

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARCO AURÉLIO ABRÃO CONTE

A noite em que o cravo feriu o fuzil
Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de
José Saramago



ARARAQUARA – S.P.
2021

MARCO AURÉLIO ABRÃO CONTE

A noite em que o cravo feriu o fuzil
Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de
José Saramago

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Coorientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.

2021

C761n

Conte, Marco Aurélio Abrão

A noite em que o cravo feriu o fuzil : Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de José Saramago / Marco Aurélio Abrão Conte. -- Araraquara, 2021

159 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Fernando Brandão dos Santos

Coorientador: José Adriano Fenerick

1. José Saramago. 2. Teatro moderno. 3. Teatro português. 4.
Jornalismo político. 5. Revolução dos Cravos. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MARCO AURÉLIO ABRÃO CONTE

A noite em que o cravo feriu o fuzil
Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de
José Saramago

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
da Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos
Coorientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 30/07/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular:

Profa. Dra. Marcia Valéria Zamboni (UNESP – FCL-Ar)

Membro Titular:

Prof. Dr. Pedro Fernandes de Oliveira Neto (UFRN)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A Gibrahin Abrão, meu pai

AGRADECIMENTOS

Ao querido Professor Fernando Brandão dos Santos, meu orientador, por ter confiado em mim e em meu trabalho desde as aulas de grego na graduação. Seu verdadeiro amor pelo teatro e a seriedade e leveza com que se dedica à vida acadêmica têm sido e serão sempre um inspirado exemplo a ser seguido. Sem sua disposição a se aventurar comigo pelas veredas do teatro moderno, mesmo tendo feito dos palcos clássicos a sua casa, este trabalho não teria sido possível – ou, se o fosse, jamais estaria completo.

Ao meu coorientador, o Professor José Adriano Fenerick, sem cujos conhecimentos sobre os Estudos Culturais eu não disporia de instrumentos adequados para refletir sobre a arte moderna, pela generosidade com que me acolheu. Ao meu amigo Zé Adriano, cuja lucidez, desde sempre, me assombra e inspira.

A todos os membros do Grupo de Estudos Culturais (GECU) da UNESP de Franca, em especial aos amigos Vanessa Pironato Milani e J. César Fernandes Gomes, ao lado de quem sorvi os bons e os maus momentos da vida com um permanente bom humor.

À querida Professora Márcia Zamboni, por ter me posto em contato com a literatura de José Saramago durante a graduação. Ainda guardo na memória o brilho que em seu olhar ecoava seus apontamentos sobre Joana Carda e o cão Constante.

Ao Professor Pedro Fernandes de Oliveira Neto, grande divulgador da literatura saramaguiana a quem muito admiro e sou grato por tudo que escreveu e continua escrevendo e, também, por ter me honrado com a sua participação neste trabalho.

A Raphael Bertolli, Edegar Rosa, Samuel Decresci e José Antônio Azevedo, irmãos em cujas veias não corre sangue meu, mas por quem o derramaria de todo.

À Juliana Terra, que me ensinou a beleza da ironia e o valor da lealdade, por ter-se sentado ao meu lado na plateia dos que assistem aos pobres ceifeiros que, indiferentes ao pranto do mundo, lançam ao nada seu canto gentil.

À Heloísa Campanhã, minha violeta, por já termos confundido nossas lágrimas, pelas risadas mais saborosas trocadas enquanto assistimos ao espetáculo das fumaças que se abraçam e se dissipam pela amplidão, pelas danças solitárias na cozinha ao pôr do sol, por todas as peças que ainda faremos. À Helô, a amiga em cujo abraço encontro abrigo. À Helô, através de quem viverei duas vezes.

À Natália, que *se instalou feito um poceiro dentro do meu coração*, por ter me devolvido a poesia do luar. Natália, quando você surgiu e pingou nova vida em meu olhar, mirei os seus olhos e neles vislumbrei, mais nitidamente, o meu futuro. À Natália... por ser a esperança que caminha de mãos dadas às minhas. À Natália, meu poema favorito e minha casa. *Who could ask for more?*

À Pilar Del Rio, pela emocionada acolhida em março de 2017 na Fundação José Saramago, ocasião em que me presentou com uma tocante dedicatória num exemplar de *A noite*. À Pilar, através de cujos olhos José ainda respira, por me fazer entender, quando a conheci em Lisboa,

a dimensão do homem por trás daquelas palavras todas, e também das palavras tácitas que escrevem um homem de papel como Saramago o foi.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que financiou esta pesquisa e possibilitou sua realização.

“[...] Inda guardo, renitente / Um velho cravo para mim. // Já
murcharam tua festa, pá! / Mas certamente / Esqueceram uma semente
/ Nalgum canto de jardim.”

