

OBSERVAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO TEATRO DE JOSÉ SARAMAGO

Cláudio de Sá Capuano – Colégio Militar do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

Apesar de ter-se consagrado por sua produção romanesca, o dramático é um gênero no qual José Saramago fez algumas incursões ao longo de sua extensa produção literária. De fato, a partir de 1980, o romance *Levantado do Chão* deu novo rumo à sua criação literária. Desde então, o romance é sem dúvida o gênero ao qual o autor tem intensamente se dedicado nas últimas três décadas. Entretanto, no fim da década de 1970, sua obra já era vasta e variada, com publicações de poesia, conto, crônica e teatro.

O escritor fez sua estreia como dramaturgo com a peça *A noite* em 1979. Um ano depois surgiu *Que farei com este livro?*. Em 1987 e 1993, respectivamente, José Saramago produziu *A Segunda vida de Francisco de Assis* e *In Nomine Dei*. Em 2005, escreveu *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, texto que serviria, posteriormente, de base para o libreto de uma ópera do italiano Azio Corghi, a ser encenada em Milão. Das três primeiras peças escritas, duas reportam-se de alguma forma a um passado bastante distanciado do presente. *A noite* (1979) é a exceção.

As observações preliminares constantes do presente trabalho centram-se na análise das representações históricas e biográficas, no âmbito do gênero dramático. Para tal, há que se levar em conta dois principais eixos. O primeiro é a abordagem da história e da construção biográfica feita por José Saramago ao criar um texto literário. O segundo, que permeia o anterior, é fruto do amálgama da própria história portuguesa e suas peculiaridades factuais e o estilo próprio de José Saramago. É a ironia, que atravessa toda a leitura que as peças fazem do passado, do presente e do longo caminho que os separa. É pela via da ironia que se abre um interessante canal de observação crítica, pois ela é capaz de revelar uma necessidade de repensar de forma política o que é dito ironicamente.

As três peças apresentam, independentemente do tempo de sua ambientação, um diálogo com o momento presente, a partir da construção de narrativas organizadas sob a forma de ação teatral. Insisto aqui na idéia de narrativa, porque efetivamente contam-se histórias. No entanto, na ausência de narrador, uma vez que se trata de texto para encenação teatral, o que resta, como recurso de criação, é a presença de rubricas e a criação do perfil dos personagens, meios pelo qual o dramaturgo pode atuar.

No caso das peças em questão, mais especificamente *Que farei com este livro?* E em *A segunda vida de Francisco de Assis*, José Saramago lida especificamente com a construção de personagens que já detinham uma existência histórica prévia. Parece-me lícito reconhecer nas peças um exercício de escrita que visa uma recriação biográfica, desde que se tenha em mente que tal reconstrução terá uma finalidade própria, comum à prática do escritor em seus mais famosos romances: provocar uma releitura do passado.

Quanto à biografia, cabe-nos lembrar o pensamento de François Furet, no trabalho “Da História-narrativa à história-problema”. Para o autor, enquanto filha da narrativa, a biografia pode se realizar por meio da construção narrativa, a partir da interrogação que se fizer à documentação histórica. Isso porque o modelo da história é “muito naturalmente a narrativa biográfica” (Furet, s/d., p. 81).

Ao trabalhar com o passado, o historiador, o biógrafo ou outro pesquisador do campo sociológico ou literário não pode escapar de estabelecer escolhas ao tratar o material a que teve acesso. O movimento se dá no sentido de determinar aquilo que por si só é indeterminável: o tempo. A forma encontrada pelo historiador para determinar o indeterminado é fazer conscientemente escolhas à medida que lança seu olhar na direção do passado, mais especificamente no que restou dele na documentação disponível, sabedor de que o documento só *falará* se a ele forem colocadas questões.

