguntou el-rei, É verdade o que acaba de dizer-me sua eminência, que se eu prometer levantar um convento em Maфра terei filhos, e o frade respondeu, Verdade é, senhor, porém só se o convento for franciscano, e tornou el-rei, Como sabeis, e frei António disse, Sei,não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá [...]. (SARAMAGO, 1982, p.14).

Zombaria com utilização de personagens ligados diretamente à História e um fato verídico: realmente, D. João V tem ligação com o convento em Maфра e José Saramago bem sabia disso ao escrever essa famosa obra. Contudo, nota-se que o autor recria um acontecimento histórico de modo a alfinetar a fé cristã.

Uma construção religiosa tão grandiosa vinculada a um agradecimento reprodutivo monárquico soa um claro sarcasmo nas páginas saramaguianas. Ao invés de exaltar esse grande feito português, Saramago debocha dele. Ironia crítica: Saramago ironiza de modo a denunciar pelo seu viés crítico.

Na peça teatral, Frei Bartolomeu Ferreira, personagem inspirado em um respeitado sacerdote, mostra também sutil ironia ao informar Camões de que a Santa Inquisição permitiu a publicação da épica. O dramaturgo subverte a História e as pessoas nela inseridas, com intuito claro de criticar os excessos cristãos, como, por exemplo, esse presente na fala do religioso: "Não sejais pois desagradecido. Lembrai-vos de que poderíeis ter bem maiores motivos para vos declarardes queixoso." (SARAMAGO, 1980, p.73). Mesmo com a longa demora da resposta inquisitorial, ainda assim o poeta não poderia reclamar, pois seria mais censurado.

Mesmo na peça *Que farei com este livro?*, cuja extensão é menor que um romance, há nítida preservação da operação ligada à História, afinal de contas, Saramago procurou utilizá-la com base para a criação teatral, brincando com os personagens históricos de modo a causar um repentino estranhamento nos leitores. Sobre a reelaboração da História explorada por esse escritor na literatura, segue um comentário crítico oportuno:

Parece-nos evidente que a tendência para reelaborar a História implica considerações de ordem ideológica que se prendem, em última instância, não só com a crítica ao modo como se escreve a História oficial mas, acima de tudo, ao modo como pacata e obedientemente a temos aceite.

De obediência à História canonicamente aceite não podemos falar a propósito de Saramago pois, [...] o passado aparece-nos metaficcionalmente virado do avesso (e contudo, mais uma vez, ancorado na História oficial) quer pela (quase) negação de factos históricos, quer pela substituição dos protagonistas e das versões oficialmente aceites por protagonistas anónimos e por versões diferentes, mas não menos importantes.(ARNAUT, 2002, p.363-364).

De fato, a situação problemática real envolvendo Luis Vaz de Camões e o caminho sofrido para a publicação literária foi adaptada com maestria por um escritor que, antes de mais nada, se mostrou sempre contrário às ações autoritárias do Santo Ofício e quis usar as páginas teatrais para denunciá-las sem receio.

Interessante também frisar que José Saramago, ao trazer para a sua atualidade uma trama ambientada no século XVI, conseguiu assertivamente fermentar a crítica contra a coação da Igreja Católica que o incomodava, afinal de contas, na década de 80 (época da publicação de *Que farei com este livro?*), o escritor já era vítima de frequente opressão religiosa por consequência de seus trabalhos literários.

Na peça em estudo, o processo de ressignificação se dá na medida em que Saramago usou um fato literário verídico sobre o poeta clássico, mas partindo de uma nova visão, de modo a "trazer" para seu tempo a chance de aguçar uma denúncia à opressão cristã. Utilizando o passado, ele conseguiu atacar a instituição religiosa portuguesa mais imponente da época.

Para tanto, Camões personagem precisa passar por fases penosas até conseguir (em partes) a permissão para a almejada publicação. Isso porque o "acordo" foi abusivo: claro que o protagonista não teria nenhuma condição para levantar a exorbitante quantia exigida pelo representante inquisitorial. Desse modo, Saramago se aproveitou disso para nutrir sua denúncia no teatro, pois é um absurdo que Camões tenha que enfrentar tamanho obstáculo para imprimir *Os Lusíadas*.

O sofrimento e a força de vontade do personagem principal foram valorizados e desenvolvidos por José Saramago, até porque o poeta real Camões, como conhecido, sofreu na pele o desprezo dos ignorantes, a indiferença de um monarca e de uma instituição religiosa restritos à literatura. Restrição mostrada, em muitos momentos, por meio violento e autoritário.

Naturalmente, a dor camoniana parece ser a dor do próprio dramaturgo, que passou também por momentos de censura na vida profissional e isso talvez justifica um pouco os pontos simétricos recorrentes entre *Que farei com este livro?* e seus romances mais conhecidos, sobretudo na articulação natural da censura à História. Aliás,

analisando a peça, desvincular a repreensão do contexto histórico não seria ação possível.

O personagem Camões, um soldado cego que regressa pobre da Índia, mas luta por um ideal literário, favoreceu com que Saramago desenvolvesse uma forte denúncia à opressão religiosa. As aproximações entre o protagonista e seu criador são visíveis, como se comprova no comentário: "[...] E Camões, o protagonista, pode ser o próprio Saramago ou um escritor de nossos dias. Camões é realidade e símbolo ao tempo, [...] os caminhos literários portugueses conduzem ao autor de *Os Lusíadas* [...]" (SOREL, 2007, p. 5).

Na peça teatral, Camões serve como ferramenta crítica adversa à Igreja Católica que, por isso, a todo custo, procura silenciá-lo, censurando-o. De modo um tanto similar, D. João V, em *Memorial do convento*, querendo construir o famoso monumento religioso em Mafra, também é instrumento da crítica saramaguiana ao catolicismo, parecendo haver nesse romance uma zombaria aos planejamentos cristãos, que possuem origens ideológicas fracas.

Aliás, não se pode esquecer de que os dois personagens são os protagonistas das tramas de *Que farei com este livro?* e *Memorial do convento* e, apesar de Camões ser uma espécie de oponente cristão e D. João V um aliado religioso, ainda assim ambos são usados por José Saramago por um fim crítico: alfinetar os membros sacerdotais, que são, em geral, impregnados pela hipocrisia religiosa.

No romance citado, o desejo do monarca português soa mesmo um tanto lunático, afinal de contas, o que realmente ele queria não era proporcionar um benefício coletivo cristão, mas sim ganhar um herdeiro e, se isso se concretizasse, daí sim ele seria "grato" a Deus. Gratidão muito superficial, pois o rei "[...] decide, numa pulsão megalomaniaca, pela construção do Convento de Mafra [...]" (FONSECA; LIMA, 2016, p.35). Os interesses particulares se sobrepõem aos coletivos.

No texto teatral, a perseguição sofrida por Camões também indica um descontrole por parte da intolerante Santa Inquisição, que é capaz de inventar falhas estruturais em *Os Lusíadas*, sobretudo, para postergar a publicação da épica. De fato, percebe-se claramente não haver quaisquer equívocos literários na obra, sendo que os indicados pelo Frei Bartolomeu Ferreira são meras desculpas camufladas pelo censor católico. Importante destacar que "Inquisição e censura literária, desde seus primórdios, caminham paralelamente em Portugal [...]" a censura deve ser considerada como um dos

fatores que caracterizam e condicionam historicamente a criação literária lusa [...]" (COSTA, 1998, p.117).

Em *Que farei com este livro?*, José Saramago, para tratar da repreensão religiosa, cria uma trama de sofrimento camoniano agregada à dissolução da civilização portuguesa em um período um pouco anterior à Batalha de Alcazarquivir (1578), que foi dominada violentamente pelo Santo Ofício, como reposta à Reforma religiosa.

Como se sabe, essa batalha é vista como transcendental para o reino luso, pois ela originou o mito de Sebastianismo, ou seja, a ideia de que o rei D. Sebastião, morto no desastre, voltaria, reassumindo o trono que lhe pertencia. Fato um tanto curioso, pois Saramago, datando o enredo teatral 8 anos antes dela, quis ressignificar a figura desse rei, de modo antagônico para os planos de Camões personagem.

Na peça, a sociedade portuguesa tão dominada pela Inquisição possui no poeta Luis Vaz de Camões um emblema de esperança literária, apesar de o personagem ter que conviver, inevitavelmente, com censores hostis que tentam, a todo momento, apagar a chama de *Os Lusíadas*. Conhecedor da história do seu país, Saramago, com talento, usou a antecipação cronológica de um acontecimento português envolvendo D. Sebastião para aumentar a tensão no texto fictício. Tensão essa que muito perturba Camões personagem durante boa parte do enredo, porque o poeta se incomoda com tamanho menosprezo monárquico dado ao seu livro. Segue a fala comprobatória do protagonista:

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 [...]. (SARAMAGO, 1980, p.51-52).

Evidente que a estratégia de antecipação foi mesmo feita propositalmente pelo dramaturgo, sobretudo para que a censura ganhasse mais fôlego, pois, no trecho transcrito acima, D. Sebastião representa, junto com a Santa Inquisição, a oponência da aclimação literária em solo luso, ao rejeitar *Os Lusíadas*. “História” e “censura” aparecem de maneira dependente e são usadas, por José Saramago, como constituintes de uma mesma moeda na peça.

Sendo assim, existem algumas simetrias literárias em *Que farei com este livro?* com alguns romances conhecidos do mesmo autor, sobretudo na preferência visível de personagens históricos a personagens puramente ficcionais. Camões, o protagonista, é

um claro exemplo disso, pois ele foi construído baseado em um poeta que, de fato, viveu e, até hoje, é referência literária para vários escritores.

Ademais, Saramago usou a viagem longa do poeta clássico apenas como base de desenvolvimento para a criação da peça, afinal de contas, é a partir do momento em que Camões volta das Índias que o enredo teatral torna-se mais consistente, pois aí ele busca convencer os outros da relevância do livro, sendo censurado em muitos episódios.

Portanto, o dramaturgo utilizou de uma situação histórica como ingrediente para o texto fictício, recurso visível também em romances como, por exemplo, *Memorial do convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Mesmo com a concisão típica de uma obra teatral, essas evidências também aparecem em *Que farei com este livro?*.

No capítulo seguinte, analisaremos a terceira peça do autor, *A segunda vida de Francisco de Assis*, bem como a censura nela presente.

Capítulo III

A SEGUNDA VIDA DE FRANCISCO DE ASSIS: UM SANTO CONTRA A CENSURA DA ORDEM RELIGIOSA MODIFICADA

E a sua tentativa de 'reconduzi-la à sua primeira verdade' está condenada ao fracasso, num mundo que passou a reger-se por outro código de valores.

Luiz Francisco Rebello

1 A dramaturgia em oposição aos ideais capitalistas

A peça *A segunda vida de Francisco de Assis*, publicada pela primeira vez em 1987, relata a volta de São Francisco de Assis à cena histórica atual e, surpreendentemente, o religioso encontra sua Ordem transformada em uma enorme e ambiciosa empresa.

José Saramago criou um personagem que, depois de morto, voltou para questionar a realidade materialista local, pois Assis defendia a ideia de viver fora dos

padrões sociais impostos. Desse modo, o santo questiona a instituição corajosamente, instigando ainda mais a reação imperativa dos opositores católicos.

O enredo é centrado no choque de tensões entre os valores humanos do justo São Francisco ⁷ e a ganância acerbada dos oportunistas que dominaram o local cristão. Com tristeza, o espírito de Assis percebe o quanto diferente encontra-se a igreja que, antes, era um bom modelo de conduta a ser seguido por todos.

Naturalmente, como o personagem tenta, com veemência, resgatar os verdadeiros princípios divinos, a censura passa a ser frequente na nova vida, afinal de contas, suas ideias destoam das fomentadas no novo contexto. Aliás, Saramago expõe o conflito de um espírito que é personificado, pois o mesmo tem sentimentos e sofre com a opressão. Sobre tal choque ideológico presente nas obras saramaguianas, o comentário a seguir ajuda a lançar luz nelas:

No tocante às temáticas tratadas em sua obra, vemos, por exemplo, uma preocupação do escritor com o homem moderno e o seu estar no mundo, o seu posicionamento em relação ao passado, a produção de discursos, etc. Na torrencialidade da sua narrativa, ele demonstra a fragmentação identitária, o mal-estar do indivíduo que se encontra perdido na sociedade moderna [...] Saramago reformula conteúdos oriundos de vários campos do saber - História, Filosofia, Teologia, entre outros- e coloca em xeque o passado cristalizado, a fim de tratar das inquietações universais que assolam o homem na sua relação com os demais e com o mundo. (ELESBÃO, 2016, p.100).

Como se vê, o espírito volta a terra nos dias de hoje, mas se depara com a realidade hostil de uma instituição vinculada apenas à obtenção de lucros certos e imediatos. Agora, sua Ordem é, portanto, uma gigantesca empresa com fins meramente capitalistas. Cenário favorável para que o dramaturgo, um ativo defensor comunista, mostrasse certa reprovação àquele sistema econômico.

Na terceira peça saramaguiana, o autor explicita bastante repúdio ao capitalismo por meio de um protagonista que procura destruir o sistema, o que, naturalmente, percebe-se ser algo impossível no decorrer da trama. A censura anda de mãos dadas com os capitalistas em *A segunda vida de Francisco de Assis*. O projeto ideológico do dramaturgo ao produzir o livro representa, então, um pensamento humano mais igualitário, de modo a defender, mesmo que sutilmente, princípios comunistas.

⁷ Giovanni di Pietro di Bernardone, mais conhecido como São Francisco de Assis, foi um frade católico da Itália. Renovou o Catolicismo de seu tempo. Dedicou-se aos mais pobres e tinha uma visão positiva da natureza e do homem, influenciando a imaginação da sociedade.

Para se compreender com clareza o despreço que o escritor tinha pelos ideais capitalistas, é mais que pertinente ler suas próprias palavras proferidas em entrevista ao livro *José Saramago: o amor possível*:

[...] Mas quero lembrar que o mundo continua dividido entre ricos e pobres, e esse é o único problema real. A grande guerra é a que vai confrontar os que possuem bens e os que carecem de tudo. O que acontece é que os pobres, pobres deles, não podem nem sabem organizar-se. Para fazê-lo é preciso poder, e eles não o têm. Hoje, o único poder organizado é o poder financeiro e econômico, para o qual tanto faz religião, ideologia, cultura, idiomas, tudo [...]. (SARAMAGO, 2000, p.91-92).

São Francisco de Assis, o personagem, representa, então, a voz socialista, porque queria um mundo distante de injustiças e repreensões humanas. Não obstante, José Saramago criou uma trama teatral cuja finalidade principal parece ter sido mesmo criticar os ideais econômicos e tudo o que, gerado por eles, representa de ruim nos tempos modernos.

Assis, um dos maiores nomes da Cristandade, é mostrado no enredo saramaguiano, todavia, como um indivíduo oprimido pelos membros superiores religiosos, claro indício de que o dramaturgo dá voz aos seres marginalizados socialmente, provavelmente para denunciar o quanto desumana é a sociedade. De acordo com Alvarez, a produção literária moderna, sobretudo a partir do século XX

[...] cede mais espaços para a temática do ser anônimo e, com este novo direcionamento, cria uma vasta galeria de humilhados e ofendidos. Os dramas humanos, silenciados pela classe dominante, encontram cada vez mais guarida na ficção que se interessa por construir retratos vivos dessa dor de mundo. Neste foco de atenção, gravitam temas que discutem, particularmente, as relações de poder e de exclusão. Por via indireta, abre-se uma brecha para que essa voz se constitua pelo menos na ficção uma vez que fora dela a sua inserção nas interações sociais é, muitas vezes, ainda coibida [...]. (ALVAREZ, 2016, p.133).

O protagonista defende a ideia de viver à margem dos moldes sociais e, consequentemente, o dinheiro passa a ser repudiado por ele, visto ser sinônimo de cobiça. O grande problema é que, em um ambiente movido pelo capital, sua manifestação ideológica tenta ser apagada, de modo hostil, pelos poderosos. Saramago, para denunciar o mundo financeiro, dá vida a um São Francisco de Assis defensor da bandeira comunista. Curioso observar que, mesmo sofrendo censura, a voz marginalizada não é silenciada na peça.

Assis transpunha a ideia de "consciência de si", motivada pela vontade de abandono das riquezas. Para José Saramago, a repreensão torna-se assídua no caminho desse personagem, visto que todos os que não se adequem à realidade religiosa de então, passam a ser perseguidos. Sobre tal evidência na obra do escritor, segue uma crítica contundente: "[...] Podemos enumerar a fome, a miséria, as doenças, o capitalismo, a escuridão ou a tortura como instrumentos que inibem o sujeito de obter uma conscientização da situação social e política." (BALTAZAR, 2017, p.165).

A inibição da fala, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, aparece por meio de um silêncio retórico imposto pela força da censura contextualizada, isso porque "[...] o silêncio, dentro do que estamos defendendo sobre a prática discursiva [...] de Saramago, adquire reconhecimento fundamental." (BIZIAK, 2017, p.57-58). Ele serve para que a opressão ganhe aclimatação favorável no respectivo texto ficcional.

No entanto, na impactante trama, mesmo marginalizada, a voz de São Francisco de Assis parece não se intimidar diante da oposição sacerdotal, tanto é verdade que o antigo líder da Ordem reitera sempre suas concepções sobre riqueza e pobreza, a primeira vista como o "grande mal" e a segunda como "única salvação humana".

Para ajudá-lo na caminhada, o religioso conta com poucas pessoas, mas essenciais, principalmente as femininas como, por exemplo, Pica (sua mãe) e Clara (a secretária). Curioso analisar o nome da última, pois, como se sabe, o verídico Francisco de Assis era muito amigo de Santa Clara e parece que Saramago quis "preservar" essa amizade na ficção, tanto que a secretária sempre fica do lado do protagonista, sobretudo nos momentos em que o mesmo é censurado.

Realmente, tal posicionamento da personagem é facilmente notado em um momento da trama em que, mesmo sendo proibida de conversar com o santo, Clara desobedece às ordens superiores mantendo constantes diálogos com ele. Prova nítida de oposição à censura e manifestação de carinho a Francisco de Assis. Não à toa, também no desfecho da peça, a moça não abandona o religioso e segue viagem com ele.

Já a genitora Pica procura constantemente amenizar a tensão na história, tentando unir o filho ao marido Pedro, ao passo que os dois não possuem boa convivência. Para ser mais claro, Assis odeia o pai e Pedro, aliado aos religiosos interesseiros, por sua vez, faz de tudo para oprimí-lo.

Apesar de mostrar certas oscilações por qual lado optar, ainda assim, no final, Pica rejeita a nomeação a um cargo importante na companhia para ajudar o filho, o que

comprova a forte existência do seu amor materno. Mesmo tendo alguns pontos de vista díspares, ela não abandona Assis, apoiando-o em ações que incomodam os censores. De fato, ela se arrisca muito tomando partido pelo descendente.

É pertinente ressaltar que, ao criar mais um personagem histórico, José Saramago naturalmente sabia que Assis tinha sido um indivíduo polêmico em seu tempo, tanto que o religioso quase se tornou herege (contestador) aos olhos da Santa Inquisição. Fácil deduzir que o ser fictício será constantemente repreendido no texto teatral.

Ao retomar essa personagem inspirada, o dramaturgo reveste a figura de Francisco de Assis de um novo perfil no plano dramático, procurando situar seu papel e atuação no contexto histórico, político e ideológico do tempo de produção da obra, ou seja, nos anos de 1980.

Tal estratégia é ratificada no seguinte comentário de Luiz Francisco Rebello (1999, p.148): "[...] Saramago projecta-a no futuro, coloca-a [...] numa 'cidade do nosso tempo, uma cidade de agora, uma sociedade tecnoburocrática e capitalista dos nossos dias' ". A mesma estratégia é empregada, evidentemente, com o intuito de tecer críticas negativas à sociedade contemporânea, obcecada pela obtenção de lucros em todas as relações.

De fato, o escritor criou um personagem que, depois de morto, voltou para questionar a realidade materialista local, pois o religioso Francisco de Assis defendia veemente a ideia de viver longe de bens financeiros, questionando a instituição com ousadia. O papel do “herói” fantasma é o de lutar pela Ordem religiosa, almejando o retorno dela ao modelo antigo. Uma possível tomada de consciência crítica, incitando o despertar contestatório da sociedade demonstra ser o intuito dele.

A terceira peça saramaguiana possui várias peculiaridades do teatro épico: preocupação com o homem (no caso, Assis) e o destino dele, denúncia da falta de moral no mundo e destaque para a luta humana contra a alienação e a miséria. Dialogando com o épico, *A segunda vida de Francisco de Assis* se afasta um pouco do drama tradicional aristotélico. O personagem principal, por exemplo, tem senso crítico e não aceita o lugar transformado como lhe foi imposto. O comentário abaixo é pertinente e serve para o livro teatral analisado:

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que

organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. *Peças que não desenvolvam ações; que representem condições.* Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última [...]. (COSTA, 1996, p.88).

José Saramago trata de uma história dramática instigante, cujo conflito se dá entre o bem (moral) e o mal (cobiça), até porque “[...] o teatro épico é esquemático e maniqueísta por definição” (COSTA, 1996, p.115). Mesmo em um enredo mais imaginativo como esse, a censura aparece com visível força, por meio de uma linguagem metafórica criada pelo escritor para criticar claramente uma sociedade corroída pela ganância humana.

A posição do Saramago é condenatória à Ordem franciscana modificada que valoriza unicamente os bens econômicos e desdenha os valores cristãos, semelhante ao que provavelmente acontecia na época em que ele escreveu o livro. Observando a trama inteira, o fator econômico se sobressai mesmo ao espiritual. Sendo assim, o dramaturgo questiona essa alteração no texto ficcional por meio dos diálogos, usando o teatro como ferramenta de denúncia social.

É importante destacar que, diferentemente das duas peças anteriores, esta apresenta um enredo mais fantasioso, tanto que até a repreensão, quando mostrada, recebe maiores doses de imaginação, pois, nela, “[...] o passado histórico e o presente fundem-se através da quebra da convenção cronológica [...]” (ZURBACH, 1999, p.154).

A criação de um fantasma oponente à Igreja Católica favoreceu o interesse do Saramago em denunciar a hipocrisia humana. Ele utilizou a ficção teatral para criticar os religiosos, basicamente aqueles que camuflavam os desejos materiais em dogmas cristãos. A falsidade religiosa é atacada com maestria na dramaturgia do escritor.

Todavia, o protagonista passa a travar uma batalha perigosa, afinal de contas, torna-se o maior inimigo da imponente censora Igreja Católica. O pensar e agir contrários à referida instituição perturbam e não eram bem aceitos naquele cenário, tanto que

Pouco a pouco, Francisco percebe que seu intento de retomar as rédeas do movimento que fundara em sua primeira vida em nada resultará, não apenas devido à descaracterização que a ordem religiosa sofrera ao se transformar em 'ordem empresarial', mas principalmente porque a mensagem de pobreza que dera força à primeira, e que sobrevive como artifício retórico na segunda, esconde uma mentira de base: o elogio da pobreza mesma, inumana e perversa. [...] a personagem central de *A segunda vida de Francisco de*

Assis termina por transmitir ao público uma mensagem central, que apela à participação e ao comprometimento. (COSTA, 1998, p.2).

O terceiro texto teatral de José Saramago possui teor de ficcionalização mais elevado do que dados propriamente históricos, o que justifica o fato de ser o personagem principal, agora, um ser fantasmagórico e não puramente um humano. Não obstante, a crítica saramaguiana contra a censura religiosa é consistente, por meio de contestações sobre inevitáveis perdas de valores cristãos, que desanimam muito Assis na trama. Sua concepção de "pobreza" passa a ser a gota que faltava para perturbar o domínio católico, até aquele momento incontestável. Segue um comentário crítico muito relevante sobre o afirmado:

[...] questionam-se de modo nitidamente alegórico noções como as de 'pobreza' e de 'santidade' [...], criticando uma noção ocidental básica que é a da valorização espiritual da escassez e a entronização do sacrifício. Nesta peça, Saramago retoma de forma muito sua (mas pela primeira vez dramaticamente) as relações entre conhecimento e alteridade, com uma forte implicação temporal, e procura de novo reconverter os exemplos culturais fabulares ou míticos (pelos quais sente inegável fascínio) a uma radical dimensão humana, à qual uma imperiosa necessidade ideológica é reconhecida [...]. (SEIXO, 1987, p.35).

Tristemente, as vozes dos capitalistas passam a ser mais sonoras que a do religioso que, por isso, sofre inúmeras tentativas de quietação. Assis volta para contestar uma realidade lucrativa que, para ele, é bem inusitada. Contexto inspirado na história do próprio santo medieval e de personagens também inspirados na trajetória dele, mas deformado por benefícios capitalistas de católicos dissimulados. A repreensão ganha, naturalmente, fôlego, pois:

[...] Ressurgido sem maiores explicações, Francisco entra na ação para obviamente ser um contraponto à ideologia da companhia, que se desvirtuara radicalmente dos princípios do franciscanismo original. A situação por si só é alegórica. Alegoria que, por sinal, tinha muita importância nas representações medievais [...]. (CAPUANO, 2016, p.54).

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, a alegoria (exposição de um pensamento sob forma figurada) dá-se por meio de uma figura religiosa central que, inconformada com a chocante transformação que passou a instituição, tenta, a todo custo, pregar ensinamentos cristãos aos atuais membros da mesma. Claro que a intenção dela é que a Ordem religiosa volte a ser o que era antes, o que soa um intuito quase impossível aos leitores atentos às linhas saramaguianas.

Na trama em questão, a censura ganha aclimação por meio de dois antagonistas fortes: Pedro (pai de Francisco) e Elias (atual presidente da companhia). O primeiro é defensor claro da riqueza e dos lucros empresariais. Já o outro, protegido pelo maior cargo ocupado, tenta, a todo custo, coibir a influência cristã que o protagonista pode voltar a despertar no ambiente.

Ambos se unem contra o santo: eles criam um elo de interesses econômicos, fazendo de tudo para barrar os pensamentos ideológicos de Assis, humilhando-o e censurando-o em diversos momentos. Pedro desampara o filho, pois aquele está corroído pela ganância e, por isso, maltrata o descendente. Os parentes revelam uma convivência atípica e nada assertiva: repúdio paterno e ódio franciscano.

Por sua vez, Elias demonstra uma nítida inveja por Assis, a ponto de se mostrar inseguro com a "volta" do religioso ao ambiente que ele governa. Mesmo agora com pouca significância, o presidente sabe que a presença de Assis poderá atrapalhar futuras obtenções capitalistas, afinal de contas, ele foi o fundador da companhia e tal feito grandioso não pode ser apagado da mente dos fiéis facilmente.

Então, para freá-lo, o antagonista tenta censurá-lo de início até o fim da história, repreendendo-o verbalmente e sempre pontuando que o contexto atual é outro. O "silêncio" é imposto ao religioso e, em certo momento da peça, também aos outros personagens que são proibidos de estabelecer comunicação com o fantasma. O autoritarismo religioso ganha fôlego e cresce gradativamente nas páginas teatrais.

Importante lembrar que Pica procura sempre apaziguar os conflitos envolvendo o marido e o primogênito. No texto ficcional, ela aparece sempre aconselhando os dois, tentando suavizar as reações censoras de Pedro para que Assis não continue nutrindo ódio pelo pai. O desejo dela é que sua família se una novamente e não se fragmente ainda mais.

Não obstante, em relação ao presidente, Pica não mostra a mesma disposição: a mesma deixa sempre claro o despreço que tem por Elias, exaltando as qualidades do filho, assim como o feito marcante dele ao fundar a instituição religiosa. Claro que, com essa conduta, vista como afronta pelo poderoso, Pica, em alguns episódios, também sofre repreensão por parte dele e também pelo marido.

Como se observa, Pica é mais uma personagem feminina forte na dramaturgia de José Saramago. Além de dar força materna ao protagonista, tem por finalidade denunciar a arduidade imposta pelos opressores católicos, sobretudo vinda de homens moralistas e hipócritas. A crítica abaixo segue como ratificação do explanado:

Metáfora da própria criação, mãe humanizada, Pica por uma lado, procura mostrar a Elias, com sua insatisfação, o absurdo em que se transformou a causa franciscana, além denunciar o autoritarismo do discurso masculino [...]. É como se isso fosse mais que simples constatação, um metafórico apelo: se a dicção do mundo se modificasse, se se convertesse em voz feminina [...] No caso da peça, a voz de Pica, enquanto mediadora, procura explicitar para Elias todo o seu autoritarismo desmedido. (CAPUANO, 2016, p.56).

A segunda vida de Francisco de Assis é dividida em dois atos, cada um formado apenas por uma longa cena. Há 14 personagens: Francisco de Assis, Pica, Clara, Elias, Pedro (pai), Pedro (representante dos pobres), Bernardo (membro do conselho), Gil (membro do conselho), Leão (membro do conselho), Rufino (membro do conselho), Junípero (membro do conselho), Masseo (membro do conselho), Inês (secretária) e Jacoba (secretária).

A temática repreensão contribui bastante para a construção da história ficcional. Para se compreender como o tema se desenvolve, convém que se faça uma análise minuciosa do livro. Vamos a ela, então.

No primeiro ato, acontece, de início, uma reunião emblemática na companhia, com vistas a antecipar a atmosfera opressora da trama. Elias mostra todo o autoritarismo com os membros do conselho, evidenciando que quem dita as regras lá é ele e também desprezando uma porcentagem ínfima de indivíduos (6%) que, segundo ele, possui opiniões insignificantes para compor um debate. Manipulando a situação a seu favor, o dirigente tece as seguintes palavras:

[...] (*Secamente.*) São irrelevantes, e basta. Podem verificá-las depois, se quiserem, e tenho a certeza de que concordarão comigo. (*Pausa.*) Faço notar que a sondagem que estamos apreciando é a que incidiu sobre aqueles aspectos da nossa actividade que temos de considerar negativos. Tenho aqui uma outra sondagem com dados que, não podendo classificar-se como positivos, são, digamo-lo assim, pacíficos. (SARAMAGO, 1987, p.167).

Aconselhado por Rufino e Junípero a falar mais nitidamente e não de modo camuflado, o antagonista, com deboche, responde-lhes: "Eu falo sempre claramente." (SARAMAGO, 1987, p.167). Sem entrar em minúcias, Elias não divulga dados consistentes de sondagens da companhia, pois almeja finalidades que apenas o beneficiam. Na verdade, todas as ações e planos dele somente o privilegiam e, quando o mesmo percebe que a situação está fugindo do seu controle, esquiva-se com rispidez:

[...] Uma primeira qualidade de quem chefia é saber quando deve pôr ponto final num debate e chamar a si a responsabilidade da decisão. [...] permito-me lembrar-vos que, nestes casos, o resultado da votação é meramente indicativo, não me vincula mais do que mo consinta a minha própria consciência, considerando a autoridade que me assiste. É um poder que me foi conferido pelo grau superior de que estou investido [...]. (SARAMAGO, 1987, p.168).

Como se nota, o antagonista principal de *A segunda vida de Francisco de Assis* explora a censura para dominar os "funcionários" da instituição religiosa onde presidia, silenciando-os e, conseqüentemente, colhendo os vários frutos de tais atos abusivos. O fruto maior é a coibição de qualquer manifestação contrária a ele.

Curioso o fato de que esse personagem mau foi inspirado em um homem que existiu realmente. Segundo a historiografia medieval, Elias, um frei, mostrou-se muito invejoso com Francisco de Assis, ao passo que aquele foi o mandante de destruição do lugar preferido do santo. O frei, com a ação, revelou um comportamento duvidoso após o falecimento de Assis.

Na trama, o presidente, em diversos momentos, usa a ironia como estratégia de manipulação dos demais personagens. Em uma suposta democrática eleição na companhia, Elias tece o seguinte comentário: "[...] É a mim que cabe, portanto, decidir. Não irei usar de autoridade, uma vez que me limito a votar como qualquer de vós. (*Silêncio.*)" (SARAMAGO, 1987, p.169). Será, de fato, que a autoridade do falso religioso foi deixada de lado em prol de uma votação mais transparente? Evidente que não, afinal de contas, a ironia é base construtiva do oponente de São Francisco de Assis no texto ficcional saramaguiano.

Além disso, a didascália "(*Silêncio.*)" ratifica o explanado, visto que por haver falta de contestação humana, deduz-se, portanto, que há aceitação imposta pelas palavras de Elias. No contexto, o "silêncio" aparece como intensificador de ironia, caracterizando o opressor de modo peculiar, escancarando o domínio que ele tem sobre o público religioso.

O pensamento é bem construído por José Saramago: se o personagem diz que cabe exclusivamente a ele decidir, a autoridade não foi deixada de lado, destoando completamente de sua citação. "Decisão de voto" e "autoridade", portanto, são tópicos dependentes e bem interligados. Uma vez que Elias influencia exclusivamente no resultado da eleição, a ação já aponta para um autoritarismo evidente.

Tudo desencadeado por um mero empate de votação, sendo que a maior autoridade da instituição, ou seja, o presidente precisa votar para solucionar esse

aparente dilema. Cabe, portanto, a ele decidir, o que ratifica o controle que o mesmo tem pelos outros personagens, censurando-os implicitamente. Manipulação certa em cena.

O fato de Elias justificar, com sutil fingimento, que votará igual aos demais, eleva o grau de ironia contextual. É uma maneira de camuflar o excesso de autoridade que pode, de certa forma, manchar a imagem dele. Limitar-se a votar, igualmente aos outros, aproxima-o de uma falsa igualdade que o antagonista quer transparecer no ambiente. Não à toa, ele pontua que, votando, fará exatamente o que os outros tiveram como dever cumprido.

No entanto, é carta marcada para se ganhar tempo na instituição religiosa, tanto que, quando decide encerrar a sessão, o faz sem pudor algum, somente dando uma ordem à secretária: "Podes arrumar isto. A sessão terminou. Manda fazer já a transcrição da gravação, irei precisar dela ainda hoje [...]" (SARAMAGO, 1987, p.170). O tom imperativo do personagem explicita, sem sutilezas, o autoritarismo que ele assume em cena, anulando, conseqüentemente, qualquer indício de democracia passado no início.

O autoritarismo novamente ganha força em uma discussão que o Elias estabelece com Pica, ao passo que ambos possuem uma relação fracamente suportável, sendo formada por rivalidade e pouca aliança. O relacionamento negativo deles é explorado pelo dramaturgo, sobretudo para se obter maiores evidências conflituosas na peça teatral.

Em um episódio, Elias e Pica dão início a uma severa discussão e, para tentar encerrar o bate-boca, ele é autoritário com a mãe de Assis. Naturalmente, a relação desgastada dos dois possibilita com que o censor seja ríspido no ataque, como se comprova abaixo:

ELIAS: (*Impaciente.*) Que perdesse, de uma vez, a atitude dum orgulho que já não condiz com o teu estado. 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. (SARAMAGO, 1987, p.170).

O que desagrada muito Elias é o fato de perceber que Pica fica titubeando entre os planos econômicos da companhia e os ideais humanos do filho santo. O presidente até explana que ela prefere ficar acompanhada de um fantasma a se entregar

completamente ao trabalho. A violência nas palavras dele se justifica pelo receio que o poderoso hipócrita tem em perder o controle da mulher e, por isso, censura-a veemente.

A insegurança já dá dica por meio da didascália empregada inicialmente por Saramago na citação, indicando o modo como se encontra o personagem Elias, "impaciente", ou seja, com visível impaciência. Se ele não tem paciência, é porque está com grande receio e o instinto opressor dele é refletido nas ações.

Ademais, o soberbo parece aconselhar Pica a não ter orgulho, o que, em contraposição, ele possui em excesso. Deixa claro, em seguida, que, naquele ambiente, ele é a pessoa que mais manda e, conseqüentemente, a autoridade dele deve ser respeitada por todos. Para Elias, Pica pode até pensar mal de sua pessoa, mas tal pensamento deve ficar sempre implícito, afinal de contas, para ele, a obediência de uma serva é mais forte que qualquer julgamento negativo. A censura é explícita.

Não obstante, sendo uma personagem feminina muito segura, ela não se intimida com a autoridade do antagonista e, por isso, com frequência, responde-o com ironia desafiadora. Seguem as palavras comprobatórias da matriarca: "Se eu não fosse quem sou, tu não serias o que chegaste a ser. Já pensaste que, por esta maneira, também sou tua mãe? E que, portanto, é o teu próprio irmão que te olha por cima [...]" (SARAMAGO, 1987, p.171).

Para silenciá-la, o arrogante solta-lhe uma maldição: "Daria muito para ver-me livre de ti, ou dominada" (SARAMAGO, 1987, p.171). A última palavra tem grau maior de opressão. pois, nela, se agrega todo o ódio e gana do personagem em dominar Pica. Ele não aceita, em hipótese alguma, ser desafiado, sendo, contudo, ela a primeira a fazer isso em *A segunda vida de Francisco de Assis*.

Veja que, para abrir os olhos de Elias, Pica usa a emoção, tentando comovê-lo ao estabelecer uma aproximação dele com a figura de um filho. Talvez ela tenha sido um pouco infeliz ao aludir, no final, ao fantasma Francisco, motivo que desencadeou uma reação intempestiva no presidente, que amaldiçoou a mulher.

A todo momento, Elias usa a autoridade de que ele goza para censurar todos os que se mostram nostálgicos a Assis e, conseqüentemente, contrários aos lucros capitalistas da instituição católica. Mesmo sabendo que Francisco de Assis tem um passado memorável, ainda assim, o invejoso censura até mesmo isso, procurando apagá-lo. Importante pontuar que até o respectivo episódio, Assis estava somente na memória dos fiéis e, contudo, incomodava os gananciosos que agora dominam a Ordem franciscana.

Todavia, ele "reaparece" no local como um espírito. Tal acontecimento incita uma maior onda de opressão por parte dos inimigos que creem ter motivos suficientes para persegui-lo, pois condenam a pobreza. O fantasma começa a falar com a genitora: "Foi tanto o tempo que passou que até tu já não deverias ser deste mundo. Se eu não me espanto, não te espante tu, mulher. E agora? Deixaram as mães de abraçar e beijar os filhos reencontrados?" (SARAMAGO, 1987, p.172).

Chocante a personalidade atualizada e diferente de Assis, sendo que ele até revela não ter afinidades com o pai Pedro, chegando a detestá-lo com todas as forças. Para piorar, mas sem intenção, Pica diz ao filho que Elias é o atual presidente da companhia que ele fundou. O sentimento negativo de Assis deixa nítida a grande distância que o separará, de início ao fim, dos poderosos religiosos, pelo simples motivo de ser Pedro defendido por todos eles.

Detestando-o, Assis dá bons motivos para ser repudiado e perseguido pelo grupo opressor. No texto ficcional, o desabafo impactante do fantasma serve para transparecer aos leitores que, a partir desse momento, de fato, o protagonista será alvo preferido dos inimigos, que tentarão neutralizá-lo. Ele afirma em bom tom:

FRANCISCO: Claro que amei. Quanto em mim podia caber. Depois detestei meu pai. Acaso não chegou a ser ódio, porque mal nunca lhe quis. Mas foi desespero. Não lhe pedia mais do que compreensão, ao menos aceitação, e nem isso me deu. Melhor é que não falemos de amor, querida mãe. (SARAMAGO, 1987, p.173).

Amou no passado; detesta no presente. Apesar de Assis dizer que não odeia Pedro, o enredo teatral destoa completamente de suas palavras, indicando que o filho, agora um ser meio sobrenatural, odeia bastante o próprio genitor. Tudo porque eles têm interesses antagônicos: "pobreza" e "riqueza" constituem um par intensificador dos sentimentos opostos na trama.

José Saramago personifica o fantasma São Francisco de Assis de modo que o mesmo desperte o que um homem normalmente sente: amor e ódio. Com similaridade, ele passa, então, a ser amado e também a ser odiado. Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, o ódio violento pelo protagonista vem por meio de censuras religiosas.

Pica diz ao filho que as coisas mudaram na companhia: o lugar não é mais humilde, não prega a pobreza e os membros vendem até fé, esperança e caridade. No novo contexto religioso, o pensamento (quase que unânime) é a obtenção de lucros e, para consegui-los, a companhia se empenha sem hesitar.

Há, agora, uma empresa e os indivíduos agem em prol de seus interesses capitalistas. Quem destoar dos objetivos econômicos atuais e defender os dogmas cristãos convencionais passa, então, a ser uma ameaça ao sistema. A opressão, dessa maneira, serve como arma incisiva de controle religioso, tendo o "silêncio" como resultado esperado.

No âmbito destoante, Assis é o maior exemplo, tornando-se o principal obstáculo no caminho de Elias e seguidores. Ao escutar a mãe discorrer sobre o cargo atribuído àquele, o fantasma se irrita, destrata-a e manda chamá-lo. Acostumado à privilegiada imagem de fundador, Assis é, talvez por isso, corrigido pelo atual presidente que se posiciona com sutileza: "Aqui não podes dar ordens, Francisco. Não te esperávamos, mas és bem-vindo. As nossas portas estarão sempre abertas para ti, porém, ordens não as podes dar" (SARAMAGO, 1987, p.175).

Todavia, o tom dissimulado de cordialidade é logo abandonado e a agressividade típica do personagem ganha força na sequência: "São palavras vãs. Falta-te autoridade para usá-las. A regra é outra, da obediência decido eu. Donde vieste? Não me parece que seja este o teu lugar." (SARAMAGO, 1987, p.175). Quando Elias opina que "da obediência decido eu", ele quer dizer que todos, inclusive Assis, obedecer-lhe-ão, porque ele tem o cargo mais elevado, ou seja, é a autoridade no momento.

Estarrecido, o fantasma procura convencer o inflexível interlocutor de sua relevância na inauguração da companhia, mas o antagonista o desanima, deixando transparecer que a situação se alterou e subtendendo que o mundo é impulsionado pelo dinheiro, como se comprova na citação: "O que fundaste não tem qualquer semelhança com o que existe hoje. O mundo mudou enquanto estivesse ausente. E tu és ingênuo se esperavas encontrar aquele quase nada que fomos, aquela ínfima porção" (SARAMAGO, 1987, p.175).

Nota-se que, na sentença, o presidente generaliza uma ideia, usando, para isso, a palavra "mundo" e não o termo "companhia". Por isso, fica explícito que ela foi empregada como uma metonímia por substituir um termo mais genérico, isto é, a sociedade mundial. Ao fazer tal procedimento, o dramaturgo estende a crítica teatral, dando a entender que o mundo, e não apenas a instituição, sofreu hediondas modificações e foi impregnado pelo capitalismo.

Vale também ressaltar que, ampliando o ponto de vista, o discurso do presidente ganha mais peso e força para inferiorizar São Francisco de Assis. Contudo, a defesa do

religioso é única: a pregação em benefício da pobreza, dos bons princípios, o que instiga a fúria do inimigo.

O religioso, mesmo agora em forma de fantasma, teima em viver em um lugar ilibado, onde os sentimentos dignos são exaltados e a preocupação com o próximo é fundamental para ele. Saramago, na peça, aborda a ação reparadora de um ser humanizado, que se preocupa com o coletivo, refletindo sobre os perigos da interferência capitalista no templo cristão.