Tanto Mar – Chico Buarque

RESUMO

A vasta obra de ficção narrativa de José Saramago (1922-2010) tem já um número expressivo de estudos acadêmicos aquém e além das fronteiras do mundo em que se fala e escreve a língua portuguesa. Mas ainda que seja consensual o reconhecimento do forte teor político, de inspiração marxista, que caracteriza toda a sua produção literária, muito pouco se tem falado sobre duas searas de sua produção: as cinco peças de teatro, escritas sob o estímulo ou encomenda de produtores teatrais, e os textos de cunho jornalístico, também de teor político, que o autor redigia para os jornais em que trabalhou como editorialista e diretor. Pretendemos mostrar que esses artigos, publicados em Portugal na década de 1970 – antes e depois do calor da hora revolucionária do 25 de abril – e reunidos nos volumes *A opinião que o Diário de Lisboa teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976), exerceram relevante influência sobre os textos de ficção dados à estampa no chamado período formativo do escritor e já prenunciam os grandes temas de sua mais madura narrativa. A própria dimensão ensaística, já amplamente reconhecida pela crítica, dos romances de Saramago parece remeter a esses escritos. Este trabalho propõe-se a tratar de uma parte esquecida da literatura saramaguiana, a sua dramaturgia, lendo-a à luz não só dos referidos textos jornalísticos, aqui tomados como eficientes catalisadores que permitem analisar e interpretar *A noite*, de 1979, mas também das teorias a respeito da estética teatral moderna – sobretudo, as de Peter Szondi e de Sarrazac – e dos Estudos Culturais – nomeadamente, os de Raymond Williams acerca da relação entre arte e sociedade – e, com isto, demonstrar como essa sua primeira peça, ao contrário do que afirmam os escassos textos a ela dedicados, apesar de distante das vanguardas teatrais do século XX, dialoga temática e formalmente com as questões do teatro moderno ocidental. A ação da peça se desenrola na redação de um jornal alinhado ao ideário fascista e compreende os momentos imediatamente anteriores à – e a própria – eclosão da Revolução dos Cravos. Suas personagens corporificam as complexas forças sociais envolvidas explícita ou veladamente no movimento que pôs fim a quase meio século do regime autoritarista em Portugal. Através da diluição de um eu épico na estrutura do texto dramático; de uma representação de personagens que, menos individual que coletiva, flerta com a alegoria e se esquiva do naturalismo; do esvaziamento da ação dramática em favor do movimento histórico; do estabelecimento de uma comunicação compulsória, que tensiona o isolamento humano; da colagem de textos e de outros procedimentos, Saramago revela-se um importante nome também do teatro moderno português, ainda que se tenha proclamado um dramaturgo acidental.

Palavras – chave: José Saramago. Teatro moderno. Teatro português. Jornalismo político. Revolução dos Cravos.

ABSTRACT

José Saramago's (1922-2010) vast work of narrative fiction has now a significant number of academic studies that are far beyond the borders of the world in which Portuguese language is spoken and written. Although it's consensual the recognition of the strong political content, of Marxist inspiration, that characterizes all his literary production, very little has been said about two fields of his production: the five plays, written under the encouragement or commission of theatrical producers, and the journalistic texts, also of political content, that the author wrote for the newspapers where he worked for as an editorialist and director. We shall present how these articles, published in Portugal in the decade of 1970s - before and after the heat of the revolutionary hour of 25 April – and gathered in the volumes *As opiniões que o DL teve* (1974) and *Os apontamentos* (1976), exerted relevant influence on the fiction texts printed in the so-called formative period of the writer and already foreshadow the great themes of his most mature narrative. The very essayistic dimension of Saramago's novels, yet widely recognized by critics, seems to refer to these writings. This research proposes to address a forgotten part of the saramaguian literature, its dramaturgy, reading it in the light not only of the referred journalistic texts, here taken as efficient catalysts that allow to analyze and to interpret *A Noite* (1979), but also of the theories about modern theatrical aesthetics - especially those of Peter Szondi and Sarrazac - and of Cultural Studies - namely, those of Raymond Williams concerning the relationship between art and society - therewith, to demonstrate how his first play, contrary to what the few texts dedicated to it affirm, despite being distant from the theatrical avant-garde of the 20th century, dialogues thematically and formally with the issues of modern western theater. The play's action takes place in the editorial department of a newspaper aligned with the fascist ideology and comprises the moments immediately before - and the very – outbreak of the Carnation Revolution. His characters embody the complex social forces involved explicitly or veiled in the movement that ended almost half a century of authoritarian regime in Portugal. Through the dilution of an epic speaker in the structure of the dramatic text; a representation of characters who, less individual than collective, comes near to the allegory and dodges naturalism; the draining of the dramatic action in favor of the historical movement; the establishment of compulsory communication, which stresses human isolation; the collage of texts and other procedures, Saramago becomes also an important name in modern Portuguese theater, even though he proclaimed himself as an incidental dramatist.

Keywords: José Saramago. Modern theater. Portuguese theater. Political journalism. Carnation Revolution.