Nos textos de que tratamos aqui, o elemento tempo não é apenas uma referência ao momento do enunciado das ações. Ele é igualmente um recorte. Em *A Noite*, a data é precisa: trata-se das horas que compõem a noite de 24 para 25 de abril de 1974, quando ocorre a Revolução dos Cravos. Em *Que Farei com este Livro?*, opta-se por tratar dos cerca de três anos que separaram a chegada de Camões a Lisboa e a publicação de *Os Lusíadas* em 1572. Por fim, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, há uma cena posicionada na contemporaneidade, sem uma definição exata da duração dos acontecimentos. Nos três casos, como veremos, isso está a serviço de promover uma reflexão sobre o presente, a partir de uma reavaliação do passado.

Como nos lembra Furet, o historiador “está consciente de que *escolhe*, nesse passado, aquilo de que fala e, assim fazendo, coloca, a esse passado, *questões seletivas*” (Furet, s/d, p. 84, grifos meus). O historiador (e por extensão o biógrafo ou o próprio ficcionista) é então o próprio construtor do seu objeto de estudo/trabalho, uma vez que se impõe a tarefa de delimitar “não só o seu período, o conjunto dos acontecimentos, mas também os problemas colocados por esse período e por esses acontecimentos, e que terá de resolver” (Furet, s/d, p. 84).

Ainda pensando na questão do tempo, vale colocar em pauta a idéia de Leonor Arfuch a respeito da “comunidade temporal” que possibilita o próprio relato biográfico. A pesquisadora argentina, ao comentar uma afirmativa do linguista Émile Benveniste, escreve:

Sua reflexão se orientava em deslindar as noções comuns de tempo *físico* do mundo, como contínuo e uniforme, e o tempo *psíquico* dos indivíduos, variável segundo suas emoções e seu mundo interior. A partir dali, distinguia o tempo cronológico, que engloba a vida humana enquanto ‘sucessão de acontecimentos’, tempo da nossa existência, da experiência comum, continuidade a partir de que dispõem, como ‘blocos’, os acontecimentos. Esse tempo, socializado no calendário /.../ se articula por sua vez a outro tempo, o tempo *lingüístico*, que não é redutível a nenhum dos outros, a menos que se desdobre no ato da enunciação, não já como uma manifestação individual a não ser *intersubjetiva*, enquanto põe em correlação presente, atual, um eu e um tu /.../ (Arfuch, 2002, p. 88-89)

É nos termos teóricos apontados acima que se funda a idéia de ler os textos teatrais de José Saramago como algo que parte de *uma* escrita biográfica (exceto em *A noite*), ou seja, de uma escrita possível, tendo-se em mente que tal processo de escrita é mediado pela subjetividade do biógrafo, enquanto sujeito que reflete sobre um objeto construído a partir das fontes a que teve acesso e que deliberadamente escolheu algumas em detrimento de outras. Soma-se a isso, no caso de Saramago, a intenção de remexer a tradição cultural a partir de sua problematização na literatura.

Apondo agora algumas observações a respeito das três primeiras peças teatrais de José Saramago.

1. A NOITE

A questão biográfica estaria anulada ao pensarmos na peça *A noite* (1979), se não houvesse ali, segundo afirma Horácio Costa “duas circunstâncias, uma de ordem histórica, outra de ordem individual, autobiográfica”, a responderem “pela escolha do tema” (Costa, 1997, p. 121). Cinco anos após a noite em que eclodiu propriamente a Revolução dos Cravos, a peça surge ambientada na redação de um jornal, na qual as relações de poder entre os seus componentes surgem como “uma metáfora localizada do processo político português” (p. 123). É como se metonimicamente o pequeno espaço de um jornal obediente ao poder instituído representasse as tensões existentes na sociedade portuguesa daquele momento, tensões essas relativas a um governo ditatorial de cerca de cinquenta anos.

A referência a autobiografia se deve ao fato de José Saramago, como é de conhecimento geral, ter atuado por muitos anos no campo do jornalismo. No entanto, não se pode dizer que haja na peça um personagem que seja uma espécie de *alter ego* do escritor. O que há é a representação de grupos heterogêneos que reagem de formas singulares às notícias de que tropas contrárias ao governo estão tomando a cidade de Lisboa.