No entanto, claro que Elias se recusa a continuar ouvi-lo e, querendo encerrar logo a conversa, afirma que a vontade do fundador é insignificante: " Eu não mudarei. E a tua vontade, é bom que o vás compreendendo já, não é suficiente para mudar a companhia. [...] digo-te apenas que não podes mudar a minha vontade" (SARAMAGO, 1987, p.176).

Como o fantasma persiste no assunto, Elias reitera ter autoridade por tudo e por todos, inclusive por ele: "E eu fui eleito para as funções que desempenho. Essas funções conferem-me autoridade sobre ti, se pretendes voltar para nós" (SARAMAGO, 1987, p.177). Não satisfeito, zomba com elementos religiosos utilizando aparente ironia discursiva: "[...] Por isso não esperamos mais que salvar-nos na terra, esta, que está entre paraíso e inferno" (SARAMAGO, 1987, p. 177).

A princípio, mesmo com excesso de autoridade, o presidente mostra uma relativa consideração por Assis, embora ínfima, basicamente por ele fazer parte da história inicial da companhia. Tanto é verdade que, depois de muito insistir, o santo consegue autorização para uma reunião formal, mas por meio da arrogância do rival, que diz: "[...] Queres uma reunião, não é? Tê-la-ás, embora eu pudesse permitir-me recusar a exigência. Por não teres direito, só por não teres direito [...]" (SARAMAGO, 1987, p.178).

O personagem principal de *A segunda vida de Francisco de Assis* se apresenta como alguém decepcionado que pretende demitir o pai, visto ser ele um tanto inadequado para o cargo que ocupa. O grande problema é que, tentando atacar Pedro, grande parte poderosa da companhia tentará destruir o filho dele.

Prova do afirmado é que, depois de expor o objetivo, a própria Clara, uma confidente, alerta-o a respeito do poder do grupo censor: "Duvido que consigas pô-lo fora. Pedro e Elias são mão esquerda e mão direita" (SARAMAGO, 1987, p.178). Na citação, José Saramago expõe a incredulidade da boa personagem, pois apesar de ela

apoiar sempre o religioso, não acredita, contudo, no rompimento do pacto entre os antagonistas imponentes.

A metáfora empregada para comparar Pedro e Elias à "mão esquerda e mão direita" indica o elo consistente entre os dois que, agora, são seres dependentes um do outro como, de fato, são duas mãos que compõem um só corpo. Além disso, enfraquecer tais mãos opressoras é, por dedução das palavras de Clara, uma ação árdua e praticamente impossível em ser concluída.

Em outro momento, mas também discorrendo sobre censura local, Clara alude ao machismo reinante na época: "As mulheres não têm voz no capítulo dos homens. A minha opinião de nada te servirá. Como provavelmente de nada te serve dizer-te que já perdeste a tua guerra antes de a começares" (SARAMAGO, 1987, p.181).

Bem equivocada está a amiga, visto que as concepções da mesma são muito essenciais para Assis, ao passo que ela lhe dá sempre conselhos sensatos. Para Clara, o religioso usualmente confessa os planos íntimos, que insistem na pregação da pobreza como única salvação e na mudança social da companhia, exatamente como era antes, isto é, um lugar sagrado sem fins lucrativos.

Dialogando com ela, Assis diz que enfrentará o presidente: "Vou defrontar-me com Elias. Será uma guerra" (SARAMAGO, 1987, p.181). O conflito na peça saramaguiana está bem determinado: por um lado, São Francisco de Assis e a pobreza; por outro lado, Elias e a riqueza. Raciocínio lógico: a censura passa a ser a principal arma usada pelos ricos para neutralizar os pobres.

Na reunião requerida pelo protagonista, o mesmo se alfineta com o genitor, chegando ao extremo de admitir, sem pudor, que não gosta dele. Claro que a resposta, para isso, como esperado, é uma evasiva violenta: "Mas não podes imaginar a que ponto o vais ficar. Serás expulso, apagar-se-á de ti a última lembrança" (SARAMAGO, 1987, p.183).

Para proteger o aliado e, com isso, ratificar a ligação estrategista que tem com ele, Elias segue a censura: "Não te cedi o meu lugar para que insultasses o director-geral da companhia, pessoa da minha amizade e confiança. Diz-nos o que tens a dizer, sem outras divagações" (SARAMAGO, 1987, p.183).

E São Francisco de Assis diz, naturalmente, o que acha do contexto atual da instituição. Desolado, mas sem insegurança aparente, ele responde o inimigo e seguidores, questionando-os com veemência:

[...] não vejo aqui a irmã pobreza, não sei onde se terá escondido, de vergonha, a caridade. Quereis ajudar-me a encontrá-las? (*Silêncio.*) Que é isto a que hoje dais o nome de companhia? É possível que haja companhia e não haja companheiros? Por que foi que vos desviastes do caminho? Por baixo desse traje que parece de pobre, que roupas tendes? E, se estais nus por baixo dele, poderia eu confundir-vos com um pobre? (SARAMAGO, 1987, p.183-184).

Para despertar uma mudança positiva nos religiosos, Assis usa sutil ironia ao empregar os termos "pobreza" e "caridade", personificando tais substantivos abstratos. Quando ele fala "irmã pobreza", percebe-se uma intimidade com algo defendido por ele e que, agora, parece próximo apenas dele, apesar do santo não vê-la mais naquele lugar. De fato, a pobreza foi esquecida, pois não gera *status* social para os capitalistas.

Além disso, a didascália "(*Silêncio.*)" indica que, de algum jeito, as palavras iniciais do santo incomodaram os ambiciosos interlocutores que, sem resposta imediata, silenciaram-se, deixando, temporariamente, de argumentar. A sequência de indagações retóricas elaboradas pelo protagonista tem como intuito fermentar uma crítica religiosa, cutucando os poderosos cristãos que se julgam donos da verdade absoluta. Certamente, Assis não espera respostas, pois ele parece já tê-las.

Elias, então, com receio de perder o domínio situacional, repreende-o com desfaçatez irônica:

O nosso tempo e as nossas pessoas estão ao teu serviço, Francisco, mas é teu dever ser breve. Retribuirás assim, discretamente, a caridade com que te recebemos e estamos ouvindo. As obrigações chamam-nos; não podemos fazê-las esperar. (SARAMAGO, 1987, p.184).

De início, o oponente tenta ludibriar Assis, afirmando que todos da instituição estão à disposição dele, o que, claro, gera inevitável humor. Por meio da ironia ferina, ele diz exatamente o oposto do que se pensa, sendo que o leitor percebe facilmente que o presidente desejava mesmo era que o fantasma sumisse sem dar explicações quaisquer.

Outro ponto interessante é o uso da palavra "caridade", que aparece anteriormente na fala impactante de Assis. A repetição do léxico parece soar como uma provocação, porque o protagonista, ao discorrer sobre um preceito cristão, usa, para enriquecê-lo, tal palavra, o que não ocorre no discurso de Elias. Ademais, transparece desdém, visto que o termo rompe com toda a suposta cordialidade introdutória: se eles receberam o fantasma com caridade, é porque o tempo e as pessoas da companhia não estão plenamente a serviço dele, como afirmado.

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, um episódio comprobatório de falta de prontidão alheia é quando Pedro, ao ouvir o filho cogitar ver um exame de dados financeiros da instituição cristã, não apenas se recusa, mas é também bem agressivo com ele: "(*Com violência.*) Se estás a pensar em meter o nariz nas contas, tira daí o sentido. Nos meus livros ninguém mexe sem autorização minha e ordem de Elias" (SARAMAGO, 1987, p.186).

O medo de Pedro é de que Assis descubra as falcatuas econômicas muito facilitadas pelo cargo ocupado pelo antagonista, podendo incriminá-lo. No trecho acima, a didascália inicial "(*Com violência.*)" já revela, por si só, sua postura censora no tratamento com o filho. Fica claro também o cinismo do emissor, afinal de contas, jamais ele autorizaria alguém, muito menos Assis, a mexer em livros tão comprometedores, muito menos Elias ordenaria tal ação, prejudicando a parceria tão vantajosa.

Aliás, para defender Pedro, Elias ataca verbalmente o santo, disposto a humilhá-lo sem piedade:

João, ou Francisco, ou lá quem és, obrigas-me a repetir que ninguém aqui te deve obediência. Qualquer um dos que estão sentados a esta mesa tem mais autoridade do que tu. Mesmo Pedro, que é só director-geral, um funcionário, te poderia mandar sair. Até as mulheres, apesar de estarem fora da hierarquia. É verdade que regressaste, mas não foste readmitido, nem como Francisco nem como João. Não me obrigues a tratar-te como a um intruso. (SARAMAGO, 1987, p.186).

Para o homem, no seu entendimento, ninguém é mais poderoso que ele, afinal, é o presidente, um ser imbatível. Elias se vê como uma espécie de "deus", achismo um tanto paradoxal em um ambiente cristão. Ele não quer o papel de ovelha, quer a posição de pastor. Visivelmente se percebe que o personagem não valoriza ninguém, só ele mesmo.

Censurando Francisco de Assis, Elias, mesmo com sutileza, subestima Pedro, mencionando que ele é "só director-geral, um funcionário", nada mais que isso. Em palavras mais diretas: é um empregado dominado pelo patrão/presidente. Aliás, diga-se de passagem, Elias só mantém relação social com o marido de Pica, pois o mesmo também defende a riqueza; o dinheiro; lucros, enfim, o capitalismo.

Há machismo ainda nas palavras do personagem, sobretudo em "as mulheres, apesar de estarem fora da hierarquia". Se elas não entram na pirâmide hierárquica social, composta por homens, é porque são censuradas e marginalizadas por eles.

Analisando o discurso integral, percebe-se que, para Elias, o mais inferior dos seres é Assis, porque o mesmo deve acatar ordens de todos os outros, inclusive dos indivíduos mencionados pelo presidente e que não recebem o apreço merecido.

Para Elias, o fantasma é, sim, um intruso (apesar de ele ter negado o adjetivo na citação) e que não deveria ter voltado. Um ser que é detestado e censurado pelo poderoso. São palavras ameaçadoras: "Tu não conheces os limites do meu poder, Francisco. Talvez nem mesmo eu os conheça [...]" (SARAMAGO, 1987, p.187). Enfurecido, chega a ponto de expulsá-lo, pluralizando o emissor: "[...] Deves retirar-te. Não te queremos." (SARAMAGO, 1987, p.188).

Um pouco apreensivo diante da possibilidade de ser expulso da companhia, Francisco pede a readmissão como agente e, por essa razão, é feita uma eleição, dando empate como resultado. Então, por ser a suprema autoridade, Elias precisa dar voto conclusivo e, inesperadamente, é assertivo ao santo. Com certeza, a estratégia é intencional, pois, assim, o censor terá Assis em seu controle e poderá cobrar favores futuros, caso precise deles. "Uma mão lava a outra", mas elas são díspares: a mão do censor é mais pesada do que a do fantasma.

Pica fica muito contente com a permanência de Assis na Ordem franciscana, mas, ao mesmo tempo, insegura em ter de tomar partido entre o marido e o filho, até porque ela sabe que os dois são oponentes. Mesmo ambos, às vezes, sendo ríspidos com ela, a mulher os ama, afinal, eles compõem a família. Em um momento da trama, por exemplo, Pedro é rude com a companheira e funcionários, ordenando-lhes um serviço urgente: "[...] Quero esse relatório amanhã de manhã. Se for preciso, façam serão" (SARAMAGO, 1987, p.191). Ela acata a ordem, respondendo pelos demais.

Assis já ratificou em tom sonoro que não gosta do pai e tem mágoas. Não diferente, Pedro nutre um atípico sentimento pelo descendente, como se prova em um trecho de *A segunda vida de Francisco de Assis*: "[...] Vai pregar a pobreza aos pobres. Some-te da minha vista, não tornes mais aqui. Talvez seja por não poder amar-te que te odeio. Desaparece, criatura." (SARAMAGO, 1987, p.188). O dilema torna-se problemático para Pica.

Sempre imperativo com o religioso, esse também não abaixa a cabeça para o genitor, o que dificulta ainda mais a possibilidade de uma trégua entre eles. Em algumas brigas, Pedro acaba descontando a raiva do filho na esposa, censurando-a e mandando-a ficar em silêncio, quando lhe convém, claro.

Em outro levantamento na peça saramaguiana, Pedro e Francisco discutem novamente. Pica, por sua vez, tenta apaziguar o conflito, controlando o bate-boca entre os dois. O santo tenta pregar a pobreza e Pedro o repreende: "[...] Sai daqui. Ao pé do teu orgulho, sou a mais humilde das criaturas. A mim é que deverias chamar irmão pai. Some-te da minha vista, demônio" (SARAMAGO, 1987, p.193). Ironia discursiva iniciada em "a mais humilde das criaturas" e encerrada com a palavra "demônio". O genitor não esconde de ninguém que não suporta o filho, criticando-o por ser orgulhoso.

De fato, o protagonista de *A segunda vida de Francisco de Assis* é um fantasma um pouco orgulhoso. É certo que ele é bastante censurado com violência na trama saramaguiana, mas ser soberbo parece ser um defeito dele. Em algumas situações, a soberba se manifesta no comportamento de alguém que, em contradição, prega louváveis princípios cristãos. Veja um exemplo: "[...] Sempre fui muito bom a doutrinar pessoas, lembras-te? [...] É isso, sempre fui muito bom. Com perdão da imodéstia, claro está." (SARAMAGO, 1987, p.194).

Ademais, o fantasma confessa um plano inusitado, que evidencia manchas em sua personalidade, agora, transformada: a destruição da companhia. São Francisco de Assis, no enredo teatral de José Saramago, quer acabar com a instituição religiosa que ele mesmo criou. O motivo é simples: se a instituição foi corrompida pela influência capitalista, então, que seja destruída.

Questionado por Leão sobre isso, o santo ratifica sem hesitar, usando, para tanto, uma metáfora bíblica: "Sim, porque não há outra maneira de destruir aquilo em que ela se tornou. Se não é possível extrair o veneno da serpente, mate-se a serpente. (*Para Júnipero.*) Acrescenta este novo ditado à tua colecção." (SARAMAGO, 1987, p.195-196). Assis aborda um assunto bastante sério, contudo usa ironia no final, solicitando que a sentença oral seja incluída em uma coleção particular utópica, para não ser esquecida.

Para piorar, em mais um momento que o protagonista fala sobre pobreza, ele alude às mortes dos pais, deduzindo que só assim saberá se, realmente, os amou alguma vez. O discurso é impactante e indica a visão que o santo tem de um contexto repressor atual. Segue-o abaixo, na íntegra:

É possível que tenhas razão, mas minha mãe aceitou-a, e nem por isso depois lhe demonstrei amor, sequer gratidão. Deixaram de existir para mim, nada mais. Meu pai ainda ganhou o meu rancor, minha mãe apenas a indiferença e o esquecimento. Para que servem pai e mãe terrestres, se com esta facilidade

os desprezamos. E eles a nós. Apetece que morram para sabermos se afinal os amávamos. (SARAMAGO, 1987, p.196-197).

Não obstante, Assis quer abolir a companhia, mas para retirar o mal que, segundo ele, é o dinheiro. Por esse viés, os censores capitalistas também seriam eliminados, visto que jamais conseguiriam viver sem lucros. Suas palavras são firmes e desafiadoras: "Vou destruir a companhia retirando-lhe a sua única actual razão de ser: o dinheiro. Se não aceita regressar voluntariamente à pobreza, levá-la-ei à ruína. Empobrecerá, não para viver, mas para morrer" (SARAMAGO, 1987, p.197).

Leão e Junípero afirmam que podem seguir São Francisco de Assis na trajetória cristã, pregando a pobreza com ele, porém o fantasma insiste no intuito de destruir a Ordem franciscana primeiramente. Com pensamento fixo, ele também ainda deseja a morte do autoritário Pedro, reiterando: "Alguém deverá morrer, é preciso um sinal. (Pausa.) Que morra então meu pai, que morra já" (SARAMAGO, 1987, p.199).

E o genitor acaba por falecer mesmo. Para o protagonista de *A segunda vida de Francisco de Assis*, menos um opressor para perturbá-lo em sua vida. Nem um pouco abalado com a perda paterna, o mesmo ironiza o acontecimento, deixando claro o desejo obsessivo dele: "Em paz esteja, se a merece aos olhos de quem já o julgou. (Para Leão.) Disseste que a vida nova começa contra aquele que morreu. Foi-nos dado o sinal. Vou destruir a companhia." (SARAMAGO, 1987, p.199).

No segundo ato, as secretárias da instituição religiosa, com a morte de Pedro, ficam na dúvida de quem será o novo sucessor do funcionário, isto é, o novo diretor-geral. Vendo que há relativo mexerico no ambiente, Pica se impõe, dando ordem a elas para acabarem com assunto que não lhes diz respeito. Imperativa, a viúva avisa: "Muito interessante, o debate, apesar de me cheirar a heresia. Mas gostaria que fizessem um intervalo nas ideias e se lembrassem de que o trabalho tem de ser acabado" (SARAMAGO, 1987, p.201).

As personagens creem que, agora, Assis conseguirá mudar a companhia, acabando, talvez, com a censura religiosa existente lá. Será mesmo tão simples assim? A secretária Jacoba acredita que sim e afirma: "Essa discussão deixou de ter razão de ser, Francisco já não fala em mudar a companhia. Agora anda a doutrinar os agentes. Voltou a paz e todos vamos ser muito felizes" (SARAMAGO, 1987, p.202).

Com o óbito de Pedro, evidente que Assis tenta uma brecha para difundir a pobreza, escrevendo boas instruções cristãs aos agentes do local. Ao saber disso, Elias ordena que Pica lhe entregue as anotações do filho dela, para se prevenir: "Se ele te

perguntar dirás que te limitaste a cumprir uma ordem de quem tinha autoridade para dá-la [...]" (SARAMAGO, 1987, p.203).

Como os dogmas cristãos são antigos, Francisco de Assis se limitou somente a copiar os estatutos tradicionais da companhia. Incomodado, o presidente lê o texto do santo aos agentes e não gosta nada dele:

"Quando o Senhor se retirou para o deserto para orar e jejuar durante quarenta dias, não fez construir nem casa nem cela, abrigou-se simplesmente debaixo duma rocha da montanha. Devemos imitá-lo segundo as prescrições da regra, nada possuindo em plena propriedade e conservando apenas o uso das coisas, uma vez que não é possível passar sem elas." (SARAMAGO, 1987, p.204).

E não gostou simplesmente porque o manuscrito é uma crítica sutil ao capitalismo. Sendo assim, destoa diretamente dos planos da atual Ordem franciscana. Sem perder tempo, o presidente manda chamar Assis e ironiza a "falta de criatividade" dele em escrever um texto redundante que, para o emissor, está descontextualizado: "[...] Acontece muito a quem está de fora, não ver todos os aspectos duma questão" (SARAMAGO, 1987, p.205).

Contudo, contornando a situação a favor próprio, o santo irrita ainda mais o opressor, mencionando que, para conseguir dinheiro, ele pode pedir esmolas até aos membros do conselho e pregar o regresso à pobreza original. Sem receio, o corajoso Assis tece o comentário: "Quem não tem, pede. [...] Decerto não irão recusar-me uma esmola para que possa ser repetida e divulgada a palavra em que acreditam e afirmam praticar" (SARAMAGO, 1987, p.206).

A partir daí, a fúria do censor passa por uma relativa gradação, sendo que ele vai direto ao ponto com o rival: "Cala-te. (*Pausa longa, tensão*) [...] querias, em três palavras simples, destruir a companhia. Não o podes negar, confessa." (SARAMAGO, 1987, p.207). Como não é nada ingênuo, o santo desconversa, se justificando por buscar apenas estatutos que já existem desde a procedência da companhia, pois, na concepção dele, tais documentos valiosos não podem ser esquecidos em hipótese alguma.

Insistente, o presidente diz que vai convocar o conselho para informá-lo do desejo de Assis contrário à instituição cristã. O religioso fica temeroso em ser expulso, porém Elias o acalma com fingimento proposital:

Não o permitiria, ainda que fosse essa a decisão do conselho. Tenho muitos poderes, e poder suficiente para exercê-los. Continuarás connosco. Hei-de

obrigar-te a percorrer todo o teu caminho. Mas não te quero vítima nem mártir [...]. (SARAMAGO, 1987, p.208).

Na sala do conselho, Elias faz um discurso nostálgico para Pedro, estabelecendo uma comparação explícita da instituição com uma empresa: "[...] Pedro, [...] pessoa que sempre serviu a companhia [...] nas difíceis técnicas de administração e gestão duma companhia moderna [...]" (SARAMAGO, 1987, p.208). Mais para frente, ele segue com um relativo puxa-saquismo: "[...] Resta-nos a consolação de com ele termos aprendido o suficiente para [...] nos orientarmos nos desafios e tarefas do futuro [...]" (SARAMAGO, 1987, p.208-209).

Nas citações do personagem, o termo "moderna" não deixa dúvida de que a companhia está atualizada, isto é, sofreu relativas transformações contemporâneas. Em seguida, o presidente confirma que a instituição tem "desafios e tarefas do futuro" igual a uma empresa, que ao visar lucros possíveis, passa por acirrada concorrência capitalista. Importante enfatizar a alteração de foco institucional (do religioso ao empresarial), pois graças a ele que a censura consegue ganhar desenvolvimento favorável em *A segunda vida de Francisco de Assis*.

Tanto é verdade que Elias não perde tempo e direciona a reunião do conselho a uma espécie de sessão de tribunal, passando a tratá-lo por Assis e a censurá-lo, exigindo providências cabíveis do grupo representativo contra ele:

[...] A ele entendemo-lo perfeitamente, mas ele não pode, ou não sabe, ou simplesmente não quer entender-nos a nós. O conselho deverá, pois, pronunciar-se sobre as providências a tomar para obviar de vez às manobras que Francisco tem vindo a tentar contra a integridade moral e patrimonial da companhia. (SARAMAGO, 1987, p.209).

O protagonista contesta a relevância do comentário dado, mas o oponente prossegue, informando que não pretende expulsá-lo, porém deixá-lo inativo e impotente dentro da companhia. Sem dúvida, no contexto da trama, o pior castigo, para um cristão, é a rejeição social. Seguem as palavras autoritárias de Elias, que revela ódio por meio delas:

[...] Proponho, apenas, que te sejam retirados todos os poderes. Ficarás aqui pelo tempo que quiseres, mas não poderás participar em qualquer discussão nem decidir sobre nenhum assunto. A tua cadeira não te será retirada, mas é indiferente que nela te sentes ou não. Se falares, ninguém está obrigado a responder-te. As tuas palavras não serão registradas na acta. Simplesmente, não existes. Tens um lugar à nossa mesa, comerás do que nós comermos,

essa é a nossa caridade, não precisarás de andar à esmola [...] (SARAMAGO, 1987, p.211).

É perceptível relativa ironia no final da fala de Elias: a comida será dada por "caridade" a Francisco, vocábulo esse tão defendido pelo santo ao se pregar a pobreza. Além disso, o fato de o religioso não precisar mais pedir esmola, conforme aconselhado, já soa zombaria, visto que se sabe que ele já se prontificou várias vezes a isso, sem alguma vergonha.

Há outra eleição na companhia e, nessa, Rufino quer abster-se do voto. Pressionado por Assis, contudo, acaba admitindo que se opõe ao mesmo, ou seja, não quer seguir os ideais cristãos. Ele não pretendia emitir a sua opinião em voz alta, mas resolve fazê-lo por insistência. Escutando isso, Elias não perde chance de mostrar o tom imperativo que o caracteriza, dizendo: "O conselho é a autoridade" (SARAMAGO, 1987, p.214). Todos sabem, não precisava o presidente repetir a sentença.

No entanto, Clara não aceita a ordem de não falar com o amigo. Ela crê ser um absurdo rejeitar um humano e contesta, corajosamente, o opressor: "[...] Nenhum homem deve ser apartado dos homens, seja por prémio, seja por castigo" (SARAMAGO, 1987, p.214). Elias, então, informa, com ameaça, que as consequências para tal contestação podem ser bem graves para ela: "Podes ser demitida, podes ser expulsa. Escolhe o que preferires" (SARAMAGO, 1987, p.214). Aderem à secretária, Leão e Junípero, ratificando que não obedecerão a exigência de desprezar o amigo.

Elias e Assis começam uma longa discussão e o segundo faz um desabafo esclarecedor:

Quis reconduzir a companhia à sua primeira verdade, e falhei. Quis destruir a companhia quando compreendi que a sua reconversão não era possível, e não fui capaz. Provisoriamente. (*Pausa.*) Julguei que poderia fazer tudo isso sozinho, que a minha autoridade de fundador seria suficiente, que aquele mesmo que dissera "Faça-se" poderia dizer "Desfaça-se" [...]. (SARAMAGO, 1987, p.216).

Em seguida, o protagonista apresenta, ao oponente, o amigo Pedro. Trata-se de um cidadão pobre. A escolha do nome do novo personagem pode ser vista como ironia intencional produzida por José Saramago, ao passo que é o mesmo do pai falecido de Assis no enredo.

Além disso, curioso observar a mudança de personalidades e condições sociais dos personagens: o Pedro "atual" não tem recursos financeiros e entra na trama como aliado do religioso, destoando completamente do Pedro "antigo". Com isso, esboça-se

um relativo humor, visto que o dramaturgo poderia contemplar o novo integrante de *A segunda vida de Francisco de Assis* com outro registro.

A repetição de nomes é mencionada pelo próprio Assis, que, ao fazer isso, procura também perturbar o Elias, tentando despertar medo nele. A citação é um tanto enigmática e possui algumas perguntas retóricas:

Subitamente, ficaste pálido, Elias. Acreditas em alma de outro mundo? Que almas julgas tu ou temes que vá entrar por aquela porta? A do teu director-geral? Mas essa seria uma alma boa para ti, viria auxiliar-te nesta dificuldade. Então? Terás no teu pensamento um outro Pedro, primeiro-fundador, que aí viesse pedir-te contas em nome de um sonho? Mas tu, Elias, não és pessoa para teres medo de um simples sonho. Tu sonhas, suponho que sim, como toda a gente, mas depois acordas e fazes o contrário do que sonhaste. Se assim não fosse, a companhia seria diferente. (SARAMAGO, 1987, p.217).

Vale lembrar que o discurso acima ganha uma consistência por ser justamente elaborado por um fantasma. Não à toa, ele explora palavras pertencentes ao campo semântico do sobrenatural como, por exemplo, "alma"; "outro mundo" e "sonho", com o intuito principal de incomodar o rival, fazendo-o saborear o que mais o antagonista desperta nas pessoas quando as censura: medo. Tudo para apresentar o amigo Pedro, "um homem que vem em nome dos pobres" (SARAMAGO, 1987, p.217).

Além do já exposto, Assis o trouxe para ajudá-lo no seu objetivo: destruir a Ordem cristã, abolindo de vez a censura religiosa. Seguindo o raciocínio dele, Pedro, sendo um verdadeiro pobre, poderia destruir a companhia, que abomina a pobreza. As palavras de Francisco de Assis são incisivas:

Então, chegou a tua hora, Pedro. Se a companhia não quer ser pobre como tu és, se a companhia enriquece louvando-se duma pobreza que não pratica e que abomina, então que tu e os pobres a destruam. Estarei contigo e convosco até que não fique pedra sobre pedra. (SARAMAGO, 1987, p.220).

Contudo, o plano dá errado, pois Pedro recua na última hora. Ele acredita ser impossível destruir os ricos, isto é, os pobres (censurados) jamais conseguiriam derrotar os ricos (censores). Dando sua opinião, ele é bem questionador com o protagonista da peça teatral: "Como queres tu que os pobres destruam os ricos? Como queres que os fracos vençam os fortes? Como queres que os inermes arredem os poderosos? Que armas nos dá, Francisco?" (SARAMAGO, 1987, p.220). Em seguida, sem recuo algum, finaliza sua decisão, aconselhando o religioso:

[...] Eu vou-me embora. Mas toma cuidado. Para onde quer que vás, deves 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. (*Sai*). (SARAMAGO, 1987, p.222).

Atento à conversa está o personagem Elias, que acredita que venceu o fragilizado rival. Não perdendo a chance de, mais uma vez, destilar veneno, o presidente tripudia o fantasma com crueldade, mostrando que, de fato, nessa peça, só existe a censura verbal, ou seja, opressão por meio de palavras:

Falhaste em tudo, Francisco. Agora, por nenhuma razão ou sentimento, meus ou alheios, te pediria que ficasses. És o fundador da companhia, mas és somente o que então foste. Olho-te aqui, sentado nesta cadeira que continuará a ser minha, vejo-te ao longe, entre fumo, como um fantasma. És um fantasma. Passo através de ti, não existes. Se viesses tocar-me não te sentiria. (SARAMAGO, 1987, p.222).

Humilhação forte no palco. Francisco de Assis avisa que irá embora, mas que lutará, agora, contra a pobreza e usará o nome verdadeiro, que é "João". Clara, Leão e Júnipero resolvem ir com ele. Para o religioso, que lutará, a partir desse momento, contra a pobreza: "[...] É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa [...]"(SARAMAGO, 1987, p.222).

Uma análise coerente que se desprende por esse desfecho é que se o santo almeja combater a pobreza, então, a riqueza venceu a guerra cristã, contemplando os censores poderosos com o troféu da vitória. Vitória da censura religiosa: os censurados não só deixarão a cena, como mudarão o foco, aderindo aos ideais capitalistas. Desse modo, pode-se desprender que não houve superação da censura em *A segunda vida de Francisco de Assis*.

Em seguida, Elias informa que quer nomear Pica ao cargo de diretor-geral, ou seja, tal posição era ocupada pelo marido dela. Ela se levanta e, conseqüentemente, se deduz que a mesma auxiliará o filho, pois tece o comentário surpreendente: "Vou ajudar João a escrever a sua primeira página" (SARAMAGO, 1987, p.223). Não aceitou o convite, indo ao socorro do santo.

2 A acepção de História na peça do fantasma humanizado

É sabido que José Saramago era um tanto cético quanto à História tal como estampada nos livros didáticos, não acreditando na veracidade dos fatos apresentados pela História positivista. Para o escritor, ela só pode ser recontada por meio de

lembranças e não por fatos ditos "reais" que, na verdade, são contestáveis. Segue abaixo um comentário crítico semelhante ao defendido pelo dramaturgo português sobre o assunto:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...]. (BENJAMIN, 1986, p.224).

O "conformismo" mencionado pelo teórico significa aceitar a História como ela é impressa nos livros didáticos, ou seja, se conformando sem quaisquer questionamentos. Conformar-se significa concordar que um dado dessa natureza seja descrito apenas pela visão "heroica", aquela dos poderosos de uma época. Evidentemente, algo condenado por Saramago, que nunca escondeu total aversão à História positivista, ironizando-a em vários textos como, por exemplo, no seguinte:

[...] Como de mim ninguém esperaria comentários históricos dignos desse nome, nem eu os havia prometido, limitei-me a exprimir uma obviedade: que às vezes a História parece um sonho que estivéssemos tentando recordar, e que, nesse esforço, ao mesmo tempo que vamos conseguindo pôr à vista alguns pormenores ocultos, vamos também modificando o próprio sonho, alterando-se portanto não só a sua significação imediata como o seu sentido profundo. Vamos de história em história como vamos de sonho em sonho. (SARAMAGO, 1997, p.481).

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, também a História é modificada como um sonho, dando espaço propício à imaginação, afinal de contas, aquela era defendida pelo dramaturgo como uma simples representação de um mundo, sem nenhum propósito em comprovar fatos. Além disso, não se pode esquecer de que um fantasma é o personagem principal, ou seja, um ser bastante surreal para enriquecer a trama saramaguiana.

No entanto, o que desperta ainda mais a atenção dos leitores é que esse ser fantasmagórico possui inspiração em alguém que, de fato, existiu: o crédulo Francisco de Assis. Há, desse modo, novamente, um enredo de José Saramago que possui um personagem histórico como o principal.

Apesar disso, na peça teatral, o religioso tem o hábito de questionar a instituição cristã corajosamente, instigando muito a reação imperativa dos opositores, como se

revela no trecho: "São heréticas todas as palavras que aqui têm sido ditas. Perseveremos nelas, digamos outras ainda ousadas, talvez no fim de tudo cheguemos a uma verdade que ninguém possa negar durante o tempo da sua vida" (SARAMAGO, 1987, p.221). O personagem foi readaptado de forma mais audaciosa pelo dramaturgo, mas ainda assim, conservou a estrutura arquetípica de São Francisco de Assis.

O que se preservou foi a fé aparente que tanto o personagem quanto o verídico religioso demonstravam possuir. Crença essa respaldada em dogmas católicos tradicionais. Já no início do texto ficcional, nota-se que o primeiro "volta" para que a essência cristã não seja apagada dentro de um ambiente hostil, gerando o inevitável conflito dramático.

As origens religiosas foram mantidas e possuem relevância na compreensão da trama. Certamente, Saramago sabia a polêmica que envolvia a figura do religioso, que, com frequência, contestava algumas ações da Igreja Católica. Bom conhecedor da história do santo, o autor quis explorá-la no livro, mantendo detalhes da vida pessoal dele, tais como: nome verdadeiro, grau de parentesco, entre outros. Com a estratégia de manter informações sobre Assis, observa-se um limite de representação realista desenvolvido pelo Saramago, proporcionando maior verossimilhança teatral.

Contudo, a personalidade do protagonista sofreu certas oscilações negativas, como se o fato de ele ter voltado em forma de fantasma com características humanas possibilitasse uma natural impregnação com defeitos de tal natureza. A começar pelo detalhe do mesmo rejeitar o pai, o que é um comportamento um tanto anti-cristão. Seguem as palavras de Inês sobre isso: "Também Pedro fundou a vida de Francisco, e Francisco não reconheceu a Pedro nenhuns direitos" (SARAMAGO, 1987, p.202).

Em um outro episódio, as próprias palavras do filho comprovam o desprezo que ele possui: "[...] Decerto saudaria meu pai, quem o duvida, mas o único pai que tenho é o que está no céu, e a esse tenho outro modo de exprimir a minha reverência, não com as gastas e costumadas palavras do comércio humano" (SARAMAGO, 1987, p.183). Mais que rejeição, Assis afirmou que detestava Pedro, desejando-lhe até sua morte e não se emocionando quando isso aconteceu.

Aliás, a relação dele com a mãe nunca foi tão assertiva como a esperada. Tudo bem que Pica, em certas situações, apenas tentou amenizar os vários conflitos familiares, mostrando-se imparcial ao optar entre o marido e o filho, mas Assis foi ríspido com ela às vezes quando estava chateado. Portanto, o santo "não honrou pai e mãe", como ensina a doutrina cristã.

Inclusive, o protagonista a inferiorizava, como se comprova no discurso abaixo:

[...] Mas voltemos às mulheres. Conheces a história do homem que comprou um cão para ter em quem mandar? Até hoje as mulheres têm sido o cão do homem, sem ofensa. Minha mãe, por exemplo, aquela, que me gerou e pariu, foi o cão de meu pai. (SARAMAGO, 1987, p.218-219).

A metáfora aproximando Pica a um animal canino mostra o tratamento atípico de Francisco de Assis com a matriarca. Importante recordar que, no desfecho da peça, ela desistiu de assumir o cargo para ajudá-lo, provando seu amor materno. No entanto, a rispidez do personagem é curiosa, pois deixa claro que o fantasma passou por um processo de ressignificação, apesar de ter sido baseado em uma pessoa que viveu de acordo com os dogmas cristãos.

Além disso, o protagonista de *A segunda vida de Francisco de Assis* apresentou-se orgulhoso, predicado que também o afasta do religioso verdadeiro, cuja trajetória de vida nunca denunciou isso. Aproveitando-se do fato de ter sido o fundador da instituição cristã, o personagem exigia diversas coisas no ambiente, evidenciando grande altivez nas ações.

Outra observação relevante é a defesa da pobreza muito divulgada pelo verídico Francisco de Assis. No texto teatral, de início, o fantasma ressalta o pormenor peculiar de ter abandonado a riqueza em prol daquela:

[...] Por amar os pobres, ou dizer amá-los, é que eu, rico, me entreguei à pobreza. Vivi e fiz viver outros de esmolas, dei o que tive e o que me davam, fui, ou quis ser, o mais pobre dos pobres. Não recebi a pobreza como uma herança, procurei-a, conquistei-a, devo-a ao fogo da vocação e ao gelo da vontade. Olhei o mundo e disse: "Serei pobre." Tornei pobres os que vieram a mim. Vivemos juntos em pobreza, muitas vezes sem vestidos, sem pão, sem tecto. Desdenhámos as riquezas [...] . (SARAMAGO, 1987, p.219).

Todavia, a defesa foi abandonada no final, visto que ele a condenou, dizendo que queria até mesmo destruí-la, o que o afasta do verdadeiro religioso. No enredo, sua defesa soa um tanto superficial, tanto que foi descartada completamente depois. Ela começou com grande êxtase, mas teve um enfraquecimento bem demarcado até o término da trama.

Como se observa, então, o personagem histórico de *A segunda vida de Francisco de Assis* é diferente, apesar de sua construção ter sido inspirada em um indivíduo que, realmente, existiu. José Saramago ressignificou o seu Francisco de Assis, preservando a origem católica conhecida do santo, porém alterando a personalidade do

personagem, ao deixá-lo mais próximo dos seres humanos, ou seja, um possuidor de defeitos e falhas comportamentais.

Há também uma mudança de significação histórica ao se observar o principal feito de Francisco de Assis: a Ordem religiosa. Isso porque o dramaturgo usou o famoso episódio envolvendo a fundação da instituição pelo santo para alterá-lo e trazê-lo ao tempo presente. O personagem tem, na atualidade, a "segunda vida", isto é, a vida voltada em forma de fantasma.

Curioso notar que tal acontecimento histórico não foi utilizado somente por Saramago na trama, como também sempre lembrado nos diálogos dos personagens, que ratificam a marcante construção cristã. Até os censores intolerantes, como Elias e Pedro, contudo, não descartam a proeza franciscana. Por essa razão, é evidente um ponto representativo da realidade medieval utilizado pelo dramaturgo de modo a estreitar o elo entre literatura e História: a construção foi fato indiscutível, mas a transformação do templo passou por uma moldagem essencialmente ficcional.

A resignificação acontece de modo interessante: Assis "volta" e vê sua querida Ordem religiosa transformada em uma gananciosa empresa, destoando do ilibado lugar onde ele foi bastante atuante. Sendo assim, existe uma mudança de valores históricos e sociais no novo cenário, pois o mesmo está mais moderno e a respectiva modificação serve como estopim para o conflito teatral: os poderosos lutam pelos lucros, impondo-se nos marginalizados.

O modelo convencional da Ordem franciscana, mais especificamente aquele divulgado pela História cristã, se revela ultrapassado para sobreviver em um mundo competitivo e desumano, ao passo que esse último almeja, sobretudo, lucros rápidos. Ao atribuir novos valores capitalistas ao local estimado pelo santo, o dramaturgo conseguiu, dando uma nova versão para a História, criar um envolvente, mas impactante enredo.

Parece que a grandiosa empresa dominou o local sagrado: perda de valores humanos, ganho de interesses capitalistas. Na verdade, o que ocorre é um agravamento da cobiça humana por dinheiro e bens nos tempos atuais, observado por um personagem com inspiração em um religioso verídico, cuja filosofia era construída em oposição à conduta da igreja.

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, outra personagem histórica de muita importância é Clara, a secretária. Para moldá-la, Saramago parece ter se inspirado na famosa Santa Clara, amiga de Francisco de Assis. Como é sabido, a personagem é

muito segura e serve de apoio moral a ele contra as tendências opressoras sofridas na trama.

Ao contrário do fantasma, a personalidade dela não sofre variações se comparada também com a real Clara, pois a personagem sempre se mostrou generosa e fiel aos ensinamentos cristãos, não transparecendo quaisquer defeitos. Por esse motivo, não é exagero afirmar que ela tem perfil histórico muito similar a da sua versão humana, tanto pelas semelhanças profissionais quanto psicológicas, sendo que as mesmas apontam para uma representação da realidade daquela época.

O dramaturgo foi mais fiel ao construir essa personagem se comparada com o protagonista, pois houve a preservação da relação que ela tinha com Assis, bem como uma homogenidade de personalidades assertivas, porque tanto a Clara real como a teatral eram devotas a Deus. Realmente, a verídica foi muito próxima do fundador da Ordem e ambos alimentaram uma amizade saudável por anos.

Na trama, mostrando apoio ao protagonista, Clara defende-o dos demais membros da instituição com apurado conhecimento bíblico, como se comprova no fragmento seguinte:

[...] Querem um exemplo? A razão de Francisco, apenas por ser razão, deveria prevalecer contra a força de Elias. Prevalecerá? É certo que David venceu Golias, mas se Golias também tivesse uma funda e pudesse atirar de longe, quem nos diz que não seria David o vencido? Todas as histórias têm o seu reverso. (SARAMAGO, 1987, p.201).

Outro personagem de natureza histórica é Elias, o censor. Ele, de fato, fez parte da vida de Francisco de Assis, mas, conforme relatos historiográficos medievais, demonstrava evidente inveja do santo, ainda mais depois da morte dele. Foi, por vez, um homem um tanto enigmático para a época, evidenciando ser também um oportunista.

As citadas características foram mantidas pelo Saramago e, conseqüentemente, apontam para a realidade do período, afinal de contas, Elias (homem) serviu de inspiração para a criação de um personagem muito parecido interiormente com ele e que, com intencionalidade, possui o mesmo nome também.

Conhecedor do período medieval, sobretudo da vida de Assis, José Saramago usou o suposto sentimento negativo que Elias nutria pelo líder franciscano na peça, fazendo daquele, sem dúvida, o maior antagonista. É ele o provocador dos momentos de

grande repreensão sofridos pelo rival religioso. O personagem remete a um limite de representação realista favorável ao desenvolvimento teatral repleto de opressão.

No enredo saramaguiano, Elias não camufla a grande inveja que tem do líder cristão, aproveitando a morte dele para se ascender na presidência. No entanto, o retorno franciscano o perturbou demais, afinal, não foi algo previsto por ninguém. Sem quaisquer explicações, o fantasma retornou para questioná-lo e tentar reaver a cadeira que lhe pertenceu um dia.

A todo instante, o presidente fez tudo para calá-lo e se sentir mal, desejando, talvez, o retorno do fantasma ao além. Elias nunca se apresentou receptivo aos motivos de Assis, ao contrário, sempre o humilhou com agressividade. Nunca admitiu, mas parecia ter receio de perder o poder e, por isso, censurou tanto o personagem principal.

Além disso, o antagonista procurava manipular Pica, entrando, várias vezes, em conflito com ela. Na concepção de José Saramago, o verídico Elias provavelmente já tinha ódio do religioso Assis, não apenas depois do falecimento dele. Aquele se camuflava para observar melhor o oponente sem levantar suspeitas.