SUMÁRIO

1. À GUIZA DE INTRODUÇÃO – APONTAMENTOS PRELIMINARES SOBRE O DRAMA DE SARAMAGO.....	11
2. A ÚNICA VERDADE POSSÍVEL? – FASCISMO, IMPRENSA E REVOLUÇÃO ENTRE A HISTÓRIA DE PORTUGAL E A FICÇÃO DE SARAMAGO.....	28
2.1. Do Estado Novo a um novo Estado – Salazar, Caetano e o Império Colonial	30
2.2. Liberdade e intervenção cívica – O jornalista Saramago entre a Ditadura e a Revolução	39
2.2.1. O Diário de Lisboa contra a apatia cívica em Portugal.....	47
2.2.2. O Diário de Notícias e a opção socialista para a revolução portuguesa.....	52
2.3. Da História como substrato da literatura saramaguiana.....	62
3. NOVAS LINHAS DE CHUMBO – A NOITE EM DIÁLOGO COM O DRAMA MODERNO E O TEATRO POLÍTICO	68
3.1. Tendências do drama moderno – da crise ao rapsódico	70
3.2. <i>Todos faremos jornais um dia</i> – exortação revolucionária em um drama político português.....	81
4. ÁGUAS TURVAS – O (FALSO) NATURALISMO E O MATERIALISMO CULTURAL N’A NOITE DE SARAMAGO.....	109
4.1. Aproximações a um conceito escorregadio: a Cultura para Raymond Williams.....	111
4.1.1. A cultura é algo comum.....	119
4.2. Enfrentamento ao paradigma naturalista e a seus espectros.....	125
4.2.1. O ímpeto revolucionário na cosmovisão de Saramago.....	132
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
6. ANEXOS – CADERNO DE IMAGENS	140
7. REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	144

1. À GUISA DE INTRODUÇÃO – APONTAMENTOS PRELIMINARES SOBRE O DRAMA DE SARAMAGO

Que tenha gozado o romancista José Saramago (1922-2010) de uma das mais bem sucedidas carreiras literárias do último século, o atestam não apenas o prestígio angariado por sua obra nas dezenas de países em que se viu traduzida e publicada ou a sua recepção dos mais importantes prêmios da área – como o Camões em 1995 e o próprio Nobel, três anos mais tarde –, mas também a miríade de estudos acadêmicos estimulados por sua literatura desde meados da década de 1980, de forma alguma restritos às fronteiras do mundo em que se fala e escreve a língua portuguesa. Debruçadas sobre os seus romances, essas investigações incumbiram-se de lançar luz sobre as inovações por eles perpetradas no seio da forma narrativa moderna. No entanto, em que pese ser a escrita romanesca, de fato, a forma privilegiada da extensa lavra saramaguiana, o escritor também incursionou por diversos outros gêneros que, ofuscados pela potência de seus livros mais conhecidos, ainda hoje anseiam por estudos de fôlego, padecendo ora de indiferença por parte da crítica, ora do subjugo que os relega à condição de manifestações marginais sem maior valor que o de orbitarem a narrativa de Saramago, potencializando-a.

É sabido que, antes de sua consagração em 1980 – ano em que inaugurou o estilo que lhe é característico com a publicação de *Levantado do chão*, texto no qual narra a trajetória de três gerações dos Mau-Tempo, família de camponeses alentejanos que, às voltas com as contingências históricas e políticas do conturbado novecentismo português, se investe paulatinamente de uma autoconsciência revolucionária que deságua no enfrentamento à opressão latifundiária –, o autor espraiou pelos mais variados gêneros textuais, literários ou não, as suas preocupações políticas, sociais e estéticas. Sobre esse período, ao qual o crítico Horácio Costa (1997) chamou *formativo*, cumpre, à guisa de introdução, tecer alguns apontamentos, dado que justamente a ele remontam a escrita, a publicação e a estreia de *A noite*, peça de 1979 aqui tomada como objeto de análise.

Em 1947, seduzido pela vaidade de publicar um livro, o jovem José Saramago, então funcionário da Caixa de Abono de Família do Pessoal da Indústria de Cerâmica, dá à estampa *Terra do pecado*. O romance, cujo título inicial, *A viúva*, fora alterado por exigências de ordem mercadológica, deixa entrever temáticas às quais o escritor, de fato, se dedicaria décadas mais tarde. Porém, além de vazado numa forma narrativa anacrônica, embebida de filiações estéticas já então ultrapassadas, o texto fora recebido com retumbante indiferença pelo público e pela crítica, provavelmente graças à condição de seu autor, então isolado dos grandes meios editoriais e grupos literários. Seis anos mais tarde, os esforços de Saramago foram canalizados

noutra tentativa malograda de ingresso no mundo das letras: a Empresa Nacional de Publicidade (ENP) recebe o original de *Claraboia*, mas não demonstra interesse na publicação do romance, que permaneceu inédito até a morte do escritor e foi dado ao público apenas no ano de 2011. O caráter infrutífero dessas investidas gestou uma frustração que acabou por impelir o autor à decisão de não publicar nenhum livro por praticamente duas décadas, durante as quais ele se dedicou a diversas profissões burocráticas e administrativas.

Seu regresso à literatura data do ano de 1966, quando *Os poemas possíveis* fazem dele um poeta cuja fatura, passando ao largo das mais arrojadas expressões poéticas europeias de então, “actualiza certas linhas de continuidade clássica, bem sensíveis no domínio do decassílabo e numa sua meditação contida e consciente” (SARAIVA e LOPES, 1975, p.1156). O livro, apesar de não representar nada de substancialmente inovador na poesia portuguesa, despertou a curiosidade dos pares, em certa medida pelo fato de ser Saramago então um homem com trânsito facilitado entre a intelectualidade lisboeta pela sua condição de funcionário da Editorial Estúdios Cor, onde fora admitido em meados dos anos 1950 a convite de Nataniel Costa. Por sua vez, o volume *Provavelmente alegria*, seu segundo livro de poemas, foi publicado em 1970, um ano após a filiação de Saramago ao Partido Comunista Português (PCP). Nele, pode-se perceber uma escrita menos engessada, sensivelmente aberta à emersão de versos livres e brancos, muito embora ainda aquém das investidas com que os vanguardistas tomaram de assalto a poesia em Portugal.