O grande dilema se dá na necessidade de se tomar um posicionamento explícito, o que até então podia se dar de forma velada. Publicar ou não a notícia das movimentações de derrubada do governo poderia ser perigoso para todos. Há ali um grupo de homens mais velhos, privilegiados pelo regime e que, obviamente, o defendem. Há porém outros, mais jovens, que oscilam entre a subserviência e o desejo de ruptura. Mas será justamente entre os tipógrafos, a gente miúda da redação, mas que detém o poder de compor o jornal propriamente dito, que se dará a efetiva tomada de posição a favor de se noticiar o que ocorre na capital. É a ideia de que a verdadeira mudança só pode se dar a partir da adesão dos pequenos. O movimento dos tipógrafos é uma pequena revolução dentro do espaço do jornal. Analogamente, a revolução só será revolução se tiver sido aderida pelo povo, da cidade (como ocorre em *A Noite*) e do campo (como em *Levantado do Chão*).

Para caracterizar um personagem, Máximo Redondo, como fascista, Saramago se utiliza de um interessante recurso. Utiliza a transcrição de um editorial publicado em abril de 1973 no periódico *Época*, atribuindo-lhe a autoria ao personagem. Horácio Costa pontua o fato de José Saramago ter “alguma legitimidade para usar o texto, uma vez que ele responde a um artigo seu, não assinado” (Costa, 1997, p. 127). Podemos certamente entender esse procedimento como um claro exercício de utilização de fontes

referenciais na construção do texto literário, baseado não exatamente em fatos reais, mas em situações que uma determinada realidade passada poderia ter comportado. Ironicamente, e a ironia é certamente uma útil ferramenta nas mãos do escritor, o texto publicado para combater as suas ideias, serve para justamente reforçá-las no momento da escrita da peça.

Não é preciso que tenha havido uma redação de jornal que, na madrugada em que se dá a ação teatral, tenha efetivamente vivenciado o que está representado na peça para que ela seja verossímil, para que possa provocar no expectador, e posteriormente nos leitores, uma atitude de reflexão diante do momento histórico representado.

Essa me parece ser a base da leitura que se deve fazer do teatro de José Saramago. Ainda que em menor quantidade, são obras em que a complexidade dos temas e das relações estabelecidas entre personagens ou entre grupos de poder estão tão presentes quanto estariam, por exemplo, nos romances da década de 1980. Não me parece que esse teatro inicial se configure como um mero exercício de uma escrita que amadureceria nos romances. Seus ingredientes já ali se encontram, tanto é que *A Noite* dista apenas um ano da publicação de *Levantado do Chão*, e *Que farei com este livro?* surge no mesmo ano que o referido romance.

2. QUE FAREI COM ESTE LIVRO?

Ambientada no século XVI, entre 1570 e 1572, *Que farei com este livro?* trata de Camões e da publicação de *Os Lusíadas*. O livro a que o título da obra se refere é, portanto, o poema épico camoniano. Seu autor, o homem Luís Vaz (não o poeta, que seria posteriormente reconhecido como um dos grandes nomes, senão o maior, da Cultura Portuguesa), é personagem central da peça.

Em poema publicado em 1981, no livro *Os poemas possíveis*, o escritor trata também de Camões: “Que sabemos de ti, se só deixaste versos” (Saramago, 1981, p. 23). O verso sugere que, sendo parca a documentação sobre a vida de Camões, o que torna sua biografia obscura em vários pontos, restam apenas “papéis com versos”, ou seja, sua obra. Dali seria possível, por falta de outras opções, obter dados sobre a vida do poeta, para a sua reconstrução enquanto personagem. Com a intimidade que o uso da segunda pessoa do singular no poema indica, o texto abre a possibilidade de ser a obra escrita uma fonte para se preencher as lacunas da vida do homem, isto é, do homem que Camões eventualmente tenha sido. Tal ideia também foi apontada por Jorge de Sena, ao

afirmar que “revelar a arquitetura do poema [*Os Lusíadas*] era aproximarmo-nos, tão de perto quanto possível, das intenções de Camões, e compreender não só o tema, mas ele mesmo como poeta e homem” (Sena, 1978, p. 446). Na própria peça, surge a idéia de que os versos por si só revelam algo do poeta:

FRANCISCA DE ARAGÃO:
Quero ler esses versos.