No entanto, o sentimento ruim parece ter se aclimatado mesmo depois da morte do líder, demonstrando que "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'. [...]" (BENJAMIN, 1986, p.229). Ela é dinâmica e contestável, diferente da História tradicional positivista tanto criticada pelo dramaturgo português. Com certeza, Elias, homem vivido na Idade Média, nunca foi confiável e, naturalmente, tinha planos ambiciosos escondidos.

O maior antagonista de *A segunda vida de Francisco de Assis* é Elias. Pedro, o pai, tem papel significativo na trama, mas é facilmente influenciado pelo presidente, que o definia somente como um funcionário da companhia, dono de mais um, entre vários cargos que existem. Apesar da considerável parceria, havia falsidade por parte de Elias, pois o mesmo inferiorizava o diretor-geral com constância.

Aliás, como já sabido, o pai de Assis não teve vida longa, não permanecendo até o desfecho do enredo saramaguiano, o que comprova que ele, mesmo sendo um antagonista estratégico, era, contudo, menos poderoso que Elias. Tanto é verdade, visto que, em algumas discórdias dele com o fantasma, o presidente interveio nelas, censurando-o, com o intuito de ajudar Pedro.

Interesseiro em excesso, o soberbo estabelece aproximações com o verídico, pormenor explicado porque Saramago preservou a índole daquele homem no personagem. As palavras agressivas, direcionadas a Assis, são incontestáveis: "[...]

estiveste sentado nesta cadeira, porque eu o quis então, para mais rapidamente te vencer. Estou pronto a ceder-ta por dias [...] para vencer-te definitivamente" (SARAMAGO, 1987, p.215).

Existir um personagem crente na superioridade e incrédulo na derrota contribui para a manutenção da atmosfera censora no texto teatral, características essas copiadas de um indivíduo que, de fato, fez parte da história de vida de São Francisco de Assis, marcando-a com relativo negativismo.

O dramaturgo buscou retomar os respectivos personagens históricos, bem como um acontecimento incontestável (a fundação da Ordem franciscana), tomando-os como aliados intencionais na referência ao próprio momento em que ele escrevia a peça, ou seja, década de 80.

A aproximação possibilitou com que Saramago usasse o contexto opressor da Idade Média para dar mais consistência discursiva ao criticar uma sociedade moderna que ainda censura. Tal acercamento foi benéfico para se abordar a temática "repreensão", visto que Saramago demonstrou sutil empolgação, denunciando a ambição cruel do homem moderno que, para obter lucros capitalistas, não mede esforço em oprimir os outros violentamente.

Assíduo opositor do capitalismo, Saramago procurou escrever uma trama que se favoreceu com a ligação a personagens medievais tão arcaicos, como Francisco de Assis, Clara e Elias, trazendo-os a um ambiente corroído pelos interesses financeiros do mercado competitivo. Ele, com isso, usou a História a seu favor, criticando a censura religiosa medieval, mas atacando também a censura capitalista contemporânea.

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, o dramaturgo, então, usou personagens e episódio históricos, resignificando-os, para denunciar o próprio contexto português tão impregnado por pessoas interesseiras, oportunistas e intolerantes. A censura da peça é religiosa, mas também esboça uma fina crítica às práticas capitalistas, afinal de contas, a obra possui religiosos hipócritas coibindo todos os que representam perigo aos planos econômicos particulares.

Observa-se, aqui, uma fala do Elias, podando o desejo franciscano: "Seja como for, ao confirmar-me no lugar de presidente, o conselho confirmou a minha orientação, e essa está contra o teu projecto de regresso à pobreza. Não podes negar isto" (SARAMAGO, 1987, p.207). O dirigente atual da Ordem deixa claro que o projeto contrário aos planos capitalistas é repudiado por ele e, por isso, não é bem visto no ambiente.

Elias, de fato, representa o típico modelo empresarial, desvinculado a valores cristãos muito defendidos por Assis. Inclusive, o choque de tensões ente "pobreza e riqueza", marcante no respectivo texto ficcional, já indica que Saramago quis, usando figuras humanas verídicas, enriquecer a crítica negativa à opressão humana e todas as suas consequências maléficas.

A instituição cristã, local idealizado no passado, agora se transformou em uma empresa competitiva, que valoriza riquezas, ou seja, o templo cristão se revelou ultrapassado para sobreviver no mundo moderno. Em outras palavras, cabe uma observação de Bertolt Brecht (1978, p.180): “[...] a reprodução da realidade (no intuito de exercer uma influência sobre essa mesma realidade), serão tanto mais expressivas quanto representarem uma negação de elementos previamente estabelecidos”.

O violento presidente é quem comanda a situação e domina todos com ameaças e discussões desgastantes, ressaltando sempre ser o membro mais superior, uma espécie de "deus", apesar do superior celestial ter sido esquecido há tempos pela maioria dos personagens. Na concepção do Elias, a substituição gestora de Assis por ele só trouxe ganhos para a Ordem religiosa e provavelmente foi a melhor opção.

A pobreza, termo veemente defendido por Francisco de Assis em solos medievais, não tem mais sentido, virando algo utópico e esquecido por quase todos, inclusive, no término teatral, pelo fantasma humano às avessas, que informa, sem hesitar, que quer combatê-la. O autor trouxe para a sua atualidade um santo em forma de fantasma que, apesar da procedência histórico-cristã, foi atualizado e, inclusive, demonstrando defeitos humanos.

Visualizando o contexto histórico e a época capitalista de *A segunda vida de Francisco de Assis*, nota-se, na escrita saramaguiana, que os dois tempos tão longínquos, contudo, se mesclam satisfatoriamente: o primeiro representando a pobreza e a segunda indicando a riqueza. Os poderosos censores cristãos dominam os oprimidos, emblemas evidentes da pobreza, em um tempo mesclado pelo dramaturgo. Sobre essa tendência comum na pós-modernidade e explorada pelo Saramago, segue um transcrito crítico pertinente:

Sabe também que o pouco que encontrar desse passado deverá ser examinado e passado em revista por um olhar contemporâneo. Assim, não se trata de trabalhar o passado, vendo-o como algo acabado e imutável. Trata-se, antes, de vê-lo a partir do presente que ele possa conter e, finalmente, a partir do presente que se possa inventar. (MARGATO, 2016, p.26-27).

Com relativo jogo temporal, o autor, sem dúvida, conseguiu abordar a "censura", que passou por um processo de contextualização presente. Sem dificuldade alguma, é notório que os personagens e o local conhecidos da História foram base para que, utilizando-os num enredo mais recente, Saramago pudesse denunciar a censura religiosa de um passado sombrio e escuro, típico da medievalidade, mas que até hoje persiste em assombrar o mundo capitalista.

3 Simetria com conhecidos romances saramaguianos

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, José Saramago, ao focar a História de uma maneira bem peculiar, usou alguns recursos estéticos coincidentes também em seus romances consagrados. Importante será, então, estabelecer aproximações pertinentes, com o objetivo de traçar, detalhadamente, pontos simétricos entre a peça e eles.

Já de início, é percebida a construção de um personagem histórico em posição central da trama, apesar de São Francisco de Assis, no texto saramaguiano, ser um pouco destoante do verídico que lhe serviu de fonte. Além da origem histórica, Assis tem base religiosa e tal característica também aparece na obra *Caim*.

Trata-se do último romance publicado em vida por Saramago, em 2009. Com um título bastante sugestivo e indicador de um personagem bíblico, Caim possui a personalidade deturpada, exatamente como Assis, chegando até mesmo a discutir com Deus no enredo. Além disso, ele nutre ódio por um parente (no caso, o irmão Abel) desejando e ocasionando a morte dele.

Francisco de Assis detesta o pai e, em algumas situações, também até desejou o falecimento dele sem mostrar qualquer remorso. A frieza e a falta de carinho familiar são similares nos dois protagonistas, de modo que o dramaturgo conseguiu, por meio delas, ressignificar os contextos religiosos dos dois. O trecho seguinte de *Caim* comprova o afirmado:

Não teve sonhos nem pesadelos, dormiu como se supõe que deverá dormir uma pedra, sem consciência, sem responsabilidade, sem culpa, porém, ao acordar, à primeira luz da manhã, as suas palavras foram, Matei o meu irmão. Se os tempos fossem outros, talvez tivesse chorado, talvez se tivesse desesperado, talvez tivesse dado punhadas no peito e na cabeça, mas sendo as coisas o que são, praticamente o mundo só agora foi inaugurado [...] Foi então que percebeu que afinal havia sonhado, não um sonho precisamente, mas uma imagem, a sua, regressando a casa e encontrando o irmão no vão da

porta, à sua espera. [...] Saiu da barraca e aspirou profundamente o ar frio. (SARAMAGO, 2009, p.22).

Aliás, ainda enfocando o protagonista da peça, percebe-se, novamente, uma evidência comum na literatura do autor: a presença de personagens marginalizados, isto é, aqueles indivíduos que não têm poder social. No caso, um Francisco de Assis ressignificado em um formato atípico e vulnerável a momentos frequentes de repreensão religiosa. Ele é um personagem histórico, porém subestimado com violência.

No texto ficcional, Assis revela-se, a princípio, disposto a defender ideais religiosos, ação não permanente até o desfecho. A pobreza perde o valor, passando a ser perseguida pelo próprio religioso. Como se a força da censura dominante abafasse o som cristão, afinal de contas, no contexto moderno transformado, as classes inferiores devem ser neutralizadas. Os marginalizados não têm vez, mas são defendidos por José Saramago.

Tal defesa também aparece em *Ensaio sobre a cegueira*, romance que aborda a história de uma epidemia de cegueira branca dominadora de uma cidade, afetando a vida dos habitantes do lugar. O colapso é geral, pois há grande abalo urbano. A princípio, a cegueira ataca apenas um homem que ia trabalhar. Para evitar que a mesma se espalhe, o governo age com censura colocando os doentes em um hospício com recursos escassos. De fato, os personagens são humilhados e, em muitos momentos, igualados a animais.

Não obstante, o poder epidêmico não é freado com as autoritárias ações políticas e, então, o mundo se torna absolutamente cego, com exceção de uma personagem enigmática, a mulher do médico, que, apesar de marginalizada, contudo, ainda enxerga. A visão dela é imprescindível para guiar os vários patológicos no ambiente desumano.

Apesar de também sofrer momentos horripilantes, ela ganha voz na trama, driblando a forte opressão, mas experimentando vários sentimentos possíveis naquela situação: ambição, afeto, vergonha, anseio, obediência, poder e ganância. Em um ambiente propício à censura, englobando dominadores e submissos, a mulher do médico, com sua generosidade, é uma espécie de lanterna para iluminar a esperança do grupo.

Apenas ela recebeu do Saramago a permanência visual, o que, no romance, se agrega a poder de decisão, apesar de ser limitado. Com sabedoria e sem recuos, a personagem enfrenta os poderosos com ímpeto. O trecho abaixo aborda um momento de grande tensão, quando ela, para se defender, assassina um homem:

[...] Os catres ao lado do seu tinham sido retirados, o homem gostava de mexer-se à vontade, não ter de tropeçar nos vizinhos. Ia ser simples matá-lo. Enquanto lentamente avançava pela estreita coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. [...] e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego [...]. (SARAMAGO, 1995, p.185).

A ação de exterminar um inimigo que tentara abusar já dela transparece a força que uma marginalizada adquire em *Ensaio sobre a cegueira*. O fato de ela ter reagido a uma agressão já deixa claro que a voz da personagem não foi abafada. O silêncio imposto nunca foi aceito pela mulher do médico.

De modo simétrico, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, a voz do marginalizado protagonista vibra um tanto toante, ao passo que ele contesta os religiosos hipócritas. Mesmo perseguido e sofrendo humilhações como a mulher do médico, ele tenta, a todo custo, reiterar os princípios religiosos esquecidos pela ganância humana de uma Ordem religiosa corroída e nunca abaixando a cabeça para os opressores nela presentes.

Em um momento do texto ficcional, Assis critica Elias e tenta manipular as ações do presidente, contestando-o e comprovando, com a ação, que o santo procura, muitas vezes, impor opiniões particulares no lugar. Segue a citação comprobatória:

Continuo a não compreender porquê. Aliás, estás colocado numa situação difícil. Dizes e insistes que não queres expulsar-me, mas terás de explicar ao conselho que destino pretendes dar-me, se, conforme é previsível, os votos se inclinarem para a expulsão. Seria tudo mais fácil se impedisses o conselho de votar e decidisses sozinho... (SARAMAGO, 1987, p.211).

Saramago presenteia seu Francisco de Assis com a liberdade para expor certas convicções mais contestadoras, sobretudo para abalar a estrutura poderosa religiosa. Claro que, embora em situação menos privilegiada adquirida depois da volta, o protagonista ganha fôlego na trama para lutar contra a violência repreensiva e talvez por isso mesmo que o dramaturgo incite tais episódios conflitantes na peça. Assis não se cala justamente porque ele não concorda com a nova vida que "ganhou" agora: de fundador institucional a fantasma descontextualizado. Voz dos marginalizados desejando o fim da opressão.

Há uma nítida inversão de papéis na citação franciscana: o polêmico fundador, que agora é tratado como um estranho, resolveu dar ordens no atual presidente. A inusitada modificação se revela quando o fantasma, em tom imperativo, diz ao censor: "... terás de explicar ao conselho que destino pretendes dar-me...". Não satisfeito, encerra o discurso com um conselho irônico para que o oponente decida o resultado da votação sem ajudantes. Ademais, o uso de reticências finais aproxima o texto teatral escrito da fala de modo a transparecer que Assis quisesse dizer mais, seguindo a prosa ironicamente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, se vê também uma protagonista que não aceita a posição marginalizada e, desse modo, lidera lutas contra as escassas comidas oferecidas, os atos de violência e abuso sexual sofridos e também a precariedade social de uma realidade que almeja, acima de tudo, censurá-la e silenciá-la. A mulher parece caminhar em direção oposta ao esperado, rejeitando a submissão propícia daquele ambiente social. Com muita segurança e inteligência, vai driblando a opressão sofrida por ela e pelos íntimos, com a meta de protegê-los, afinal de contas, a mesma é a única a ser um incômodo para os poderosos.

A segurança para o grupo, inclusive para o médico, é dada principalmente por tal personagem, como se comprova em um trecho do romance:

[...] A mulher do médico agarrou o marido por um braço, sabia que sozinha não poderia acabar com a briga, e levou-o pela coxa até onde se debatiam, resfolgando, os lutadores furiosos. Guiou as mãos do marido, ela própria tomou à sua conta o cego que encontrou mais a jeito, e com grande esforço conseguiram separá-los [...]. (SARAMAGO, 1995, p.54).

José Saramago demonstrou a mesma construção de personagens em *A segunda vida de Francisco de Assis*, pois a trama possui grande direcionamento feminino graças a uma personagem marcante: Pica. Como é sabido, a mãe de Assis serve como espécie de balança, equilibrando as forças antagônicas do marido Pedro e do filho. Tarefa nada fácil para uma mulher que vive e respira ares medievais.

Apesar de, em alguns momentos, ela demonstrar não tomar nítida preferência ideológica, a mesma tenta, se não acabar, ao menos amenizar a tensão que domina a família. Mesmo um tanto submissa e censurada por um homem intolerante e machista, Pica possui uma personalidade formada, se posicionando seguramente quando necessário, a ponto de seguir o descendente no desfecho da história.

Em um episódio significativo do texto teatral, por exemplo, a sensata matriarca anuncia ao esposo a volta do fantasma, já tentando conciliá-los com sutileza: "[...] Podemos recomeçar do princípio. Francisco voltou. Tomemos o seu regresso como uma segunda vida, sua e nossa." (SARAMAGO, 1987, p.191). Pelas palavras dela, "segunda vida" indica uma provável, mas quase impossível, reconciliação entre os dois, afinal de contas, Pica sofre demais com o dilema em que está inserida.

Em outro momento mais tenso, a genitora se posiciona menos amigável, mostrando irritação com o conflito familiar ao tecer, severamente, o seguinte comentário:

Estais doidos, ambos. Tanto desamor por coisa nenhuma. (*Para Pedro.*) Só porque um ao outro se desiludiram. O filho não obedeceu ao pai, o pai não aceitou a vontade do filho. Loucos, cegos, orgulhosos. São pai e filho, e não sabem. (SARAMAGO, 1987, p.193).

A citação de Pica produz uma certa aproximação com aquele fragmento do *Ensaio sobre a cegueira*, sobretudo ao se comparar as ações das personagens. Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, ela domina a cena e tenta, a todo custo, despertar uma mudança comportamental no marido: acabar com as brigas familiares. No romance, a mulher do médico também centraliza o enredo, agarrando o marido para que o mesmo pare com uma briga descabida.

Tanto uma quanto a outra são mulheres sensatas e equilibradas, sofrendo muito com maridos briguentos, querendo, a todo custo, mudar as posturas sociais deles. Marcantes personagens saramaguianas guiando os cônjuges no caminho da vida, mas sem possíveis discórdias. Ambas vão guiando Pedro e o médico, para que eles não se percam ainda mais em caminhos censores.

Além disso, outra personagem bem estruturada na peça e que mantém relativas semelhanças com a protagonista do *Ensaio sobre a cegueira* é Clara, a secretária da companhia. Mulher forte, serve de estímulo para Francisco de Assis lutar contra a opressão religiosa em prol de ensinamentos cristãos.

Saramago explorava a determinação feminina com assiduidade em produções literárias. Facilmente se nota que mulheres como Clara possuem espaço valioso nas obras dele. As referências femininas na vida do dramaturgo podem justificar tal preferência: a começar pela avó Josefa, mulher que contribuiu na educação do neto escritor com ensinamentos de vida e, por fim, Pilar del Río, a companheira, dedicada e atual presidente da Fundação, que possui o nome dele.

Aliás, ele próprio discorreu sobre o assunto em *O caderno*:

Dizem que as minhas melhores personagens são mulheres e creio que têm razão. Às vezes penso que as mulheres que descrevi são propostas que eu mesmo queria seguir. Talvez sejam só exemplos, talvez não existam, mas de uma coisa estou seguro: com elas o caos não se teria instalado neste mundo porque sempre conheceram a dimensão do humano. (SARAMAGO, 2009, p.212).

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, Clara, por exemplo, dá ânimo para o protagonista, quando percebe que o mesmo se coage com a censura dominante na instituição cristã. Com muita sabedoria, ela sempre o aconselha, além de defendê-lo para os outros indivíduos sem medo de represálias. Certamente, é figura essencial na “segunda vida” do religioso, sendo que, em alguns episódios, sem Clara ele parece não suportar as pressões locais. Veja o quanto engajado é o ponto de vista dela:

A razão de Francisco é uma só: se a companhia quer continuar a ser o que é hoje, então que renuncie às suas origens, deixe de vangloriar-se do espírito antigo. Não deve dizer: eu sou porque fui, mas sim: eu sou porque deixei de ser. Quanto aos sentimentos, é a falta deles que pode cegar a razão. (SARAMAGO, 1987, p.202).

Todavia, a secretária também muda o tom com o amigo quando necessário, evidenciando o perigo que ele corre em desafiar os poderosos católicos e transparecendo, mais uma vez, como forte é o temperamento feminino. Não apenas isso, mas também toma, vale destacar, com sutil rispidez, assim como a mulher do médico, a frente da situação várias vezes, deixando Assis à mercê dos pensamentos dela. De fato, Saramago é criador de articuladas figuras femininas que, com frequência, demonstram relativa independência dos homens.

Em um momento evidente da peça, Clara se mostra irritada com o santo, a ponto de até lhe dar ordem: "Não digas o meu nome. Deve-se ter muito cuidado com os nomes das pessoas. Chama-se por um nome, e ele leva consigo a pessoa que o usa, mesmo não querendo ela" (SARAMAGO, 1987, p.179). Apesar de apoiá-lo muito, ela acredita que o protagonista não conseguirá destruir os opressores, além de achar que Francisco destoa significativamente do atual modelo da companhia.

Sem rodeios, a sincera personagem tece o seguinte comentário com alusão à soberania de Elias:

Um minuto depois de o termos decidido, tu e eu, já deixara de ser princípio. Só não têm fim as coisas que não chegam a começar. Que vais fazer se

consequires destituir Elias do seu cargo, das funções para que foi escolhido? Não creio que tenhas competência para administrar a companhia, desenvolvê-la, fazê-la prosperar. (SARAMAGO, 1987, p.180).

A opinião da jovem é contundente, ao passo que ela domina a cena sem dificuldades. Clara e a mulher do médico não se submetem a qualquer censura, contudo, a primeira foi autêntica em aconselhar o amigo, explanando que ele não tem o atual perfil exigido para a presidência de uma instituição que, agora, visa lucros capitalistas imediatos.

Com nítida semelhança, a mulher do médico também domina o enredo do romance, deixando o esposo e os demais personagens suscetíveis às ações dela. Vai guiando o grupo com controle, pois acredita que está fazendo o melhor para ele e o pior para os antagonistas. Mesmo depois de ter cometido um assassinato pelo bem de seus, ainda assim não perde o equilíbrio, como se comprova abaixo:

[...] A mulher do médico não queria matar, só queria sair o mais depressa possível, sobretudo não deixar atrás de si nenhuma cega. Provavelmente este não vai sobreviver, pensou quando cravou a tesoura num peito. Ouviu-se outro tiro, Vamos, vamos, dizia a mulher do médico empurrando à sua frente as cegas que encontrava no caminho. Ajudava-as a levantarem-se, repetia, Depressa, depressa [...]. (SARAMAGO, 1995, p.187).

A postura da personagem, apesar de ser humana, soa um tanto imperativa. Talvez ela nem se dê conta do senso autoritário que a caracteriza, porém, de fato, foi construída por José Saramago como uma espécie de chama de luz para iluminar a escassa fé que os marginalizados revelavam inseridos em um ambiente opressor. Óbvio que, se ela não se posicionasse, seria esmagada pelo sistema do hospício, junto com seus parceiros.

Igual é Clara no texto teatral: mesmo vendo Francisco de Assis coagido por Elias e Pedro, ainda tenta se impor para defender o santo, enfrentando-os e subestimando, em certas situações, o poder que o conselho tinha. A mulher renega a força dos membros, afirmando: "Excepto quando a minha vontade se opuser. Que ninguém obedeça, diz a regra, a uma ordem em que haja matéria de falta ou de pecado" (SARAMAGO, 1987, p.214). A coragem feminina em choque com a censura é o que se tem no trecho exposto.

Como se comprovou, Clara e a mulher do médico, apesar de serem personagens saramaguianas de gêneros de obra muito diferentes, possuem, contudo, traços psíquicos próximos, sobretudo na indicação de mentalidades construídas e seguras de si. Tal

simetria envolvendo-as indica um ponto assertivo para o escritor tratar do tema "censura" no romance e também na peça, servindo como respaldo para combatê-la.

Não à toa, Clara geralmente contesta os censores, socorrendo Francisco de Assis quando necessário. Na verdade, quando coagido, o santo busca forças nos conselhos dela e no apoio moral de Pica, que mesmo menos contestadora, também é uma mulher forte e está na trama para auxiliar o filho até o final.

Ademais, como já pontuado, Saramago criou um personagem inspirado em um religioso que, de fato, existiu e sofreu bastantes represálias católicas. Mesmo conhecendo a história do verídico Assis, o dramaturgo procurou, com mérito, ressignificá-la para, mais uma vez, dar consistência a um enredo que ataca veemente a censura religiosa.

O Francisco de Assis saramaguiano é um indivíduo personificado, apesar de vir agora como fantasma e, por isso, demonstra alguns defeitos "humanos" que o afastam um pouco da doutrina cristã, mas, ainda assim, ele é o grande oponente dos poderosos católicos que, agora, dominam a Ordem franciscana com truculência.

Desse modo, então, José Saramago, na peça, utiliza também alguns pontos estéticos dos seus romances, como *Caim* e *Ensaio sobre a cegueira*, para dar mais valor à crítica teatral contra a opressão religiosa, ressignificando, junto a isso, um período medieval cercado por grande intolerância humana. O fato histórico de Francisco de Assis ter fundado a instituição religiosa e voltado, nos dias atuais, se deparando com a realidade capitalista foi usado com relativo entusiasmo pelo dramaturgo para criticar a repreensão local reinante. E o fez com apurada sutileza de estilo, criticando também o seu tempo.

No capítulo seguinte, analisaremos a quarta peça do escritor, *In nomine dei*, bem como a censura nela existente.

Capítulo IV

IN NOMINE DEI: OS PROTESTANTES ALEMÃES CONTRA A CENSURA DOS CATÓLICOS AUTORITÁRIOS

Sente-se aqui a desrazão de um mundo sem Deus, onde o demônio parece espreitar por toda parte. Mas na peça vibra, acima de tudo, um grande amor pelos homens e pela vida.

Marcelo Coelho

1 A dramaturgia se opondo a fanatismos religiosos

A obra *In nomine dei*, publicada inicialmente em 1993, conta o fracasso de uma rebelião protestante em território alemão em pleno século XVI. A princípio, os personagens se revelam nobres e fiéis aos dogmas cristãos, mas, depois, se mostram brutos e incoerentes nas ações da peça teatral.

Münster, cidade do norte da Alemanha, é o cenário ideal para dar vida a um enredo religioso que incita o dilaceramento dos homens, a falta de esperança e o

desrespeito ao próximo. José Saramago criou uma trama ambientada em uma Alemanha bem dividida por ideologias antagônicas: o catolicismo e o anabatismo (seita protestante que apenas admite como válido o batismo na idade adulta).

O dramaturgo produziu, sem sombra de dúvida, uma obra criticando os fanatismos, os heroísmos fúteis e os idealismos ignorantes das religiões, em geral. Ironicamente, ele mesmo escreveu, no prefácio do livro, um comentário crítico ao assunto: "[...] Não é culpa minha [...] se em Münster [...] católicos e protestantes andaram a trucidar-se uns aos outros em nome do mesmo Deus -In Nomine Dei- para virem a alcançar [...] Paraíso" (SARAMAGO, 1993, p.9).

Apesar de ele ter criticado os excessos ideológicos de todas as religiões indistintamente, observa-se, contudo, que o catolicismo foi um pouco mais atacado com comentários bem depreciativos no texto teatral. Isso se deu, talvez, pelo fato de ter sido essa a religião hegemônica do século XVI, época em que se passa a trama e, desse modo, alvo mais propício a críticas pelas arbitrariedades assíduas.

De fato, os representantes católicos pareceram censurar mais na peça, talvez por reação natural ao movimento da Reforma religiosa que, como se sabe, teve como líder o alemão Martinho Lutero. Ademais, o ataque preferencial aos católicos também pode ser explicado pela desavença que o autor sempre teve com a Igreja Católica, que, em várias situações, julgou, com ofensas, as suas produções literárias, subestimando os reais valores das mesmas.

As críticas teatrais saramaguianas aos católicos fanáticos mostram que o autor conhecia como ninguém a função crítica da literatura para denúncias, em geral. Antonio Candido explica tal característica nessa arte no trecho abaixo:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. (CANDIDO, 2000, p.74).

Na peça, os excessos cristãos são condenados com veemência, até porque é bastante conhecido o despreço do dramaturgo por ditaduras e autoritarismos, pois José Saramago era um eterno defensor da liberdade de expressão humana em qualquer contexto social. As palavras seguintes, de Ezra Pound, provam o explanado e se articulam muito bem com o comentário teórico anterior:

A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como ESCRITORES. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um. (POUND, 1973, p.36).

Apesar do confesso ateísmo de Saramago, é importante, quando se lê *In nomine dei*, destacar a preferência do autor pelos evangélicos, pois o mesmo descreve sempre os protestantes como seres bons e massacrados pela intolerância religiosa da Contrarreforma. De fato, mesmo condenando os autoritários cristãos, parece que os seguidores de Lutero são menos alfinetados por ele, embora também criticados em algumas situações do enredo. Realmente, como já afirmado, Saramago quis atacar mais a religião católica dominante na época do conflito, dando mais veracidade à dramaturgia.

Com certeza, o escritor criou uma história cujo tema central gira em torno do fanatismo cristão, mostrando, para tanto, a realidade humana cruel, resultado da ganância do poder que utiliza a fé como simples camuflagem. Claramente se visualiza a concepção desse dramaturgo que, como se sabe, era um socialista convicto e um incrédulo religioso.

O enredo é centrado no choque de tensões entre católicos e protestantes, que se revezam na tomada do poder em território alemão. No início, os católicos dominam; no meio, é a vez dos luteranos e, no fim, o bispo Waldeck conquista a hegemonia, massacrando os evangélicos. Satisfatoriamente a censura é aclimatada nas páginas saramaguianas, apenas variando, com significância, a tirania religiosa em cada parte da trama. A crítica abaixo se assemelha ao pensamento do próprio escritor e dá reflexão a uma proposta humanística:

[...] o homem está fadado ao ridículo -pela Providência Divina e pelos privilegiados analistas sociais que percebem seus desígnios-, pois, ao dedicar-se à melhoria radical do mundo, extravia-se radicalmente. Que melhor maneira de mostrá-lo como meio tolo e meio criminoso senão provando que está realizando exatamente o contrário do que proclama como seu objetivo? [...]. (HIRSCHMAN, 1992, p.24).

É relevante pontuar também que José Saramago, ao trazer para a atualidade a rebelião histórica de Münster, acaba por adaptá-la, partindo de uma nova visão. *In nomine dei* pode ser vista como uma peça atual, pois o fanatismo e a violência religiosa ainda hoje, em pleno século XXI, são temas sociais preocupantes. Trata-se de um

conflito cristão verídico que é bem parecido com muitos que ainda existem na atualidade, provando que fanatismos dessa natureza não deixaram (e não deixarão) de existir tão facilmente. Daí a preocupação do autor em produzir a obra teatral.

Aliás, a dimensão histórica conferida à censura nessa peça evidencia um recurso literário bem explorado, articulado também à defesa do próprio Saramago pela liberdade de se escrever teatro sem retaliações, pois o mesmo ofereceu um cenário mesclado por diferentes religiões que tentaram, por todo modo, impor ideologias peculiares. O teatro reflete a civilização humana com suas mazelas e abordar a repreensão fez com que o escritor construísse uma história bem opressora em *In nomine dei*.

Inclusive, a crítica feita pelo dramaturgo aos fanatismos religiosos é bem contundente, sendo que ao se ler as falas dos personagens como, por exemplo, de Rothmann, fica claro o pensamento ousado do próprio Saramago contrário à religião intolerante, como em um episódio que o anabatista critica Deus por esse ter "contemplado" Jan Van Leiden com a falsa profecia: "Mas mudo te torne Ele neste mesmo instante, se para o erro e o engano usares o dom da profecia que te outorgou" (SARAMAGO, 1993, p.59).

Por repudiar evidentes autoritarismos, Saramago, em muitos momentos, usou a personagem Gertrud para defender um ponto de vista antirreligioso com sutil ironia, como se comprova na fala da personagem: "Meu Deus, diz-me, precisas realmente de tudo isto para nos mostrares a Tua grandeza" (SARAMAGO, 1993, p.96). Ceticismo discursivo questionando os princípios cristãos.

Com o intuito de amenizar a tensão opressiva, o elemento cômico aparece justamente por meio da ironia poética de um autor contrário às imposições católicas, sentindo, inclusive, necessidade de criar várias paródias bíblicas, tais como: "Guarda as tuas perguntas para Deus, se te as ouve, como eu guardo para Ele as minhas respostas" (SARAMAGO, 1993, p.65). A citação é um nítido deboche à fé cristã, por subestimar as respostas possíveis que talvez pudessem ser obtidas espiritualmente, pelo menos para os que creem.

A ironia serve para amenizar a atmosfera violenta da trama, até porque tratar de censura e fanatismos religiosos ainda hoje gera muita polêmica. Segue um comentário assertivo à peça saramaguiana de um teórico que pontuou a atmosfera atual que ela tem, sobretudo comparando-a, no momento em que ele redige a crítica, com o conturbado conflito cristão na região dos Balcãs:

[...] A tragédia que neste momento em que escrevo está a flagelar a região dos Balcãs⁸ confere ao drama de Saramago uma dolorosa actualidade. O fanatismo e a violência, que absurda (e criminosamente) se pretende combater pelos mesmos meios, aqui denunciados em termos de dramaticidade tão intensa, mais não são afinal do que outras tantas formas daquela cegueira, metáfora de um mundo desumanizado, entregue às forças irracionais [...]. (REBELLO, 1999, p.149).

Em convergência à citação acima e também detalhando como, naturalmente, surgiu a ideia de construir a obra, tem-se uma opinião bem pertinente de uma crítica literária:

Finalmente, o Teatro de Ópera de Münster pediu ao 'desconcertado' autor 'um texto de teatro sobre os anabaptistas, com destino a uma ópera' [...] Assim nasceu *In nomine dei*. [...] De facto, é da História, do passado, que o texto trata, mas o quadro contextual da recepção, ou seja, o presente, mostrase, também ele [...] assombrado por fanatismos e fundamentalismos, religiosos ou outros, deixando a obra transparecê-lo numa irresistível analogia. (ZURBACH, 1999, p.154).

Aliás, para lidar com a opressão religiosa na peça, Saramago, apesar de seu ceticismo, acaba por conhecer e por fazer referências bíblicas até mais do que os próprios religiosos tradicionais, mostrando-se um grande observador da História cristã para, com isso, tecer sempre comentários bem fundamentados sobre religiões. *In nomine dei* é uma prova inquestionável de um dramaturgo que, apesar de se definir como ateu, sempre elaborou consistentes críticas negativas sobre o assunto. Ele acreditava que, para criticar, era necessário conhecer o objeto julgado com segurança, se posicionando contrário a vários pontos quando necessário.

O próprio autor, em *A última entrevista de José Saramago* de José Rodrigues dos Santos, opinou, com ironia, ser impossível não se influenciar pelo cristianismo em um mundo impregnado por ele: "[...] Agora que eu, ainda que ateu, estou empapado em cristianismo, estou – como está você, como está qualquer outra pessoa" (SARAMAGO, 2010, p.47).

Rejeitar a influência da bíblia em uma sociedade cristã seria ação um tanto ingênua. Muito mais lógico, embora trabalhoso, foi conhecer todas as passagens bíblicas para que suas críticas anticristãs fossem mais consistentes. E, de fato, foi exatamente isso que o autor de *In nomine dei* fez. A influência divina nele, apesar da

⁸ Região sudeste da Europa que engloba a Bósnia, Albânia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, Macedônia do Norte, Montenegro, Sérvia, Kosovo, a porção da Turquia no continente europeu e partes da Romênia, Eslovênia e Croácia.

incredulidade, era bastante forte, sendo que o próprio discorreu sobre o tema, em *José Saramago: o amor possível*, com as seguintes palavras:

De fato, quando o teatro de Münster, na Alemanha, convidou-me a escrever o que depois foi a obra *In nomine Dei*, perguntei: "Vocês não têm na Alemanha quem escreve isso, e, além do mais, com conhecimentos diretos, já que não sei nada dos anabatistas e vou ter que estudar tudo?". Eles responderam: "Sim, claro que temos, mas não são muitos os escritores europeus que se interessam tanto por isso, e você é um deles". Aí é que está. Como posso não falar de Deus se o papa Wojtyla reuniu em Paris um milhão e meio de jovens? Sei que muitos dos jovens não são crentes, mas, de qualquer forma, é muita gente. Tenho de falar de Deus, em cuja existência não creio, não porque tenha algum conflito íntimo por resolver. Eu não sou um católico que viveu uma crise, que não a resolveu e, por não tê-la resolvido, continua nessa luta com Deus. Não tem nada a ver com isso. Eu não creio em Deus, nem na vida futura, nem no inferno, nem no céu, nem em nada. (SARAMAGO, 2000, p. 97-98).

A quarta peça teatral de José Saramago transparece um acentuado ceticismo religioso, assim como esse está presente também na maioria da produção literária do escritor. Para tanto, ele denuncia os excessos cristãos reprovando as frequentes ações censoras dos religiosos na trama. Notar o apurado senso crítico do dramaturgo contrário aos fanatismos ajuda a compreender de que modo a repreensão se aclimata com liberdade no texto ficcional. Reprovação de autoritarismos religiosos e demonstração de descrença bíblica são pares constituintes em *In nomine dei*.

Sobre a relação "Saramago e bíblia", segue uma interessante crítica que pode ser atribuída também à dramaturgia do autor:

Ao ler as obras ficcionais de José Saramago, poderíamos ficar surpresos com a referência bastante frequente ao texto bíblico. Afinal, por que este escritor confessadamente comunista e ateu mantém este contato tão íntimo com o texto bíblico? Isto não deveria ser, no entanto, motivo de surpresas para ninguém, e o próprio Saramago já teve inúmeras ocasiões em que justificou essa quase obsessão: o texto bíblico, assim como a literatura, a música, os fatos históricos, a tradição popular do mundo ocidental são partes de uma cultura e, como tal, fazem parte da sua vida, e, por conseguinte, inserem-se naturalmente em sua escrita. O mundo em que vive, como ateu, é o mundo da tradição ocidental cristã. O diálogo com a *Bíblia* irá ainda funcionar como uma estratégia para expor a sua "visão socialista do mundo e do futuro" [...]. (PINHEIRO, 2012, p.86).

Visão essa em discordância com quaisquer autoritarismos. A peça dá uma surpreendente mostra do talento de um escritor que não titubeia em admitir suas angústias e decepções com os homens. O ser humano não respeita as crenças religiosas

alheias e, por isso, tenta, a todo custo, impor as suas. Violência e fanatismo sintonizados em um enredo dominado pela opressão religiosa.

O desencanto de um socialista se formando nas páginas de um texto teatral impregnado pelos planos humanos egoístas camuflados na fé. E Deus? Esse serve apenas de emblema para a manipulação humana, segundo pensamento anti-opressor de José Saramago. Em nome dele, sim, a censura para silenciar os contestadores.

A opressão existe na trama como indicativo de choque ideológico entre católicos e luteranos, que oscilam no poder com brutalidade. Os tiranos religiosos são dois: bispo Franz Von Waldeck e o seu oponente Jan Van Leiden. As mudanças religiosas são provas de que Saramago repudiava todos os tipos de fanatismos cristãos, conforme opinou: "[...] um crente, qualquer que fosse a sua religião, deveria ser um exemplo de tolerância. Não é assim, como todos os dias se vê [...]" (SARAMAGO, 1997, p.520).

Para ele, a sociedade era extremamente intolerante para se respeitar as crenças divergentes. Visível paradoxo: as religiões, que pregam bons costumes e deviam servir para unir os seres humanos, contudo, os distanciam ainda mais, discriminando-os. "Servem" a um mesmo Deus, porém, com egoísmo doentio, deixam de lado os ensinamentos divinos em prol da ambição humana. Fé e manipulação, em *In nomine dei*, são palavras sinônimas.

O Saramago dramaturgo procura despertar uma possível tomada de consciência crítica nos leitores, incitando o prazer de uma interpretação do mundo real e a situação dos personagens na sociedade opressora. Semelhante ao teatro épico, *In nomine dei* busca a mudança de pensamento por meio de uma sociedade solidária que proporcione a realização humana plena.

Assim como em *A noite*, a posição do dramaturgo vai de um encontro incessante à democracia, o que destoa de qualquer tipo de ditadura, seja política (no caso da primeira peça), seja religiosa (como nessa trama analisada). O projeto ideológico do Saramago, ao produzir o quarto texto teatral, evidencia o objetivo claro de criticar excessos religiosos, mas não apenas isso. Procura também orientar os leitores modernos de como a fé pode ser manipulada intencionalmente, buscando uma provável mudança neles.

Os fanatismos religiosos são temas sociais e receberam a atenção crítica do autor. Cada personagem tirano foi julgado indiretamente por ele na peça, isso porque:

[...] o olhar fica atento não apenas no desfecho, mas também ao andamento e ao que passou. No lugar da direção dramática com objetivos definidos entra a liberdade épica de demorar-se e repensar. Visto que o homem agente não é mais que objeto do teatro, é possível ir além dele e perguntar sobre os motivos de sua ação [...]. (SZONDI, 2001, p.136).

Mesmo José Saramago repudiando os católicos, mas não desprezando a grande força que eles tinham, a religião vencedora na trama teatral é justamente a que mais oprimiu, ou seja, a católica. Aliás, o fato de o bispo e seus aliados conseguirem o domínio por duas vezes no enredo comprova, sem dificuldades, a assiduidade católica tão temida em pleno século XVI.

O bispo Waldeck possui mais adeptos religiosos e isso o torna mais potente que Jan Van Leiden. O personagem comete violência gratuita com os anabatistas, com o objetivo único de neutralizá-los. No entanto, sem dúvida, o maior opressor da trama é Leiden, ao passo que o mesmo não somente persegue os vários inimigos, mas até mesmo algumas de suas companheiras, que tentarem contestá-lo.

De fato, seu fôlego atroz não tem limite, pois o antagonista chega a matar Else, uma das esposas. Ademais, é viável pontuar a falta de índole que o personagem demonstra desde o início ao fim da história, sendo que a censura atinge o momento máximo exatamente quando ele assume o poder, mostrando, com isso, ser ele o responsável pelo maior desenvolvimento censor em *In nomine dei*.

O surpreendente é que o respectivo personagem consegue manipular a situação a seu favor e, por isso, em um determinado momento do enredo, torna-se rei de Münster. Para justificar os vários atos desumanos, o tirano diz ser um predestinado, parecendo, em certas situações, se equiparar a Deus, como no trecho: "Mas o povo de Münster, obediente ao poder de Deus e à minha autoridade, não ofendeu o seu Senhor" (SARAMAGO, 1993, p.90).

Vale pontuar também que Leiden, no final, quando capturado pelo bispo, diferentemente do seu grupo, não aceita abjurar e sim "negociar" a vida com ele. Para isso, mostra-se, com cinismo, disposto a acatar os ideais religiosos de Waldeck, o que pode ser visto como clara traição aos princípios e dogmas protestantes. Fé superficial vencida pela censura católica: indício contundente da falta de caráter do personagem.

Devido ao fato dos personagens com mais destaque possuírem características negativas mais desenvolvidas, pode-se, então, afirmar que *In nomine dei*, diferente das outras quatro peças saramaguianas, não apresenta um "herói" propriamente dito, ao passo que o enredo é dominado por censores religiosos lutando sempre pelo poder. Os

antagonistas Jan Van Leiden e o bispo Waldeck “suprem” tal lacuna no enredo, apesar das mulheres de Leiden tecerem diálogos engajados e um tanto heroicos em alguns momentos.

In nomine dei possui três atos: o primeiro com sete quadros, o segundo com quatro quadros e o último com cinco. Existem 20 personagens mais relevantes: Berndt Knipperdollinck (chefe anabatista da oposição anticlerical), Berndt Rothmann (pregador anabatista), síndico de Munster (antes de Von Der Wieck), Franz Von Waldeck, Von Der Wieck (síndico), mulher (sem nome), Jan Matthys (apóstolo anabatista), Jan Van Leiden (apóstolo anabatista), Gertrud Von Utrecht (mulher de Jan Van Leiden), Jan Dusentschuer (o profeta coxo), Hubert Ruescher (ferreiro), Hille Feiken, Heinrich Mollenheck (antigo mestre do grêmio dos ferreiros), um soldado anabatista (sem nome), Heinrich Krechting (conselheiro do rei), Else Wandscherer (mulher de Jan Van Leiden), Hans Van Der Langenstraten (mercenário ao serviço de Münster), Heinrich Gresbeck (anabatista que deserta com Langenstraten), um capitão do exército católico (sem nome) e Berndt Krechting (irmão de Heinrich Krechting).