Foi, porém, com *O ano de 1993* que o José Saramago poeta a um só tempo encontrou o acabamento de seu verbo e despediu-se do gênero. O texto, a cuja escrita o autor foi estimulado pelo fracasso do levantamento de Caldas da Rainha – tentativa de deposição do governo ditatorial levada a cabo a 16 de março de 1974 –, é marcado por uma dicção distópica e uma estrutura erigida sob a égide do hibridismo entre a poesia e a narrativa. As alegorias ditam o tom da diegese, estabelecendo uma crítica ao autoritarismo: numa cidade sitiada por lobos, na qual os homens foram reduzidos ao mais degradante que pode atingir a condição humana, os dominadores dispõem de expedientes, tão sagazes quanto abjetos, de coerção e opressão de seu povo, o qual, ao final do texto, entregue às pulsões revolucionárias, recupera o controle do território. Publicado apenas em 1975, o livro estabelece desde o título um diálogo com o *1984* orwelliano, e é apontado pela crítica, dado o caráter experimental de sua composição, como o que “inaugura o período de transição” (AGUILERA, 2008, p.75) da escrita de Saramago rumo à maturidade criativa finalmente estabelecida no ano de 1980.

Ainda no final da década de 1960, outro gênero manejado pelo autor foi a crônica, distinguida por ele próprio como um dos fulcros de sua produção: “está lá tudo”. Inicialmente

publicadas em jornais e revistas da cidade de Lisboa com os quais Saramago contribuía regularmente, e posteriormente coligidas nos volumes *Deste mundo e do outro*, de 1971, e *A bagagem do viajante*, de 1973, as crônicas literárias, tematicamente variadas, evidenciam um escritor já então hábil na manipulação da narrativa breve, munido de um repertório tão amplo quanto o exige o ofício de cronista. Saulo Gomes Thimóteo (2016, p.18), autor de um dos raros estudos a respeito desta parte da obra de Saramago, propõe que as duas forças propulsoras destes textos estão localizadas justamente na “experiência exterior relatada” pelo escritor e num seu “questionamento interno projetado”, desenvolvendo a fórmula saramaguiana condensada numa homenagem a Almeida Garrett: “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos?” (SARAMAGO, 1986, p.52). Destarte, transitando entre a reflexão crítica acerca das tradições nacionais, o compartilhamento de tocantes experiências autobiográficas – dentre as quais se podem destacar as memórias da infância pobre na região ribatejana da Azinhaga –, e uma observação quase baudelairiana do homem que encontra em suas andanças pela cidade a matéria-prima de sua escrita, o José Saramago cronista foi orientado pela mesma ânsia ensaística amplamente reconhecida em sua narrativa.

Thimóteo (2016, p.47), contudo, aponta certeira para um dos vícios da embrionária crítica literária que se dispôs ao estudo da crônica do escritor, qual seja, o de negar a autonomia desses textos, buscando vinculá-los à sua ulterior produção romanesca, conferindo-lhes o estatuto menor de “romances à espera de desenvolvimento”. Defende o crítico que

a crônica, na obra saramaguiana, deve ser compreendida não como o prenúncio efetivo do romancista, mas como um momento de ourivesaria, em que o articulista do jornal descobre-se artífice da palavra em suas faces poéticas, políticas, históricas, humanas, etc. (THIMÓTEO, 2016, p.43)

Essa mesma postura analítica, que busca vislumbrar indícios do romancista em produções anteriores à sua consagração, se por um lado resultou bastante profícua no estabelecimento de vínculos temáticos entre os distintos livros de Saramago – que, de fato, é detentor de uma bibliografia cujos paradigmas ideológicos se adestraram na fidelidade a valores culturais e políticos que, perceptíveis desde o primeiro romance publicado pelo escritor, o acompanharam até a sua morte –, por outro, inoculou no conjunto de sua obra uma relação de dependência que, direta ou indiretamente, acabou por ignorar as especificidades das manifestações literárias de José Saramago empreendidas fora do domínio da narrativa ficcional. Talvez isso se deva ao abandono destas formas empreendido pelo autor, que, ao fim e ao cabo,

demonstrou predileção pela escrita romanesca e enveredou decididamente pelas trilhas da narrativa.