LUÍS DE CAMÕES:
Para quê?

FRANCISCA DE ARAGÃO:
De vós, sei o que éreis. Mais me dirão agora os versos de quem sois hoje, do que vós narrando-me esses dezassete anos em outros dezassete (QFL, p. 44).¹

É claro que isso não precisa ser encarado de forma literal, mas pode servir para ilustrar uma técnica, um procedimento. Em texto publicado na primeira edição do livro, Luiz Francisco Rebello observa que, na peça,

a teatralização de personalidades exemplares da história literária /.../ oscila entre a narrativa biográfica, mais ou menos fiel, mais ou menos fantasiada, e uma finalidade didáctica que extrai da luta do artista com o meio social que foi o seu a matéria-prima para o ensinamento que se propõe (Rebello, 1980, p. 164).

Parece ser justamente essa a estratégia de construção do personagem: criá-lo tendo por um lado a ideia de biografia e por outro sua inserção no meio social em que viveu. Quanto a isso, acrescenta Rebello:

Na intersecção destas duas linhas se situa, precisamente, a peça de Saramago, que no entanto evita com superior inteligência os escolhos inerentes a uma e outra: nem o rigor histórico se dilui numa ilusória fidelidade arqueológica ou no recurso fácil aos anacronismos, nem a invenção poética abdica dos seus direitos sem deles todavia nunca abusar, nem a lição que da obra se desprende /.../ é posta em regras que, à maneira de um catecismo, o aluno/espectador deverá decorar... (p. 164).

"Dizem que é Luís de Camões. Será.", escreveu Saramago na crônica “São Asas” (1997, p. 58-59). Ali, ao se referir à estátua, posta em praça pública para homenagear o grande poeta nacional, vemos não o homem Camões, aquele sobre quem nada mais que dos versos sabemos, mas o vate, o poeta consagrado, o próprio

monumento, personagem da história literária portuguesa. No entanto, “o velho Luís Vaz”, o homem, “continuará morto” e a imagem do poeta, imobilizada no bronze da estátua, continuará a representar uma construção significativa de tempos que ficaram para trás. Tempos dos acontecimentos narrados, tempo da narração, tempo da mitificação do poeta e de seu livro. A voz do homem que foi Luís Vaz, transformado em monumento, “está trancada nos lábios de bronze” e os “ecos dessa voz, que ressoam de verso em verso, como entre montanhas que se falam e respondem, não chegam aos duros ouvidos deste tempo” (p. 59).

É preciso criar um discurso que chegue aos ouvidos desse tempo. O teatro de Saramago parece ter essa função, didática talvez, como nos apontou Rebello, acima citado.

O que se percebe neste pequeno texto é já uma preocupação que reaparece em *Que farei com este livro?*. José Saramago desenvolve, a partir da peça, uma reflexão sobre o papel do poeta e de sua figuração em praça pública. A fria estátua de bronze carece de ser aquecida, para que atentemos para o que encontra-se ali cristalizado. É preciso repensar o que nela está instituído, na figura estática, negra da fuligem do tempo, para recriar a identidade, já que a que se tem (a do herói, épico como seu livro) não basta.

A reflexão sobre a fixação das palavras naquilo que o monumento pode significar é bastante semelhante à presente em “São Asas”. No julgamento de Benjamin, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, a fixação da imagem do poeta no monumento pode ser entendida como uma renúncia da representação do poeta enquanto homem, “pois aniquilar um homem é tanto privá-lo de comida como privá-lo de palavra” (Gagnebin, 1999, p. 109). Ir ao monumento é, então, realizar exatamente o caminho contrário proposto por Jorge de Sena. Não ir às palavras do poeta é desconhecer não só a obra, mas o que se aproxima do que deve ter sido o homem.ⁱⁱ