O tema censura está bem tratado no livro. Para se entender como o assunto se desenvolve nas páginas saramaguianas, é conveniente que se faça uma análise detalhada da peça. Segue-a, portanto, a partir do próximo parágrafo.

No primeiro ato, o conflito parece ganhar pequeno fôlego por meio de um incipiente desentendimento entre Berndt Knipperdollinck, Berndt Rothmann e o coro católico (com liderança de Waldeck), que a todo custo tenta neutralizá-los. O choque de ideias religiosas já é apresentado aos leitores apreciadores de José Saramago como base de possível gradação teatral.

Nesse momento, Rothmann deixa nítida revolta ao Franz Von Waldeck, quando o primeiro confessa: "Dali me foi expulsar nefandamente Waldeck, o bispo dos católicos, cometendo violência contra a minha liberdade e a minha alma" (SARAMAGO, 1993, p.17). Nota-se, em suas palavras, uma denúncia oral da repreensão sofrida por ele e escancarada por um sacerdote um tanto autoritário. Claro que a censura em *In nomine dei* tem natureza religiosa.

Já na sequência, o protestante Knipperdollinck tece uma crítica negativa à Igreja Católica e aos seus seguidores: "Mas aos católicos achá-los-á o Senhor secos da alma e do corpo, pois o sangue que nas veias lhes corre é como o sangue do Demônio, frio e amargo" (SARAMAGO, 1993, p.18). Depois, julga mais uma vez por meio de uma

indagação retórica: "Se Deus perdoa, como é possível que a Igreja não?" (SARAMAGO, 1993, p.19).

É sabido que os católicos dominavam o local no início da trama e, por isso, foram escolhidos pelo dramaturgo como alvos de críticas negativas. Tanto Knipperdollinck quanto Rothmann expõem reprovação aos fanáticos católicos que queriam impor suas crenças sem piedade e, naturalmente, ambos passam a alfinetar: "[...] A mão direita de Deus nos acolherá, a Sua mão esquerda precipitará no abismo os nossos inimigos" (SARAMAGO, 1993, p.17). Os "inimigos" são os católicos que recebem a "mão" mais fraca do pai celestial, sendo o "abismo" o destino merecido para eles.

Claro que os católicos procuram se sobressair, reiterando a superioridade que, por enquanto, eles adquiriram com brutalidade. Para eles, os seguidores de Lutero são indignos e perigosos na sociedade, devendo ser oprimidos. A guerra cristã é acirrada e os religiosos não estão abertos a diálogo:

[...] Ofendes a Igreja do Senhor e isso é como ofender o próprio Deus, porque se é certo que o Senhor, sendo Deus, pode, se for essa a Sua vontade, perdoar as ofensas que Lhe fazem, a Igreja, Seu baluarte e Seu castelo, sempre há-de exterminar os ofensores. (SARAMAGO, 1993, p.19).

A citação transcrita é do coro de eclesiásticos, os aliados de Waldeck, e mais do que representar a autoridade católica, também indica a sobreposição ao próprio Deus. A princípio, o coro responde os protestantes, se equiparando ao ser celestial. Em seguida, deixa visível que Deus, perdoadando as ofensas, é díspar de sua Igreja, que as responde com violência. A repreensão é ratificada em "[...] exterminar os ofensores". Compreensão desumana e doentia: a Igreja não aceita controvérsias. Portanto, os opositores devem ser exterminados... Em nome do "pai".

A fé é justificativa para todas as ações arbitrárias. O fanatismo católico não dá brecha para a difusão natural de ideias protestantes. Tudo motivado pela ambição humana. Em um momento bem ilustrativo da peça, Rothmann expõe argumentos que envolvem rituais religiosos até hoje polêmicos:

[...]
Negamos que a missa tenha carácter sacrificial, mas cremos e protestamos que Cristo está, nela, em presença real.
Defendemos que os serviços religiosos, todos eles, incluindo o baptismo das crianças, não devem ser celebrados em latim, mas na língua do povo.
Proclamamos que... (SARAMAGO, 1993, p.20).

As reticências são usadas para indicar a intervenção censora da Igreja que, não satisfeita com o rumo da explanação, procura silenciá-lo imediatamente. De fato, o anabatista tenta dizer mais do que conseguiu e tal pontuação é evidência disso, revelando certa interrupção na fala. A resposta católica segue abaixo:

Não continues, Rothmann, por de mais conhecemos esses e outros artigos com que tu e os teus acreditas poder reduzir a Igreja Católica. Falas de língua do povo, e nós perguntamos-te: Que vem a ser isso a que chamas língua do povo, se está escrito que Deus confundiu em Babilónia, para que não se compreendessem uns aos outros, as línguas dos que construíam a torre? Não deveremos concluir daqui que Deus queria que as suas criaturas Lhe falassem numa só língua?. (SARAMAGO, 1993, p.20).

A defesa de utilização apenas de uma língua, a latina, serve como indicativo de opressão religiosa, à medida que aquela é falada e usufruída, sobretudo, pela cúpula católica e, conseqüentemente, o domínio do povo é certo. Como os fiéis não compreendem tudo o que é passado para eles em latim, então, desse modo, são manipulados com facilidade e repreendidos sutilmente.

São calados para não incomodarem os interesseiros religiosos. Mesmo com a seguinte reiteração contrária de Rothmann: "Não há poder que prevaleça contra a vontade do Senhor" (SARAMAGO, 1993, p.20), a manipulação cristã parece ser inevitável. Não há como contestar o que não é entendido. Não à toa, a Igreja Católica usa Deus como pretexto para permanência do latim como único idioma. O discurso retórico da referida instituição é estratégico.

Inclusive, a hegemonia católica se constrói pelo apoio que a instituição recebe da nobreza. Aliança assertiva para controlar os luteranos, neutralizando naturais oposições. A violência católica é aclimatada devido à grande força que esse elo lhe proporciona. Na peça, o coro de eclesiásticos ratifica a relação imponente: "Não temos do nosso lado só a autoridade da Igreja, temos também o favor dos príncipes e dos ricos" (SARAMAGO, 1993, p.21) e conclui, em seguida, em tom soberbo: "E o Imperador protege-nos" (SARAMAGO, 1993, p.21).

Tamanho fortalecimento possibilita, obviamente, fácil repreensão católica. Nessa parte da trama, o bispo passa a ser visto como figura superior ao próprio Deus, servindo como denúncia do teatrólogo à prepotência dos religiosos. Os fiéis deveriam se submeter ao tirano e não ao ser celestial, o que faz nascer uma contradição temática na peça.

Afinal de contas, a fé, agora, tem ainda fundamento cristão? Seguem as palavras paradoxais do coro católico: "[...] Devemos obediência ao bispo Franz von Waldeck, a ele é que tereis de levar a vossa pretensão, e dele é que recebereis resposta." (SARAMAGO, 1993, p.23). Deus, o criador, perde reconhecimento pelas suas criaturas, que, no poder, julgam-se superiores a ele. O emblema cristão, nesse momento, é Waldeck. A ele, todas as glórias e obediências.

Sem perder tempo algum, o personagem formula várias ações arbitrárias, objetivando neutralizar os opositores e aquelas são anunciadas publicamente pelo Conselho municipal:

Aqui tendes o resultado das vossas imprudências.
Aqui tendes como responde o bispo Waldeck à introdução da Reforma nas igrejas paroquiais, que pela força haveis ocupado.
Todas as mercadorias destinadas a Münster, onde quer que se encontrem e donde quer que provenham, serão confiscadas.
Estão cortadas as estradas que dão acesso à cidade.
Não será levantado o bloqueio enquanto não for restituído à Igreja Católica o pleno magistério das paróquias.
Estas são as ordens do bispo Waldeck. (SARAMAGO, 1993, p.24).

Os interlocutores alvos do discurso citado são os anabatistas. Tudo desencadeado pelo fato de terem eles invadido alguns templos católicos, mais especificamente paróquias, motivo que incitou a fúria do tirano. O personagem Síndico, fingindo ser representante popular, contudo, divulga tais instruções imperativas, transparecendo, desse modo, sua preferência, tanto que, novamente, ordena o seguinte:

Como representante do povo, e tendo em conta o interesse da cidade, ordeno que seja imediatamente satisfeita a reclamação do bispo, entregando-se à Igreja as paróquias tomadas por violência.
Assim a paz voltará a Münster. (SARAMAGO, 1993, p.25).

A invasão foi uma manifestação contrária ao poder descompensado de Waldeck. Os protestantes não aceitaram a opressão em silêncio e é justamente essa resposta que dá o fôlego para o ato inicial de *In nomine dei*. Interessante mesmo reiterar que a ação protestante, embora com aparência anticristã, só foi motivada pela postura violenta do bispo e comparsas, afinal de contas, Münster está mergulhada em um mar de fanáticos.

As palavras do Síndico tentam convencer os luteranos de que, devolvendo os locais ocupados, a paz voltaria à cidade. Evidente falácia, visto existir um tirano no poder que usa a fé como camuflagem ideal para os interesses individuais. Situação

repudiada por Saramago que, em variadas produções literárias, procurou criticar a hipocrisia das religiões.

De fato, para o antagonista Waldeck, a fé divina é apenas pretexto para manipulação humana, tanto que, se uma situação o desagrade, ele usa uma possível resposta negativa vinda do próprio Deus, mas criada por ele, para censurar os inimigos crentes. O posicionamento seguinte do Síndico evidencia o explanado: " [...] Pôr mão violenta em ministros do Senhor é um pecado terrível. A ira de Deus cairá sobre a cidade." (SARAMAGO, 1993, p.26).

Deus torna-se pretexto para as maiores atrocidades humanas. Não é nada exagero pontuar que o ser grandioso, nessa peça teatral, passa a ser menor que os fanáticos religiosos. Em outras palavras: o criador é inferiorizado pelas criaturas. E, conseqüentemente, a censura violenta se desenvolve mais, com o fingimento ideal de ser tudo em nome de Deus.

Em alguns episódios, percebe-se que os católicos expõem mais rispidez verbal, deixando a falsa cordialidade em segundo plano. Nesses, eles parecem mais incomodados com a expansão protestante e, por isso, são mais brutos com os oponentes como, por exemplo, quando o coro dos eclesiásticos blasfema um absurdo: "Maldito sejas" (SARAMAGO, 1993, p.27).

Todavia, ao estarem mais próximos do Waldeck, o tirano naquele momento, os católicos são mais comportados, querendo agir apenas na sombra dele. A didascália abaixo revela tal postura humana concomitante ao conflito dramático que impulsiona a trama:

(Entra o bispo *WALDECK*, acompanhado de religiosos e homens de armas. Vem armado ele próprio. Tornar-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.28).

É sabido que o artificialismo católico serve aqui também para José Saramago reprovar o comportamento dos seguidores de Lutero. O ambiente está fragmentado e os dois grupos usam a repreensão como único meio de imposição. Discutindo com o Síndico, Knipperdollinck chega a ponto de intimidá-lo:

Torno a dizer: Liberta as nossas estradas, desembarga as nossas mercadorias. Não o faças, e tem por certo que não tardarás a receber teólogos mortos em vez de paróquias vivas,

Porque a partir deste momento nenhuma comida entrará nas suas bocas.
(SARAMAGO, 1993, p.29).

Os verbos no imperativo apontam para um personagem protestante que, dando ordens sequenciais, tenta ocultar a preocupação de ver as estradas bloqueadas pelo bispo. Além disso, para intensificar o tom negativo do discurso teatral, foram usados os antônimos "mortos" e "vivas" com o intuito de convencer os católicos do perigo iminente em manter a interrupção alimentar.

Naturalmente, o Síndico não acata a afronta. Ao contrário, o mesmo reitera o poder que a Igreja Católica possui no período medieval. Desafiá-la seria uma ação perigosa para os contestadores. A fala da personagem é incontestável quanto a isso:

Sabeis que a alma, o corpo e a fé da maioria dos conselheiros de Münster pertencem à Igreja Católica.

[...]

E usemos uns com os outros de boa vontade suficiente e suficiente tolerância.

Até que o Imperador outra coisa ordene. (SARAMAGO, 1993, p.30).

O aliado dos católicos, com fingimento, defende a tolerância cristã, mesmo não sendo e não pretendendo ser tolerante algum dia. Hipocrisia religiosa explícita. O pedido, supostamente humano, perde credibilidade com a frase final, que sugere ser Waldeck um imperador, ou seja, a figura máxima do lugar.

Mostrando-se incomodado com a ousadia luterana, o bispo censura o oponente com violência:

Há malevolência e atrevimento diabólico na vossa proposta [...].

A Igreja esperará o seu dia, pois devíeis saber que o tempo lhe pertence.

E vós pagar-me-eis três vezes e trinta vezes esta ofensa.

Em mim, nem o príncipe esquece, nem o bispo perdoa. (SARAMAGO, 1993, p. 31).

O tema repreensão ganha espaço também no instante em que o batismo é disputado na trama tanto pelos católicos quanto pelos defensores de Lutero, pois, como se sabe, cada religião possui concepções diversas a respeito. Na peça saramaguiana, fica evidente que o anabatismo é uma seita protestante que só admite como válido o batismo na idade adulta, diferente do catolicismo que acredita, como sagrado, no batismo do recém-nascido.

Uma mulher aparece no enredo com um filho prematuro e, conseqüentemente, os religiosos tentam persuadí-la sobre o ritual cristão. O coro católico, com certo tom imperativo, afirma o seguinte:

Vem para este lado, mulher.
 Baptizaremos o teu filho como tu própria foste baptizada, a tua fé nos basta.
 Tal como aos nossos antecessores bastou a dos teus pais quando, poucos dias depois de nascida, te levaram à igreja.
 Vem para este lado e o teu filho não morrerá. (SARAMAGO, 1993, p.39).

Em contraposição, Rothmann aconselha a genitora a não aceitar a ação, dizendo-lhe que "[...] uma criança não tem entendimento nem fé" (SARAMAGO, 1993, p.38) e, por isso, não deve ser batizada. A mulher fica confusa, questionando o porquê de seus avôs terem sido batizados precocemente, aludindo à hegemonia católica daqueles tempos, antes do movimento reformista ganhar força. Saramago parece não tomar partido na questão, apenas mostrando os pontos de vista díspares dos religiosos.

Percebendo a insegurança da genitora, o coro católico ordena-lhe a mesma ação: "Vem e traz o teu filho" (SARAMAGO, 1993, p.40). A postura saramaguiana de não defender uma religião quanto ao assunto é observada na resposta final da própria personagem em questão, ao passo que, apesar de ela ser coagida pelos religiosos, resolve não batizar o recém-nascido.

Mais que isso, deixa pontuado que não concorda com as concepções religiosas tanto dos protestantes quanto dos católicos, se esquivando dos opressores e dando-lhes uma advertência em chave cristã: "[...] E muito maus teólogos sois vós se realmente pensais que Deus possa viver sem que O olhe uma só das Suas criaturas" (SARAMAGO, 1993, p.41). Acima de tudo, essa mãe teve liberdade de pensamento e optou por ela, crendo, assim, ser o melhor para o filho.

Naturalmente, em *In nomine dei*, ela representa um símbolo de contestação, afinal de contas, não se influenciou por nenhuma doutrina cristã. A personagem respondeu, não optando por nenhum lado, até porque percebeu que não havia necessidade para tal. Para a mãe, fez o melhor, informando também que o próprio descendente decidirá, quando crescer, o dilema. Não se decidindo, ela se mostrou, desse modo, contrária a interferências tendenciosas e claro que isso irritou os fanáticos.

De fato, depois do acontecimento, nota-se uma gradação acelerada de violência na trama, pois os religiosos, para se impor, tentam neutralizar os inimigos com mais veemência. Todavia, Waldeck, por meio camuflado, é equiparado a um anjo. Como se a

onda absurda de brutalidade pudesse ser explicada pelo ideal de fé que cega os homens. Segue a citação do coro defensor do líder:

Como o vingador arcanjo que ocorre, implacável, a executar a vontade de Deus, e já ergue a lança contra os sequazes do Demónio.
Eis que Waldeck, nosso bispo e nosso príncipe, avança contra a cidade pestífera para cumprir a promessa.
[...]
Vem, pois, bispo Waldeck, vem, e dá, a quem oprimidos nos tem, merecida e horrenda morte. (*Levantam as espadas.*). (SARAMAGO, 1993, p.43).

Em resposta, o coro luterano incita o bispo com uma direta provocação acompanhada por ódio: "[...] Vem, pois, bispo Waldeck, e dá, se Deus o quer, a quem o mereça, horrenda morte. (*Levantam as espadas.*)" (SARAMAGO, 1993, p.43). Curiosa a repetição da didascália em ambos os trechos, indício incontestável que os servos de Deus abandonaram os princípios bíblicos em prol da ambição, sendo que as espadas levantadas provam que a vontade de censurar é muito mais forte. Münster está dividida em grupos religiosos dispostos a tudo pelo poder.

É sabido que Jerusalém tem um valor simbólico na História cristã, sobretudo para aqueles que creem na palavra divina. José Saramago relaciona o cenário da peça, Münster, com a cidade mencionada, chamando-o de "Nova Jerusalém". Aproximação perfeita por envolver lugares impregnados de religiosidades. Na época do real conflito alemão, tal nomenclatura foi também usada, sendo que o dramaturgo quis preservá-la com ênfase para poder, concomitantemente a isso, tratar da censura religiosa na trama.

O final do ato dá indícios de que os luteranos tomarão o poder, por estarem insatisfeitos com os católicos. Rothmann informa, com certa imposição, a entrada de um novo membro favorável aos ideais de seu grupo ideológico:

Silêncio, cidadãos de Münster, chegou agora o momento de vos comunicar uma notícia, a mais estupenda de todas.
Ao pé dela, as ameaças, os cercos e as guerras do bispo Waldeck não passam de vento, fumo e insignificância.
Sabei, então, que, neste mesmo instante, está entrando as portas da cidade, vindo da Holanda, o profeta dos anabaptistas, Jan Matthys.
[...]
A esta santa cidade de Münster, onde o povo da Nova Aliança se multiplica, e onde já o Último Dia está alvorecendo.
[...]
Irmãos, preparai-vos. (SARAMAGO, 1993, p.46).

Uma afronta a Waldeck é percebida no discurso do personagem, quando o mesmo diz que as ameaças do rival católico não têm importância alguma. Ao chegar, o profeta,

claro, se posiciona também de modo contrário ao bispo e exalta a "Nova Jerusalém" como estratégia discursiva, ou seja, para enganar os fiéis e manipulá-los sem dificuldade:

Salve Münster, cidade da esperança, morada da justiça de Deus.
[...]
Quis a vontade do Senhor que entrássemos na cidade sãos e salvos e para isso nos abriu os últimos caminhos,
Ocultando-nos, como dentro de uma nuvem, pelo tempo necessário, aos olhos de Waldeck e dos seus soldados.
E agora, como demonstração benévola do Seu poder, para que pacificamente se Lhe rendam os cépticos e inimigos, eis que cobre de luzes e movimentos, de sinais prodigiosos [...].
Em verdade te digo, Münster, que és, de todas as cidades do mundo, a mais feliz e afortunada, porque te escolheu o Senhor para seres a Nova Jerusalém dos Eleitos de Deus.
[...]
(SARAMAGO, 1993, p.47).

De certo, o lugar citado não existe. A "Nova Jerusalém" é um ambiente opressor. E Matthys veio para se infiltrar na onda de violência cristã e ajudar os companheiros na conquista do poder à força. "Profetizar a violência" parece ser o lema mais coerente para ele, que usa o assunto batismo apenas como camuflagem perante os fiéis.

No segundo ato de *In nomine dei*, as ações católicas tornam-se mais agressivas, ao passo que a violência parece dominar o enredo. Têm-se, portanto, uma resposta religiosa autoritária, disposta a eliminar, sem piedade, a proliferação evangélica, comprovada no seguinte fragmento: "[...] porque o fim dos tempos é chegado, quer o Senhor a destruição definitiva de quantos se oponham à Sua vontade" (SARAMAGO, 1993, p.57).

Não obstante, o aviso é explicado pelo coro católico, que segue o discurso: "A fim de que a terra fique limpa de pecado e somente os justos nela vivam quando Cristo voltar" (SARAMAGO, 1993, p.57). Claro que, na peça, o conceito de justiça se nivela ao catolicismo, por meio de diálogos que abordam a "censura" com grande riqueza discursiva.

É sabido que Cristo, o filho de Deus, serve apenas como atenuante para os católicos agirem, destruindo (ou ao menos tentando eliminar) os vários oponentes. Nessa citação, o retorno de Jesus, algo tão esperado pelos crédulos, é explorado pelos fanáticos com o intuito de sensibilizar os fiéis. Hipocrisia evidente em cena. Agindo assim, o coro consegue se posicionar com mais segurança, alienando o povo alemão.

Em seguida, o respectivo falante tenta explicar a onda de violência ideológica em que se encontra, usando uma metáfora bíblica: "As mãos que empunham as nossas espadas e disparam os nossos canhões são as mãos dos anjos, não as nossas" (SARAMAGO, 1993, p.57). No contexto da trama, soa um tanto desrespeitoso usar anjos para explicar falhas desumanas. Veja que tais seres celestiais, lembrados pela pureza, contudo passam a ser culpados pelas atrocidades em Münster, aliviando a responsabilidade dos censores.

Nota-se, com isso, que a bíblia e seus personagens são manchados pelos fanáticos católicos, que alteram, sem titubear, os registros que se encontram nas páginas famosas dela. Evidente que, ao escutá-los, os protestantes reagem de modo nada amigável, afrontando-os impetuosamente. Segue a fala comprobatória de Rothmann:

Que queres dizer?

Estamos em Deus e com Deus, os nossos corpos e as nossas almas pertencem-Lhe, não temos outra vontade que não seja a Sua.

Somos a Sua língua e o Seu palato, e é com os Seus dentes que morderemos e degolaremos os Seus inimigos. (SARAMAGO, 1993, p.58).

Ao reagir, o luterano confere a brutalidade das ações a Deus, igualmente como os católicos fizeram com os angelicais. A palavra "dentes" foi usada para esconder a violência dos atos, tudo em nome de Deus, afinal de contas, o fanático usa algo do todo poderoso para "degolar" os oponentes. Portanto, pelo raciocínio dele, a culpa não lhe pertence.

Mais adiante, o apóstolo Jan Matthys amaldiçoa os que não aderirem ao batismo, ritual defendido pelos anabatistas, usando, para isso, novamente o nome divino:

Eis o que Deus quer: Que mortos sejam, imediatamente, quantos em Münster se negarem a abraçar a aliança do baptismo.

Porque Deus quis fazer aliança com eles, mas eles não O quiseram receber.

Se somos filhos de Deus e fomos baptizados em Cristo, então todo o mal deve desaparecer de entre nós.

Lembraí-vos do que disse o profeta: "Todos os pecadores do meu povo morrerão à espada". (SARAMAGO, 1993, p.60).

A intolerância religiosa desencadeia a violência agregada à opressão. O desejo imediato dos protestantes é expulsar os católicos do território e, com isso, controlar Münster sem interferências, nem que, para isso, tenham que exterminar os contestadores. Knipperdollinck ratifica o interesse do seu grupo:

[...]

Se agora chegasse notícia de que Waldeck tinha levantado o cerco e se retirava com as suas tropas, que faríamos?

Correríamos às muralhas, em festa, e deixá-los-íamos ir, com a sua impiedade e a sua vergonha.

Façamos o mesmo com estes inimigos que temos dentro da cidade, ordenemos-lhes que saiam dela agora mesmo, e se, depois de intimidados a partir, teimarem em ficar, então, sim, matemo-los sem hesitação, por desobediência. (SARAMAGO, 1993, p.61).

Nesse momento da peça, Jan Van Leiden ganha destaque significativo ao defender a violência como arma de combate. Para o opressor, quem não concordar com as concepções dele deverá ser extinto. Argumentando sobre o último comentário transcrito, o antagonista se posiciona a favor: "Melhor seria acabar com eles sem mais avisos. Afinal, o Senhor chamou-os e eles taparam os ouvidos, estendeu-lhes a Sua mão e eles cuspiram Nela [...]" (SARAMAGO, 1993, p.61). A fé, em demasia, cega, cria barreiras e distancia os crédulos. José Saramago critica a superficialidade dos ditos servos de Deus, que deixam os valores religiosos em segundo plano.

Leiden se mostra um falso cristão, violento e machista. Importante observar esse grande opressor saramaguiano, que, como já informado, não se satisfaz apenas censurando os católicos, como também as esposas que não concordam com ele. É por isso também que tal antagonista se sobressai ao bispo Waldeck, por ser, sem dúvidas, o mais bem estruturado em *In nomine dei*. Não à toa, de apóstolo, ele virou rei de Münster.

Gertrud Von Utrecht, ou Divara, contraria o marido em relação ao uso de violência e a resposta do religioso é impactante: "Não apenas um anunciador da morte, se é preciso, mas também o seu executor. E tu, mulher, não te intrometas no que é pertença daqueles a quem o Senhor chamou para serem os Seus anjos de justiça" (SARAMAGO, 1993, p.64). Novamente, Leiden se oculta por trás de Deus para explicar atos abusivos, mas a mulher o enfrenta. Mesmo assim, ele a manda se retirar, porém ela lhe responde com coragem:

Ir-me-ei quando tiveres retirado a condenação à morte que ouvi da tua boca.

Lembra-te que a morte sempre atraiu a morte.

Não seja o caso que a chames para matar os que consideras teus inimigos e ela venha por ti. (SARAMAGO, 1993, p.65).

Nesse momento, Matthys resolve intervir e incita o ímpeto censor de Leiden, dizendo: "Consentes que uma mulher, a tua própria, desprezando os seus deveres de casada, incluindo o dever de obediência, te fale com atrevimento?" (SARAMAGO,

1993, p.65). Fica nítido o machismo do apóstolo, que acredita ser o sexo feminino inferior.

Como o antagonista não precisa de ajuda para destratar qualquer pessoa, ele não lhe responde com assertivas. Matthys, furioso, ataca Gertrud: "Em nome de Deus, mulher, ordeno-te que te cales. Não provoques a minha ira, ou terei eu de usar, para punir-te, a autoridade que a lei divina e a lei humana outorgaram a teu marido" (SARAMAGO, 1993, p.66).

Censura em cena agregada à soberba humana. Matthys quer dominar a situação e silenciar uma esposa que não é sua. Mais que isso, o tom do discurso é moralista, pois deixa implícito que o personagem subestima a autoridade de Leiden, tanto é verdade que aquele se sente mais à vontade para censurar. Todavia, sentindo-se muito contrariado, o rei de Münster o ameaça, mas antes chama a atenção de Divara: "Retira-te, Gertrud, obedece-me. E tu, Jan Matthys, não te esqueças de que os profetas só são úteis a Deus enquanto as suas línguas estão vivas" (SARAMAGO, 1993, p.66).

De fato, o apóstolo se excede e percebe em bom tempo, tanto que volta o foco aos inimigos religiosos e como deverão neutralizá-los. O descontrole desse personagem surpreende, a ponto de ele almejar possibilidades de destruição humana:

Não me ameças em vão, Jan Van Leiden, voltaremos a falar de línguas e de espadas, de mortes e de palavras.
Mas primeiro é preciso limpar esta cidade dos ímpios católicos e dos luteranos rebeldes.
(*Gritando*) A mim, anabaptistas! Juntai na praça quantos, papistas ou protestantes, recusaram o baptismo novo, e expulsemos-os como a cães danados,
Antes que a ira de Deus desça do céu e os queime a todos, e também a nós por nos mostrarmos compassivos e tolerantes.
(*Olhando para o alto*) Senhor, Senhor, se é essa a Tua vontade, vem e destrói-nos a todos [...]. (SARAMAGO, 1993, p.67).

As didascálias denunciam o autoritarismo do antagonista. Mais uma vez, Deus serve como suporte estratégico. A diferença dessa citação é que, nela, o pai celestial é revelado menos ilibado, pois recebe o vício humano de destruir. Como se a vontade divina, reflexo de homens doentios, caso fosse censurada, aniquilasse de vez os possíveis oponentes.

O personagem percebe o excesso discursivo, afinal de contas, quase "mancha" a imagem de Deus. Em hipótese alguma o fanatismo pode contestar os ensinamentos religiosos, mesmo que as ações de Matthys comprovem relativas contradições. Então,

em um momento posterior na peça, para se redimir, ele exalta, com intencionalidade, os convencionais desejos divinos:

Eis a vontade do Senhor.
Que o povo eleito viva em Münster como em Jerusalém viveram os primeiros cristãos.
[...]
Que os bens de cada um sejam os bens de todos e ninguém mais ouve dizer: "Isto é meu."
[...]
Irmãos, esta é a palavra do Senhor: "Não tendes outra medida para medir-vos senão a minha." (SARAMAGO, 1993, p.71).

Não é bem assim que se vê em Münster. A mensagem bíblica não recebe atenção primordial e a culpa é dos ambiciosos que disputam o poder sem controle algum. Por isso, como comprovado na fala de Matthys, os religiosos, às vezes, desrespeitam até mesmo Deus, dando-lhe ordens. Até ele é censurado em *In nomine dei*. Rothmann se dirige a ele com um tom imperativo: "Senhor, haveis visto como renunciámos ao nosso, é a Vossa vez, agora, de nos dardes o Vosso" (SARAMAGO, 1993, p.73).

A opressão é usada contra qualquer indivíduo (inclusive Deus) que contesta planos religiosos vigentes. Parece absurdo, mas é esse o cenário da trama saramaguiana. Jan Van Leiden ainda insiste em expulsar os que não querem se batizar, perseguindo-os. Junto a isso, a censura também se desenvolve com facilidade, pois o personagem pretende destruir acervos que ele julga perigosos, não respeitando, desse modo, o direito humano de ter crenças religiosas divergentes. Ele escuta Matthys e mostra concordância:

Usai o fogo, usai o machado, usai o martelo, que não reste uma só palavra mentirosa, um só fingimento de pedra, um só engano pintado.
Na casa de Deus só pode haver lugar para Deus.
(*Furor, delírio, iconoclasmo. A praça transforma-se num lugar de loucura.*)
(SARAMAGO, 1993, p.75).

Será que na casa de Deus, só há mesmo lugar para ele? Se sim, por que, então, ele é censurado? O trecho seguinte de Leiden estimula uma reflexão sobre o afirmado: "[...] este é o momento de obrigar Deus a pronunciar o Seu último Juízo. Vençam Deus e tu esta batalha, e muitas dores e sofrimentos poderão ser poupados [...]" (SARAMAGO, 1993, p.78-79). Desrespeito agregado à censura: o "criador" é obrigado pela "criatura" a discorrer sobre o Juízo final, ou seja, sofre nítida imposição.

Aliás, como se sabe, Leiden se via como um predestinado de Deus e, talvez por tal razão, sente-se livre para impor ações, achando-se mais superior que o ser celestial. Claro que, de início, para esconder o autoritarismo, o personagem se apresenta como um bom servo: "Foi para ser o executor da Sua vontade que o Senhor me trouxe a Münster [...]" (SARAMAGO, 1993, p.81).

Todavia, ele não se camufla por muito tempo. Ao se tornar rei do local, passa a censurar mais os nativos e executa várias ações truculentas como, por exemplo, o fechamento do Conselho municipal, eliminando direitos humanos. Suas palavras são indícios de que ares autoritários virão com fôlego:

Pela força da vontade de Deus e do vosso reconhecimento, declaro ímpio o Conselho Municipal, que a partir deste momento fica abolido. No lugar dele, e sob meu poder, a cidade será governada, em todos os assuntos, públicos e privados, terrenos e espirituais, por doze homens que nesta hora escolherei e a que dou o título de Juízes das Tribos de Israel. [...]
Ver-me-eis como vosso chefe e vosso pai, tal como viam a Jacob aqueles de quem vos dei os nomes. (SARAMAGO, 1993, p.85).

Ao ganhar o poder da cidade alemã, Leiden se revela um cruel opressor e deixa claro o excesso de violência que haverá no reinado dele:

Só os que forem justos têm lugar na Igreja Regenerada, por isso castigarei terrivelmente a quantos, tendo pedido e recebido o nosso baptismo, voltarem a cair em pecado. Morrerão, pois, os blasfemos, os que proferirem palavras sediciosas, os que levantarem a voz contra os próprios pais, os que desobedecerem às ordens dos seus amos, os adúlteros, os licenciosos, os murmuradores, os que espalharem o escândalo, os que se queixarem sem motivo. Esta é a minha lei e estes são os Juízes da minha justiça. Pois bastaria perder-se uma só alma em Münster para que Münster fosse perdido. (SARAMAGO, 1993, p.86).

Curioso o fato de o censor insistir demais que é um escolhido do céu. Determinada ação possibilita um pormenor sutil do personagem: ele é inseguro. Mesmo sendo, por enquanto, soberano no local, ainda assim ele parece ter receios e, talvez por isso, persegue os inimigos com frequência. Talvez o fanático sabia que a fé é usada por ele como artifício para se manter no poder, apesar de Gertrud e alguns personagens, no início, acreditarem na falsa predestinação do personagem.

Apesar disso, o tirano ratifica a escolha divina para Rothmann: "[...] Porque se, em Münster, eu sou aquele que vem depois de Deus, vós, de mim, estais tão longe quanto de Deus eu estou [...]" (SARAMAGO, 1993, p.91). Em outro episódio da trama,

o mesmo reitera seu autoritarismo: "[...] Em defesa de Münster, e seu governo, instaurei e faço cumprir as leis que Deus me inspirou, por isso esta vitória nos foi dada [...]" (SARAMAGO, 1993, p.99).

Aliás, no terceiro ato de *In nomine dei*, o totalitarismo de Jan Van Leiden cresce vertiginosamente, a ponto do mesmo até censurar mais a esposa Else Wandscherer, que parece não aceitar o comportamento dele com assertividade. Em uma respectiva situação, incomodada, Else questiona a conjectura do marido em ficar próximo de Deus, depois do Juízo final, com as seguintes palavras: "[...] Porque de nenhum outro tenho tanta certeza de que não virá a sentar-se à direita de Deus" (SARAMAGO, 1993, p.134).

Em seguida, ele ordena-lhe que saia da cidade com os contestadores, transparecendo, com grande petulância, também machismo: "Farás só o que eu te disser, porque, sendo minha mulher, e neste momento já a última delas, não tens nem querer nem vontade" (SARAMAGO, 1993, p.134). Não aceitando ser repreendida com tamanha brutalidade, ela desafia mais o marido, xingando-o de cruel e, por isso, furioso, ele a ameaça de morte: "Porque por minhas próprias mãos te vou matar" (SARAMAGO, 1993, p.135).

No entanto, antes de ser assassinada pelo antagonista, Else chegou a ser defendida por Gertrud Von Utrecht (Divara), a primeira esposa, que pede para ele escutá-la, mas tudo em vão. Analisando a personagem Divara, percebe-se, de certo, que a mesma demonstra a incredulidade religiosa do próprio dramaturgo, quando afirma: "[...] Mas eu perguntarei ao juízo de Deus por que permite Ele esta mortandade dos homens que vem desde o princípio do mundo [...]" (SARAMAGO, 1993, p.146).

Com grande audácia, Divara ainda evidencia clara crítica ao fanatismo religioso no trecho: "[...] Estes ódios de crenças, estas vinganças de povos, esta interminável dor do mundo. A quem não basta a morte natural" (SARAMAGO, 1993, p.146). De fato, na trama, essa personagem tece uma crítica negativa em relação aos excessos ideológicos do cristianismo, que acabam, basicamente, cegando as pessoas, contribuindo com um quadro maior de violência humana concomitante ao poder de censurar o próximo.

Mesmo com ousadia em enfrentamento do marido, Divara apresenta, todavia, limites de ação, sobretudo por ser uma mulher, que vive em uma sociedade bastante patriarcal e conservadora, como a münsteriana do século XVI. Um exemplo de

limitação é que a personagem não consegue cessar, no local, o saque realizado pelos luteranos, que o justificaram como sendo um “ato de purificação”.

No entanto, a presença de Divara mostra uma constante na dramaturgia do Saramago: a exortação à ação coletiva retificadora cabe ao ser humano, mesmo sendo esse motivo de desequilíbrio, como em *In nomine dei*. Ela tenta reparar a situação problemática ou, ao menos, amenizar a tensão formada pelos opressores Waldeck e o marido Leiden.

Vale pontuar que, conforme se nota pela vida do personagem, Jan Van Leiden é um adepto à poligamia, tanto que ele possui várias esposas. Sendo um relacionamento bem típico no Antigo testamento, a poligamia também expunha o machismo daquela época e, talvez por isso, era algo bem defendido por Leiden e facilmente comprovado em seu discurso: “[...] Foi para que cada homem pudesse ter mais do que uma mulher, e mesmo tantas quantas pudesse alimentar [...] que não tinham uma nem duas, mas muitas.” (SARAMAGO, 1993, p.100).

Obcecado pela ideia e usando a autoridade de rei, o antagonista tenta implantar o relacionamento em Münster, o que acaba gerando forças contrárias, inclusive de Divara e do coro feminino da história. Sentindo grande opressão, o grupo de mulheres, em tom de protesto, critica com exaltação, metaforizando-se: “Seremos nós como o gado no curral, que não se lhe pergunta com quem quer acasalar?” (SARAMAGO, 1993, p.104).

No entanto, indiferente, o rei machista não mostra sensibilidade alguma pelas esposas e responde a primogênita Divara com retaliação: “Primeira, segunda ou última, sois todas iguais” (SARAMAGO, 1993, p.135). Fica clara a submissão feminina que contribui bastante para o crescimento opressor no enredo.

Como se vê, José Saramago abordou também o contexto poligâmico para tecer críticas desfavoráveis por meio, principalmente, das personagens femininas em *In nomine dei*. Sentindo-se oprimidas, elas parecem reagir, embora sejam, de certo modo, silenciadas, fato facilmente comprovado no trecho seguinte: “Cuidado, mulheres, e homens que estiverdes do lado delas, pois todo aquele que resistir a esta ordem será considerado réprobo e estará sujeito a ser executado” (SARAMAGO, 1993, p.104). O coro masculino aprova e o feminino se mantém indignado.

Para se poupar de eventuais descontentamentos, Leiden manda que Rothmann assuma o incentivo da poligamia, isto é, o pregador mesmo passa a impor o relacionamento em público. Sendo assim, em um período curto, ele censura todas as

mulheres insatisfeitas. Gertrud é a primeira a discordar, desafiando o opressor. Não obstante, Rothmann a enfrenta:

Insurges-te contra a vontade do Senhor, Gertrud von Utrecht?
 Não o faças diante de mim, mas do teu marido.
 E não creias, depois, do que tenho anunciado, que continuarás a ser mulher
 única dele. (SARAMAGO, 1993, p.106).

Interessante o posicionamento do anabatista diante do conflito: basta o rei permitir e aquele começa a censurar uma das mulheres de Leiden, defendendo algo que será usufruído, sobretudo, pelo monarca. Gertrud, que a princípio demonstra total reprovação ao assunto, parece, contudo, ceder um pouco pela coação do capacho do marido, tanto que se mostra mais flexível. A mudança pode ser vista como vitória do machismo opressor, pois a mulher acatou razoavelmente, mesmo que no final, devido à repreensão. Segue as palavras discretas dela:

Adão teve apenas uma mulher, Eva teve apenas um marido, mas eles
 nasceram directamente das mãos do Senhor,
 [...]
 Se o Senhor assim o quer, meu marido terá outras mulheres, mas há-de o
 mesmo Senhor permitir que elas sejam como minhas irmãs,
 Porque cada uma de nós irá estar mais só tantas vezes quantas as outras
 forem,
 E só juntas seremos o que for cada uma. (SARAMAGO, 1993, p.106).

Submissão feminina: algo sempre condenado pelo teatrólogo e, por isso, abordado de maneira crítica na peça. Leiden, usando o privilégio monárquico, exige ser o primeiro a escolher mulheres, além de querer ser o que mais possui esposas em Münster.

Mesmo vendo Divara dominada, ele tripudia, informando não ser ela diferente das outras, calando-a mais: "Serás a primeira entre as minhas mulheres, compartilharás comigo os privilégios [...] Mas deverás considerar-te, a ti mesma, como igual a elas. Grãos de areia que o mar revolve e leva aonde quer." (SARAMAGO, 1993, p.108). A metáfora existente no final da citação deixa implícita a superficialidade matrimonial defendida pelo personagem e que destoa completamente do valor bíblico sobre casamento.

A justificativa de Leiden se dá pela procriação, isto é, um homem pode ter quantas mulheres quiser com a finalidade única de reproduzir. O mesmo tirano explica a fé pelo uso abusivo da violência. A hipocrisia dele é revelada no fragmento seguinte:

Aqueles que, no segredo da sua alma, ou talvez conspirando, alguma vez ousaram duvidar da verdade da revelação que fez de mim a autoridade suprema de Münster,

O Senhor veio agora mostrar-lhes o seu traidor engano.

Pois se não fosse essa revelação e o poder que ela me outorgou, o povo de Münster não teria podido vencer o furibundo ataque de Waldeck.

Ali se viu como os nossos homens fuzilaram, bombardearam e queimaram os católicos e os seus mercenários,

[...]

Lançando contra os malvados uma chuva de flechas, pedras, trapos a arder, ensopados em pez negro, e cal viva.

Louvado seja, pois, o Senhor, vencedor das batalhas justas e aliado dos homens justos. (SARAMAGO, 1993, p.110-111).

O fanatismo religioso do rei desperta uma onda contrária bem forte. Para enfraquecê-la, ele insiste em dizer que Deus só se comunica com ele, mais ninguém, como se, de fato, ele fosse o escolhido. A cordialidade inicial do tirano não existe mais. Em seu lugar, a estupidez de um político capaz de todas as atrocidades possíveis. Agora, se não concordar (ou ao menos fingir concordar), morre. As palavras revelam um ambiente alemão mergulhado no sangue:

Ides morrer todos!

Soldados, prendei e levai daqui a quem ofendeu a Deus ofendendo-me a mim, a quem, por ter-me desobedecido, desobedeceu a Deus.

Levai-os e matai-os já, quero ouvir-lhes os gritos.

[...] (SARAMAGO, 1993, p.115).

A simetria entre Deus e o antagonista ainda é reiterada no discurso retórico da personagem. Na concepção alienante dele, quanto mais se ofende Deus, se ofende o rei. São, portanto, elementos equivalentes. O que é ponto destoante é a fúria de Leiden que, para permanecer no trono, censura tanto, que chega ao sadismo. Em uma ameaça, o mesmo pontua: "Não voltes a este assunto, Knipperdollinck, não quero ter de dar a Deus o trabalho de colar a tua cabeça" (SARAMAGO, 1993, p.117).

Waldeck se alia aos príncipes para derrubar Jan Van Leiden. Nesse momento, José Saramago faz uma crítica indireta por meio do discurso anabatista, que trata a religião como alienação social. Mesmo temendo relativo perigo ao enfrentar o bispo, o tirano está cego pela falsa fé:

[...]