Ainda na seara da crônica, constam também da bibliografia pré-1980 do escritor português o volume *As opiniões que o DL teve*, no qual foram coligidos os editoriais por ele escritos para o Diário de Lisboa no estertor do regime fascista, entre os anos de 1972 e 1973, e *Os apontamentos*, reunião dos textos jornalísticos redigidos por Saramago para preencher as páginas do Diário de Notícias, veículo lisboeta de que fora diretor-adjunto nomeado pelo Governo Provisório de Vasco Gonçalves em 1975, durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), instaurado após o logro da Revolução dos Cravos. Ambas as coletâneas, também ideologicamente em pleno acordo com a cosmovisão que estrutura todo o pensamento político saramaguiano, são marcadas por uma constante exortação à intervenção cívica – e, por extensão, revolucionária –, pela crítica ao imobilismo das massas e pela defesa do socialismo como meio de superação das contradições de que foi prenhe o capitalismo português sob a tutela do fascismo, as quais ganhariam novas feições e novo fôlego durante a redemocratização do país.

Precisamente dessas experiências na imprensa portuguesa valeu-se José Saramago para a confecção de sua primeira peça de teatro, que é ambientada na redação de um jornal alinhado ao ideário fascista nos momentos imediatamente anteriores e durante a própria eclosão do levante revolucionário de 25 de abril. Dado que o cotejamento dos dois volumes de crônicas jornalísticas publicados pelo escritor permite esclarecer não só os meandros da postura que ele adotou durante sua atuação como jornalista, mas também a sua visão do próprio fazer jornalístico, sem a qual dificilmente uma análise acurada de *A noite* seria viável, mais adiante eles serão devidamente explorados, visto corresponderem a dois momentos históricos e pessoais diametralmente opostos, e por essa razão complementares: o do intelectual opositor à ditadura e a do funcionário governista de um movimento que aspirava à consolidação de um projeto político socialista em Portugal.

Assentadas essas premissas, de tons eminentemente biográficos, fica claro que as carreiras de poeta e de cronista de José Saramago estão circunscritas a períodos determinados, após os quais o autor não mais revisitaria esses gêneros. Como visto, a primeira corresponde pouco menos de uma década – da aparição, em 1966, de *Os poemas possíveis* à publicação, em 1975, de *O ano de 1993* – e a segunda a oito anos – que correspondem ao início das publicações no jornal *A capital*, em 1968, e à saída de Saramago do Diário de Notícias, com a contrarrevolução de 25 de novembro de 1975 – durante os quais, segundo Thimóteo (2016, p.56), “passou-se mais de um século”, dada a turbulência política que acometeu o país após a

ascensão ao poder de Marcello Caetano, que substituiu o ditador António de Oliveira Salazar quando um acidente doméstico o incapacitou de permanecer no governo¹.

Porém, em que pese a sua renúncia à poesia, à crônica literária e jornalística e aos outros gêneros textuais com que trabalhou, como o relato de viagem e a própria crítica literária, José Saramago não se deteve exclusivamente à prosa ficcional, tendo manifestado em sua literatura uma outra verve, não conjuntural – como o foram as suas incursões no campo do poético –, mas contínua, recorrente: a do teatro. Como defende o crítico Horário Costa (1997, p.119):

[As suas peças] encontram-se localizadas, ao menos tematicamente, no *mainstream* da produção saramaguiana e não são, em que pese a sua forma dramática, produtos marginais: dialogam com a totalidade da obra de Saramago tanto quanto o fazem qualquer um dos seus livros em prosa ou poesia, ou qualquer um dos romances entre si. Ainda, devemos considerar que [...] o escritor continuou produzindo obras de teatro paralelamente aos seus romances [...]; esta continuidade, em si, demonstra que, antes de ser marginal, ou mesmo conjuntural [...], a produção dramática é um veio principal e recorrente na sua obra.

Diante disto, de desfrutarem as peças de Saramago do estatuto de único gênero além do romance ao qual o escritor se dedicou durante toda a carreira, como explicar a escassez de estudos críticos a respeito de sua dramaturgia? Fato é que a recepção do romancista obliterou a do dramaturgo.

Ao todo, o escritor português escreveu e publicou cinco peças de teatro – a primeira, como já dito, em 1979, e a última em 2005. Além destas, há documentos que indicam o seu interesse pelo gênero ainda nas décadas de 1940 e 1950, período de que datam dramas inconclusos que nunca foram publicados². Há, ainda, o curioso caso de *A lição de botânica*, que, além de ser homônima da comédia do escritor brasileiro Machado de Assis, embora tenha conhecido a realização cênica através de uma montagem do grupo A Barraca, em 1977 (cf. Aguilera, 2008, p.80), também permanece inédita. Assim sendo, excluindo-se os textos que nunca foram dados à estampa e que não participam, de fato, da obra do autor, a dramaturgia saramaguiana propriamente dita compreende os seguintes textos: *A noite*, de 1979; *Que farei com este livro?*, de 1980; *A segunda vida de Francisco de Assis*, de 1987; *In Nomine Dei*, de 1993; e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, de 2005. Nelas, as personagens são postas às

¹ A propósito, o conhecido episódio em que o primeiro-ministro caiu da cadeira – e, com isso, do comando de Portugal – está retratado em “A cadeira”, conto de Saramago publicado no volume *Objecto quase*, de 1978, em que, através de uma longa dilatação do tempo narrativo, é descrita, com a ironia característica do autor, a trajetória do governante rumo ao seu afastamento.