O Camões que surge em *Que farei com este livro?* “se distancia do monumento, porque ganha voz e porque aparece como homem que vivencia o seu tempo e todas as contradições que há nele” (Capuano, 2007, p. 42). Na ação da peça, Camões é um homem absolutamente comum e pobre. O próprio poeta afirma: “/.../ Voltei da Índia sem riqueza nem esperança de a ter, e com a saúde perdida. Durante dezassete anos sofri além-mar o que além-mar em geral se sofre, mais a parte que só a mim cabia. Trouxe papéis com versos, é tudo quanto tenho (QFL, p. 44, grifo meu). O Camões de

Saramago trouxe certamente algo mais, trouxe em si a sua dignidade de poeta, de português, de homem, valor tão deteriorado na sua época, valor tão deteriorado hoje.

Entretanto, o pouco que tem lhe é suficiente para crer na importância da busca da publicação do livro. Trata-se portanto de um homem que é o contrário daquilo que se poderia idealizar em um poeta: não é aquele que tudo sabe, que tudo pode ou que tudo tem. Ao contrário, é aquele que quer pôr em prática o que acredita, mas não consegue sequer cavar seu espaço no mundo. Ainda assim, não é a figura do poeta sofredor, o que salvou o livro a nado, o injustiçado em vida, que nos é apresentado por José Saramago. Há de fato um homem comum, desgastado pelas agruras da vida, mas que ainda guarda em si alguma capacidade de crer e de sonhar.

Esta não é uma imagem condizente com a concepção de poeta clássico, o vate, ser praticamente divino, dotado do haloⁱⁱⁱ que assinala a sua condição de artista e o faz diferente dos outros. O Camões de Saramago é o poeta que já perdeu a aura, mas que nem por isso se converteu em um pobre coitado ou perdeu a dignidade. É apenas um homem tentando se incluir no mundo, por não querer estar à margem dele. Ao contrário, o reino, e também o Portugal do fim do século XX, mergulhados na repressão, vêem vilipendiados os princípios mais básicos daquela mesma dignidade que o poeta da peça soube manter, pagando com a pobreza pessoal seu preço. Camões vive certamente um momento de cruciais transformações de Portugal, o mundo, o que se faz sentir pela dicotomia entre o tempo passado, narrado no poema, e o tempo presente, que aos poucos o poeta inclui no seu texto.

3. A SEGUNDA VIDA DE FRANCISCO DE ASSIS

Em *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), José Saramago recria Francisco de Assis a partir da tradição medieval que o tem como o homem que se converteu aos mais puros ideais do cristianismo. Renuncia a fortuna familiar, rompe com o pai e passa a viver em voto de pobreza. Em torno de si, organiza-se a ordem dos franciscanos.

A primeira marca de singularidade que se pode apontar na peça de José Saramago é a ambientação temporal. A ação da peça se dá na atualidade, sem uma clara definição do tempo ou do espaço. Esse é um dado fundamental, pois o confronto que por fim se dará é de Francisco com ele mesmo. O homem, com seus ideais medievais, reencontra no presente, após longa ausência, os ideais de sua ordem transformados em uma grande

empresa, altamente lucrativa, cujo produto de venda são os ideais franciscanos. Do confronto com essa situação, surgirá um novo Francisco, que mais uma vez se vê na situação da renúncia: a renúncia ao próprio nome, e conseqüentemente a alguns aspectos da essência do seu pensamento medieval.

A anotação que aqui desejo fazer, no entanto, parte da ideia da criação dos personagens, catorze na peça, dos quais todos, exceto Pedro, representante dos pobres, são fundados numa matriz histórica. Criar os personagens passa então a ser um exercício interessante, pois requer um conhecimento do que foi registrado, em termos biográficos, a respeito da vida de cada um, para a partir daí construir o personagem na atualidade, prorrogando-lhes ficcionalmente a vida, dando-lhes mais um capítulo em suas biografias.

É claro que a escrita de um texto teatral tem especificidades, de forma que tentar lê-lo à luz de teorias a respeito da escrita de biografias pode ser um caminho forçoso. No entanto, enquanto processo de escrita, ainda mais em se tratando de autor como José Saramago, isso pode ser uma útil ferramenta para se atingir, por meio da leitura, camadas menos superficiais do texto.