Mas o Senhor ordenou-me que saíssemos a receber em campo aberto os nossos irmãos.

E isso faremos, levando como únicas armas as bandeiras de Münster desfraldadas.

Porque o Senhor é a nossa força e o nosso escudo, e Ele nos livrará de todo o mal. (SARAMAGO, 1993, p.122).

Percebendo a iminência de um confronto bruto, Leiden já dá indícios de medo em relação ao grupo católico, tanto que tenta emocionar o povo alemão, para, talvez, ganhar mais aliados, se igualando novamente ao superior espiritual:

[...] Descansai, não tereis de sair a receber irmãos nossos, vós sois os que acabais de ser recebidos pelo Pai Celestial,
Pois a lealdade é o mais directo caminho para chegar ao Seu coração.
Contudo, não o esqueçais nunca: ser leal ao Pai do Céu significa ser também leal a quem é vosso pai na terra e vosso rei. (*Aplausos da multidão*).
(SARAMAGO, 1993, p.124).

A tentativa de controlar a situação surtiu efeito esperado, o que se comprova com a rubrica "Aplausos da multidão". Os fiéis se ludibriaram e bateram palmas em contemplação ao discurso. Todavia, Knipperdollinck contesta a estratégia censora de Leiden, pois sabe que ele brinca com a fé do povo: "Se Deus, apesar de todo o Seu poder, está obrigado a respeitar a fé que Nele temos, muito mais obrigados a respeitá-la estarão aqueles que falam em Seu nome." (SARAMAGO, 1993, p.124). No caso, "aqueles que falam em Seu nome" de modo indevido, no momento da citação, é um: o rei de Münster.

O comparsa Rothmann defende Leiden, intimidando o interlocutor: "[...] Deverei concluir das tuas palavras que não reconheces nem acatas a autoridade?" (SARAMAGO, 1993, p.124). Mesmo apreensivo, o rei exalta a sua soberania, tentando distorcer a situação pela qual se passam os habitantes da cidade, abalados pela fome. Para tanto, o antagonista deturpa a realidade alemã, ordenando que Knipperdollinck dance como os outros.

Dançando, o povo se distrai, se cansa e não o incomoda. Há, então, uma forma de manipulação humana agregada à censura sutil, pois os alemães fazem o que Leiden manda. O discurso é estratégico e as consequências são comoventes:

[...]
Se eu vos digo que danceis, deveis dançar, pois a tristeza e o desgosto não encontram graça aos olhos do Senhor.
Dançai, dançai todos!
(*Quase desfalecendo, aos tombos, o povo recomeça a dançar. Alguns caem, outros tentam reerguê-los e caem também. A cena é dolorosa*).
(SARAMAGO, 1993, p.131-132).

Ao notar a dificuldade com que os idosos, as crianças e as mulheres dançam, Jan Van Leiden planeja mandá-los embora de Münster, visto que são indivíduos mais frágeis, não servindo, portanto, para lutar contra os católicos. Na concepção do opressor, eles são inativos e devem, por essa razão, ser desconsiderados. O que assusta é a crueldade com que ele anuncia, com imperatividade, a decisão, sendo que, mais uma vez, usa Deus como justificativa de ação:

O Senhor o quer, eu o anuncio.

[...]

Os velhos já não nos servem para nada, as crianças serviriam, sim, se houvesse tempo para deixá-las crescer, e as mulheres, aquelas que não encontraram quem as quisesse, é como se não existissem.

Saiam pois da cidade todos esses, mulheres, velhos, crianças, que o Senhor, se assim o entender, os salvará.

E se a justiça do Senhor os rejeitar, então que morram, para que, com o sacrifício do seu sangue, mais cedo possa salvar-se Münster. (SARAMAGO, 1993, p.133).

Mesmo assim, os alemães, na maioria, conservam a fé que os caracteriza, apesar de sofrerem com os excessos da tirania de Leiden. Eles se dirigem à praça e suplicam melhoras a Deus. Münster, nesse momento, passa por uma crise marcada por fome geral. Os homens, oprimidos pelo rei, passam a comer até cão e gato. Nada mais natural, contudo, que alguns luteranos critiquem a lealdade divina como contestação.

Em um cenário hediondo e opressor, "ser católico" significa, aqui, "ser traidor". Hans Van Der Langenstraten blasfema: "Deus, afinal, é católico, e nós não o sabíamos" (SARAMAGO, 1993, p.138). A incredulidade de Heinrich Gresbeck é evidenciada no comentário seguinte: "Talvez Deus não seja católico, talvez não seja protestante, talvez não seja senão o nome que tem" (SARAMAGO, 1993, p.138). O "nome que tem" pode ser entendido, na concepção saramaguiana, como um termo criado pelos religiosos para nomear um mero ser celestial, facilitando, assim, a manipulação humana opressora.

Em resposta direta, Langenstraten argumenta sobre o explanado: "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." (SARAMAGO, 1993, p.139).

Raciocínio interpretativo: se Deus não tivesse dado tamanha relevância à traição (algo abominável pelo cristianismo), então, ele também não seria fiel aos princípios cristãos. Portanto, em *In nomine dei*, a traição é explicada pela falta de crença

religiosa. O personagem anabatista deixa claro que "Deus não está do lado de Münster" (SARAMAGO, 1993, p.139), crendo no relativo abandono do lugar.

Gresbeck, por sua vez, até subestima o poder divino: "Todo o acto humano é cometido nas trevas, todo o acto humano é criador de trevas. Deus não é luz suficiente" (SARAMAGO, 1993, p.140). Se ele não é luz plena, então, no pensamento do personagem, o ser humano é visto como mais poderoso que o ser celestial, tanto que os atos daquele são opressores. Deus e homem, consequentemente, são antagônicos: não é o ser celestial quem utiliza o homem para colocar seus desígnios em ação, mas exatamente o inverso.

Com um pensamento soberbo quase coletivo, nada mais natural também que Leiden se achasse superior a Deus, mesmo com receio implícito dos oponentes católicos. Aliás, no enredo, a censura ganha destaque favorável através de um personagem que, a todo custo, tenta manipular os demais por meio de diálogos breves e com primoroso teor imperativo e discursivo. Em um episódio de exaltação própria, o mesmo afirma:

Assim me agrada ouvir-vos,
Que, dirigindo-vos ao vosso Pai Celestial, usais as palavras que igualmente
deveis ao vosso Rei.
Pois eu sou, em verdade, na terra, o vosso escudo, a defesa vossa, o vosso
castelo. (SARAMAGO, 1993, p.141).

Não obstante, o final de *In nomine dei* é surpreendente, pois o autoritarismo, agora, passa a ser usado pelo bispo Franz Von Waldeck, que consegue dominar Jan Van Leiden e seus seguidores. Com isso, o catolicismo volta a reinar em Münster e a figura do líder Waldeck é vangloriada por ele, fato comprovado no trecho: "[...] Eu sou apenas o braço da justiça de Deus" (SARAMAGO, 1993, p.141). Percebe-se, aqui, o intuito crítico do dramaturgo em mostrar que, independentemente de doutrinas, os religiosos possuem o mesmo defeito de se auto-exaltar.

Com violência, Waldeck mostra relativo fanatismo religioso, tentando converter os habitantes ao catolicismo. Para tanto, exige que eles abjurem do pecado que, para ele, é exclusivamente seguir o protestantismo. Coagindo Leiden, o bispo afirma severamente: "Não te perguntei se reconheces os erros, perguntei-te se abjuras" (SARAMAGO, 1993, p.145). Na concepção dele, o perdão viria unicamente com a aceitação do catolicismo.

Como Leiden tenta, com certa astúcia, ludibriá-lo, aludindo ao fato de poder até aceitar a liderança católica do rival, Waldeck chega ao ápice da tirania, humilhando-o antes de concretizar o homicídio: "Vales menos do que essas mulheres que a ti se prostituíram, Jan Van Leiden [...] Desça outra gaiola para este cobarde" (SARAMAGO, 1993, p.146).

A citação do cruel religioso é justificada, pois as esposas do rei de Münster, quando censuradas pelo católico, não se submeteram e o desafiaram. Depois que ele as chama de levianas, elas reagem da seguinte forma: "Não abjuraremos, não renunciaremos à nossa fé. E não nos chames prostitutas, bispo, que não há maior prostituta que essa Roma a quem serves" (SARAMAGO, 1993, p.143).

Claro que a audácia desencadeia uma resposta truculenta, visto que os soldados católicos exterminam todas, apunhalando-as sem piedade. Gertrud Von Utrecht (Divara) não cede à repreensão do bispo, sendo assassinada como as demais, ficando claro que a censura na peça nunca foi superada. Todavia, antes do triste desfecho, Divara discorre um posicionamento impressionante:

Abjuro da intolerância, abjuro dos males que pratiquei e permiti, abjuro de mim, quando culpada, e dos meus erros.
Mas não abjurarei da minha crença, porque só a tenho a ela.
Sem uma crença o ser humano é nada. (SARAMAGO, 1993, p.147).

Importante destacar que *In nomine dei* apresenta tanto censura verbal, desenvolvida por meio de ameaças orais, quanto censura física, sobretudo pelos assassinatos das personagens Else Wandscherer (cometido pelo marido), Gertrud Von Utrecht e Jan Van Leiden (feitos pelo Waldeck), Hubert Ruescher (morto por Matthys), Jan Dusentschuer, Berndt Rothmann, Berndt Krechting, Berndt Knipperdollinck, Jan Matthys e as outras mulheres de Leiden (todos mortos pelos soldados católicos). Comparada com as outras peças saramaguianas, essa é a que possui, portanto, uma opressão física mais forte no enredo.

Para o dramaturgo, qualquer crença (assim como descrença) devia ser respeitada. Sem elas, o ser humano não tem base existencial. Como o escritor, Divara, no trecho, condena a falta de tolerância nas religiões, que impõem seus dogmas sem considerar as variações. Em *In nomine dei*, os fanáticos cristãos se alternam no poder alemão, impondo as vontades com violência e censurando os oponentes. Waldeck e Jan Van Leiden são nítidos exemplos de intolerância e excessos religiosos. Possuem crenças

heterogêneas, mas são similares em censurar o próximo. É a fé usada como artifício autoritário.

2 A acepção de História na peça do cristianismo exacerbado

Assíduo contestador dos relatos históricos ditos como "verdade absoluta", Saramago escreveu produções literárias usando, para tanto, certos detalhes históricos positivistas apenas como "pano de fundo" para, com isso, recriá-los, afinal de contas, literatura é uma arte; uma ficção. Segue, abaixo, um comentário crítico bem oportuno sobre essa tendência constante nos livros do autor:

[...] Outro aspecto em que a ficção de Saramago denuncia traços próprios da ficção pós-moderna é no seu gosto pela reavaliação da História, quer do passado, quer dos possíveis futuros. [...] A história que conhecemos é uma narrativa canónica, uma verdade, contada do ponto de vista oficial, dos vencedores e dos heróis; é uma versão que pode pois ser contada de um outro ponto de vista, originando outras verdades. [...] A História é, seria, será outra; outros mundos poder-se-iam ter construído, poder-se-ão construir. [...]. (ARNAUT, 2008, p.154).

A mesma autora registrou que a abordagem histórica nas páginas saramaguianas não está vinculada com saudosismo ou sentimentos afins, e sim, apenas é um recurso estratégico para criticar o presente, trazendo o passado para a atualidade. O "hoje" estabelece muitas semelhanças com o "ontem" e, conseqüentemente, a ligação é coerente. Vejamos o trecho:

[...] Esta reescrita da História por Saramago não é nostálgica. Ela é pretexto para uma leitura crítica do passado, uma leitura possível do mundo, construtora do próprio mundo, subversora da relação entre verdade e ficção, entre facto e ficção e sendo, por isso, enfim, um factor determinante na evolução do sentido e da vida [...]. (ARNAUT, 2008, p.155).

Em *In nomine dei*, a conexão entre os tempos é afunilada, até porque o dramaturgo notou que muitas ações de religiosos que já morreram são bastante similares as de vivos, em geral. Brecha para a crítica teatral dele emergir com fôlego, havendo uma representação da realidade passada para se julgar o tempo atual. A peça possui a maioria dos personagens históricos, ou seja, inspirados em pessoas atuantes na rebelião protestante e adaptados magnificamente. Nada mais natural que, então, a trama explore bem a temática do pretérito.

Aliás, de todos os textos teatrais do escritor, esse é o que mais apresenta seres históricos. Alguns dentre outros merecem ser citados pelo marcante destaque na trama: Berndt Knipperdollinck, Berndt Rothmann, Hille Feiken, Heinrich Mollenheck, Heinrich Gresbeck, Hans Van Der Langenstraten, Else Wandscherer, Berndt Krechting, Gertrud Von Utrech, Franz Von Waldeck e Jan Van Leiden.

O último nome é um bom exemplo, ao passo que o polêmico homem, realmente, participou do episódio alemão e incitou grande violência na região. Saramago preservou as características principais dele como, por exemplo, a personalidade intolerante, a ambição pelo poder, o instinto poligâmico e também a brutalidade em lidar com as pessoas.

Sabe-se inclusive que, segundo relatos históricos, o verídico Leiden se proclamou, em início de setembro de 1534, "rei da Nova Jerusalém" (como ele mesmo gostava de ser chamado). A repreensão política e o domínio militar se articularam ao questionado espírito cristão dele com facilidade. Sem perder tempo, ele eliminou a constituição do município e criou a "Autoridade dos 13 juízes", conforme o Antigo testamento, centralizando o poder em suas mãos.

No mesmo ano, o censor impôs a poligamia em Münster. A explicação dele era que, na cidade santificada, por não haver nenhum pecado, a sexualidade se reservava à geração de descendentes e, contudo, como lá havia escassos casais, ele exigiu a prática liberal, similar à bíblia. Na peça, o fato foi retratado com relativa fidelidade, afinal, como já informado, o personagem pensava igual, sustentando várias esposas. O antagonista saramaguiano mencionou o seguinte:

[...] em Münster, cidade santa, o pecado não pode existir, e todo o homem que se aproximar duma mulher carnalmente só o deverá fazer com o fito de procriar.

Pelo que, quando as mulheres forem distribuídas pelos homens, excluir-se-ão da partilha as estéreis e as grávidas porque elas não poderiam dar ao homem senão prazer.

E esse, sim, é pecado, se não for para gerar. (SARAMAGO, 1993, p.101).

O enredo teatral detalha claramente o contrário, ou seja, que o rei, como não é novidade, destratava as companheiras. Mais que isso, humilhava-as com fortes censuras, igual ao real Leiden. Em um momento comprobatório, ele repreendeu Gerturd com rispidez: "Sois mulheres, e isso basta-me. Tira-te da minha frente" (SARAMAGO, 1993, p.136).

O dramaturgo explorou satisfatoriamente a problemática, sendo que ele sabia que o humano Leiden não transparecia vontade em ser pai. Na peça, se o rei justificou a poligamia apenas com o intuito reprodutivo, então, por que ele, afinal, não gerou descendentes com nenhum cônjuge? Contradição discursiva com base em uma evidência histórica aproveitável, apesar de não haver interesse, por parte do Saramago, de comprovar esse dado histórico.

As características pessoais do rei de Münster foram preservadas na personagem de *In nomine dei*, mas claro que as mesmas foram aproveitadas por Saramago de uma maneira mais literária, sobretudo para estimular a tensão opressora que tanto assombra a trama. Houve, sim, uma adaptação poética de Leiden, estabelecendo semelhanças com a personalidade da fonte, basicamente para que a crítica teatral contra os fanatismos religiosos tornasse mais consistente. É evidente que a História tem um enfoque maior na peça, mas o tema censura é desenvolvido por meio interno naquela.

Outra personagem histórica forte na peça é Hille Feiken. É sabido que a mulher que serviu como inspiração para a criação da personagem era natural da Frísia e tentou matar o bispo Waldeck, exatamente como Judite assassinou Holofernes, no Antigo Testamento. Naturalmente, ela não conseguiu, pois o líder católico, por fim, derrotou a rebelião protestante.

Não obstante, a ação histórica de Feiken foi reaproveitada nas páginas do texto ficcional, pois o dramaturgo provavelmente achou que a mesma foi uma resposta contra a arbitrariedade do bispo e, por isso, ela quis freá-lo. Vale ressaltar que a real mulher já sabia que ia morrer e, com isso, procurou se "adiantar" com a tentativa sem sucesso de homicídio.

Um fato histórico famoso quando se estuda mais minuciosamente o conflito religioso de Münster e que foi reutilizado com grande esmero em *In nomine dei*. Nele, Feiken articula o plano contra o tirano católico, que consta em seduzi-lo e, em seguida, pedir para que ele vista uma camiseta envenenada. A personagem fala sobre isso com Gertrud:

Estarei, como estava Judite, vestida de aparato, não com trajes de viúva, que não sou, mas com as galas ingênuas e sedutoras duma donzela. Perfumarei os braços, os cabelos e o colo, e as palmas das minhas mãos. Assim ele respirará o olor da tentação quando eu, de joelhos, lhe implorar piedade para Münster. (SARAMAGO, 1993, p.93).

Válido reiterar o estilo apurado com que José Saramago adaptou o episódio emblemático envolvendo Waldeck e Hille Feiken, representando aquela realidade angustiante. Uma situação alemã ocasionada pelo cansaço de tanta censura religiosa, recontada de maneira poética pelo escritor, sobretudo na parte seguinte em que a personagem admite à mesma confidente pormenores da armadilha fatal:

Quando ele se dispuser a deitar-se comigo, pedir-lhe-ei que, como prova do seu bem-querer e do seu desejo, ponha esta camisa, por minhas próprias mãos talhada e bordada.
E quando ele a tiver vestida não viverá mais do que um minuto.
Pois o veneno com que impregnarei o tecido só dará sinal do seu efeito quando for já tarde de mais. (SARAMAGO, 1993, p.94).

Todavia, o dramaturgo preferiu registrar minúcias do plano a abordar prolixamente o final de Hille, pois, lendo *In nomine dei*, não se sabe ao certo por que ela, de fato, acabou por ser envenenada. A História registra que Hille Feiken morreu de maneira homogênea, mas Saramago procurou sintetizar bem o triste desfecho, afinal, para ele, o mais relevante foi explorar um acontecimento histórico com o objetivo de abordar a censura religiosa, mesmo que com sutileza, e não comprovar a veracidade da situação.

O que alude ao destino dela na trama é somente a rubrica: "(*GERTRUD VON UTRECHT aproxima-se e levanta o pano. Aparece HILLE FEIKEN morta, escurecida pelo veneno e vestida com a camisa destinada a WALDECK.*)" (SARAMAGO, 1993, p.109). Se a personagem matutou o ato é porque estava revoltada com o autoritarismo do bispo. A censura desencadeou uma reação. Provavelmente foi envenenada pelo religioso, que conseguiu "silenciá-la" para sempre.

Waldeck é mais um personagem histórico significativo em *In nomine dei*. É conhecido que, em 8 de outubro de 1532, Franz Von Waldeck ordenou o sequestro de mercadorias dos habitantes de Münster, desencadeando o bloqueio urbano. O teatrólogo utilizou o respectivo fato histórico no livro com a intenção clara de transparecer, mais uma vez, o autoritarismo do líder católico com os fiéis e, principalmente, com o maior rival dele, Leiden.

Segundo registros históricos, o bloqueio foi feito no período em que o rei protestante estava no trono. No texto ficcional, houve a preservação do tempo para mostrar a reação desumana do bispo que, embora tenha deixado as táticas armadas de lado periodicamente, preferiu sacrificar a cidade com a escassez alimentícia, resultado inevitável do bloqueio. É um ponto de representação realista na trama.

Quando o personagem Leiden foi informado do fortalecimento do ato católico, claro que o ditador tentou esconder as peculiares e verdadeiras sensações, não expondo seu medo à censura. São palavras fingidas de um indivíduo apreensivo, que tenta camuflar, a todo custo, a realidade:

Irmãos conselheiros, a notícia de que Waldeck, após as duas derrotas que lhe infligimos, decidiu apertar o bloqueio e fazer render a cidade pela fome, Mostra que deixou de confiar na sorte das armas. Deus está connosco. (SARAMAGO, 1993, p.119).

José Saramago deixou também claro nas páginas teatrais que a ação truculenta do bispo ocasionou fome geral, tanto que os alemães chegaram a comer até felinos para a sobrevivência. Ele explorou o episódio histórico para enriquecer o enredo, mas recontando aquele de modo mais poético, abordando a repreensão em Münster. O local passou por um caos social e o livro registrou-o quase similar, isso porque se trata, naturalmente, de uma adaptação fictícia sem fins comprobatórios.

Em 11 de fevereiro de 1534, ainda discorrendo sobre o verídico Waldeck, houve uma aproximação dele com os nobres, que resolveram ajudá-lo por interesses em comum. A aliança foi muito estratégica, porque os anabatistas não tiveram nenhuma condição para responder à altura. Foram enfraquecidos pelo tirano. A situação histórica também foi mencionada em *In nomine dei*, embora com menos riqueza de detalhes, mas suficiente para aludir à problemática religiosa da trama. Veja uma citação de Knipperdollinck sobre:

[...]
Mas a situação torna-se mais difícil cada dia que passa, as vitórias que alcançamos custaram-nos muitas vidas.
Ameaçados agora de fome, quando são já tantas as privações que vimos sofrendo, deveríamos pedir auxílio aos nossos irmãos, onde quer que estejam.
Se a Waldeck se aliaram os príncipes, é a hora de o povo de Deus acudir a Münster.
Muitos, seremos vencedores, poucos, seremos mártires. (SARAMAGO, 1993, p.119-120).

Como se vê, nesse trabalho, a análise da penúltima peça escrita pelo autor, e em especial do tema da censura, se dá fundamentalmente segundo à acepção saramaguiana de História, isto porque ele elegeu estrategicamente personagens conhecidos e um episódio europeu verídico para elaborar a trama. Certamente, o mesmo se debruçou em uma exaustiva pesquisa histórica para conhecer, com minúcias, as principais pessoas

atuantes na rebelião alemã. Importante pontuar que *In nomine dei* parece ter sido a peça que mais exigiu do dramaturgo um estudo apurado do passado.

Por ora, mesmo adaptando as personagens históricas para o tempo em que elaborou a peça, José Saramago partiu, sim, de uma nova visão, mas conservando algumas características básicas das personagens. Tais preservações, sejam negativas (em Waldeck e Leiden, por exemplo), sejam positivas (em Gertrud e Hille, exemplificando), contribuíram bastante para que a temática repressão se desenvolvesse assertivamente no enredo, estimulando um conflito, que é integrante do gênero dramático.

Quanto à rebelião protestante de Münster, Saramago usou o episódio como matéria-prima para uma trama que tem como alvo principal criticar os fanatismos religiosos em geral, pois ele observava que vários seguidores cristãos, para imporem as crenças, faziam isso de forma arbitrária, censurando todos os que pensavam de modo diferente. Como a respectiva conduta era condenada pelo escritor, o mesmo resolveu criticá-la veemente, contribuindo com a denúncia social em sua dramaturgia. As duas religiões intolerantes que se enfrentam até à morte possibilitam a eliminação de conexões humanas entre si na trama.

O escritor conseguiu construir, sem dúvida, um enredo de intenso conflito ideológico com relativa verossimilhança histórica, usando, para isso, o episódio alemão do século XVI apenas como um cenário favorável para sua recriação literária. Ele sabia que o acontecimento religioso ficou marcado por constantes censuras e, então, decidiu utilizá-lo como cenário para o texto ficcional crítico.

Inclusive, para dar consistência ao ambiente, Saramago usou, em uma didáscalia inicial, a palavra ‘música’, como suporte dramático à peça. O trecho é sugestivo, pois antecipa sutilmente a atmosfera violenta da trama: “(*A luz regressa lentamente. A música prolonga e sustenta, por algum tempo, a ressonância ameaçadora da profecia [...]*)” (SARAMAGO, 1993, p.15-16).

O termo ‘música’ se liga à ópera e, como já informado nesse trabalho, *In nomine dei* virou uma ópera. Por esse motivo, a sonoridade é bem forte nas páginas do livro. Naturalmente, a aproximação semântica entre os dois vocábulos explicita mais um ponto de manifestação da História na peça, aludindo à procedência dela. Segue um comentário crítico oportuno ao elucidado:

[...] E a música seria ainda o meio através do qual a sua ulterior obra dramática, *In nomine dei*, publicada em 1993, acederia ao palco, também por intercessão do compositor italiano, que de novo escolheu o nome da personagem principal, Divara, para lhe servir de título. Estreou-se a ópera nesse mesmo ano de 1993 [...] e em Münster, a cidade alemã que fora cenário dos acontecimentos postos em cena. Acontecimentos [...] que 'representa[ram], tão só, um trágico capítulo da longa e, pelos vistos, irremediável história da intolerância humana'. (REBELLO, 1999, p.148-149).

Percebe-se claramente que, em *In nomine dei*, o dramaturgo usou a História de maneira mais "fiel" se comparada com os outros livros teatrais dele. As oscilações dos censores no poder, por exemplo, aconteceram de fato e foram usadas pelo autor, mas claro que com relativos toques literários. O bispo Franz Von Waldeck volta ao trono no desfecho, igualmente à verídica batalha em Münster. O anabatista Jan Van Leiden foi torturado e assassinado.

O massacre protestante não foi poupado. E não foi para que José Saramago pudesse, com segurança, discorrer sobre os diversos momentos de opressão religiosa no livro, propondo uma reflexão sobre os perigos da interferência de religião no âmbito político, adequando, mesmo com sutilezas, a uma estrutura mais contemporânea, favorecendo, desse modo, a crítica teatral.

A temática censura, vinculada à História, ganhou favorável desenvolvimento em um enredo contrário a excessos cristãos, tanto que o autor "deu oportunidade" para que as duas religiões usufríssem de momentos de glória nele, mostrando-se imparcial em defender a melhor, até porque, para ele, não havia. O intuito dele, portanto, foi julgar os fanatismos e as censuras cristãs retiradas de um passado europeu, que serviu como base crítica aos exageros religiosos mais recentes.

3 Simetria com romances saramaguianos consagrados

Em *In nomine dei*, José Saramago possui uma postura bastante característica dos romances mais conhecidos dele, sobretudo na abordagem não-convencional da História. Por isso, é relevante tecer semelhanças entre os livros, revelando os pontos simétricos entre eles, mesmo sendo gêneros de obra um tanto díspares entre si.

Para começar, são facilmente perceptíveis as construções de personagens femininas seguras e verdadeiras contestadoras do sistema na peça. Hille Feiken, a sedutora, que tenta envenenar o tirano católico, é um bom exemplo. Mesmo, por fim, o

plano não dando certo, ainda assim é válida a estratégia dela, pois representa o inconformismo de um povo abalado pelo autoritarismo religioso do século XVI.

Ela teve a ideia, nutriu-a, espalhou veneno em uma camisa e se arriscou. Ao menos, foi corajosa e não permaneceu submissa, apática a qualquer posicionamento social. Ao contrário, resolveu, por meio de um plano meio arriscado, solucionar o problema, arquitetando uma possível morte do censor.

Possuidora de uma audácia surpreendente, a mulher do médico também sempre lutou contra a repreensão. Foi mencionada no capítulo III desse trabalho pelo brilhante destaque em *Ensaio sobre a cegueira*. Ela merece ser abordada aqui novamente, dessa vez pela conduta ímpar em *Ensaio sobre a lucidez*.

O respectivo romance, editado pela primeira vez em 2004, conta a história de um país contemporâneo e sem nome que, em um dia chuvoso de eleição, teve poucos cidadãos votando. Todavia, próximo ao final do evento democrático, milhares deles apareceram e, surpreendentemente, quase setenta por cento votaram em branco, transparecendo relativo descontentamento popular pelos políticos.

É certo que o resultado foi catastrófico e atçou uma reação negativa dos governantes, que começaram a mentir, a perseguir as pessoas, a ameaçá-las e a torturá-las. A mulher do médico, no decorrer da narrativa, passou a sofrer várias represálias dos políticos, pois eles a julgavam uma ameaça social. Claro que ela era uma ameaça exclusivamente para eles e não para o restante da sociedade, como divulgaram de forma mentirosa.

Ao analisar as personalidades tanto de Hille quanto da mulher do médico, o resultado esperado é que são visivelmente parecidas. Decididas ao extremo, ambas personagens saramaguianas caminhavam contra o autoritarismo vigente: a primeira em oposição à tirania religiosa e a segunda contra a utópica democracia. José Saramago construiu duas mulheres fictícias para combater a falta de liberdade humana, ou melhor, a perda dela.

Mesmo uma sendo protagonista (ainda continua) de um romance e a outra uma personagem teatral que somente aparece para tentar exterminar o bispo, o fato é que elas marcaram os enredos. A submissão perante tiranos não poderia ser aceita por guerreiras que defendem a liberdade. Lutaram e revelaram resistente oposição às tiranias, cada uma inserida em um contexto específico.

As duas, em defesa da liberdade, seriam capazes até de matar. Como já informado, a mulher do médico eliminou um superior do manicômio com um objeto

perfurante, em *Ensaio sobre a cegueira*. Similar foi Hille, que não se intimidou e planejou um envenenamento humano. Uma conseguiu, a outra não; mas os objetivos são homogêneos.

No entanto, há também algo coincidente entre as respectivas personagens e que não é nada assertivo: o final trágico. Infelizmente, as valentes foram assassinadas. Em *Ensaio sobre a lucidez*, a mulher do médico reapareceu para perturbar os governantes, sofrendo ameaças por isso. O livro se encerra com a morte dela concretizada pelas forças da direita. Segue o trecho emblemático e comprobatório:

[...] A arma já está montada e carregada, com cada peça no seu lugar, um instrumento perfeito para o fim a que se destina. O homem da gravata azul com pintas brancas escolhe o sítio donde disparará e põe-se à espera. É uma pessoa paciente, leva nisto muitos anos e sempre faz bem o seu trabalho. Mais cedo ou mais tarde a mulher do médico terá de vir à varanda. No entanto, para o caso de a espera se prolongar demasiado, o homem [...] traz consigo outra arma, uma fisga comum, dessas que atiram pedras e se especializaram em estilhaçar vidraças. Não há ninguém que ouça partirem-lhe um vidro e não venha correndo a ver quem foi o vândalo infantil. Passou uma hora, e a mulher do médico ainda não apareceu, tem estado a chorar, a pobre, mas agora virá respirar um pouco, não abre uma janela das que dão para a rua porque sempre há gente a olhar [...]. A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta [...]. (SARAMAGO, 2004, p.310).

Do mesmo modo, Hille Feiken foi supostamente assassinada. Em *In nomine dei*, não há um dado explícito que aponta para a causa da morte da personagem em minúcias, isto é, sabe-se que ela foi envenenada, porém não existem detalhes contundentes sobre o falecimento como, por exemplo, onde aconteceu e quem a matou. Fato incontestável é que ela espalhou determinada substância letal em uma camiseta e, em seguida, foi atrás de Waldeck.

Por dedução, então, parece ter sido mesmo liquidada pelo bispo, que não caiu na arapuca da mulher, maltratando-a e, em seguida, cometendo o homicídio do mesmo jeito que seria ele a vítima. Portanto, na peça, a morte de Hille aponta para uma vingança intencional, sendo que o próprio dramaturgo dá algumas pistas que levam os leitores a essa interpretação textual.

Uma delas é que um soldado trouxe o cadáver de Hille aos protestantes, dizendo: "Os católicos deixaram-na junto de uma das portas e nós recolhemo-la"

(SARAMAGO,1993,p.109). Se os católicos, aliados ideológicos do bispo, abandonaram a mulher morta, eles aqui simbolizaram a hedionda opressão religiosa da época que, além de tirar uma vida, não tiveram respeito pelo corpo, abandonando-o com certo desdém.

A outra pista é apresentada por Gertrud Von Utrecht em momento de revolta, ao ver a amiga morta. Inconformada, Divara provocou a multidão masculina:

Homens de Münster, aqui tendes a mulher que vos faltava.
Quem de vós a quer agora, quem a vem levantar em braços deste esquife
para a levar ao leito nupcial?
Quem quer beber dos seus lábios o veneno que a matou? (SARAMAGO,
1993, p.109-110).

A última frase da citação dá um possível indício de que a contestadora foi assassinada, sobretudo em: "[...] o veneno que a matou", além da impressão de a emissora querer despertar uma reação negativa nos homens, até porque fez-lhes uma pergunta direta. A sensação de perder uma amiga pela repreensão católica deve ser bastante dolorosa. Aliás, o verbo "matar", usado no passado pela personagem, já dá evidências de que a morte de Hille não ter sido natural e nem sido provocada por ela mesma (suicídio), pois é uma palavra de campo semântico muito negativo e alude a certo fatalismo.

Inclusive, a simetria entre as mortes de Hille Feiken e da mulher do médico se estabelece devido à causa comum entre elas: elas aconteceram porque as mencionadas mulheres representavam a oposição, portanto, tiveram uma resposta arbitrária e fatal dos dominadores. Cada uma inserida em um contexto histórico diferente (Hille na tumultuada Münster do século XVI; a mulher do médico em um utópico país democrático contemporâneo), foram, apesar disso, "silenciadas" pela intolerância governamental.

Em *In nomine dei*, principalmente, o "silêncio" imposto a Hille fez com que se desenvolvesse maior revolta popular (principalmente por parte feminina) à censura cristã, já que o homicídio ocorreu na metade do terceiro ato e a insatisfação alemã já era algo quase unânime. Em *Ensaio sobre a lucidez*, apesar da semelhança entre os desfechos das mulheres, a morte da protagonista foi efetuada no final do livro, dando aos leitores relativa autonomia reflexiva quanto à representação da ação para o enredo.

Mais uma semelhança entre as personagens saramaguianas, ainda enfocando as mortes delas, é que tanto uma quanto a outra não foram totalmente abandonadas nos

momentos terminais, apesar de terem sofrido a violência sem volta. Na peça, a fiel companheira de Hille foi Divara, que, além de se revoltar por perder a amiga de modo brutal, fez provocações aos homens e chorou demais. Ficou do lado da contestadora até o fim. Foi, portanto, contra a censura religiosa.

No romance, o cão, o companheiro assíduo da mulher do médico, não a abandonou nem em sua morte, dando até um gesto de solidariedade à dona, ao lambe o rosto humano. Mesmo sendo um ser irracional, o simples ato pode ser analisado como uma demonstração de oposição ao censor que a matou, reprovando-o. Infelizmente, contudo, o amigo, em seguida, foi liquidado também. A opressão política não o poupou.

Ademais, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago defende que a propaganda histórica da crucificação de Jesus Cristo é uma espécie de rotulação cristã, pois as religiões usam o acontecimento, basicamente, para emocionar os crédulos, manipulando-os conforme lhes convém. É notável que o protagonista do livro é destoante da figura convencional divulgada pelo cristianismo e tal discordância facilita com que o escritor ressignifique também a crucificação do filho de Deus. Observe, em um trecho da obra, a visão descrente sobre o assunto:

[...] Tem por cima da cabeça, resplandecente de mil raios, mais do que, juntos, o sol e a lua, um cartaz escrito em romanas letras que o proclamam Rei dos Judeus, e, cingindo-a, uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem, mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles homens a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas. Não goza Jesus de um descanso para os pés, como o têm os ladrões, todo o peso do seu corpo estaria suspenso das mãos pregadas no madeiro se não fosse restar-lhe ainda alguma vida [...] é apenas um irónico e macabro aviso aos infelizes supliciados sobre o seu estado futuro, antes de se tornarem em terra, pó e coisa nenhuma [...]. (SARAMAGO, 1991, p.18-19).

Com similaridade, em *In nomine dei*, o dramaturgo aborda o batismo, ritual cristão com episódios mais frequentes no Novo testamento, transparecendo a clara intenção de que os religiosos têm em manipular os fiéis segundo cada crença. Católicos e anabatistas com pensamentos divergentes sobre a questão, desencadeando o conflito teatral. Bem tendencioso e mudando o tom para um mais ríspido no final do discurso, Rothmann tenta persuadir a mãe de um bebê que batizá-lo agora é pecado:

O baptismo é um banho de água que o catecúmeno deseja e recebe como sinal verdadeiro de que morreu para o pecado,
De que foi sepultado com Cristo e de que ressuscita para uma nova vida,
Para caminhar, daí em diante, não nos prazeres da carne, mas sim na obediência à vontade de Deus.

(*Noutro tom*) Achas que podemos esperar que o teu filho, aí onde está, no teu colo, manifeste estas ou semelhantes disposições? (SARAMAGO, 1993, p.39).

Ambas as citações, apesar de serem de gêneros de obra diferentes, apontam para a problemática básica da peça saramaguiana: o problema não é Deus em si, mas as religiões que o proclamam com egoísmo e desrespeito às variações. No caso de *In nomine dei*, a situação é mais grave, pois se trata de uma trama cheia de fanáticos ideológicos, dispostos a censurarem, com bastante violência, para conquistarem o poder e se manterem nele. Exclusivamente por eles que nasce a desordem, e não pelo ser celestial superior, mesmo que “em nome dele”.

Vale ressaltar que, na peça em questão, Saramago possui uma postura bem característica de seus romances, como no próprio *O evangelho segundo Jesus Cristo*, ao retomar um fato histórico e personagens inspirados em pessoas que existiram e mesclá-los com acontecimentos e personagens ficcionais. A citada genitora é um claro exemplo de ser ficcional que adentra em um enredo teatral com predomínio de personagens históricos, dialogando igualmente com eles.

Naturalmente, são gêneros de obra variados, mas que indicam uma utilização simétrica também ao tratar da História, sendo essa a base de reinvenção no enredo saramaguiano. O dramaturgo usou-a como suporte estilístico, recriando o passado. Então, discorrendo sobre a rebelião protestante, ele priorizou somente o período, porém aproveitando para modernizar a crítica nele inserida aos fanatismos cristãos.

José Saramago abordou o movimento apenas como essência para a crítica teatral. Acima de tudo, nota-se, em *In nomine dei*, uma reprovação do autor, que a faz com relativo entusiasmo, às censuras religiosas. Para tanto, utilizando alguns pontos estéticos dos romances, como os já citados *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a lucidez*, o autor deu mais consistência à crítica, ressignificando uma Münster repleta de excessos ideológicos.

Mesmo *In nomine dei*, cuja trama possui pormenores históricos muito fiéis ao século XVI, sobretudo na caracterização física e psicológica dos personagens, houve certa ressignificação do autor ao focar situações conhecidas do massacre religioso na Alemanha, sintetizando-as ou modificando-as quando ele julgava necessário, deixando, com isso, o enredo mais literário.

O fato histórico envolvendo a derrota de uma rebelião protestante em Münster despertou interesse em José Saramago, que resolveu reinventá-lo com a finalidade de

criticar as opressões religiosas do período e que estabelecem semelhanças com a época em que ele escrevia o texto teatral. E o fez com grande estilo, criticando as repreensões religiosas mais recentes.

No último capítulo, analisaremos a quinta peça do teatrólogo, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, assim como a censura nela existente.

Capítulo V

DON GIOVANNI OU O DISSOLUTO ABSOLVIDO: UM SEDUTOR EM COMBATE À CENSURA DA ESTÁTUA DE PEDRA

Era certo que sempre havia pensado que Don Giovanni não podia ser tão mau como o andavam a pintar, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida.

José Saramago

1 A dramaturgia em contraposição ao moralismo familiar

Don Giovanni ou o dissoluto absolvido é uma peça teatral publicada pela primeira vez em 2005 por José Saramago. Conta a história de um homem fraco com as mulheres, ou seja, um conquistador assíduo, mas cujo defeito é compensado pela responsabilidade ética na vida. O protagonista é uma espécie de "Don Juan", possuindo dificuldades em organizar sentimentos amorosos, daí a repetição do pronome de tratamento arcaico "don", que ajuda a formar os dois nomes.

Na trama, o conflito se dá entre Don Giovanni e o personagem Comendador que, para defender a dignidade da filha, tenta matar o sedutor, pois acredita que o mesmo a violou. Ela se chama Dona Ana e está noiva do inseguro Don Octávio, partido que tem aprovação do sogro, tanto que o Comendador vê o personagem principal como um visível problema para o casal.

O escritor criou um enredo envolvendo a perda da pureza feminina que desencadeou um forte conflito entre duas partes, visto que "[...] A própria essência do drama exige ao dramaturgo que se adentre em personagens opostos" (BROOK, 1973, p.43). A repreensão ganha luz por meio de um pai antagonista que tenta a todo custo se vingar do conquistador, aumentando progressivamente a tensão e avançando para além do drama tradicional, pois a ação é atropelada por ocorrências efêmeras que mostram, por exemplo, as conquistas de Don Giovanni.

No entanto, a toda hora, o protagonista tenta persuadir o oponente de sua inocência e, conseqüentemente, fugir da morte, fazendo nascer o duelo poético entre o inferno (lugar de castigo) e o paraíso (lugar de perdão). Com certeza, "[...] o problema é a essência do drama" (BENTLEY, 1991, p.76). Por isso, impedindo a ação contínua de Giovanni, o Comendador o reprime, tentando silenciá-lo com grande veemência, o que parece uma tarefa complicada.

Comparando *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* com as outras peças saramaguianas, percebe-se, todavia, ser essa a que possui censura mais branda, especialmente pelo lirismo que envolve os personagens, que expõem os sentimentos de forma bem clara. A repreensão é exigida por um motivo mais restrito, envolvendo apenas um caso de sedução e não vinculada à política ou à religião, como as demais peças. Além disso, o dramaturgo demonstrou uma maior ironia ao escrever esse texto ficcional, apesar de ser uma espécie de "ironia trágica".

O último texto teatral do autor é o menor em extensão. Talvez, por isso, nota-se uma grande tendência nele para os jogos envolvendo figuras de linguagem e para a distensão de sons, que criam um relativo estranhamento poético, até porque os diálogos dos personagens são muito mais concentrados e indicam uma poeticidade discursiva desde o início.

Tal recurso se articula com a atmosfera censora da trama e é facilmente observado, por exemplo, quando Dona Ana, com medo do autoritarismo do Comendador, tenta amenizar a tensão, usando uma comparação: "Pai, meu querido e

chorado pai, por que foi que vieste do campo-santo a este antro ignóbil onde a maldade se multiplica como a rainha da colmeia às abelhas? [...]" (SARAMAGO, 2005, p.73).

Ainda observando o estilo de José Saramago, é perceptível que o iberismo defendido e explorado em algumas produções literárias por ele aparece com relativa empolgação também nas páginas dessa obra teatral. Em *Don Giovanni*, o apreço do dramaturgo pela Espanha é revelado pela incorporação do mito de Don Juan, um personagem arquétipo da literatura espanhola e que possui uma enorme descendência na literatura. De fato, o personagem, criado por Tirso de Molina⁹, recebeu muitas adaptações, sendo que ao utilizá-lo, Saramago demonstrou notável interesse pela cultura do país vizinho de Portugal.

A lenda que deu base para a criação de Don Giovanni é bastante envolvente. Conta que Don Juan seduziu uma moça de família nobre espanhola e, por diversos conflitos dramáticos, matou o pai dela. Em seguida, o protagonista achou uma estátua daquele em um cemitério e, inesperadamente, convidou o mesmo para um jantar. Sem hesitação, a estátua aceitou com contentamento.