² São eles: *Quase uma ressurreição*, *Retrato do natural* e *Diálogos de Deus e do Diabo*. É provável que a ideia fundadora deste último tenha sido aproveitada em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, romance de 1991 em que um Jesus humanizado adquire uma consciência social que se expressa na colisão com os planos preparados por Deus para o seu sacrifício, sem o qual a glória e o poder deste não se consolidariam. Na célebre passagem ambientada numa barca que navega em meio a denso nevoeiro, conversam ambos, tendo por espectador do diálogo o diabo, aqui chamado o Pastor. A este respeito, cf. Aguilera (2008).

voltas com os mesmos temas que Saramago perseguiu em seus romances: a dominação do homem pelo sistema capitalista, manifestada nos códigos da exploração de seu trabalho e da perpetuação da desigualdade social; a revisitação à história e à tradição portuguesa – e, de forma mais abrangente, ocidental – através da qual o dramaturgo propõe privilegiar a perspectiva dos oprimidos; e o violento dogmatismo religioso, especificamente o cristão, cuja influência transborda das estruturas unicamente religiosas e precipita em poder político, passando a dispor de sofisticados instrumentos de domínio social.

Dado curioso é que todas as peças do autor frutificaram a partir de exortações ou encomendas de profissionais do teatro, como a dramaturga e encenadora lisboeta Luzia Maria Martins e o compositor e musicólogo italiano Azio Corghi, com quem Saramago nutriu uma duradoura relação de amizade. Em face de tê-las escrito nessas circunstâncias, o escritor considerou-se um “dramaturgo acidental”³, valendo-se de um epíteto a ele dedicado pelo crítico teatral Fernando Mendonça em texto publicado na Revista Colóquio-Letras em novembro de 1980, por ocasião da estreia de sua primeira peça em Lisboa.

Acidental ou não, o José Saramago dramaturgo vazou seus dramas em linguagem adequada à expressão teatral, e, embora os que foram publicados antes de sua maturidade artística funcionem no conjunto de sua obra como um processo de aprendizado ou aperfeiçoamento do uso do “diálogo como forma de expressão literária” (COSTA, 1997, p.120) e do aproveitamento do elemento histórico como base e substrato para o ato ficcional – o que marcará indelevelmente a sua obra posterior (cf. Cerdeira, 2018 e Gobbi, 2011) –, urge, conforme sinalizado acima, lançar luz sobre a especificidade desses textos, analisá-los em profundidade e respeitando a sua autonomia em relação à narrativa do Nobel português.

Inicialmente, um dos aspectos que merecem destaque na dramaturgia saramaguiana é a renúncia do autor àquilo a que Peter Szondi (2002) nomeou a dramática pura, isto é, o drama tal qual emergiu das estruturas estéticas preconizadas pelo Renascimento e cujos paradigmas formais forçosamente submeteram-se a fissuras deflagradoras da crise que, em fins do século XIX, atingiu o gênero. Segundo o crítico húngaro, dada a estrutura de sentimento⁴ renascentista,

³ Embora repita insistentemente a fórmula ao comentar sua produção para o teatro, deve-se levar em consideração que as relativizações de seu ofício tecidas por José Saramago não se limitam ao gênero dramático. O Nobel português, em virtude do tardar de sua dedicação exclusiva à literatura, em diversas ocasiões estendeu o rótulo, direta ou indiretamente, à sua atuação mais ampla, não só enquanto dramaturgo, como também enquanto escritor. Em seu *Último caderno de Lanzarote*, por exemplo, Saramago fá-lo afirmando reconhecer-se como um homem que “tem a clara consciência de que não nasceu para isto [ser um escritor]” (SARAMAGO, 2017, p.199) – o que confere ao epíteto, apesar das razões biográficas por trás destas declarações e da conhecida preferência do autor pela forma narrativa, uma condição puramente retórica.

⁴ Conceito desenvolvido pelo sociólogo galês Raymond Williams para refletir dialeticamente a respeito das relações entre arte e sociedade de uma forma menos mecanicista do que a que impõe a noção de “reflexo”,

que trazia em seu bojo o elogio das livres decisões humanas e o antropocentrismo, os quais buscavam estabelecer um contraponto à cosmovisão teocêntrica que grassou durante toda a Idade Média, a literatura dramática que floresceu no período propôs concentrar as ações da mimese exclusivamente no domínio da expressão humana – pela ação e pelo diálogo. Com isto, tudo o que fosse alheio às capacidades e limitações do homem de (inter)agir e comunicar não teria no gênero dramático um solo fértil de que pudesse dispor. No entanto, isolado e introspectivo, pouco disposto à ação e à comunicação intersubjetiva, reificado em pequena e substituível peça na complexa engrenagem econômica que do aperfeiçoamento do capitalismo industrial se originou – cujas operações sistematicamente envolvem a “exploração mercantil de sua substância vital” (CARVALHO, 2004, p.10), desidratando-lhe a vitalidade –, o homem moderno já não é mais capaz de sustentar uma peça de teatro segundo os pressupostos estruturais designados pelo Renascimento. Eis que o drama se rende, não sem luta, à crise, dado que as temáticas, estimuladas pelo elemento histórico, entram em choque com a sua estrutura formal consagrada. Conforme sintetiza Renata Soares Junqueira (2013, p.20):

De fato, com o fortalecimento das modernas sociedades industriais e da sua tendência a fixar as relações humanas tão somente como componentes funcionais do sistema capitalista de produção, o homem passa a experimentar, intimamente, um isolamento que se vai cada vez mais radicalizando [...]