Costumo ler o texto saramaguiano tendo em mente a complexidade de seus narradores. Isso porque compactuo da ideia de que os anacronismos são marca constante em seus textos. Entendo por anacronismo não apenas a explícita voz do presente ecoando em narrativas ambientadas no passado (caso, por exemplo, do *Memorial do Convento*), mas de qualquer marca dos posicionamentos ideológicos do autor que se fazem presentes em qualquer tipo de texto, seja romance, teatro ou poesia.

Em entrevista a Juan Arias, José Saramago fez a seguinte afirmativa:

O espaço que existe entre o autor e a narração por vezes é ocupado pelo narrador, que age como um intermediário, por vezes como um filtro, que existe para filtrar o que possa ser demasiado pessoal. Por vezes, o narrador está aí para ver se se pode dizer alguma coisa sem demasiado compromisso, sem que o autor se comprometa demasiado (Saramago, in Arias, p 26).

Na ação teatral, na ausência de narrativa, são alguns personagens que guardarão a “anacrônica voz” em suas falas. Defendo a ideia de que, no teatro, são as vozes femininas que assumem esse papel. No caso de *A segunda vida de Francisco de Assis*, como também em *Que farei com este livro?*, é a mãe (Pica e Ana de Sá) e a “namorada” (Clara e Francisca de Aragão) que tomam esse papel. No caso da construção de cada uma das personagens, Saramago partiu de elementos histórico-biográficos.

A biografia deve ser entendida como uma construção discursiva, mediada pelo manancial de informações a que o biógrafo teve acesso e pelas escolhas feitas pelo mesmo ao redigi-la. O dramaturgo aqui ocupa de certa forma o lugar do biógrafo. Nesse papel, Saramago parece trazer os fatos consagrados da vida dos personagens para, por meio da escrita, dotá-los de grande complexidade. Pica e Clara, por exemplo, são personagens que, na peça, estão a favor de Francisco, pelos laços antigos que os unem, mas têm consciência da ingenuidade de seus objetivos. Estão também, por fidelidade ideológica, dispostas a segui-lo sempre.

Segundo Pauline Hörmann, pode-se definir a biografia como um subgênero da historiografia, pois, ao descrever a vida de um indivíduo particular, trabalha-se com a pequena unidade de grandes períodos da história. Além disso, a biografia, gênero dos mais antigos da historiografia, tinha função didática e exemplar. Contava-se a vida ilustre de alguém para que a narrativa contribuísse com a educação moral das sociedades. Todavia, o que a peça de José Saramago nos apresenta não pode se encaixar nessa visão. Não há na peça uma preocupação em retratar qualquer personagem, inclusive (e principalmente Francisco), como figuras exemplares. O grupo dos ditos “gananciosos” é formado por aqueles que, de acordo com as narrativas medievais, tomaram atitudes que autorizam a sua representação, hoje, nos termos em que José Saramago o faz.

Além disso, sabe-se que o biógrafo atual, a princípio, está consciente de que seu ofício consiste em conjugar o que é historicamente comprovável a uma necessária criatividade capaz de transformar uma lista de acontecimentos em uma narrativa plausível e interessante (Hörmann, 1996, p. 18). Trabalha então o biógrafo não mais na base da oposição entre ficção / fatos reais, mas em termos de “fatos criativos” e “ficção histórica”. Segundo o historiador I. Nadel, citado por Hörmann (1996, p. 36), o biógrafo (assim como o historiador) seleciona subjetivamente os elementos que comporão seu texto, de modo que a vida biografada possa ser compreendida pelos leitores numa estrutura textual narrativa. O mesmo, como vimos, que foi postulado por François Furet, justamente em um trabalho em que procura evidenciar a preponderância da história enquanto problema, se comparada com a história-narrativa.

Em *A segunda vida de Francisco de Assis*, observa-se um procedimento de representação comparável com o que foi acima exposto. No entanto, a plausibilidade da história contada sob a forma de ação teatral está a serviço de um objetivo outro (senão

maior): provocar no expectador/leitor uma reflexão a respeito de sua condição humana, a partir da desmitificação de uma figura icônica do cristianismo.