Lá, o fantasma paterno chegou junto à estátua, que é um indício da morte de Don Juan. Ao ser pedido para apertar-lhe a mão, o sedutor esticou o braço e, nesse momento, foi levado para o inferno. É importante desde já pontuar que o clássico Don Juan recebeu, por fim, um castigo: a morte, o que destoa de algumas versões posteriores, como a do José Saramago. O mito adaptado pelo escritor português foi inspirado em outro modelo, o que será comprovado no decorrer desse capítulo.

As visões envolvendo a lenda espanhola oscilam devido ao caráter do galanteador. A mais explorada na literatura revela um Don Juan mulherengo e cruel, disposto a várias conquistas e realizações sexuais superficiais. Uma outra é discordante, suavizando um pouco a figura do protagonista, que passa a um indivíduo apaixonado, ou seja, alguém que amava todas as mulheres que seduzia.

Nessa visão atípica, Don Juan buscava sempre e com insistência a beleza interior feminina. É como se a quantidade de conquistas amorosas fosse justificada por uma busca mais íntima. Não encontrando em uma mulher, o personagem procurava na seguinte. A adaptação de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* parece mais direcionada à última, se afastando, portanto, da abordagem convencional espanhola.

⁹ (1579-1648): religioso espanhol, dramaturgo, poeta e narrador barroco. Conhecido pelo seu contributo ao mundo do teatro, a sua dramaturgia abrange principalmente comédias e obras hagiográficas. Além de criar o mito de Don Juan, foi o primeiro autor a dar profundidade psicológica às personagens femininas, que se tornaram protagonistas das suas obras.

Aliás, José Saramago produziu uma versão bem contemporânea para a lenda, em plena sintonia a uma trilha aberta de Almeida Faria, autor português de *O conquistador*. Todavia, o dramaturgo, que nomeou a peça como Mozart (*Don Giovanni*), devolveu ao enredo a atmosfera dramática original, apesar da trama ter doses significativas de ironia até o final.

Apreciador de Mozart, Saramago sempre elogiou a ópera "Don Giovanni", que era a sua predileta. A ideia de escrever o texto teatral veio de um convite do amigo Azio Corgi, que queria mesclar literatura e música em um trabalho específico. A princípio, ele não aceitou, pedindo um tempo para pensar, pois teve possível receio de adaptar um personagem tão famoso na literatura como é Don Juan.

Posteriormente, acabou por aceitar o desafio, afunilando-se a relação profissional dos dois artistas. O comentário seguinte discorre sobre informações curiosas da produção teatral em questão:

[...] Com *O dissoluto absolvido* Corgi e Saramago encontraram-se para enfrentar uma teatralidade de novo tipo e contudo não completamente estranha aos seus respectivos trajetos pessoais. A ópera foi encomendada a Corgi pelo Teatro alla Scala de Milão em 2003 e concebida por Saramago em resposta a uma solicitação precisa do músico. A própria gênese de *O dissoluto absolvido* decorreu, por isso, na base de um diálogo cerrado entre escritor e compositor. Da progressiva e trabalhada elaboração dos dois textos -o teatral de Saramago e o libretístico, fixado por Corgi, mas ratificado pelo escritor português-, dá testemunho uma abundante correspondência, trocada entre novembro de 2003 e outubro de 2004 [...]. (SEMINARA, 1989, p.93-94).

As várias trocas de cartas contribuíram para que o autor criasse um protagonista destoante do Don Juan tradicional, exatamente como ele queria. A influência da ópera estimulou-o, apesar de uma insegurança natural típica dos bons escritores. Não obstante, Saramago se dedicou no texto teatral e fez algo diferencial. Ele mesmo escreveu algumas impressões modestas em um anexo da peça:

[...] Comecei por argumentar que sobre as malas-artes de Don Giovanni tudo havia sido dito, que não valia repetir o que outros já tinham feito melhor, que qualquer coisa que escrevesse seria o mesmo que chover no molhado, etc... [...] Azio Corgi insistiu, insistiu, e então, em desespero de causa, atraído pelo desafio, mas ao mesmo tempo intimidado pela responsabilidade da empresa, disse-lhe que se me ocorresse uma ideia, uma ideia boa, o intentaria. Passou o tempo, meses, Azio perguntando, e finalmente a ideia surgiu. Suspeito agora de que não será tão boa quanto ao princípio me tinha parecido, mas o resultado aí está. O pano já pode subir [...]. (SARAMAGO, 2005, p.15-16).

Lendo o livro teatral, os leitores percebem que o escritor tende a se posicionar sempre em prol de Don Giovanni. Claro que ele admite que o personagem erra ao se envolver com diversas mulheres, mas, curiosamente, também o defende, alegando que o mesmo tem ética em confessar os pecados. Opina que o protagonista não apenas seduz, como também é seduzido, amenizando, de certo modo, um pouco a culpa do protegido.

Inclusive a função desse “herói” às avessas é demonstrar ética, analisada pela concepção do Saramago, em uma trama com escassez dela. Realmente, a maioria das personagens da trama não possuem tal predicado, com exceção de Zerlina e Leporello. Na matéria "José Saramago revisita o mito de Don Juan", impressa no *Estado de São Paulo*, em 31 de março de 2005, fica transparente o julgamento assertivo do autor sobre o protagonista:

Don Giovanni é incapaz de ficar indiferente na presença de uma mulher. A ária do catálogo de Leporello é perfeitamente elucidativa a esse respeito. O que sucede é que sendo constantemente seduzido, é também constantemente sedutor. A dicotomia entre seduzir e ser seduzido é mera aparência, não tem realidade. Ninguém seduz se não é seduzido, ninguém é seduzido se não seduz. (SARAMAGO, 2005, p.04).

Não obstante, é relevante deixar claro que a finalidade principal do dramaturgo não foi produzir uma peça para defender Don Giovanni ou suavizar o comportamento dele. Mais que isso, trata-se de uma crítica contundente a alguns personagens da trama, que são capazes de maltratar e até mesmo censurar (como, por exemplo, o Comendador). A posição do Saramago é contrária a esses personagens, como também repulsiva ao moralismo das famílias em geral, que se camuflam em temas sociais que, no fundo, não prezam, tais como: virgindade e casamento.

O Saramago dramaturgo tem o objetivo de aludir a falsos valores familiares que dominam a sociedade e ele o faz por meio dos comportamentos duvidosos de suas criaturas teatrais: o Comendador exige veemente castigo espiritual para alguém que ele acredita que desvirginou a filha, que já havia tido suposta relação sexual com outro homem, no caso, Don Octávio. Consequentemente, o ponto problemático da peça (a acusação de violação sexual) não tem fundamento algum.

Os leitores da peça devem ter um olhar crítico para se aperceberem melhor de todos os indícios de injustiças e opressões envolvendo os personagens e não se concentrarem apenas na sequência casual de ações típicas do gênero dramático clássico, visto que “[...] Pode-se dizer que uma das tendências do teatro contemporâneo é minar a situação e, assim, fazer recuarem os limites do ‘dramático’ [...]” (RYNGAERT, 1998,

p.138). A interação crítica dos leitores com a trama parece ser mesmo interesse do dramaturgo, pois ele a estimula com assiduidade.

Válido destacar que alguns indivíduos fictícios foram julgados negativamente por Saramago, contudo, nas versões mais antigas de *Don Juan*, foram bem vistos e receberam elogios. A concepção atípica do Saramago chama a atenção, apontando para uma versão inédita do personagem desmistificado. Com clareza, o autor explanou sobre alguns personagens da trama:

[...] Ao contrário do que parece pensar-se, o meu propósito não foi tanto desmistificar Don Giovanni como pôr a descoberto a hipocrisia do comportamento das restantes personagens principais, isto é, Comendador, Dona Ana, Don Octávio e Dona Elvira. Todos eles têm sido apresentados como vítimas inocentes do malvado Don Giovanni, e a verdade é que não encontro qualquer tipo de inocência em nenhum deles. O meu texto é bastante claro a este respeito. (SARAMAGO, 2005, p.03).

Outras personagens que receberam diversos comentários nada positivos do Saramago foram Dona Ana e Dona Elvira. Mulheres que deram grandes aborrecimentos para Don Giovanni, estimulando o conflito dramático. Aliás, vale já ressaltar que, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, a censura não é uma peculiaridade do Comendador, apesar de ele ser o maior opressor da trama. Um indivíduo falecido, transformado em estátua de pedra, que cisma em perseguir o protagonista insistentemente, é somente um dos censores.

De fato, parece que houve um certo revezamento quanto a essa função. As duas personagens citadas repreenderam o sedutor, em algumas situações, com violência, chegando ao ponto de amaldiçoá-lo como sempre fez o Comendador. No enredo saramaguiano, elas são antagonistas. Dona Ana, por exemplo, até finge que foi violada para persegui-lo, apesar de ser noiva de outro. Maltrata o protagonista com frequência e demonstra gosto nisso.

Já Dona Elvira foi seduzida e violada por Don Giovanni e insiste em aproximações hostis com ele. Provavelmente, sentiu-se usada e nutre desejo de vingança. Ambas até se unem, somando forças contra o galanteador. Fato surpreendente, pois, apesar de elas serem personagens femininas e, por tal razão, deviam cair na graça do dramaturgo (afinal de contas, ele sempre adorou as mulheres ficcionais fortes), não é isso, contudo, o que acontece com as respectivas.

Ao contrário, pois ele sempre afirmou que não apreciava as duas: "[...] Nunca gostei de Dona Elvira nem de Dona Ana. Também são mulheres, mas, neste caso, não é

razão suficiente [...]" (SARAMAGO, 2005, p.04). Tal aversão espontânea é transparente na peça. De qualquer modo, a aclimação favorável da opressão, no texto teatral, se deve também a esse elo feminino. E elas foram exploradas por José Saramago, juntamente com o rude Comendador.

Como não poderia faltar em uma obra saramaguiana, a mulher forte criada pelo dramaturgo, na última peça dele, tem o nome de Zerlina, que é casada com o ciumento Masetto. Ela tem grande destaque no enredo e sempre consegue se esquivar do ciúme meio opressor do cônjuge. Personagem de valor na trama, Zerlina serve como espécie amenizadora para a índole de Don Giovanni, sobretudo no desfecho teatral. Isso porque, dessa vez, não é o protagonista que seduz, mas sim é seduzido pela ousada senhora, exatamente como defendia o dramaturgo.

Muitos estudiosos notaram a relevância de Zerlina para a história e escreveram sobre ela como, por exemplo, no trecho seguinte:

[...] a função libertadora que Saramago, no seu trabalho teatral, atribui a Zerlina: como em *Blimunda* e como em *Divara*, também nessa ópera - aparentemente centrada nos homens- cabe a uma mulher o gesto final que abre a dimensão da esperança e da utopia. (SEMINARA, 1989, p.121).

Coube a decidida personagem desmascarar a imagem estereotipada do conquistador. A última linha do comentário transcrito acima deixa evidente a força de Zerlina, ao passo que a mesma contribuiu para a abertura da "[...] dimensão da esperança e da utopia". E, afinal de contas, qual é a esperança? Ser Don Giovanni uma pessoa melhor, mais ética, beirando até a ilusão e Zerlina provou ser isso possível, ao seduzi-lo, ou seja, dando a iniciativa no jogo da sedução, que, antes, tinha o protagonista como ganhador exclusivo.

O dramaturgo demonstrou relativo afeto por ela, denunciando também o sentimento de vingança das outras mulheres da trama. Sentimento esse que possibilitou situações opressivas. No já citado anexo da peça, ele teceu uma opinião a respeito:

[...] e os carrascos [...] são dois, Dona Anna e Dona Elvira, as irmãs gêmeas unidas por uma vontade de vingança. O que elas não sabem é que essa vingança vai desfazer-se em migalhas pela mão de Zerlina. Não é Don Giovanni quem, no final, triunfa sobre Dona Anna e Dona Elvira, é Zerlina... Zerlina, na minha concepção da personagem, não é uma jovem estouvada que decidiu perder desse modo a virgindade porque Masetto é um imbecil. A um nível completamente diferente, creio mesmo que Zerlina é um pouco Divara [...]. (SARAMAGO, 2005, p.120).

Um dado coincidente ao se ler a citação da italiana Graziella Seminara e a última do José Saramago é que ambas mencionam Divara, que nada mais é que Gertrud, uma das mulheres de Jan Van Leiden, de *In nomine dei*. Os críticos comparam as personagens e não é por acaso. Assim como Divara, Zerlina também é uma pessoa segura de si e, por isso, sempre recebeu elogios do autor. Mesmo possuindo maridos autoritários que, por tal razão, as censuravam, elas sempre respondiam com coragem e nunca abaixavam a cabeça.

Todavia, é perceptível que Divara sofreu censura mais pesada, não só do rei de Münster, como também do bispo Waldeck, tanto que ele a assassinou no final. Já Zerlina sofreu censura mais branda, sem violências físicas quaisquer e teve a vida poupada (dado de grande valor para o abrandamento comportamental de Don Giovanni). A opressão sofrida por ela aparece em momentos que o marido a procura na casa do sedutor, exigindo ver a mulher. Não sofreu diretamente, apesar de se incomodar com a desconfiança beirando à obsessão de Masetto.

Inclusive sobre Masetto, a desconfiança pela esposa somente existe porque o personagem possui muito ciúme dela com Don Giovanni. Na trama, é visível que, sabendo da conhecida fama sedutora do protagonista, o marido acredita, por isso, que quando Zerlina se ausenta do lar, ela está nos braços do conquistador. Explicação para que Masetto a procure na casa de Don Giovanni frequentemente, ameaçando e censurando.

Curioso o fato de que, apesar do marido inseguro ter ido algumas vezes à residência com a certeza de que a mulher lá se encontrava, apenas na última vez, ou seja, no final da trama, ele, de fato, acertou em suspeitar, pois ela estava mesmo em companhia do galanteador. Claro que isso não ficou barato, visto que houve um momento de explosão censora.

Don Giovanni ou o dissoluto absolvido possui apenas um ato composto por 6 cenas e antecedido por um prólogo, sendo, então, o texto teatral mais curto de José Saramago. Existem 8 personagens: Don Giovanni, Dona Elvira, Leporello, Comendador, Masetto, Don Octávio, Dona Ana e Zerlina.

Apesar da pequena dimensão da obra, nela, como nas outras quatro, a temática censura também tem grande aclimação. Sendo assim, para se compreender como o assunto se desenvolve, é pertinente uma análise minuciosa do livro, que será iniciada agora.

No prólogo, os leitores se deparam com uma conversa inusitada entre um manequim que representa Dona Elvira e Leporello, o empregado de Don Giovanni. O clima entre os dois personagens indica, já nesse momento, a atmosfera hostil que dominará o enredo até o fim. O funcionário comenta sobre um suposto livro do patrão, que tem por hábito registrar, nas páginas, os nomes das mulheres que foram seduzidas por ele.

Então, o manequim pergunta se o nome "Elvira" está também escrito e, naturalmente, como ela foi conquistada, a resposta é assertiva. Leporello tenta defender o protagonista, ao constatar a indignação de "Dona Elvira", dizendo que aquele é homem e, como tal, tem defeitos masculinos normais. Há um machismo no discurso dele, evidenciado nas versões mais antigas de Don Juan também.

Inconformada, "Dona Elvira" se prontifica a pagar para que a folha com o nome dela seja arrancada. O empregado se recusa, justificando que há outros registros femininos no mesmo papel e, conseqüentemente, seria inviável o procedimento. Então, o manequim se revolta com o subalterno, xingando-o: "Descarado!" (SARAMAGO, 2005, p.21). Nota-se que, sem perder tempo, "Dona Elvira" mostra seu temperamento imperativo disposta a ofender para atingir o objetivo.

O ouvinte a responde com sutil ironia, dizendo que esse defeito o protagonista também tem. Ela fala que o palavrão foi para ele mesmo, insiste em pegar o livro, contudo Leporello se nega, impedindo a violação do material. O mesmo não lhes pertence, portanto, deve ser preservado e manuseado com cuidado.

Válido constatar a lealdade que o personagem demonstra pelo patrão, sendo que tal sentimento se revelará ainda mesmo nos episódios futuros em que Don Giovanni for cruelmente censurado. As palavras do subordinado são fiéis, mas evidenciam também uma relativa submissão comprovada no trecho: "Sou um cão de guarda fiel, senhora. Descarado, medroso, cobarde, mas fiel" (SARAMAGO, 2005, p.21).

A personagem "Dona Elvira" ameaça Leporello com um tom ríspido: "Se eu fosse homem arrancar-to-ia das mãos agora mesmo" (SARAMAGO, 2005, p.21). Veja que existe um machismo implícito nas palavras do manequim, até porque, segundo a interpretação, sendo mulher, a personagem não tem força proporcional a um homem, portanto, fisicamente, é mais frágil.

A censura se demonstra no âmbito improvável por ser uma hipótese, comprovada com o uso do léxico "se". De fato, poderia acontecer, mas não acontecerá, até porque as palavras ameaçadoras da personagem só servem aqui para, ao menos, amedrontar o

ouvinte, de modo a fazê-lo mudar de ação, entregando o polêmico livro. De qualquer forma, a citação denuncia a fúria de um ser que busca sempre se sobressair, impondo vontades pessoais.

A resposta do empregado não indica medo, ao contrário disso. Ele responde "Dona Elvira" com ironia: "Em tal caso o seu nome não estaria escrito aqui. No livro só há nomes de mulheres" (SARAMAGO, 2005, p.21). O manequim, enfurecido com a provocação, tenta oprimir, sem sucesso, o empregado, amaldiçoando-o: "Insolente! Que o céu te castigue!" (SARAMAGO, 2005, p.22).

Em seguida, diz que irá embora, porém Leporello pede que não, ao passo que quer explicar melhor o conteúdo do volume. "Dona Elvira" afirma que não quer saber. O subordinado a provoca, indagando se ela tem receio de demonstrar ciúmes por Don Giovanni. A princípio, orgulhosa, a mesma nega, mas, depois, responde: "Não. Talvez. Sim" (SARAMAGO, 2005, p.22).

Sem perder tempo, Leporello começa a ler o conteúdo e, durante a ação, "Dona Elvira" mostra certa fúria pelo protagonista: "Todas lhe servem a esse monstro promíscuo!" (SARAMAGO, 2005, p.23). Comparando o galanteador com um ser horripilante e promíscuo, o manequim se posiciona contra ele e procura impor uma imagem bastante negativa de Don Giovanni, isto é, aquela que remete à fama tradicional do mito de Don Juan.

Bem no prólogo, o dramaturgo escancara o conflito inicial da trama: de um lado, há um manequim simbólico enfurecido e, do outro, existe um subalterno fiel que tenta, a todo instante, defender o patrão. A primeira personagem tenta denegrir a imagem de Don Giovanni e a segunda tenta protegê-lo, opinando ser aquele apenas um homem cheio de defeitos. Esse choque de opiniões sobre Don Giovanni percorrerá a peça inteira e servirá como suporte para que o dramaturgo aborde a censura com naturalidade.

Leporello lê os nomes femininos e, no final do prólogo, "Dona Elvira" confirma que manteve relações sexuais com Don Giovanni: "Como eu, que lhe dei a minha virgindade" (SARAMAGO, 2005, p.24). A respectiva confissão será relevante para diferenciar a personagem de Dona Ana, que não chegou a se entregar ao galanteador. As duas opressoras se aproximarão logo, mas essa diferenciação deve ser levada em conta para se conhecer melhor as personalidades das antagonistas.

Dona Elvira, por exemplo, revela uma mistura de ódio e saudade de Don Giovanni. Percebe-se que o ódio dela despertará o espírito censor, devido a uma história

de sedução mal resolvida. Por outro lado, Dona Ana se mostra muito mais impulsiva e obsessiva, pois nem sequer foi violada pelo protagonista e, contudo, nutre um desejo de vingança por ele, agredindo-o gratuitamente. Além do mais, Ana possui o incentivo do pai Comendador, que também é um grande problema para o mocinho conturbado.

A primeira cena apresenta Don Giovanni sentado e vendo o seu catálogo de conquistas femininas. Para o protagonista, trata-se de um material valioso, até porque ele possui orgulho em recordar o passado excitante. Chega até a contar a quantidade de mulheres e menciona o homicídio do Comendador com sutil irreverência:

Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado dá duas mil e sessenta e cinco mulheres... Quem delas terá sido a primeira? Como se chamava? Seria das louras? Seria das morenas? [...] Não consigo recordar-me. Depois de ter duas mil e sessenta e cinco mulheres deitadas, quem seria capaz de se lembrar da primeira? Tantas, tão poucas, demasiadas. Como poderá saber-se? A orgulhosa Dona Ana teria neste livro o número dois mil e sessenta e seis, a ingénua Zerlina seria a dois mil e sessenta e sete, mas as ingratas não me deram tempo, resistiram, gritaram por socorro, obrigaram-me a fugir, a dar confusas e ridículas explicações. Antigamente era mais rápido na conquista, mais veloz no triunfo, mais conclusivo na retirada. E ainda por cima tive de matar o idiota do Comendador. Don Giovanni está a fazer-se velho. (SARAMAGO, 2005, p.27-28).

No relato, o personagem não deixa dúvida de que Dona Ana não foi totalmente seduzida por ele, pois houve um recuo por parte dela. Uma outra informação que chama a atenção é quanto à Zerlina, visto que o sedutor confessa que tentou também paquerá-la, mas a mesma não cedeu. Interessante perceber que ela se esquivou da situação quando foi paquerada em primeiro momento. Ademais, quando Don Giovanni menciona o Comendador com um xingamento, uma didascália, em seguida, aparece: "*(Batem à porta com violência.)*" (SARAMAGO, 2005, p.28).

E quem é? O Comendador, ou melhor, a estátua de pedra que veio ao jantar. Como no mito de Don Juan, ela foi convidada pelo protagonista para uma refeição noturna. Aliás, pelo jeito com que o antagonista se anuncia, batendo na porta violentamente, já se nota que o clima entre os dois será hostil. Como Leporello foi às compras, o patrão teve de recepcionar o convidado bruto, mas, antes disso, novas informações sugestivas: "[...] *(Batem de novo, com mais força.)* [...] *(Mais pancadas.)* [...]" (SARAMAGO, 2005, p.28).

Observe que há uma gradação de tensão nas rubricas, mostrando a impaciência do Comendador, como também o desejo descontrolado de ele entrar, afinal de contas, o antagonista está esmurando a porta. Todavia, Don Giovanni começa a responder as

provocações com ironia frequente, tentando desestabilizar o oponente: "[...] Uma estátua andante é um prodígio que nunca mais se repetiu desde que o homem foi feito de barro" (SARAMAGO, 2005, p.28).

Não obstante, o Comendador não recua. Pior: reitera que foi convidado e dá-lhe ordens: "Convidaste-me a jantar e aqui me tens. Eu prometi que viria, agora é a tua vez. Cumpre a tua palavra, recebe-me à tua mesa e abre-me a tua consciência." (SARAMAGO, 2005, p.28-29). Impaciente, Don Giovanni diz que, se a refeição for mesmo hoje, eles terão que esperar o empregado voltar para prepará-la, mas não abre mão de fazer graça para se livrar do oponente: "[...] senta-te por aí, mas tem cuidado com a cadeira, pesas demasiado. Ou então passa por cá outro dia." (SARAMAGO, 2005, p.29).

Óbvio que o ouvinte não aceita e se impõe: "O dia é hoje" (SARAMAGO, 2005, p.29). Exige que o encontro não seja postergado, transparecendo autoritarismo e admite que permanecerá em pé, pois estátuas não podem se sentar. Além disso, o antagonista revela que veio com o seu espírito, sendo que o mesmo está lá fora, esperando-o quanto for necessário. Indício de que o ser sobrenatural, estranhamente, recebe ordens da estátua e é submisso a ela, que justifica: "[...] o espírito esperará o que for preciso, cedo e tarde são expressões sem sentido para ele." (SARAMAGO, 2005, p.30).

A princípio, Don Giovanni é cordial com o oponente, sugerindo-lhe que o espírito se adentre e não espere lá fora até o encerramento do encontro. Estúpido, o Comendador diz que não veio para comer e a discussão se desenvolve mais, visto que ele acredita veemente que o protagonista violou a filha e, conseqüentemente, espera o arrependimento: "Forçaste a minha filha, violaste-a" (SARAMAGO, 2005, p.31).

Ao sentir a complicação situacional, o sedutor confessa a inocência: "Não é verdade. Ela resistiu aos assaltos como uma leoa e Don Giovanni teve de retirar-se. Foi humilhante, mas não houve outro remédio" (SARAMAGO, 2005, p.32). Ratifica que não houve nada entre os dois, mas é certo que o pai não crê na versão. A palavra "assaltos", no contexto, é equivalente a "cortejos" e é usada com o intuito de transpor as várias investidas fracassadas em Dona Ana, que o desanimaram.

Ainda tentando se defender, o galanteador alude ao fato, para piorar o clima, da filha do antagonista ter se envolvido sexualmente com outro homem, até porque ele não a desvirginou: "Pergunta-lhe. Se já não é virgem será outro o responsável"

(SARAMAGO, 2005, p.32) e afronta: "[...] não podes vir aqui exigir-me que me arrependa de uma falta que não cometi" (SARAMAGO, 2005, p.32).

Don Giovanni abomina o estupro e polemiza que jamais forçaria uma mulher a se deitar com ele, direcionando a "culpa" ao noivo de Dona Ana:

A tua filha abriu-me a porta. Admito, em seu abono, que julgasse tratar-se do noivo querido, do etéreo Don Octávio, a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, às ocultas do pai. Ou tu sabias, e calavas? Também por respeito? (SARAMAGO, 2005, p.33).

É certo que a estátua não aceitaria a afronta e, então, censura o rival: "És um miserável pecador, mereces ser castigado" (SARAMAGO, 2005, p.33) e insiste no arrependimento do protagonista. No enredo teatral inteiro, aliás, uma evidência é haver uma espécie de "voz" envolvente clamando "Não ao Comendador", ao passo que os leitores torcem para que o antagonista seja derrotado e pare de perseguir Don Giovanni. De fato, mesmo o personagem principal sendo um mulherengo, ninguém torce para um final feliz do pai de Dona Ana.

A "voz" expressiva possivelmente foi criada de propósito por José Saramago, que, para estimular ainda mais o repúdio geral à estátua de pedra, fez sempre o sedutor responder os insultos censores com ironia um tanto ferina. Veja um exemplo comprobatório:

E acreditaste? Nunca viste o pérfido rosto da hipocrisia de cada vez que te olhaste ao espelho? És o pai, o marido, o amante ou o irmão de todas as mulheres com quem me deitei? E queres vingá-las? E vens pedir-me contas? És Deus? Na verdade, penso que seria capaz de tornar a matar-te se não fosses de bronze, Comendador... (SARAMAGO, 2005, P.34).

Furioso, o Comendador procura impor o arrependimento ao protagonista, o que não surte efeito esperado. Ao contrário, Don Giovanni reitera ser aquele um cínico, capaz de decepcionar Deus. A partir daí, a referência ao inferno torna-se uma constante no enredo, visto que a estátua está obcecada em mandá-lo lá, como forma de castigo. Seguem as palavras autoritárias de alguém que usa personagens bíblicos para fortalecer o discurso: "Não sabes nada de Deus, incrédulo, não ofendas o Seu santo nome. Fica-te com o teu único senhor, fica-te com o Demónio. Ao inferno, maldito" (SARAMAGO, 2005, p.34).

Provocador, o sedutor diz que, se o inferno for mesmo o lugar merecido, crê que encontrará o pai de Dona Ana igualmente lá. O autoritário se defende sem hesitar: "A

tua justiça não é a de Deus, eu já estou no paraíso. Pela última vez, arrepende-te" (SARAMAGO, 2005, p.35). O paraíso é o ambiente bondoso e justo, sendo mencionado como clara contraposição ao inferno. Saramago explora o par antagônico paraíso/inferno com intenção de agravar o conflito dramático entre os personagens.

Como se a falta de absolvição pelas inúmeras conquistas amorosas fosse sinônimo de ida punitiva ao inferno. Por outro lado, a informação de que, na concepção distorcida da estátua de pedra, ela está no paraíso, gera estranhamento discursivo e estimula a rejeição a ela. Não é merecida uma calmaria ambiental para alguém que sempre desencadeia discórdias.

Aliás, por estar o Comendador "protegido" no céu soberano, mais um motivo para o mesmo exigir mandar o sedutor mais longe e, desse modo, a insistência é toante, pois o maior castigo para um promíscuo sexual não poderá ser outro. O opressor o amaldiçoa da seguinte forma:

Assim o quiseste, assim o terás. Que as portas da morada do Demónio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te, tu já não és deste mundo. Vai! (SARAMAGO, 2005, p.35).

Em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, o dramaturgo sempre suavizou os episódios censores com pinceladas irônicas consecutivas. No trecho transcrito, afinal de contas, quem seria do mundo terrestre? Uma estátua de pedra seria? A violência da personagem se mescla à graça poética tornando os diálogos dela mais suportáveis e até menos tenebrosos. A estátua não tem vida, pois já está em outro mundo.

O humor se desenvolve com assertividade, ao passo que a estátua faz brotar do chão uma chama alta que rapidamente se apaga, talvez com o intuito de surpreender o rival, o que não acontece. Ao contrário, o protagonista atíça-o mais: "Continuo aqui, Comendador. Experimenta outra vez, mas com mais força. Grita para que o Demónio te ouça e mande abrir a porta" (SARAMAGO, 2005, p.36).

Ele grita e acata uma ordem divertida do oponente. Contudo, ordena que o sedutor vá embora, faz surgir uma chama menor que a anterior, que também se apaga em instantes. Claro que a resposta de Don Giovanni é ainda mais provocativa:

Falhaste, Comendador, pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno. Talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação. Dou-te mais uma oportunidade, a última. Costuma-se dizer que às três é de vez. (SARAMAGO, 2005, p.36).

O censor insiste, exigindo a mudança alheia de comportamento: "Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!" (SARAMAGO, 2005, p.36). Dessa vez, uma labareda ínfima sobe e se apaga rapidamente. O galanteador, com ironia, cutuca: "Acabou-se o gás" (SARAMAGO, 2005, p.36) e produz sonoras gargalhadas. Então, o Comendador demonstra relativas dores corporais, se revelando mais rígido e sem movimentos acelerados. Opressão enfraquecida por uma coragem graciosa: é isso o que se tem em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*.

Vê-se que o Comendador faz de tudo para mandar o personagem principal para o inferno, mas não consegue. A repreensão teatral ganha favorável espaço com a estranha obsessão de um antagonista que insiste em um desejo impossível. Por ora, ele não desanima e persiste, sempre repetindo citações amaldiçoadas contra quem seduziu tantas mulheres.

Além disso, o que surpreende os leitores da peça é o fato de a estátua querer despertar medo no oponente, porém esse responde sempre com humor desafiador. De fato, o Don Giovanni saramaguiano adora ridicularizar o Comendador, fazendo zombarias constantes, sem qualquer receio dele. Provavelmente, ele pensa que, como é mesmo inocente quanto à mentirosa Dona Ana, não há motivos para temer represálias.

Vale destacar, então, que, embora o protagonista da peça fosse defendido pelo dramaturgo, é um indivíduo cheios de defeitos comuns dos homens. Ele, por exemplo, é atizador do Comendador, irônico ao extremo, exibido das conquistas amorosas (tanto que as conta e as anota), entre outros. Ele não nega as aventuras promíscuas, confessa os erros, mas não é ingênuo, sabe o que faz e busca sempre quem quer.

Aliás, justamente por ele responder às afrontas opressivas do Comendador com graça é que o enredo de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* se torna interessante e inédito, visto que José Saramago conseguiu dosar a atmosfera conflitante da trama com a ironia presente nos diálogos dos personagens, principalmente do protagonista. Assim, a censura sempre é enfrentada com humor discursivo.

A segunda cena se inicia com a volta de Leporello, que reitera a natureza sedutora do protagonista, com o objetivo de elogiá-lo. Veja que até o empregado não abre mão da ironia mesmo considerando muito o patrão: "[...] Alguma nova conquista para o catálogo? Alguma outra dona ou donzela a ponto de cair na vossa rede? Ou caiu já, enquanto eu fui às compras? Não perdeis tempo, senhor." (SARAMAGO, 2005, p.39).

Como Leporello não viu o estático Comendador, Don Giovanni aponta para ele e explica que um espírito o trouxe. Ao perceber que o subordinado confunde “espírito” com “fantasma”, o conquistador, com estupidez, explica-lhe a diferença básica. A forma hostil em tratar o subalterno dedicado chama muito a atenção para os vários defeitos de Don Giovanni, como já mencionados nesse trabalho acadêmico:

Cabeça de burro, ignorante, um espírito não é a mesma coisa que um fantasma, aos espíritos não é possível vê-los, são invisíveis, enquanto os fantasmas, esses, se estão para aí virados, se lhes apetece, deixam-se ver pelos vivos. Os fantasmas são divertidos, gostam de pregar sustos. O espírito do Comendador não fez mais do que trazer a estátua ao colo. Ficou lá fora à espera. (SARAMAGO, 2005, p.40-41).

É notável também que o galanteador deseja alfinetar o pai de Dona Ana no final da fala, subestimando o espírito companheiro, que apenas o trouxe no colo, esperando-o na parte externa da residência. O personagem principal demonstra nenhum temor ao antagonista. O lado opressor dele, claramente, não amedronta Don Giovanni. Mais adiante da trama, o explanado é comprovado em outra citação do corajoso que, de novo, ridiculariza a estátua de pedra:

O pobre velho ainda era dos que acreditavam no poder justiceiro das maldições. Eu te amaldiçoo, filho ingrato... Que lhe havemos de fazer? (*Para Leporello.*) Ao trabalho, senhor Leporello, em cinco minutos quero ver aqui o meu jantar. Para algo terá de me servir despendendo uma fortuna em pré-cozinhados. (SARAMAGO, 2005, p.43).

A expressão “pobre velho” foi empregada com relativo humor e se refere ao Comendador, que insiste em amaldiçoar o emissor. Transparecendo nenhum medo, Don Giovanni ainda zomba do discurso amaldiçoado dele, parafraseando-o em: “[...] Eu te amaldiçoo, filho ingrato [...]”. Em seguida, a didascália escrita por José Saramago mostra que o personagem se direciona novamente a Leporello com certa arrogância, aludindo à situação de que, como o patrão paga muito o salário do funcionário, o mesmo deve-lhe plena obediência, preparando o jantar rápido. Zomba do censor e destrata do empregado.

Em outro momento, Don Giovanni satiriza o Comendador, pois sendo ele uma estátua de pedra, não poderá degustar da boa comida feita por Leporello. Seguem as palavras irônicas e provocativas: “Não pode comer. Falta-lhe a articulação dos maxilares” (SARAMAGO, 2005, p.42). É certo que a respectiva citação desperta irritação nele que, por se sentir humilhado, reage de modo violento.

A princípio, o Comendador tece ameaças em latim, mas logo ofende Don Giovanni com palavrões em língua portuguesa: "Falso, mentiroso, pérfido, intrujão, vigarista, embaucador..."(SARAMAGO, 2005, p.48). As reticências, retiradas mesmo do texto teatral, denunciam que o antagonista quer xingar mais o rival, visto que não está gostando das gozações dele. Tenta, então, intimidá-lo repetindo as palavras ofensivas, contudo não consegue o esperado.

Ao contrário, pois o conquistador não perde a oportunidade de ironizá-lo mais, falando, com desdém, o seguinte: "Já sei, já sei... Intrujão, vigarista, embaucador... Regressa ao teu sonho, Comendador. Deixo-te com Leporello" (SARAMAGO, 2005, p.49). "Sonho" foi usado em sentido figurado, representando "apatia", "estado de dormência" ou "inutilidade". Significa que o tirano está perturbando o emissor, que pede para aquele encerrar o diálogo.

Para incomodar ainda mais Don Giovanni, Masetto, o marido de Zerlina, vai à casa dele em busca da esposa, que saiu sem dar explicações. Ao chegar, o homem está tímido e cordial: "Ando à procura de Zerlina." (SARAMAGO, 2005, p.45). Encucado, o protagonista o questiona: "Por que pensaste que a tua Zerlina tinha vindo para aqui?" (SARAMAGO, 2005, p.45), se fazendo de desentendido talvez para não criar possíveis discórdias.

Masetto o responde, aludindo à fama de sedutor que Don Giovanni possui e, dessa vez, com maior coragem, insiste na indagação: "Zerlina está aqui?" (SARAMAGO, 2005, p.46). Leporello responde que não, mas o cônjuge persiste: "Não está, ou já não está?" (SARAMAGO, 2005, p.46) e se torna mais ríspido, sobretudo depois da intervenção de Don Giovanni, que diz: "[...] Mas não te preocupes, quando uma mulher desaparece, geralmente vai para a casa dos pais... Conheci muitos casos" (SARAMAGO, 2005, p.47).

Percebendo a ironia, Masetto o adverte sutilmente: "Se estais a enganar-me..." (SARAMAGO, 2005, p.47). As reticências também aqui foram preservadas da peça teatral para a indicação de que algo a mais poderia ser falado, mas não foi. Dessa vez, a ameaça opressora cabe ao marido e aparece entrelinhas, apesar de, mesmo assim, ela ter valor expressivo no enredo.

Tanto é verdade que a mesma serve, depois, para Don Giovanni alfinetar a estátua de pedra de novo e zombar com Deus, ratificando, todavia, que é inocente em relação ao sumiço de Zerlina. Observe:

Sonhavas comigo, Comendador? Sabes? Agora mesmo me acaba de ocorrer que o facto de não ter conseguido seduzir a doce Zerlina foi talvez o que me salvou de cair há bocado no inferno... Que te parece? Imagina que há lá uma balança que vai registrando o peso das vítimas das nossas maldades e que a nossa alma só começa a estar em perigo quando excedemos um número convencionado de toneladas de culpa... Que te parece? Não crês que uma medida destas poderia haver sido pactuada entre Deus e o Demónio por causa do exagerado crescimento demográfico do inferno nos últimos tempos? Que te parece? (SARAMAGO, 2005, p.48).

A terceira cena apresenta o temperamento do Comendador para com Leporello, possivelmente uma natural reação ríspida às provocações de Don Giovanni. O desentendimento começa quando o empregado, em tom cordial, pergunta à estátua se ela pretende ficar por muito tempo na casa do patrão. A mesma responde com hostilidade: "E a ti imbecil, que te interessa? Por que queres tu sabê-lo?" (SARAMAGO, 2005, p.54).

Ainda educado, o subordinado explica que se aquele convidado veio para ficar, que se afastasse para o outro lado para não obstruir o caminho. A estátua interpreta a resposta como uma provocação e reage, censurando-o: "Semelhante atrevimento, semelhante insolência não se pagariam nem com cinquenta chicotadas. A ti o que te vale é eu estar morto" (SARAMAGO, 2005, p.54).

Leporello argumenta, porém não adianta nada. O antagonista, além de tentar silenciá-lo, demonstra também relativo preconceito ao humilhar o serviçal, que nem é dele. As palavras denunciam um personagem que se julga superior a todos os seres, mesmo na posição incomum de morto:

A minha filosofia sempre me ensinou que é um erro tratar com demasiada confiança esta gentinha, dá-se-lhes o pé e tomam logo a mão. Em verdade, o único benefício que encontrei no meu passatempo foi não ter de aturar mais a criadagem. Se cantam bem ainda servem para os coros. Para o resto não valem nada. (SARAMAGO, 2005, p.55).

Aliás, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, é nítido o desrespeito sofrido por Leporello em relação aos outros personagens. Além do próprio patrão, da estátua de pedra, ele também é destratado por Dona Elvira, que aparece de súbito na residência do protagonista com um embrulho suspeito na mão. A mulher chega ao ambiente, dando-lhe ordens ao saber que o sedutor está lá: "Vá chamá-lo. Preciso de falar com ele" (SARAMAGO, 2005, p.56).

Como Don Giovanni avisou bem antes que não queria ser incomodado, a personagem ordena: "Pois então diz-lhe que se trata de uma questão de vida ou de

morte. Ele que se decida" (SARAMAGO, 2005, p.57). Leporello executa a ordem e ela inicia uma conversa importante com o Comendador, dizendo que foi uma das vítimas do conquistador, mas Dona Ana não.

A estátua de pedra, por sua vez, confessa que censurou Don Giovanni e planejou amaldiçoá-lo, mas não atingiu resultado, afinal de contas, ela percebeu que não desperta pavor no oponente. Mesmo criando um discurso meio agressivo, José Saramago usou um pouco de ironia no desabafo do Comendador: "Não. O método de que me servi estava desatualizado, perdeu a eficácia sem que eu me tivesse apercebido. É o que sucede quando não se lêem os jornais todos os dias." (SARAMAGO, 2005, p.58).

O "método" citado é a maldição. Não se pode negar que a vingativa estátua se esforça, a todo momento, em amaldiçoar o sedutor, repreendendo-o, mas sempre é debochada. O tirano não é levado a sério. Para piorar a situação dele, perdeu a vida e insiste em mandar Don Giovanni para o inferno, como se não percebesse que, por não ser mais humano, possui limitações físicas de uma estátua.

O personagem principal aparece para falar com Dona Elvira. A mulher, de início, tenta comovê-lo: "Dás-me a vida se me devolves o teu amor, rouba-la se não me recebes nos teus braços" (SARAMAGO, 2005, p.59). Ele, contudo, não é nada elegante na recepção, aludindo ao relacionamento superficial que ambos tiveram: "E na minha cama" (SARAMAGO, 2005, p.59).

Nota-se, pelas palavras da personagem, que a mesma oscila muito na exposição de sentimentos. Todavia, ainda insiste, em vão, em conquistar Don Giovanni: "Sim, na tua cama. Recordas as horas deliciosas que gozámos na minha, ouvindo os sinos da catedral de Burgos. Não posso ouvir um sino sem me arrepiar toda." (SARAMAGO, 2005, p.59).

O conquistador reitera friamente que tudo está acabado entre eles. Então, Dona Elvira se declara mais explicitamente, fazendo menção de ajoelhar-se: "Queres que te implore de joelhos? Queres que me arraste aos teus pés? O amor aceita tudo, e eu amo-te" (SARAMAGO, 2005, p.60). Mesmo ouvindo a declaração, ele humilha a apaixonada, dizendo que os discursos dela sobre amor são falsos.

A partir daí, a "sensível" mulher se transforma em uma maquiavélica censora na trama saramaguiana. Maltratada, Dona Elvira deixa implícito, se expressando em sentido figurado, que se vingará da humilhação: "Cruel! Pariu-te uma fera, não uma mulher entre as mulheres" (SARAMAGO, 2005, p.60). Don Giovanni encerra a

conversa com vulgaridade: "Adeus. Se calhar por isso é que as procuro tanto" (SARAMAGO, 2005, p.60).