Diante desse impasse – o de um gênero que, por definição, se sustenta na representação do homem que (inter)age e dialoga, e que encontra na inação e na incomunicabilidade humanas a sua inviabilidade –, o drama foi impelido a acolher em sua estrutura formal um elemento que já nas dramaturgias de Tchekhov e Ibsen se manifestava, ainda que inicialmente restrito à dimensão do conteúdo: o épico. Em prefácio a Szondi, inclusive, o crítico José Antônio Pasta Júnior (2002, p.14, grifos nossos) chega a sustentar que a trajetória do drama moderno afirma-se toda nesse processo de “lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da **forma** dramática, a qual, em princípio, o excluiria”. Tal princípio de exclusão dos elementos narrativos situado no âmago da literatura dramática também remete à concepção renascentista de organicidade segundo a qual o teatro deveria operar apenas através das atitudes humanas manifestadas por suas expressões diretas: a ação e a comunicação, materializada pelos diálogos. A figura do autor, narrador ou mesmo de um possível montador da cena deve, segundo essa

vastamente utilizada pela crítica marxista. Sobre os Estudos Culturais, Williams e seus conceitos, tratar-se-á mais adiante nesta dissertação.

perspectiva, diluir-se nas criaturas que agem no palco, sem jamais denunciar-se (Rosenfeld, 2000, p.28), sob pena de macular a ilusão dramática.

Outro aspecto do drama tradicional que por ora merece destaque diz respeito ao fato de que este, a fim de conservar a sua organicidade e atingir os efeitos então pretendidos, deveria ser alheio a tudo o que lhe fosse exterior, primando por manter-se primário, isto é, fazendo referência a nada além de si mesmo, pequena célula orgânica e autônoma, e inviabilizando que o elemento histórico se imiscuisse em sua composição temática. Daí que, para Szondi (2002, p.32), “a peça histórica sempre resulta ‘não-dramática’”, dado que ao hermético de seu conteúdo se sobrepõe o diálogo com o mundo externo à mimese, o que acaba por permitir que se estabeleçam conexões, igualmente prejudiciais à imersão do público no drama – grande valor da arte mimética –, entre o real/histórico e o ficcional.

Edifica-se a dramaturgia de José Saramago no exato contraponto a esses dois pilares (que não são os únicos) da dramática dita pura, de inspiração aristotélica – já amplamente superados pelo drama moderno através da emersão e consolidação do épico num Thornton Wilder ou, mais ainda, num Bertolt Brecht, e do acolhimento do histórico por esse mesmo dramaturgo alemão. À diluição do autor nas falas de suas personagens, Saramago prefere a sua presença, como um narrador instalado na forma dramática, a partir de onde perspectivará toda a ação. À primariedade pretendida pelo drama renascentista, o escritor português prefere um teatro cujos temas são marcados pela permeabilidade ao elemento histórico, ao não ficcional. Com isto, Saramago desestabiliza, em seus dramas, a noção conservadora de História como um dado incontornável e irreparável. Sustenta Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2011, p.29), acerca deste aproveitamento do histórico pela ficção contemporânea, que o intento de tal procedimento seja talvez o de “desestabilizar essa ‘fixidez’” da História.

Ainda sobre esse aproveitamento do histórico pelo teatro, cumpre apontar que também Jean-Pierre Sarrazac, um assumido tributário do pensamento szondiano, buscou refletir, a partir da *Teoria do drama moderno*, sobre a forma dramática do século XX e a do início do século XXI. A *Poética do drama moderno* – cujo título, alusão a Aristóteles, já sugere o contraste entre as formas tradicionais e modernas do drama e o tensionamento daquelas por estas – retoma discussões, obras e autores sobre os quais Peter Szondi já havia se debruçado e por meio dos quais já evidenciara tanto a deflagração da crise do gênero e as tentativas de salvar a forma dramática em agonia, quanto as tentativas de solução dessa crise. Além de compreender um espaço de tempo maior do que as cinco décadas que foram matéria da reflexão teórica do pensador húngaro, Sarrazac submete a própria *Teoria* de Szondi a uma perspectiva crítica contemporânea, marcada pela atualização de determinados conceitos e pela experiência de um

momento histórico no qual a dinâmica do sistema capitalista de produção – cujo aperfeiçoamento já havia relegado o homem ao domínio da inação e da incomunicabilidade desde fins do século XIX – é sensivelmente distinta daquela do período em que Peter Szondi produziu seu primeiro e mais importante livro, e conseqüentemente as suas manifestações artísticas também o são.