Na peça, há certamente o que afirmou João Ferreira em um ensaio:

No Brasil, em Portugal, onde quer que seja, esta segunda vida de Francisco de Assis, surge como uma metáfora moderna de um mundo que precisa de uma transformação humanística superior, de uma teoria do homem pelo homem. Esta metáfora inspirada e apresentada por Saramago mostra como teatro e literatura podem ser discursos ativos voltados para o realismo social. No plano da ética política, o dinheiro e a riqueza devem ser controlados pelo direito de todos a fim de que a ambição não provoque a exploração e o aviltamento da consciência. Branca e luminosa, a prata, símbolo ocidental do dinheiro (argentum, argent), indica pureza e no cristianismo, pureza e purificação (Ferreira, s/d).

É a realidade dos pobres em confronto com a realidade dos ricos que dará ao Francisco da peça a real dimensão do problema que se lhe coloca. O interessante é que isso se dá justamente pelo confronto das idéias de Pedro, o representante dos pobres, e Francisco. A pobreza de que trata Francisco, não é a mesma pobreza que Pedro vivencia. Ao apelar por ajuda, Francisco tem a justa dimensão do abismo que separa seu tempo do momento atual:

FRANCISCO:

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

PEDRO:

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

FRANCISCO:

Não esperava agradecimentos. Tratava-se de salvar almas.

PEDRO:

Não sei se salvastes alguma. Mas, ao louvares a pobreza, afirmaste a bondade do sofrimento dos pobres. Este é o pecado de que nenhuma absolvição te levará. (SVSF, p. 221).

CONCLUSÃO

A partir das observações da natureza das que foram apresentadas no presente texto, pretende-se aprofundar a leitura das três peças iniciais de José Saramago e incluir, no decorrer da pesquisa, *In Nomine Dei* e *Don Giovanni*, tendo como norteamento das reflexões a representação da história empreendida pelo autor no seu teatro.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *El Espacio Biográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

ARIAS, Juan. *José Saramago: O amor possível*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAPUANO, Cláudio de Sá. "A voz do presente na ação teatral de José Saramago". In: *Encontros Prodigiousos - Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG e PUC Minas, 2001. v.I. p. 191-197.

_____. 2007. *Tudo que trago são papeis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago*. Cabo Frio: Ferlagos, 2007.

COSTA, Horácio. *José Saramago, o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

FURET, François. "Da história-narrativa à história-problema". In: *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s/d.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 1999.

HÖRMANN, Pauline A. H. *La biographie comme genre littéraire – Mémoires d'Hadrien de marguerite Yourcenar*. Amsterdam, Rodopi, 1996.

REBELLO, Luís Francisco. "Pós-fácio talvez supérfluo". In: SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. "A Noite". In *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. "A Segunda Vida de Francisco de Assis". In *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

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

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

SENA, Jorge de. "Camões: Novas Observações acerca da Sua Epopeia e do Seu Pensamento". In: *Dialéticas Aplicadas da Literatura* (Obras de Jorge de Sena). Lisboa: Edições 70, 1978.

NOTAS

ⁱ QFL p. 44. Cito sempre as peças por meio das iniciais que compõem seus títulos: NA – *A Noite*, QFL – *Que farei com este livro?* e SVSF – *A segunda vida de Francisco de Assis*.

ⁱⁱ Por mais questionável que possa ser a idéia de se conhecer o autor por sua obra, Jorge de Sena desenvolveu uma reflexão a partir do que consistiria o projeto estético de Camões, que reflete, segundo o autor, seu pensamento.

ⁱⁱⁱ Utilizo as palavras "halo" e "aura" exatamente na mesma acepção que Marshall Berman utilizou no capítulo dedicado a Baudelaire em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Ali, o autor aborda a desmistificação da imagem do poeta, convertido em homem comum, desprovido de qualquer elemento que o assinala e o diferencie dos outros indivíduos.