Leporello consola Dona Elvira, que finge passar mal. Pede-lhe um copo de água e uns saís de propósito, para que o empregado saia do ambiente. Quando isso acontece, a personagem abre o embrulho, tira um livro semelhante ao das conquistas femininas do protagonista e troca-os. Pretende levar o catálogo valioso com ela, mas, antes disso, pede segredo à estátua de pedra que viu a permuta ser concretizada.

Ela ainda destrata o subordinado, quando o mesmo pergunta se ela está melhor, tudo porque ele usou, sem má intenção, uma palavra indevida na fala. Motivo para ela se impor com rispidez: "Estou melhor, sim. Mas ordeno-te que sejas mais respeitoso, não chames fanico ao desfalecimento de uma dama que esteve a ponto de cair redonda no chão. Podia ter morrido" (SARAMAGO, 2005, p.61).

Não obstante, mesmo furiosa, ainda é um tanto irônica sobre o incerto desfecho dela: "[...] Quem sabe? Talvez vá acabar os meus dias num convento.(*Sai.*)" (SARAMAGO, 2005, p.62). O humor está na utilização da palavra "convento", visto que como a antagonista teima em reconquistar Don Giovanni, pouco provável será ela virar freira e acabar enclausurada em um ambiente religioso. Depois de rejeitada pelo amado, ela preferirá persegui-lo a seguir ensinamentos cristãos.

Na sequência do enredo, mais um episódio crítico de censura, dessa vez com destaque para Masetto, pois o marido volta à residência de Don Giovanni atrás de Zerlina. O conflito se agrava porque Leporello decide brincar com o cônjuge, dizendo a ele que a esposa está na cama com o patrão. A reação é tão explosiva a ponto de Masetto não querer apenas castigar a mulher, mas sim matar os "amantes". As palavras do personagem são impactantes:

Ah, infame, mulher sem vergonha, desgraçada causa da minha perdição! Eu mato-a, eu mato-a! E mato-o a ele! Aos dois, aos dois! (*De navalha em punho, corre à porta que dá para o interior da casa, mas Leporello interpõe-se.*). (SARAMAGO, 2005, p.63).

Conforme lido, o empregado tenta impedir Masetto, mas ele está transtornado, arquitetando um duplo assassinato. Como o marido não acredita que tudo foi uma brincadeira, Leporello pede ao Comendador que confirmasse, pois, segundo o que se desprende no enredo, "estátuas não mentem". Estranhamente, a estátua de pedra nega a traição, provando se tratar de uma simples falácia.

Curiosa a contradição irônica desenvolvida pelo dramaturgo: ele usa um censor, no caso o Comendador, para controlar outro opressor, o Masetto, basicamente para se evitar uma tragédia teatral. O pai de Dona Ana, que tanto amaldiçoa Don Giovanni, contudo, impediu que ele fosse morto por um cônjuge desconfiado. Masetto acredita nele e vai embora, sem contestar.

Aliás, a explicação do servo de Don Giovanni em relação a estátuas "disserem" sempre a verdade é hilária e serve de resposta a uma pergunta do Comendador: "É muito simples. Não têm nada dentro da cabeça." (SARAMAGO, 2005, p.65). Resumo inusitado: o censor de pedra poupou a vida do sedutor, o que evidencia uma oscilação no comportamento do antagonista.

A quarta cena, inclusive, começa com outra oscilação comportamental, dessa vez do próprio Don Giovanni. Realmente, a variação no tratamento dele com os outros personagens é visível, sobretudo, com o Leporello. Se, em algumas situações da peça, o protagonista é bem cordial com as pessoas (as mulheres seduzidas e Masetto), em outras; ele é um pouco grosseiro.

O empregado o avisa de que Masetto, mais uma vez, veio ali à procura da companheira. O patrão responde que não há motivos cabíveis de suspeitas entre eles e, em seguida, Leporello diz, com ironia, que por enquanto. Sem digerir a brincadeira, Don Giovanni é ríspido na argumentação:

Leporello, és um ignorante, não entendes nada de psicologia feminina. Uma mulher que se negou uma vez poderá não negar-se segunda, mas nunca o faria por iniciativa própria, esperaria até que a rodeassem de novas súplicas, de novas implorações, em suma, de novas manobras de sedução. Então, sim, içaria a bandeira branca que já tinha preparada. (SARAMAGO, 2005, p.70).

Interessante ressaltar que mesmo sofrendo humilhações, ele nunca responde Don Giovanni, nem mesmo quando é censurado pelo amo. Tal postura demonstra a consideração e o respeito que o empregado tem pelo personagem central, além do fato de Leporello sempre defendê-lo aos outros, tentando amenizar os defeitos que o patrão possui. Mesmo com o negativo tratamento, contudo, Don Giovanni sempre usa o empregado como confidente das suas conquistas amorosas.

Leporello pergunta ao patrão sobre Dona Ana e o mesmo explica que ela tem muito rancor, pois ele matou o pai dela. Motivo para a estátua, que ouviu o bate-papo, respondê-lo com ódio: "Sim, mataste-me, mas a justiça não tarda ai, já tem o pé no primeiro degrau da escada" (SARAMAGO, 2005, p.70). Ironizando as palavras do

Comendador, Don Giovanni dá ordem para o empregado abrir a porta, em busca da "justiça", pois a campainha tocou.

E quem eram? Três problemas para o dono da casa: Dona Elvira, Dona Ana e Don Octávio. A princípio, o sedutor os recebe com cordialidade, mesmo com o aborrecimento de Dona Ana. Ela prefere dialogar com a estátua do pai, que lhe explica as reais intenções de ter ido àquele lugar:

Vim para amaldiçoar e condenar às penas do inferno o infame que te ofendeu. Mas as maldições parece que já não caem sobre as cabeças dos culpados e o inferno talvez não exista ou talvez tenha fechado para sempre as suas portas. As chamas apagaram-se, o mal é livre. (SARAMAGO, 2005, p.73).

Na trama, igual ao pai amaldiçoador, a mulher pretende agir também com o conquistador, transparecendo o mal que ela lhe deseja, sentimento esse nascido de um relacionamento muito infundado, afinal de contas, é sabido que Dona Ana não foi completamente seduzida por Don Giovanni. Talvez por isso, a fúria da mulher surpreende: "Enganas-te, pai, o inferno existe mesmo. Don Giovanni não precisará de morrer para cair no inferno, o inferno será a sua própria vida a partir deste momento." (SARAMAGO, 2005, p.73).

A citação da personagem se encerra com uma frase enigmática, mas que desperta muito interesse do tirano Comendador e que será justificada em seguida. Trata-se de uma encenação das personagens da trama, Dona Ana e Dona Elvira, que se unem para infernizar Don Giovanni. É a vingança dupla das censoras para concretizar a destruição de um sedutor que não as quer mais.

No início, Dona Elvira nega que ama ou que amou Don Giovanni um dia e que os dois nunca se envolveram sexualmente. Indignado pela grande mentira, o protagonista indaga: "Que comédia é esta? Aonde quereis chegar, demónios?" (SARAMAGO, 2005, p.74). Depois, é a hora de Dona Ana perturbar o conquistador, colocando em xeque o desempenho sexual do homem:

Ao princípio, pensei que se tratava do meu noivo, Don Octávio aqui presente, e o desejo dispôs-me logo para os jogos do amor, mas não tardei muito a aperceber-me de que o homem que me apertava nos braços era impotente. Ora, devo esclarecer, com o meu saber de experiência feito, que o meu Don Octávio, de impotente, não tem nada. Empurrei de cima de mim o desgraçado e então vi quem era. O resto já sabem. Fugiu, meu pai cortou-lhe o passo e isso custou-lhe a vida. Para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso. (SARAMAGO, 2005, p.74).

José Saramago produziu o determinado fragmento repleto de ironia, principalmente no momento em que a personagem compara Don Giovanni com Don Octávio, opinando ser esse mais viril sexualmente do que aquele. Como a finalidade de Dona Ana é irritar o conquistador, censurando-o, então, questionar o assertivo desempenho dele com as mulheres é alvo certo. Algo nunca posto em dúvida, afinal de contas, Don Giovanni preza a fama que o caracteriza.

De fato, para um assíduo mulherengo, certamente não há nada mais constrangedor que afirmar ser ele um impotente sexual. Compará-lo com outro homem, no caso um noivo, chega a ser uma humilhação, até porque um sedutor se julga um ser provido de muito charme, além de possuidor de um desempenho satisfatório em momentos a dois.

Evidente que Don Giovanni desmente a antagonista, mas a vingança está apenas começando, visto que, para humilhá-lo mais, as duas mulheres ratificam o suposto "problema" íntimo dele com as seguintes palavras: "A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim [...] nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas" (SARAMAGO, 2005, p.75).

Para agravar ainda o conflito teatral, Don Octávio resolve censurar o personagem principal, tripudiando-o: "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." (SARAMAGO, 2005, p.75-76). A repulsão das pessoas dignas informada no discurso do personagem envolve exclusivamente o público feminino, que vale para Don Giovanni.

Ao perceber uma provável perda de equilíbrio situacional, Don Giovanni manda que Leporello abra o livro e mostre os vários nomes de mulheres seduzidas. No entanto, eles percebem que a tinta desapareceu nas páginas, oportunidade propícia para que os quatro antagonistas da trama (Comendador, Dona Ana, Dona Elvira e Don Octávio) evocassem o mal ao dono da casa: "Sim, a maldição!" (SARAMAGO, 2005, p.76).

Ofendido, o galanteador incita um procedimento impetuoso: com uma espada na mão, intima o noivo de Dona Ana para uma luta, pois almeja matá-lo. Todavia, Don Octávio se recusa a enfrentá-lo, pois crê que sujará a honra ao aceitar o duelo. Curioso é que, nesse momento da trama, Don Giovanni inverte o jogo, ameaçando e censurando o rival com brutalidade:

A minha espada é que vai ser manchada pelo teu sangue de poltrão. Se não te defendes, escarro-te na cara, miserável. Pode ser que com essa última provocação a tua honra se digne dizer-te o que é tua obrigação fazeres. Pela última vez te ordeno, defende-te! (SARAMAGO, 2005, p.77).

O noivo recebe uma estocada no coração, cai e morre. Don Giovanni matou o Comendador, que virou uma estátua de pedra e, agora, exterminou Don Octávio. Ao analisar o comportamento do protagonista, a impressão que se tem é que ele se defende, usando, para tanto, os mesmos métodos dos inimigos: quando é oprimido, oprime; quando sente a vida em perigo, mata.

Com o informado homicídio, é constatado que a peça possui censura física, ao passo que a violência chegou ao extremo do protagonista tirar a vida do rival. No entanto, a censura verbal ainda assim tem mais destaque, aparecendo quase na trama inteira. As palavras, de fato, são propícias armas de opressão em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*.

Vendo o assassinato do companheiro, Dona Ana ofende Don Giovanni, amaldiçoando-o: "Monstro! Que todas as feras da terra te devorem mil vezes e mil vezes te vomitem! Mataste o meu pai, agora o homem que eu amava, que mais te falta ainda para que o céu te castigue?" (SARAMAGO, 2005, p. 77-78). Observe que ela afirma ter morrido o homem que amava, soando uma provocação. Ela nega sentir amor pelo conquistador.

Dona Elvira escuta o discurso da amiga e resolve confortá-la, cutucando indiretamente o oponente: "Nós já castigámos. O céu esperará a sua vez, mas não fará pior." (SARAMAGO, 2005, p.78). Logo depois, Don Giovanni, totalmente sozinho, pega o livro trocado e pensa inconformado. O Comendador vê a lamentável cena e tripudia: "Agora, sim, caíste no inferno" (SARAMAGO, 2005, p.78).

A penúltima cena começa com o protagonista ainda refletindo, sentado, sobre o catálogo apagado. O pai de Dona Ana insiste em provocá-lo: "Vencido, Don Giovanni?" (SARAMAGO, 2005, p.81), opinando também que a culpa talvez seja pela qualidade da tinta ser ruim e, desse modo, os nomes femininos se apagaram misteriosamente. O sedutor, impaciente, dá-lhe uma ordem direta: "É a altura de te ires embora. O pano ainda não caiu, mas o espectáculo já terminou" (SARAMAGO, 2005, p.82).

A justificativa pela recusa do Comendador vem na sequência: "Não posso ir-me daqui sozinho. Preciso do espírito que está lá fora. Foi ele que me trouxe, só ele me pode levar" (SARAMAGO, 2005, p.82). O diálogo se torna ainda mais conflitante no

momento em que Don Giovanni o intima, censurando-o com brutalidade: "Dou-te uma hora para saíres. Se esse espírito que era o teu te tiver abandonado, como começo a suspeitar, Leporello empurra-te lá para fora." (SARAMAGO, 2005, p.83).

Como se comprova, em alguns momentos da trama, o foco se inverte: o censurado (no caso, Don Giovanni) se torna censor, coagindo a estátua de pedra. Nesses episódios, os defeitos do protagonista ganham muito destaque, proporcionando ao Comendador, mesmo que rapidamente, o papel de vítima. Muito interessante a variação opressiva no enredo, sendo que tal recurso poético só acontece, com tanta intensidade, envolvendo um protagonista, na última peça do autor.

Depois de escutar a ameaça de Don Giovanni, o Comendador, com ironia, afirma ser muito pesado. O sedutor insiste em tom ríspido: "Não é nada que um pé-de-cabra e uma boa alavanca não possam resolver [...]" (SARAMAGO, 2005, p.83). Ele quer se livrar logo do convidado, mas o mesmo se mostra desinteressado em partir, afinal de contas, a estátua deseja que o rival pague caro por todas as aventuras amorosas, sobretudo a que envolve Dona Ana.

De repente, outra visita repentina surge, dessa vez Zerlina. Estranhando o fato, Don Giovanni pergunta o que ela faz ali e informa-a de que Masetto veio duas vezes em busca dela. A mulher deixa claro que foi cortejada pelo anfitrião no passado, justificando o ciúme que o marido tem dele: "Não precisa fingir, todos sabemos porquê. Tentou seduzir-me e eu estive a ponto de ceder. E ele teve medo de que eu tivesse vindo entregar-me por minha livre vontade." (SARAMAGO, 2005, p.83-84).

Ela diz que, no caminho, encontrou Dona Ana, Dona Elvira e Leporello com o cadáver de Don Octávio e eles contaram que o assassino foi ele. Demonstrando certa frieza mais uma vez, o protagonista explica melhor como aconteceu o homicídio: "Em duelo leal. Morreu ele, podia ter morrido eu [...]" (SARAMAGO, 2005, p.84).

Mesmo notando descaso dele pela vida alheia, Zerlina resolve fazer o bem, dizendo-lhe que Dona Elvira trocou os livros para confundi-lo, sendo que a vingativa "Levou-o. Queimou-o à minha frente" (SARAMAGO, 2005, p.85). Com ódio, Don Giovanni se lamenta com relativo drama: "Enganado! Miseravelmente enganado! (*Mudando de tom.*) E então resolveste vir aqui para te rires de Don Giovanni...Tu também." (SARAMAGO, 2005, p.85).

A resposta da visitante é surpreendente e demonstra relativa preocupação com o personagem central de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*:

Não vim para me rir de ti. Vim porque havias sido humilhado, vim porque estavas só, 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, p.85-86).

A citação pode ser interpretada como uma suposta abertura da esposa de Masetto às investidas amorosas do conquistador, transparecendo que ela veio lhe fazer companhia com certas intenções. Não obstante, fingindo-se desentendido, Don Giovanni, que antes estava vestindo só a máscara de vítima, agora se mostra um pouco ríspido na resposta: "Já viste esse homem, agora podes ir-te. Don Giovanni está tão morto como Don Octávio" (SARAMAGO, 2005, p.86).

O comportamento do personagem é bem inusitado. Como ele foi rejeitado por Zerlina no passado, a impressão que se tem é que o mesmo demonstra insegurança ao lidar com ela. Por ora, às vezes, se faz de perseguido e censurado para essa mulher; outras vezes, é um pouco arredo nas falas direcionadas a ela. O que se percebe é que ele não sabe como agir, afinal de contas, um conquistador assíduo não está acostumado a ser desprezado por nenhuma pretendente.

Além disso, a postura de Zerlina também não ajuda o galanteador a ficar confortável na conversa, afinal, ela é uma mulher de atitude e personalidade segura, quase sempre pontuando o que quer e descartando o que não deseja no momento. Inclusive, a mesma não acata a ordem de ir embora, dizendo: "Não irei" (SARAMAGO, 2005, p.86). Embaraçado, antes, Don Giovanni impõe à mulher ir embora, mas não é acatado.

Então, ele lança uma pergunta a Zerlina: "Que queres que faça contigo?" (SARAMAGO, 2005, p.86). A esposa responde que já chegou a hora de eles se conhecerem mais, subestimando a existência do cônjuge: "Não amo Masetto, amo-te a ti" (SARAMAGO, 2005, p.86). Naquele momento, o que importa é o que ela deseja, o resto perde sua significância.

O protagonista é seduzido, não seduz e não tem vergonha de expressar ansiedade por isso: "Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni" (SARAMAGO, 2005, p.86). Zerlina pede para o amado se aproximar, abraçando-o. É certo que o tirano de pedra detesta tudo ao que assiste, pois cai desfeito em diversos pedaços, indicando mais um episódio irônico criado por José Saramago.

A última cena começa com Leporello limpando a espada suja de sangue usada por Don Giovanni na morte de Don Octávio. Em seguida, surge Masetto, novamente em busca da esposa, que não deu explicações prévias antes de sair. Nota-se que essa é a

terceira vez que o personagem vai ao lugar com o mesmo objetivo e, por isso, parece bem mais impaciente que as anteriores.

Um pouco com receio do comportamento explosivo do marido, o empregado afirma o seguinte: "Não me digas que vens perguntar outra vez por Zerlina [...]" (SARAMAGO, 2005, p.89). Claro que a resposta é assertiva, explicitando a insegurança que Masetto tem entre Zerlina e Don Giovanni.

Como o subordinado estava ocupado no carregamento do corpo de Don Octávio, ele afirma que não a viu entrar e, por isso, não poderá dar certeza sobre o assunto. O personagem ainda insiste: "Fala claro. Está, ou não está?" (SARAMAGO, 2005, p.90). Leporello ratifica que não sabe, pois estava ausente do local. Masetto, então, questiona com insistência: "Então é verdade que Zerlina está aí dentro?" (SARAMAGO, 2005, p.90).

A explanação do empregado de Don Giovanni é enigmática, mas deixa em entrelinhas que, se Zerlina estiver lá, a mesma será a favor de traição, ou seja, ela não é obrigada a nada. A resposta incita mais a insegurança do cônjuge: "Talvez sim, talvez não. Já te disse que não sei. Mas se ela está onde decidiu, então, caro Masetto, tira o sentido dela, não lhe tornarás a tocar nunca mais." (SARAMAGO, 2005, p.90).

Com isso, o personagem nutre sentimento de vingança, capaz de censurar os possíveis amantes: "Hei -de vingar- me" (SARAMAGO, 2005, p.90). No entanto, ao invés de acalmá-lo, Leporello usa ironia discursiva: "Não vale a pena, Masetto, não percas o teu tempo. Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer." (SARAMAGO, 2005, p.90).

No trecho em questão, o personagem menciona duas figuras bíblicas que estão a favor da traição feminina, transparecendo, concomitantemente a isso, o ateísmo do dramaturgo. O ciumento personagem acata o conselho e vai embora. Leporello volta a limpar a estátua de pedra, como se nenhuma crise de insegurança conjugal tivesse acontecido na casa, deixando no ar a ideia de que o que está havendo no quarto próximo é algo normal e não merece ganhar relevância. A censura foi superada no final da peça.

Em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, ela é mais leve, pois os diálogos dos personagens possuem muito lirismo. Mesmo os vários opressores da trama (Comendador, Dona Ana, Dona Elvira e Masetto), em certas situações, acabam transparecendo um pouco de sentimento, que abranda o conflito dramático. Lirismo e opressão se mesclam continuamente nesse texto ficcional.

Além disso, como já informado, José Saramago utiliza relativa ironia em resposta à censura no enredo, tornando as conversas dos personagens mais leves. Mesmo quem censura pode ser censurado, como, por exemplo, a estátua de pedra que oprime o protagonista, mas, em certas ocasiões, é oprimida por ele, indicando que o repreendido tem o poder de repreender também.

Essas evidências construtivas tornam a última peça de José Saramago diferente das anteriores, além de abordar a temática censura familiar de um modo menos pesado. Mesmo a violência do enredo é suavizada pela graça discursiva, tornando o texto mais agradável. Em síntese, o que se tem é um sedutor assíduo sendo repreendido por um ser feito de pedra que quer mandá-lo para o inferno, lugar jamais temido na trama.

2 A aceção de História na peça do conquistador desmistificado

É uma constante a retomada da História como "pano de fundo" para os enredos saramaguianos, mas, claro, passando por um processo de recriação literária. Assim como as outras peças, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* não foge da regra, afinal de contas, determinadas tendências nas produções de José Saramago:

[...] apontam para que a literatura e a história sejam constituídas a partir da identificação da presença das subjetividades em suas materialidades linguísticas. Dessa forma, os sentidos oriundos dessas produções não são estáveis, mas instáveis e apontam para a não fixidez, ou seja, não temos uma verdade absoluta. As considerações acima são relevantes no sentido de reflexão acerca da obra saramaguiana, sua relação com a história e os sentidos que são produzidos [...] a partir da sua retomada. (ASSUNÇÃO, 2016, p.73).

Aliás, em geral, as obras pós-modernistas retomam fatos históricos, mas com uma visão crítica muito irônica. Saramago readapta a História com humor, tornando a escrita interessante. O comentário a seguir traz informações relevantes sobre o pós-modernismo e que se enquadram relativamente ao último texto teatral do escritor:

O pós-modernismo contesta a possibilidade de um dia termos acesso aos 'objetos fundamentais do passado' [...] de qualquer entidade histórica estável, são contestados. [...] as obras 'pós-modernas' não devem ser consideradas nostálgicas tendo em vista as ironias que perpassam a sua constituição. O objetivo não é voltar ao passado para valorizá-lo, o intuito da junção entre passado e presente é fazer com que questionemos, analisemos e procuremos compreender 'a forma como fazemos a nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela' [...]. (ASSUNÇÃO, 2016, p.73).

Don Giovanni ou o dissoluto absolvido apresenta frequente ironia, afinal de contas, trata-se de uma paródia, ou seja, uma releitura cômica de uma composição literária, cujas informações são modificadas. O passado lendário, explorado pelo dramaturgo português, serve como foco crítico vinculado ao humor. A crítica abaixo enriquece o afirmado:

[...] é possível verificar a apetência saramaguiana pela utilização de fontes outras que não as oficiais, convém ainda lembrar que, mesmo quando utiliza estas últimas, não as submete, regra geral, a uma linear e passiva apropriação (como também acontece em outras das suas ficções históricas). Pelo contrário, os dados históricos de que se serve são submetidos a uma interessante modelização paródica, a partir da qual é possível descortinar a ideologia de quem escreve [...]. (ARNAUT, 2008, p.35-36).

O projeto estético do teatrólogo no livro teatral está, então, moldado principalmente pela ironia, pois pretende despertar risos ao parodiar o mito espanhol, tanto que, em alguns momentos da trama, o estilo saramaguiano chega ao sarcasmo. *Don Giovanni*, por exemplo, não só foi questionado por um desempenho sexual insatisfatório, como também foi considerado um impotente por Dona Ana. Situação inexistente na lenda clássica, mas criada pelo português, amenizando um pouco o ônus opressor do discurso da personagem.

Em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, existe, então, a peculiaridade de se ressignificar um mito literário, o que não ocorre com as outras obras teatrais de José Saramago. A reinvenção da História, portanto, é de uma lenda espanhola famosa e não de um fato propriamente histórico. Sendo, então, a reescrita de um mito, o livro do dramaturgo torna-se mais subjetivo, por explorar, com natural frequência, a fantasia.

Não obstante, mesmo bebendo da fonte mitológica, serão chamados de "personagens históricos", nessa pesquisa, os indivíduos integrantes da trama portuguesa, visto que possuíam natureza existencial bem antes do trabalho teatral do Saramago ganhar vida. Aliás, a maioria dos personagens do mito espanhol foram usados no enredo saramaguiano, porém com algumas alterações evidentes.

Ressaltando que, por ser uma narrativa lendária, indivíduos humanos convivem com seres espirituais de modo comum. Para começar, um bom exemplo é o espírito do Comendador, que existia na história de *Don Juan* e que foi reaproveitado em *Don Giovanni* com mais sutileza, apesar de ele ter significância literária, servindo como ponto de discórdia entre o protagonista e a estátua de pedra em um certo momento.

. No enredo clássico, Tirso de Molina deu mais poder e liberdade a essa figura sobrenatural, afinal de contas, lá, o fantasma chegou e, sem rodeios, precursor a morte do sedutor, obtendo sucesso ao conseguir arrastá-lo até o inferno sem grandes dificuldades. Contudo, na versão de José Saramago, ele se mostra muito submisso, esperando o Comendador voltar do jantar quanto tempo for preciso.

Inclusive, na trama portuguesa, o espírito da estátua fica lá fora o tempo todo, nem sequer aparece, apenas é mencionado pelos dois oponentes. O dramaturgo deu novo sentido a ele, transformando-o em um mero suporte à estátua de pedra. No mito, contudo, o espírito está agregado ao Comendador e o ajuda a punir Don Juan com o inferno. Ele serve como anunciador do homicídio que está por vir.

Já na peça saramaguiana, ele é apenas lembrado e, provavelmente, o fato de ficar lá fora indica a covardia dele em enfrentar o conquistador. Só por isso já o torna mais receoso que o original. No momento em que a tirana estátua chega ao encontro e é questionada, pelo anfitrião, sobre o espírito, a mesma responde rispidamente: "Ficou lá fora, à espera" (SARAMAGO, 2005, p.30). Interessante também notar a pouca vontade em convidá-lo a jantar com a dupla.

Don Giovanni não compreende e indaga: "Curioso. E vai ficar lá fora até que acabemos de comer?" (SARAMAGO, 2005, p.30). O receptor o responde, dizendo que o espírito não precisará mesmo entrar, afinal de contas, sendo uma estátua, ele não conseguirá comer e nem precisará de ajuda para esse fim. Todas as informações desse diálogo que começou cordial, mas depois se tornou opressor, depreciam o espírito, que ressignificado, é mais fraco e receoso que o de Don Juan, não possuindo, portanto, o poder de censurar o protagonista e decidir o destino dele.

Outro personagem histórico, ou seja, que faz parte da versão original de Don Juan, é o Comendador que, como se sabe, tenta, a todo custo, amaldiçoar o sedutor. O dramaturgo, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, preservou algumas informações, como o fato de o protagonista ter matado o pai de Dona Ana, além da vítima ter virado uma estátua de pedra, depois do acontecimento fatal.

O Comendador saramaguiano nutre relativa obsessão em mandar o conquistador para o inferno, como na consagrada lenda, tanto que insiste na ideia praticamente até o desfecho. O convite a jantar na casa do protagonista também foi mantido do original, sendo que a estátua igualmente o aceita sem hesitar, apesar de não ter a companhia do espírito para protegê-la dentro da casa.

Inclusive, o Comendador parece sofrer uma "segunda morte" ao se despedaçar no final, depois de ver Zerlina seduzir Don Giovanni. Foi assassinado, transformou-se em um objeto rígido e, por fim, se rompeu em vários pedaços, perdendo a pesada estrutura corporal. O despedaçamento do personagem pode ser interpretado como uma profunda reação de inconformismo ao observar o oponente em um momento assertivo de sedução.

Essa "morte" pode ser vista como recriação do mito por José Saramago, pois o Comendador não foi preservado, como na lenda. O castigo é sofrido por ele próprio, que não contente com o que observa, reage brutalmente, se fragmentando. Houve uma modificação do desfecho do antagonista, sendo que, no livro saramaguiano, a mesma foi negativa, visto que eliminou a estátua.

Ademais, mesmo sendo o Comendador o maior opressor da peça teatral, capaz de perseguir insistentemente Don Giovanni, parece que o tom sempre imperativo dele não amedronta ninguém, muito menos o oponente sedutor. Ao contrário: em diversos momentos, a estátua de pedra é ridicularizada e passa a ser maltratada por Don Giovanni, destoando do Comendador original, como se comprova em uma fala do protagonista direcionada a ele:

[...] Conheço bem os da tua espécie. Andais pela vida a distribuir palavras que parecem jóias e afinal são enganar, colocais com fingido amor a mão sobre a cabeça das criancinhas, desviais das tentações da carne os vossos olhos falsamente pudicos, mas lá por dentro roei-vos de despeito, de ciúme, de inveja. Alimentais-vos da vossa própria impostura e quereis fazê-la passar por virtude sublime. A gente como vós cospe-a Deus da Sua boca. (SARAMAGO, 2005, p. 34).

Em outra situação, por exemplo, o conquistador alfineta o Comendador, humilhando-o, mesmo não sofrendo qualquer indício de censura por parte do inimigo. O fato evidencia total ausência de medo pela estátua ressignificada, afinal de contas, Don Giovanni não pensa duas vezes para enfrentá-la quando sente vontade, zombando até mesmo da crença que o oponente tem do inferno como punição para os pecadores:

Quem és tu agora? Uma estátua que fala, ou um homem que se cala? Ainda crês na existência do inferno? Dirás que sim, que à tua simples ordem saltaram do solo três labaredas para devorar-me, e eu digo-te que elas não foram mais do que uns mesquinhos fogos-fátuos, como se vêem à noite nos cemitérios [...] Parece que os anos que viveste não te ensinaram muito, estátua. A morte dos malvados não é para o inferno que se abre, mas para a impunidade [...] Que eu tenha sido na vida um desses malvados? Como agora se costuma dizer, é uma questão de ponto de vista [...] o ser humano é livre para pecar [...]. (SARAMAGO, 2005, p.43-44).

A ressignificação construída por José Saramago do Comendador neutraliza o poder censor que o personagem acredita ter, pois ele também passa a ser atacado por Don Giovanni, por defesa. No mito de Tirso de Molina, o Comendador é um oponente personagem, porém, na peça, o mesmo é ridicularizado, ao passo que o dramaturgo quis recriar a famosa lenda.

Nos episódios em que a estátua de pedra tenta, sem êxito, repreender Don Giovanni, o conquistador tripudia sempre com ironia, deixando o pai de Dona Ana ainda mais inferiorizado e furioso. O humor é desenvolvido na medida que a estátua destila seu veneno contra o inimigo, fantasiando que ela é poderosa, mesmo tendo já falecido e não podendo fazer mal a ninguém.

Atitude bizarra, sendo que a repreensão é explorada por alguém que não tem autoridade para tal. Como se o ódio por Don Giovanni fosse maior que o bom senso auto-avaliativo dele. A ironia serve como amenizadora do natural conflito teatral entre o protagonista e a recriação de uma estátua de pedra, pois a mesma não desperta perigo, diferente da original.

Ao insistir em amaldiçoar o oponente e censurá-lo, o Comendador se transforma em um ser bizarro, mesmo quando provoca o rival com termos ríspidos. Em certos momentos, todavia, o antagonista prefere se silenciar para apenas observar o que acontece em seu redor, ironizando: "Pensando melhor, prefiro não opinar. O próprio das estátuas é não falar. Os seus lábios estão selados" (SARAMAGO, 2005, p.62).

A readaptação do mitológico Comendador feita pelo dramaturgo não é percebida somente pelo personagem principal da trama, mas também por Leporello. Em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, o leal servo também opina sobre a fragilidade da estátua, defendendo, mesmo que implicitamente, a falta de força que a mesma possui para se defender. Claro que o fato de não ser mais humano limita bastante o Comendador, pois esse é um monumento de pedras agora.

Por ora, não é apenas o atual físico que o fragiliza. José Saramago ressignificou também a sua personalidade, deixando-a mais vulnerável. Mesmo nutrindo o objetivo de vingança por Don Giovanni, nota-se que o personagem, desde o início da trama, não conseguirá concretizar o maquiavélico desejo, nem mesmo quando tenta oprimir o maior rival dele e Leporello.

O empregado também não mostra medo algum da estátua censora e, por isso, a subestima em uma conversa informal com o patrão, por meio de uma linguagem

figurada: "Perdoe-me que o contradiga, senhor, uma estátua nunca poderia brincar com o lume. Uma estátua não seria capaz nem de riscar um fósforo" (SARAMAGO, 2005, p.43). A impotência do antagonista saramaguiano destoa visivelmente do imbatível Comendador vivente na lenda de Don Juan.

Outras personagens históricas servidas como base para recriação na peça estudada são Dona Ana e Dona Elvira. Duas mulheres com forte desejo de vingança e que, por isso, apreciam censurar o conquistador. Na famosa lenda, inspiração para o dramaturgo, elas são apresentadas como vítimas inocentes de Don Juan, igualmente como diversas que ele violou, ou seja, mostradas como pessoas boas e íntegras.

Dona Ana e Dona Elvira até nutrem certa mágoa do protagonista, contudo as imagens assertivas delas são indiscutíveis na versão mais antiga. Não obstante, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, ambas são ressignificadas por José Saramago de maneira a contribuir com a temática repreensão, tanto que, como sabido, em um momento da trama, elas unem forças ao criar uma parceria estratégica contra Don Giovanni.

Uma parece dar força à outra, com o intuito de fragilizar o galanteador, como se deduz indiretamente na fala de Dona Ana dentro da residência dele: "Elvira, minha amiga, conta-me, alguma vez amaste a Don Giovanni?" (SARAMAGO, 2005, p.73). Veja que a indagação formulada é uma espécie de provocação ao Don Giovanni, inconformado também em ouvir um "não" como resposta à pergunta.

Em seguida, para nutrir a encenação artificial da situação, Dona Elvira faz um pedido à aliada: "Ana, minha amiga, conta-nos agora o que realmente se passou no teu quarto" (SARAMAGO, 2005, p.74). A explanação distorce os fatos ocorridos, afinal de contas, a vingativa afirma ter saído com o rapaz e também, como já informado, ser ele impotente. Duas falácias: eles não saíram e nem Don Giovanni apresenta problemas dessa natureza.

Pelas evidentes mentiras, já se percebem os desvios de caráter das personagens saramaguianas destoando do enredo clássico de Don Juan. Elas não falam a verdade para perturbar o conquistador, bem como para censurá-lo sempre, sentindo satisfação com isso. Recriando Ana e Elvira com más índoles, o dramaturgo construiu um cenário propício para que a censura da trama reinasse com naturalidade.

Aliás, o momento em que Don Giovanni elimina Don Octávio e, indignada, Dona Ana o amaldiçoa, Dona Elvira destila o veneno opressor com relativo ódio: "Nós já o castigámos. O céu esperará a sua vez, mas não fará pior" (SARAMAGO, 2005, p. 78),

provando a aliança feminina entre elas e o caráter duvidoso que possui. Ressignificar as duas mulheres para que a repreensão familiar aclimatasse bem na trama, afinal elas são responsáveis por momentos opressores bastante significativos, foi um recurso intencional do dramaturgo.

Importante lembrar que Dona Elvira, antes de começar a perseguir o protagonista, procurou-o para confessar o amor por ele, mas foi rejeitada. A partir daí, o escritor modificou o comportamento dela, deixando a personagem mais rancorosa. De qualquer modo, as maldades de Elvira se destacam devido à recriação primorosa da personagem nas páginas da obra teatral, destoando completamente da fonte espanhola.

Dona Ana também demonstra péssima atitude ao inventar que foi desvirginada por Don Giovanni, alimentando uma estranha obsessão pelo galanteador. Evidente que o fato de ser filha do Comendador a torna mais segura para perseguir e censurar o personagem principal, mesmo o pai transformado em uma inútil estátua de pedra. As adaptações femininas feitas por José Saramago foram, portanto, favoráveis para a tensão conflituosa, que é característica do gênero dramático, e bem desenvolvida nessa peça.

Sem sombra de dúvida, o personagem histórico mais readaptado pelo dramaturgo foi Don Giovanni que, naturalmente, é um pouco diferente do criado por Tirso de Molina. A característica comum entre ambos é o vício em seduzir mulheres, falsos românticos camuflados, sendo que as “realidades” das tramas se aproximam nesse ponto, mas, na peça saramaguiana, tem-se também “[...] uma reprodução da realidade destinada a exercer influência sobre essa mesma realidade” (BRECHT, 1978, p.181). A semelhança entre os protagonistas dá fôlego tanto para a lenda espanhola quanto para o texto teatral português se desenvolverem.

Todavia, o protagonista ressignificado por Saramago já ganhou explícita defesa no próprio título do livro *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. O predicado constituinte "dissoluto absolvido" significa "devasso perdoado", transparecendo que, mesmo sendo um pecador confesso, o personagem será absolvido. A absolvição, contudo, não foi dada ao Don Juan, como é sabido. Ao contrário, ao passo que a lenda apresenta um final hediondo para ele: a morte.

Inversão de desfechos: Don Giovanni não é punido com a morte e, sim, o Comendador. Don Juan é morto graças à maldição da estátua de pedra, que reina vitoriosa por fim. O sedutor recriado pelo dramaturgo vence o rival, destoando claramente do mito. Portanto, o indivíduo que sofreu a fatalidade no clássico enredo

triunfa na página final da peça portuguesa. Talvez uma chance que o escritor deu a ele para provar ser um indivíduo melhor ou, ao menos, tentar ser.

Don Giovanni é poupado, não sofrendo a punição de ir ao inferno, como Don Juan por maldição do Comendador. O "perdão" dado pelo escritor só foi possível porque o protagonista foi readaptado. Como consequência, ele permaneceu vivo. No entanto, percebe-se, no protagonista saramaguiano, uma conservação das estruturas arquetípicas originais da lenda espanhola.

Os defeitos do personagem, por exemplo, foram preservados do mito. Assim como Don Juan, Don Giovanni é bem irônico, tendendo, em muitas situações, ao sarcasmo, como nessa em que o mesmo ridiculariza o Comendador pelo fato de o rival não poder comer por estar transformado em uma estátua de pedra:

Não é preciso estar morto para saber isso. Em todo o caso, tu encontras-te a salvo, os vermes são bichos delicados, respeitam o bronze. Mas, agora reparo, se por te faltarem as articulações não te podes sentar, comer também não poderás. Para comer é preciso dar ao queixo. (SARAMAGO, 2005, p.31).

A ironia refletida no comportamento dele denuncia a total ausência de medo pelo Comendador, tanto que Don Giovanni não só o enfrenta, como também zomba dele quando bem convém. Outro defeito mantido do protagonista é o péssimo tratamento dele aos personagens mais próximos como, por exemplo, Leporello. De fato, o patrão sempre deixa claro que aquele está ali, basicamente, para servi-lo, subestimando a lealdade que o subordinado possui.

No mito, os pontos negativos deram mais fermento à má índole do galanteador, acostumado com relacionamentos efêmeros. Já em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, mesmo tendo vários defeitos, o protagonista admite a fraqueza com as mulheres. Sendo assim, Saramago usou as falhas comportamentais do seu personagem como uma espécie de suporte para ele se redimir das conquistas, até porque o mesmo confessa os erros. Serve, então, como espécie de remissão a um pecador que admite um pecado.

Claro que confessar as falhas não impede que o sedutor sofra momentos de opressão por parte da estátua de pedra, Dona Ana, Dona Elvira e Don Octávio. Bem oposto: os quatro personagens mencionados não veem com bons olhos, mesmo que implicitamente, o posicionamento do rival, afinal de contas, eles o julgam como um

"sedutor sem escrúpulo", merecendo um castigo, apesar de Don Giovanni não ser um hipócrita por se admitir um conquistador impulsivo.

Desse modo, a censura dessa peça é mais restrita, percorrendo apenas o âmbito de uma família um tanto moralista, cujo pai almeja limpar a honra de uma filha que ele crê desvirginada pelo protagonista. A temática é explorada pelo Comendador de modo a forçar o arrependimento do personagem principal, o que não acontece nem no final. Don Giovanni confessa suas falhas e pecados, mas não possui remorso, tanto que não cessa as conquistas. O enfoque maior é o histórico na trama, mas, por meio dele, a opressão cresce gradativamente.

É pertinente lembrar também que José Saramago usou a História como mero suporte para recriar um enredo, basicamente com a maioria dos personagens retirados da lenda de Don Juan, mas que passaram por um processo interessante de ressignificação. Preservaram algumas características como, por exemplo, o gosto em seduzir de Don Giovanni e o desejo doentio de vingança do Comendador, mas foram moldados com variações na trama portuguesa.

Aliás, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* é o texto teatral mais ficcional do escritor, pois, como se sabe, teve inspiração em um mito. Mesmo assim, para tratar da temática repreensão, Saramago readaptou a lenda, alterando as personalidades e comportamentos dos personagens, de maneira que o tema se desenvolvesse com naturalidade. E conseguiu, assim, fazer do censurado Don Giovanni um vitorioso, recebendo um final mais leve que o tradicional.

3 Simetria com romances consagrados

Em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, ao tratar da História de um modo particular, readaptando um mito, José Saramago usou alguns recursos estéticos comuns também nos romances famosos dele, dando, concomitantemente a isso, um viés crítico e irônico para as páginas da peça.

Apesar de serem gêneros de obra diferentes, principalmente no que tange ao tamanho e ao formato deles, tais recursos foram utilizados com frequência também no último livro teatral do autor, que de novo explorou uma abordagem histórica divergente da positivista, transparecendo “[...] o direito do teatro de se relacionar com todos os textos, inclusive com os não-literários e os não ‘previstos’ para o teatro, por exemplo os romances ou qualquer texto suscetível de ‘resistir’ à cena” (RYNGAERT, 1998, p.64).

Com isso, houve maior espaço à contestação e à recriação dos fatos por parte do dramaturgo, mesmo sendo os mesmos constituintes de uma lenda espanhola. A ressignificação feita ajudou a dar vida a uma versão de Don Juan bastante curiosa e inédita, exatamente como Saramago almejava construir.

Para a realização literária de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Saramago bem aproveitou alguns procedimentos estéticos frequentes em seus romances conhecidos. Sendo assim, a pesquisa, de modo comparativo, mostrará determinados pontos simétricos entre eles, sobretudo os ligados à visão histórica e/ou ao tema censura.

O homem duplicado, livro editado em 2002, descreve o conflito vivido por Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História, durante e depois de assistir a um filme fútil intitulado "Quem porfia mata caça", sugerido por um colega de trabalho. Quando vê a obra cinematográfica, o personagem nota que um dos atores nada mais é que um sósia seu, evidência que o deixa muito perturbado.

Então, o professor tenta obter uma resposta para a confusão que se transformou a vida e, depois, segue um paranoico confronto com o ator que nada mais é que o seu ser duplicado. O momento em que ele "se reconhece" no filme é um tanto conturbado e demonstra também relativa indagação interior:

[...] o que seria para admirar é que havendo mais de seis mil milhões de pessoas no planeta não se encontrassem ao menos duas iguais. Que nunca poderiam ser exactamente iguais, iguais em tudo, já se sabe, disse, como se estivesse a conversar com aquele quase seu outro eu que o olhava de dentro do aparelho de televisão. Outra vez sentado na cadeira, ocupando portanto a posição relativa da actriz que interpretava o papel de Inês de Castro, brincou a ser, também ele, cliente do hotel, Chamo-me Tertuliano Máximo Afonso, anunciou, e depois, sorrindo, E você, a pergunta era das mais consequentes, se duas pessoas iguais se encontram, o natural é quererem saber tudo uma da outra, e o nome é sempre a primeira coisa porque imaginamos que essa é a porta por onde se entra [...]. (SARAMAGO, 2002, p.24).

Tertuliano, em busca do nome do sósia, passa a alugar diversos outros filmes da própria produtora, criando até uma lista com os nomes das películas. Quando o ator não aparecia, o educador riscava o filme da listagem, fazendo isso quantas vezes forem necessárias. Tal comportamento denuncia o conflito existencial de um homem em "se achar" novamente na televisão, que, para ele, tornou-se um emblema de identidade humana.

Certo é que, devido à insistência diária, o personagem acaba por descobrir o nome verdadeiro do sósia, Daniel Santa-Clara, guardando segredo do valioso registro:

[...] Descobri, descobri, o tipo chama-se Daniel Santa-Clara. Se há algum segredo na vida que ele queira conservar bem guardado, que ninguém possa nem sequer suspeitar da sua existência, é precisamente este. Pelo temor das consequências, Tertuliano Máximo Afonso está obrigado, talvez para todo o sempre, a guardar silêncio absoluto sobre o resultado das suas investigações, quer as da primeira fase, que hoje culminaram, quer as que venha a realizar no futuro [...]. (SARAMAGO, 2002, p.111-112).

José Saramago, em *O homem duplicado*, aborda questões ligadas à identidade (e à ausência dela) por meio de um personagem que se vê multiplicado em uma comédia cinematográfica. Claro que saber que ele e Daniel Santa-Clara são visivelmente idênticos o frustra muito. Como se a duplicação do homem proporcionasse, em contradição, a falta de identidade de Tertuliano, que percorre um caminho sofrido até obter informações contundentes sobre o sósia.

Semelhante duplicação de seres se tem também em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, basicamente no prólogo da peça. Nele, o manequim representativo de Dona Elvira ganha voz expressiva. Todavia, diferente do romance, aqui o duplicado tem uma finalidade existencial clara, pois indica, desde já, o espírito opressor da personagem na trama saramaguiana. Uma espécie de aviso, por meio de um diálogo com Leporello, de que Don Giovanni terá inevitáveis problemas com perseguição feminina.

Bem arrogante, o manequim adentra na residência, exigindo do empregado o recebimento do livro com os nomes das conquistas. Já começa tecendo negativos comentários a Don Giovanni: "Que horror! O teu patrão, além de traidor, é vaidoso, além de leviano, é indiscreto" (SARAMAGO, 2005, p.20). Sabe que o nome se encontra escrito, mas ele camufla a realidade atacando o protagonista.

Como o empregado se recusa a acatar a ordem, a representação de Dona Elvira ordena, de novo, em tom desafiador: "Dá-me esse livro" (SARAMAGO, 2005, p.21). Leporello deixa certo que o nome dela se encontra registrado e, cinicamente, o manequim feminino muda rápido o tom discursivo, vitimando-se: "E eu, pobre de mim, sou uma delas" (SARAMAGO, 2005, p.23). Parece que a censura não teve êxito no início da peça, tanto que o manequim fingiu uma mudança comportamental repentina.

Tratar da questão da identidade humana na sociedade contemporânea despertou relativo interesse no escritor, que usou uma televisão, em *O homem duplicado*, para apresentar o sósia de Tertuliano Máximo Afonso e um manequim para representar a vontade autoritária de Dona Elvira, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. O duplo é anunciado por meio emblemático nas duas tramas.

É perceptível que um televisor e um manequim, coisas aparentemente triviais, têm, contudo, grande papel nas respectivas obras saramaguianas, por indicarem a problemática da identidade, em sentido figurado, duplicada, incitando mais os enredos. Isso explica o fato do professor de História não demorar muito tempo para assistir ao filme e se deparar com o enigmático Daniel Santa-Clara.

De modo semelhante, já no prólogo do texto teatral, os leitores de José Saramago se deparam com a informação: "*Leporello e um manequim feminino que representa Dona Elvira*" (SARAMAGO, 2005, p.19). Antes mesmo dos personagens dialogarem, o dramaturgo se preocupou em detalhar que o manequim simboliza a personagem, com os intuitos e defeitos dela.

Curioso também que, durante toda a conversa, a referência à personagem foi feita pelo nome feminino "Elvira" e não pelo substantivo comum "manequim", constatando que a perda de identidade é uma evidência na trama. Sabe-se, pelas palavras iniciais de Saramago, que o manequim é o falante naquele momento, mas a imprecisão em defini-lo gera, com clara intenção do escritor, uma camuflagem confusa de identidades.

De fato, quando o manequim censura Leporello, há impressão de que quem está em cena falando é a cruel Dona Elvira e não a representação artificial dela, deixando o enredo mais impactante. A questão é explorada pelo dramaturgo também para se abordar a temática opressão. Daniel Santa-Clara e o manequim servem para estimular os conflitos existentes em cada livro. Seres duplicados criados por José Saramago para problematizar a existência humana que, especificamente, na peça, é muito atacada pela censura.

A simetria entre as personagens citadas e que foram usadas como base para o autor discorrer sobre duplicação de identidade nas obras foi notada por alguns críticos teóricos que afunilaram a aproximação entre elas. Como comprovação do afirmado, segue um comentário pertinente:

[...] E Saramago prevê ainda a possibilidade -sempre no Prólogo- de a figura de Dona Elvira ser substituída por um "manequim feminino": o que é talvez um reflexo daquela problemática do "duplo" que constitui outro dos temas presentes na produção literária do escritor português (basta pensar no [...] *O homem duplicado*), e que permitirá, por sua vez, ao músico explorar o jogo de espelhos entre a figura de Dona Elvira e o "manequim", para construir o seu próprio percurso dramático. (SEMINARA, 1989, p.101).

Outro romance que apresenta a mesma questão de identidade, desencadeando um conflito existencial é *Manual de pintura e caligrafia*, editado pela primeira vez em 1977. H., um modesto pintor de retratos, é quem conta a história. Apesar da simplicidade, ele, com muito profissionalismo, conquista alguns clientes bem providos financeiramente, passando a se dedicar a trabalhos para eles.

O conflito na vida de H. se dá no momento que o protagonista tenta retratar S., um famoso empresário, contudo, por surpresa, passa a vê-lo de uma maneira um tanto que incomum, adquirindo relativa paranoia em almejar representar fielmente algo real, o que é uma ação impossível.

Não obstante, tentando a hermética realização bem como o estímulo à escrita, o narrador nota algo impressionante: ao retratar outra pessoa com muito sacrifício e fidelidade, ele transparece a si mesmo, ou seja, as identidades passam por um processo de mesclagem, gerando uma confusão mental.

O problema de H. passa a não se reconhecer individualmente, tendo que se espelhar no outro para sobreviver, mesmo que, para isso, haja necessidade de duplicação ou representação, similar ao que acontece na peça *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Portanto, a simetria envolvendo a questão também consta nesse romance saramaguiano.

Ademais, em *Manual de pintura e caligrafia*, nota-se a existência de uma personagem forte igual ao que acontece na última peça do escritor. O nome dela é Adelina, amiga e posteriormente amante do protagonista, servindo como um alicerce para ele. A presença dela na narrativa, embora discreta, contribui para o direcionamento de H., principalmente em momentos de crises interiores profundas, desencadeadas pela arte.

Em certo momento, H. percebe peculiares limitações como artista, pois a impossibilidade de retratar a realidade de modo perfeito o frustra demais. Então, ele resolve escrever uma espécie de autobiografia, contando várias experiências artísticas em uma indagação entre pintura, arte e realidade. Para deixá-lo mais apreensivo, a segura Adelina termina a relação amorosa sem pormenores, escrevendo uma carta.

O próprio narrador exalta o talento da mulher na escrita, opinando ser incapaz de escrever como ela. Por isso, percebe que o pintor se julga em posição inferior a ela, engrandecendo-a, deixando nítida a relevância que a amada tinha na vida dele por isso. Segue o trecho comprobatório:

Não tinha reparado antes: Adelina escreve bastante bem. Tem umas frases curtas, uns períodos cortados que eu não sou capaz, ou raramente sou, de usar assim. É uma carta para guardar e reler. Como seria que a escreveu? De uma só vez, de jacto, num impulso, ou, pelo contrário, tentou, tacteou, até encontrar o tom justo, nem seco nem piegas, nem altivo nem lacrimoso? [...] Ponho-me a pensar no que poderia ser uma carta destas escrita por mim, e vejo-a enovelada, com umas frases intermináveis, a querer explicar o inexplicável, ou então, em vez disso, e pior, um desastre de sequidão, de insolência. Sabendo bem, e sabendo-o agora mesmo, que uma imensa aflição [...] se poderia respirar sobre as palavras escritas, duras que fossem ou até malévolas. (SARAMAGO, 1977, p.152-153).

Adelina é elogiada, sobretudo por ela saber escrever bem, o que não ocorre com H. Mais adiante, na trama, a mesma liga para ele, bem decidida, dizendo que precisa pegar alguns pertences. As palavras do protagonista, mais uma vez, apontam a grande segurança da antiga companheira:

[...] Adelina veio, recolheu os seus objectos, enquanto eu, de caso pensado, arrumava uns livros no atelier. Não se demorou, mas, quando saiu do quarto com uma pequena mala na mão, olhou-me sem falar, transferindo para mim a responsabilidade dos últimos momentos [...]. (SARAMAGO, 1977, p.216).

Igual determinação tem Zerlina, de *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, afinal ela serve como atenuante do suposto mau-caratismo do galanteador, dando a iniciativa no jogo de sedução. Como se sabe, no passado, ela foi cortejada por ele, mas, só no final da história, ou seja, quando ela bem entende, resolve investir na perigosa aventura.

A ação da personagem também pode ser vista como uma oposição à censura do marido, que parece não satisfazê-la e, por isso mesmo, precisa controlá-la para não perder o casamento. Cansada de Masetto, ela muda o comportamento e decide se entregar a Don Giovanni, sem receio algum de represálias conjugais. A esposa não aceitou a opressão matrimonial. Não à toa, ela sempre foi apreciada pelo dramaturgo José Saramago.

Não se pode excluir a relevância que Dona Elvira e Dona Ana, apesar de receberem sempre comentários negativos do escritor, têm na peça. São personagens fortes igualmente à Adelina de *Manual de pintura e caligrafia*. A significância das respectivas personagens se faz como estimulante à censura, pois elas perseguem o sedutor e inventam histórias com o intuito de difamá-lo sexualmente.

Aliás, o crescimento gradativo da atmosfera censora, em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, se dá também por tais mulheres insistirem em destruir a fama de

conquistador assíduo que tem o protagonista, perturbando-o e amaldiçoando-o sem piedade. Graças também a elas, o tema repreensão se aclimata bem nas páginas do livro.

A simetria entre as duas com Adelina favorece, então, o aumento da tensão na peça, pois as mesmas são mulheres fortes e audaciosas. Todas elas, quando resolveram agir, fizeram sem hesitar. Adelina abandonou o namorado, escrevendo-lhe um papel. Dona Ana e Dona Elvira perseguiram Don Giovanni e até mentiram. Cada uma contribuindo muito para o enredo saramaguiano, seja romanesco ou teatral.

Portanto, existem determinadas simetrias comparadas entre *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* e os romances consagrados de José Saramago, que dão mais consistência ao enfoque da repreensão familiar na peça, tanto que tais pontos similares estão vinculados indiretamente à censura, como foi comprovado. O escritor português utilizou-as, então, de modo contribuinte para o tema.

Claro que, ao usar os mesmos recursos literários, Saramago adaptou-os à dimensão concisa do texto teatral, até porque ela destoa significativamente do romance, que possui, em geral, mais páginas. Ainda assim, a simetria foi muito bem explorada na peça e contribuiu favoravelmente para o desenvolvimento da censura em uma trama marcada por um forte moralismo familiar.

Considerações Finais

José Saramago editou não somente romance (gênero de obra que o consagrou), mas também escritos de outra natureza, tais como: conto, crônica, diário, ensaio, poesia e teatro, o que não deixa dúvidas de ser ele dono de uma produção literária bastante rica e heterogênea.

Quanto à dramaturgia, ele compôs apenas cinco peças teatrais, porém são textos ficcionais de apurado valor literário: *A noite*, *Que farei com este livro?*, *A segunda vida de Francisco de Assis*, *In nomine dei* e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Apesar disso, ainda são produções pouco conhecidas e estudadas no âmbito acadêmico, se comparadas com o imenso acervo artístico do autor.

Nas peças mencionadas, há usualmente evocação de personagens e episódios do passado como pretexto para serem usados no tratamento da atualidade. Desse modo, reaparecem como “máscaras”, servindo como exemplos (bons ou não) em um tempo presente opressor mesclado no pretérito.

O teatro saramaguiano, então, remete os leitores à intemporalidade agregada à luta do homem contra as injustiças, as perseguições, as ditaduras e todos os tipos de censura. O enfoque de temas sociais e coletivos aproximam a dramaturgia do autor ao teatro épico, cujo representante maior é o alemão Bertolt Brecht.

A noite, por exemplo, retrata a conturbada Revolução dos Cravos, com um conflito bem pontuado entre dois personagens: Manuel Torres (um redator antifascista) sofre várias censuras de Abílio Valadares (um apoiador salazarista).

Que farei com este livro? aborda a trajetória de Camões para convencer a corte lisboeta e a Santa Inquisição da importância em se publicar *Os Lusíadas*, porém o mesmo passa por situações castradoras do conhecimento.

A segunda vida de Francisco de Assis enfoca a volta inusitada do sacerdote Assis, em forma fantasmagórica, à Ordem religiosa, se deparando com um ambiente modificado e controlador.

In nomine dei, a peça mais longa do Saramago, aborda o massacre alemão de uma rebelião protestante, derrotada pelas ações violentas dos católicos, em pleno século XVI. Já *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, a mais curta, conta a história de um sedutor feminino impulsivo, em atrito com um pai autoritário transformado em estátua de pedra.

Como se vê, a temática opressão é ponto de intersecção em todos os textos teatrais em questão, aparecendo, claro, com relativas peculiaridades em cada um. Ela tem importante valor nessas tramas, sendo recurso semântico assertivo à construção literária, tanto que Saramago a explora com frequência.

Os cinco livros teatrais apresentam censura verbal, até porque alguns personagens neles são mais ameaçados com palavras. No entanto, *Que farei com este livro?*, *In nomine dei* e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* também revelam determinadas extrapolações de censura, chegando à violência física e até mesmo a mortes.

Percebe-se uma quase constante na dramaturgia saramaguiana: a incitação à ação coletiva para a reestruturação do equilíbrio cabe ao ser humano, apesar de ele ser causa da desordem também e isso é visível nas quatro primeiras peças produzidas por Saramago. Sendo assim, a eliminação (ou mera tentativa) da censura é responsabilidade única do homem.

Curiosamente, o tema opressão parece ter abalado muito a vida do próprio escritor, tanto profissional quanto pessoal. De fato, na produtiva carreira como cronista do *Diário de Notícias*, ele, um socialista polêmico, foi muito censurado, até ser demitido, além de ter sido obrigado a se esquivar do país natal, por ter sofrido várias perseguições religiosas, devido às opiniões contrárias à Igreja Católica.

É provável que determinadas situações opressivas na vida do dramaturgo o tenham marcado de certo modo, vindo a refletir também em suas páginas teatrais, por meio dos personagens marginalizados, como, por exemplo, Manuel Torres, Luis de Camões, Francisco de Assis, Gertrud Von Utrecht e Don Giovanni.

Além disso, como as peças apresentam nuances se comparados os tipos de censura, impossível seria analisá-los desarticulando os mesmos dos contextos históricos. Nos livros saramaguianos em análise, há sempre a retomada da História, o que demonstra um ponto comum bem nítido entre eles.

Sendo assim, não se pode descartar a acepção particular de História de José Saramago, que defendia ser ela “uma ficção” e, por tal razão, o autor se sentiu muito à vontade para reinventar personagens históricos e modificar acontecimentos ditos como “incontestáveis” pelos livros históricos positivistas.

Mergulhada em recriações históricas, a opressão, então, se aclimatou assertivamente em cada enredo. Aliás, nota-se uma simetria, no trato da História, nos volumes teatrais com alguns romances famosos do mesmo autor, apesar das diferentes dimensões físicas entre os gêneros de obra.

Mesmo sendo peça teatral um texto de natureza, em geral, concisa, ainda assim alguns pontos estéticos presentes nos romances também foram usados na dramaturgia por Saramago, principalmente para se abordar censura nos diferentes enredos influenciados pela História.

De fato, a simetria entre os dois gêneros merece destaque, pois ela contribui dando consistência literária à repreensão em cada peça, assim como em outras obras abordadas na pesquisa como, por exemplo, *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez*, *Caim*, *Levantado do chão* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Não à toa, os pontos comuns foram muito frequentes nas páginas teatrais e alguns merecem ser mencionados pela constante aparição: personagens femininas seguras, personagens históricos (inspirados em pessoas que existiram), personagens marginalizados, mistura de personagens históricos com ficcionais e questões ligadas à identidade humana. Todos eles dispostos favoravelmente ao desenvolvimento da censura no cerne histórico.

Em suma, José Saramago abordou a repreensão em toda a dramaturgia, sendo uma evidência clara que o tema o marcou muito e sempre despertou o seu interesse. Ao desenvolvê-lo, o autor deixou transparecer a acepção atípica, que ele tinha, de História, reinventando os fatos com talento e liberdade poética. Tal constatação também aparece em alguns romances significativos do escritor, o que aproxima pela temática, surpreendentemente, gêneros de obra tão dissemelhantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Periódicos

Diário da república. Lisboa, 1869-1976. Cotidiano.

Diário de Lisboa. Lisboa, 1973-1974. Cotidiano.

2 Artigos e livros

ABDALA JR, Benjamin. **Literatura, história e política.** São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AGUIAR, F. (Org.). **Gêneros de fronteira:** cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

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

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

ALDEAMIL, Maria Josefa Postigo. El teatro de José Saramago por élmismo. In: **Revista de Filologia Românica**, v. 28, 2011, p. 169-183.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. "Humilhados e ofendidos; novo percurso temático em **Todos os nomes**". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.133-145.

ALVES JUNIOR, Edmundo de Drummond; PRATA, Hugo Leonardo. "**As intermitências da morte** em José Saramago: análise do discurso e os conceitos sobre velho, velhice e envelhecimento". **Revista de estudos saramaguianos**. n.3. 1 jan. 2016 -p.203-215.

AMADO, Jorge. **O cavaleiro da esperança:** vida de Luiz Carlos Prestes. Rio de Janeiro: Record, 1979.

____. **O mundo da paz.** Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1953.

____. **Os subterrâneos da liberdade.** São Paulo: Martins Editora, 1968.

AMORIM-MESQUITA, Isabelle Regina de. "A noite", de José Saramago: uma revisão da História pelo viés da ficção dramática. In: **Revista Memento**, v. 2, n. 2, ago./dez. 2011, p. 120-132.

ANDREOLI, Marco. **Il teatro di José Saramago.** Quattrotesti e una domanda aperta. Link: <http://www.amnesiavivace.it/sommario/rivista/brani/pezzo.asp?id=222>. 16 dez. 2005.

ANTOINE, A. **Le Théâtre.** Paris: Les Editions de France, 1932.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNAUT, Ana Paula. Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s). In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 325-334.

____. **Memorial do convento: história, ficção e ideologia**. Coimbra: Fora do texto, 1996.

____. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

____. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

____. "O fatalismo da pobreza (?): o miúdo pormenor interessa à História (**Levantado do chão**, de José Saramago)". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 -p.11-25.

ARRABAL, José et alii. **Anos 70 - Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. "O sujeito e a contradição em **O evangelho segundo Jesus Cristo** de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.65-78.

BALTAZAR, Raquel. "Levantar os olhos do chão, uma imagem da conscientização humana em **Levantado do chão**, de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.153-167.

BALTRUSCH, Burghard. **O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia: estudos sobre utopia e ficção em José Saramago**. Berlin: Frank & Timme, 2014.

BAÑON, José Joaquim Parra. **Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago: acerca da arquitectura da casa**. Trad. Margarita Correia, Lisboa: Caminho, 2004.

____. "Arquitetura de **Todos os nomes**. Geometria e atmosfera da Conservatória geral". **Revista de estudos saramaguianos**. n.3. 1 jan. 2016 -p.163-185.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

____. **A tradição do impasse**. São Paulo: Ática, 1974.

____. Reflexões sobre o método. In: ____ **Leituras desarquivadas**. São Paulo: Ateliê, 2007, p.23-43.

BARBOSA, Maria Carolina de Oliveira. "No reparo da história, o nascimento da ficção: a propósito da **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.5. 1 jan. 2017 -p. 69-79.

BARRACLOUGH, Geoffrey. **Introdução à história contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

BARROS, Diana Pessoa de &Forin, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**, Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2013.

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê, 2006.

BASTOS, Baptista. **José Saramago: aproximação a um retrato**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. **Obras escolhidas I** –Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986, p.222-232.

_____. **Tentativas sobre Brecht**. Madrid: Taurus, 1975.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **A vida no drama**. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. **O dramaturgo como pensador**. Tradução de Ana Zelma Campos, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O teatro engajado**. Tradução de Ana Zelma Campos, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

____ (org.). **The theory of modern stage**. Dallas, Pennsylvania: Penguin, 1986.

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BERNDT, Charles Vitor. "Uma viagem rumo ao sul: **A jangada de pedra** e o pensamento pós-abissal". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.68-84.

BERRINI, Beatriz. **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ/Fapesp, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História social del teatro** (2 v.). Madrid: Guadarrama, 1974.

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Relações interliterárias: Brasil/América Latina/Europa. In: ____ **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1996, p.58-73.
- BIZIAK, Jacob dos Santos. "Angústia, resistência, silêncio e violência ética: corpos e gêneros sexuais na ficção romanesca de Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.50-67.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- ____. **Teatro de Augusto Boal**. (Revolução na América do Sul, etc). São Paulo: Hucitec, 1986.
- ____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec/SMC, 1984.
- BORBA Filho, Hermilo (org.). **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Iris, 1960.
- BORGES, Antonio José. "Saramago por Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.3. 1 jan. 2016 -p.187-202.
- BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: LP&M, 1983.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2 ed. São Paulo: T.A.Queiroz, 1987.
- BRADBY, David (ed.). **Performance and politics in popular drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- BRAGA, Mariana. **O quarto poder e a censura - sobre A Noite, de Saramago, em Lisboa**. Link: <https://cortinasabertas.wordpress.com/2013/11/25/o-quarto-poder-e-a-censura-sobre-a-noite-de-saramago-em-lisboa/>
- BRAGA, Mírian Rodrigues. Saramago entrevistado. In _____. **A concepção de língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999, p.15-28.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro**. Tradução de Yvette Centeno, Lisboa: Portugalia, 1965.
- ____. **Les arts et la révolution**. Paris: L'Arche, 1970.
- ____. **El pequeñoorganon para el teatro**. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- ____. **Escritos sobre teatro** (3 v.). Buenos Aires: Nueva Vision, 1973-76.
- ____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

- BRILHANTE, Maria João. Recensão crítica a **A segunda vida de Francisco de Assis** de José Saramago. In: **Revista Colóquio/ Letras**. Recensões críticas, n. 101, jan. 1988, p.124-125.
- BROOK, Peter. **El espacio vacío: arte y técnica del teatro**. Barcelona: Ediciones Península, 1973.
- BUENO, Francisco da Silva. **Literatura luso-brasileira**. São Paulo: Saraiva, 1951.
- CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Ática, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. Texto e história. In: ____ **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 13-22.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- ____. "Literatura comparada". In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.211-215.
- CAPUANO, Cláudio Sá. "Vozes femininas no teatro de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n 3. 1 jan 2016. p.45-58.
- CARMO, Evan do. **Reflexões de Saramago momentos antes de sua morte**. Brasília: Clube de Autores, 2015.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A antiguidade greco-latina por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CASTAGNINO, Raul H. **Teoría del teatro**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1979.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- ____. O lugar da literatura comparada na América Latina (Preliminares de uma reflexão). In: **Boletim Bibliográfico/Biblioteca Mário de Andrade**, 1986, v.47, p.9-21.
- ____. O viajante iluminado. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 181-189.
- ____. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo-RS: Ed. UNISINOS, 2003.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. "Os espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 - p.171-178.
- CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Panorama da literatura portuguesa**. São Paulo: Atual, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Trad. de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971, p.39-56.
- CIDRAES, Maria de Lourdes. Da possibilidade da poesia: 'Os poemas possíveis' de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 37-51.
- CLAUDIN, Fernando. **A crise do movimento comunista**. (2 v.). São Paulo: Global, 1985.
- Com o mar por meio**: uma amizade em cartas/Jorge Amado e José Saramago- 1 ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CONRADO, Aldemar (org.). **O teatro de Meyerbold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CONTE, Marco Aurélio Abrão Conte. “**In nomine dei** -o ocaso de deus e a agentividade do homem numa tragédia moderna”. **Revista de estudos saramaguianos**. n.11. 1 jan. 2020 -p. 102-121.
- CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. In: ____ **Válise de cronópio**, Trad. Davi Arriguci Junior; João Alexandre Barbosa; São Paulo: Perspectiva, 1974, p.227-32.
- COSTA, Horácio. **José Saramago**: o período formativo. Trad. nossa. Lisboa: Caminho, 1998.
- ____. **O engajamento em cena**. Link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs12079809.htm>. 12 jul. 1998.
- ____. A construção da personagem de ficção em Saramago: da **Terra do pecado ao Memorial do convento**. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 205-217.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1996.
- COSTA, I. J. M.; GONDAR, J. **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- COURTEAU, Joanna. "**Dom Quixote e A jangada de pedra**: o mundo transformado". **Revista de estudos saramaguianos**. n.3. 1 jan. 2016 -p.79-86.
- COUTINHO, F. Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- D'AMICO, Silvio. **Storia del teatro drammatico**. (2 v.). Roma: Bulzoni, 1982.
- DAWSON, S. W. **O drama e o dramático**. Lisboa: Lysia, 1975.
- DENIS, B. **Literatura e engajamento**. Trad. Luiz Roncari, Bauru: Edusc, 2002.
- DESUCHÉ, Jacques. **La técnica teatral de Bertolt Brecht**. 2 ed. Barcelona: oikos-tau, 1968.

- DEUTSCHER, Isaac. **Ironias da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- DIOGO, Américo António Lindeza. O ano de 1993: representação e poder. Provérbios. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 65-78.
- DÓRIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. s/l: Forja, 1980.
- _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUARTE, Manuel. **Contra a corrente**. Coimbra: Caminho, 1997.
- DUBY, Georges. O historiador, hoje. In: _____. **História e nova história**. Trad. de Carlos de Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986. p.7-19.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa, Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ELESBÃO, Juliane de Sousa. "Da alegoria em José Saramago: considerações acerca da obra **O conto da ilha desconhecida**". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.99-109.
- ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males o menor**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht, sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Globo, 1991.
- FERGUSON, Francis. **The idea of a theater**. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- FERRARA, Maria Victoria. "O caminho da morte na narrativa de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 -p.78-103.
- FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. São Paulo: Edifurb, 2012.
- _____. **As faces de Deus na obra de um ateu- José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2003.
- _____. "Caim decreta a morte de Deus". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 -p.84-138.
- FERREIRA GULLAR. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Da capo: o texto como palimpsesto na História do cerco de Lisboa. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 341-351.

- FINOL, José Enrique. "As semióticas do nome: identidade e anonimato na obra de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.3. 1 jan. 2016 -p.11-32.
- FLORES, Conceição. "Duplos paródicos na obra saramaguiana". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 - p.104-113.
- FONSECA, Ciro Leandro Costa da; LIMA, José Rosamilton de. "Os penitentes de Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.3. 1 jan. 2016 -p.33-44.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GARCÍA-GUILLÉN, Mario. **Falando de teatro**. São Paulo: Loyola, 1978.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva /Edusp, 1990.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GIROLA, Maristela Kirst de Lima. "O segundo sexo em José Saramago: uma análise do feminino em **História do cerco de Lisboa**". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p. 142-152.
- GONÇALVES NETO, Nefatalin. "Alegorias saramaguianas em **O homem duplicado**". **Revista de estudos saramaguianos**. n.7. 1 jan. 2018 -p.48-70.
- GOTTFRIED, Martin. **Teatro dividido**. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- GROTOWSKI et alii. **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Presença, 1973.
- HAUSER, Arnold. **História social de la literatura y el arte**. (3 v.). Madrid: Guadarrama, 1969.
- HINCHLIFFE, A.E. (ed.). **Drama criticism. Developments since Ibsen**. London: Macmillan, 1979.
- HIRSCHMAN, Albert O. **A retórica da intransigência**: perversidade, futilidade, ameaça. Tradução de Tomás Rosa Bueno, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HORMIGON, Juan Antonio (org.). **Brecht y el realismo dialectico**. Madrid: Alberto Corazón, 1975.
- _____. **Investigaciones sobre el espacio escenico**. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- HOWARTH, W.D. (ed.). **Comic drama**. London: Methuen, 1978.
- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en 'Todos los nombres'. In: **Colóquio/Letras**. Trad. de Vitor Celso Salvador. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 453-462.

- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. Londres, Nova York: Routledge, 1988.
- JAUSS, Hans Robert. **A História literária como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: _____. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha, Coimbra: Almedina, 1979, p.5-49.
- JOBIM, José Luiz (Org.) **Literatura e identidades**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- José Saramago revisita o mito de don Juan**. Estadão online. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,jose-saramago-revisita-o-mito-de-don-juan,20050331p3293>. 31 mar. 2005.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária (2 v.)**. Coimbra: Armenio Amado, 1970.
- KHOURY, Simon. **Atrás da máscara I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- KOLEFF, Miguel Alberto. "O poder, a glória e a nua vida". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1.1 jan. 2015 -p.155-169.
- _____. "Formas de dessubjetivação nos romances de José Saramago e Teolinda Gersão". **Revista de estudos saramaguianos**. n.7. 1 jan. 2018 -p.81-88.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LE GOFF, Jacques. **A História nova**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LEAL, Maria Luísa. Viagem a Portugal: os passos do viajante. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 191-204.
- LEITE JR, José; SILVA, Fernânga Diniz da. "A presença do surrealismo na obra **O ano de 1993**, de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.5. 1 jan. 2017 -p. 108-123.
- LEITÓN, Ivannia Barboza. "O poder da individualidade em **Ensaio sobre a lucidez** de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.146-163.
- LIMA, Denise Noronha. "A dupla visão do cronista: **Deste mundo e do outro**". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.85-107.
- LIMA, Isabel Pires de. Dos 'anjos da História' em dois romances de Saramago ('**Ensaio sobre a cegueira**' e '**Todos os nomes**'). In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 415-426.
- LINS, A. "Um crítico do mundo moderno". In. Maia, E. C. (org.) **Alvaro Lins: sobre crítica e críticos**. Recife: CEPE, 2012.

- LLOPIS, Juan M. Ribeira. Ilhas, illas, illes, islas, uharteak: pen(ta)ínsula. In: **Colóquio/Letras**. Trad. de Vitor Celso Salvador. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 473-481.
- LOPES, João Marques. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.
- LOPONDO, LÍlian. "Querido diário...". **Revista de estudos saramaguianos**. n 1. 1 jan. 2015 p.61-77.
- LUKÁCS, Georg. **II dramma moderno**. Milano: Sugarco, 1976.
- _____. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d.
- LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. 4.ed. Tradução de Ricardo Correa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: DESA, 1965.
- _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Abril, 1982.
- _____. **A crise do capital**. São Paulo: Ensaio/Unicamp, 1990.
- MARGATO, Izabel. "1936, o ano da morte de Ricardo Reis". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.26-49.
- MARTINHO, Fernando J. B. Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 21-33.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. A crônica de Saramago ou uma viagem pela oficina do romance. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, jan. 1999, p. 95-106.
- MARTINS, Carlos Estêvam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MARTINS, Maria de Lourdes Cândia. José Saramago: uma poética da fala e da escrita. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 305-310.
- MATTIA, Bianca Rosina. "No percurso das teorias da leitura, os leitores para José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.33-49.
- MAYER, Hans. **Brecht et la tradition**. Paris: L'Arche, 1977.
- _____. **Os marginalizados**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- MEDEIROS, Aldinida (Org). **Travessias pela literatura portuguesa**: estudos críticos de Saramago a Vieira. Campina Grande: Edueph, 2013.
- MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar**: conversas inéditas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MENDONÇA, Fernando. Recensão crítica a “A noite”, de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 58, nov. 1980.
- MENDONÇA, Jorge Eduardo Magalhães de. "Uma análise da sociedade portuguesa, após a Revolução dos Cravos, em duas peças de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.8. 1 ago. 2018- p.39-52.
- MERKEL, Ulrich (org.). **Teatro e política. Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- MEYERHOLD, V. **Teoria teatral**. Madrid: Fundamentos, 1979.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- _____. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MIGNON, Paul Louis. **Historia del teatro contemporaneo**. Madrid: Guadarrama, 1975.
- MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas literaturas: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e comunicação**. Coimbra: Almedina, 2010.
- MOSTAÇO, Edelcio. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Poposta, 1983.
- _____. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Poposta, 1982.
- MOUSSINAC, Leon. **História do teatro**. Lisboa: Bertrand, s/d.
- MOUTINHO, Isabel. A crônica segundo José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, jan. 1999, p.81-91.
- NARANJO, Jaime Sánchez. "O niilismo político: caminho para uma renovação da democracia em José Saramago". Trad. Pedro Fernandes de Oliveira Neto. **Revista de estudos saramaguianos**. n.7. 1 jan. 2018 -p. 89-98.
- NEVES, Margarida Braga. Nexos, temas e obsessões na ficção breve de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, jan. 1999, p. 117-141.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques. **História: novos problemas**. Trad. de Theo Santiago. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

OLIVEIRA, Fernando Matos. **O destino da mimese e a voz do palco**: o teatro português moderno. Coimbra: Angelus Novus, 1997.

____. **Teatralidades**: 12 percursos pelo território do espectáculo. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

OLIVEIRA, Isaura de. Lisboa segundo Saramago: a História, os mitos e a ficção. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 357-378.

OLIVEIRA, Paulo Roberto de. **Fora de cena**: o teatro por trás do palco. Rio de Janeiro: Quartet, 2003.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. "Temas, formas e obsessões em **Claraboia** de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n. 1. 1 jan. 2015 -p.139-154.

____. "José Saramago numa encruzilhada, a terceira via". **Revista de estudos saramaguianos**. n. 9. 1 jan. 2019 -p.135-140.

____. "Voltar a **Levantado do chão**, um romance dentro e fora de seu tempo". **Revista de estudos saramaguianos**. n.12. 1 ago. 2020 -p.15-24.

OLSON, Elder. **Teoría de la comedia**. Barcelona: Ariel, 1978.

OZELAME, Josiele K. Corso; VALDATI, Jessica. "A remissão do diabo: de vilão a mocinho em **O evangelho segundo Jesus Cristo**". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.79-93.

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

____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PASCOLATI, Sonia; SILVA, Cinthia Renata Gatto. Ficção e História na recriação de Camões por Saramago. In: **Signótica**, v. 25, n. 1, jan./jun. 2013, p. 157-177. Link: <file:///C:/Users/windows/Downloads/23286-112937-2-PB.pdf>

PASSOS, Rodolfo Pereira. "O despertar pungente da consciência: o sentido de acordar em **Levantado do chão**, de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.12. 1 ago. 2020 -p.120-129.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

____. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

____. **O que é teatro?**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

____. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

- ____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980.
- ____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- ____. **Teatro Oficina (1958-1982)**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PERDIGÃO, Henrique. **Dicionário universal de literatura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1913.
- PEREIRA, Márcio Roberto. Camões revisitado: (Sobre **Que Farei com Este Livro?**, de José Saramago). In: **Miguilin**, v. 3, n. 1, 2014, p. 145-153.
- PERRONE-Moisés, Leyla. A ficção como desafio ao registro civil. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 429-439.
- ____. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIANCA, Marina. **El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989**. Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature, 1990.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. José Saramago: a lição da pedra. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 13-19.
- PINHEIRO, Eula Carvalho. **José Saramago: tudo, provavelmente são ficções; mas a literatura é vida**. Rio de Janeiro: Musa, 2012.
- ____. "Memória: o passado é presença presente (**Cadernos de Lanzarote, As pequenas memórias, O caderno e O caderno 2**)". **Revista de estudos saramaguianos**. n.5. 1 jan. 2017 -p.44-54.
- PINHEIRO, Hélder. Pesquisa em literatura: atitudes e procedimentos. In: _____. **Pesquisa em literatura**. 2. ed. Campina Grande: Bagagem, 2011, p. 15-58.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POUND, E. **O ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins, 1964.
- PRONKO, Leonard C. **Teatro: leste & oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RAMA, Angel. **A cidade das letras** [La ciudad letrada]. Trad. de Emir Sader. Prólogo Hugo Achugar. Introd. Mario Vargas Llosa, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. Lisboa: Coleção Saber, 1967.
- ____. **O texto e o acto**. Lisboa: Coleção Saber, 1970.
- ____. **Teatro moderno**. Lisboa: Coleção Saber, 1978.

____. Teatro, tempo e história. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 143-150.

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

____. & LOPES, Ana C. M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1994.

____. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

____."Figuração da personagem: a ficção meta-historiográfica de José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 -p.38-51.

REIS, Manuel. **Crítica necessária a José Saramago**. Portugal: Estante Editora, 1992.

RIVAS, Pierre. **Encontro entre literatura**: França-Brasil-Portugal. Tradução coordenada por Duraval Atiço e Maria Letícia Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto**: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

____. Espaços que a história tece na ficção de Saramago. In: **Letras**, n. 27, jun. 2015, p. 99-110. Link: <http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11903/7325>

RODRIGUES, Márcia Regina. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa**: O render dos heróis, de Cardoso Pires e Felizmente há luar, de Sttau Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

ROHDEN, Huberto. **Filosofia da arte**. São Paulo: Alvorada, 1985.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora S.A., 1965.

____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANS, Ana Monner. De aventuras, azares, amores y taumaturgias: la subversión genérica como estrategia narrativa en 'Todos los nombres'. In: **Colóquio/Letras**. Trad. de Vitor Celso Salvador. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 441-451.

SANTIAGO, Silviano. "Apesar de dependente, universal". In: _____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.13-24.

____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte-MG: Ed. Da UFMG; São Paulo-SP: Humanitas, 2005.

SANTOS, José Rodrigues dos. **A última entrevista de José Saramago**. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SARAIVA, Antônio José. **História da literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia Brasileira de Pub, 1969.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

____. **A noite**. Lisboa: Caminho, 1979.

____. **A segunda vida de Francisco de Assis**. Lisboa: Caminho, 1987.

____. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

____. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

____. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

____. **Cadernos de Lanzarote(I-V)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

____. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. Lisboa: Caminho, 2005.

____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

____. "História e ficção", **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, 1990, n. 400, p.17-19.

____. **In nomine dei**. Lisboa: Caminho, 1993.

____. **Levantado do chão**. São Paulo: Record, 1980.

____. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

____. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982.

____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Record, 1984.

____. **O caderno**: textos escritos para blog- setembro de 2008-março de 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

____. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Record, 1991.

____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

____. **Que farei com este livro?**. Lisboa: Caminho, 1980.

____. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. Reportagem de Marília Scalzo para a **Folha de S. Paulo**, Debate na Folha, Livros, 30 de abril de 1988, p. 3.

____. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, J. P. **Un théâtre de situations**. Paris: Gallimard, 1973.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SEIXO, Maria Alzira. **Poéticas do século XX**. Lisboa: INCM, 1984.

____. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: INCM, 1987.

_____. José Saramago: o ano de 1998. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 9-10.

_____. Derivas. Notas para uma leitura do caderno de apontamentos sobre a composição de **A jangada de pedra**. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 311-319.

SEMINARA, Graziella. "Os trabalhos literários de José Saramago no teatro musical de Azio Corghi". **Colóquio/Letras**, janeiro/junho de 1989 (número monográfico especial, "José Saramago: o ano de 1998", por ocasião da atribuição do Prêmio Nobel de Literatura).

SILVA, Adriana Gonçalves da. "Os ensaios de José Saramago e o paradigma do dom". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.14-32.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Francisca Carolina Lima da. "In nomine homo: o homem como medida de todas as coisas n' **O evangelho segundo Jesus Cristo**, de José Saramago, uma alegoria da religiosidade moderna". **Revista de estudos saramaguianos**. n.9. 1 jan. 2019 -p.86-106.

SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, jan. 1999, p. 249-266.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Que farei com este livro? – de **Os Lusíadas**, Segundo Saramago. In: **Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas**, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 441-447.

SMART, B. **A pós-modernidade**. Trad. Ana Paula Curado. Lisboa: Europa-América, 1993.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SOREL, Andrés. **Saramago: una mirada triste y lúcida**. Buenos Aires: Algada, 2007.

SOUSA SANTOS, B. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 5.ed. Porto: Afrontamento, 1996.

SOUZA JR, Jorge Luiz Foureaux de. "O evangelho segundo Jesus Cristo. Notas acerca de um (certo) parricídio". **Revista de estudos saramaguianos**. n.8. 1 ago. 2018 - p.121-134.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TAKAHASHI, Fabiana. "Do filosofar sobre a morte: uma leitura das ideias de suicídio e morte em José Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.1. 1 jan. 2015 - p.26-37.
- TORRES, Lissett M. Espinel. "**Ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago. Representações sociais na sociedade moderna". **Revista de estudos saramaguianos**. n. 6. 1 ago. 2017 -p.108-129.
- UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Catedra: Murcia, 1998.
- VARGAS, Maria Thereza. **Antologia do teatro anarquista**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- VECCHI, Roberto. Os dois Saramagos: a arte do testemunho. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 223-237.
- VENÂNCIO, Fernando. Retrato precário: os 'Cadernos de Lanzarote' de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 483-499.
- _____. **José Saramago, a luz e o sombreamento**. Porto: Campo das Letras, 2000.
- VERÍSSIMO, Érico. **O prisioneiro**. São Paulo: Globo, 1967.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. **Teatro/1**. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
- VIÇOSO, Vitor. Levantado do chão e o romance neo-realista. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 239-248.
- VIEIRA, Agripina Carriço. Da História ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: do **Evangelho segundo Jesus Cristo** a **Todos os nomes**. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 379-393.
- VIEL, Ricardo. **Um país levantado em alegria**. Lisboa: Porto Editora, 2018.
- VILLEGAS, Irlanda. "Alegoria das sombras ou a luz da criação". **Revista de estudos saramaguianos**. n.4. 1 jul. 2016 -p.111-119.
- VOLTZ, Pierre. **La comédie**. Paris: Armand Colin, 1964.
- WEIGERT, Sérgio. "Ensaio sobre Saramago". **Revista de estudos saramaguianos**. n.6. 1 ago. 2017 -p.130-141.
- WILLET, John. **O teatro de Brecht**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

____. **Drama from Ibsen to Brecht**. London: The Hogarth Press, 1987.

____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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