O crítico francês observa que, mais do que apenas ao épico, o drama na modernidade abriu-se à influência dos mais variados gêneros textuais, ao signo do fragmentário, acolhendo em sua forma também modos líricos, filosóficos e argumentativos de expressão, por exemplo. Com isto, a condição do dramaturgo moderno, segundo a perspectiva de Jean-Pierre Sarrazac (2017), guarda grandes semelhanças com a do rapsodo, em virtude de uma “pulsão rapsódica” que concebe a estrutura dramática como um todo aberto e heterogêneo, orientada por expedientes alheios aos paradigmas construídos pelo teatro renascentista – o que será visto com maus olhos por György Lukács, um ferrenho defensor do realismo socialista, cuja crítica vê com restrições essa heterogeneidade, considerando-a como uma contaminação da dita pureza do gênero dramático⁵. O ponto nevrálgico da crítica de Sarrazac, como se verá, corresponde à subversão empreendida pelo drama moderno das convenções aristotélicas – que remontam à *Poética* do filósofo grego – segundo as quais uma boa peça o seria tanto mais na medida em que fosse estruturalmente proporcional, harmônica como a figura de um *belo animal* (cf. Aristóteles, 1973, p.449-450). Especificamente, a *Poética do drama moderno* identifica que o acontecimento dramático, antes localizado num momento-chave da vida de uma personagem, aquilo a que Lukács nomeia a culminância, nos tempos modernos foi substituído pela representação da vida como um todo, isto é, o drama *na* vida cedeu seu espaço ao drama *da* vida (cf. Sarrazac, 2017, p.43).

Esse novo paradigma coincide em parte com a crítica de Theodor Adorno (2000), para quem as exigências históricas do século XX, sobretudo após a experiência das Grandes Guerras, não poderiam ser apreendidas pelo teatro tradicional, ou, melhor dizendo, pelo entrechoque de individualidades meramente pessoais. Porém, enquanto o filósofo frankfurtiano anuncia a morte da forma teatral constituída – tendo, inclusive, localizado em *Fim de partida*, de Samuel Beckett, a autópsia do dramático, exposto em sua impossibilidade vital –, Sarrazac, por outro lado, defende que, diante da necessidade histórica de a dimensão dos embates intersubjetivos

⁵ Para Lukács, o drama moderno, já por ele acusado de ser destituído de “estilo” (LUKÁCS, 2009, p.91), desorientado (cf. Lukács, 2009, p.128) e até ilegítimo (cf. Lukács, 2011, p.165), “sucumbe às tentações líricas e épicas” (MACEDO, 2009, p.208). Não deve passar em branco a escolha deste verbo por José Marcos Mariani de Macedo, um de seus mais respeitados comentaristas e tradutores.

extrapolar a do puramente individual e atingir a da representação de forças sociais mais abrangentes, o teatro passou a primar pela representação coletiva, muitas vezes alegórica, da realidade. E, para dar conta disso, valeu-se de recursos como o épico. Onde Adorno, de modo taxativo, localizou a morte do drama, Sarrazac reconheceu uma expansão das possibilidades dramáticas, munido da influência de Peter Szondi. Assim sendo, o que a crítica do pensador francês questiona é menos o mérito dos apontamentos de Theodor Adorno – que, saliente-se, dialogam com o diagnóstico de Szondi, embora ambos discordem no que tange ao que este considerou potenciais soluções da crise – do que a sua concepção de drama. Para Sarrazac, enfim, embora haja uma interpenetração de outras formas no seio da dramática, o elemento dramático apenas divide seu espaço com elas, e não é sumariamente eliminado por elas – ou morto, como preferiria Adorno.

György Lukács (2011), a partir do pensamento hegeliano, localiza na especificidade de determinados acontecimentos da vida a justificação para um tratamento artístico narrativo ou dramático. Em *O romance histórico*, publicado no final da década de 1930 – quando Lukács ainda estava exilado na União Soviética e antes, portanto, da publicação da *Teoria* de Peter Szondi –, o teórico húngaro discrimina a forma do drama histórico como sendo aquela que se vale de momentos culminantes da vida sociopolítica de uma determinada sociedade. Para ele, enquanto o drama deveria ater-se a momentos de tensão da vida, a narrativa poderia se debruçar sobre acontecimentos de caráter secundário. Lukács vale-se da diferenciação utilizada por Hegel a respeito da totalidade dos objetos, que permitiria uma dedicação ao detalhamento e à base material de terminados acontecimentos, mais afeita à épica e à narrativa moderna, e a totalidade do movimento, segundo a qual o drama é regido por uma força centrípeta e, por meio dela, exclui eventuais tautologias dramáticas. De Aristóteles a Lukács – passando por Diderot, Hegel, Schiller, Goethe e outros expoentes da teoria dramática –, a concepção de drama que grassou, portanto, até meados do século XX, ainda que sob as erosões de uma crise que cindia o gênero desde o XIX, é aquela que Sarrazac nomeia acertadamente como o drama *na vida*.

O drama *da vida*, que busca dar conta da representação de conflitos mais abrangentes que aquelas culminâncias que tradicionalmente se representaram no teatro, não raro debruçou-se sobre os movimentos da história, as forças abstratas ou ideológicas materializadas em eventos de relevância política e social para cumprir o objetivo de pôr sobre o palco o homem moderno em seus conflitos e suas desditas. Ferindo o já citado princípio da primariedade do teatro renascentista, com o que se estabelece uma possibilidade de reflexão dialética entre as dimensões históricas e ficcionais, o drama manteve-se em linha com o ímpeto não mimético das artes modernas, que teria, no plano das artes cênicas, num já citado dramaturgo alemão,

apreciador dos charutos e do socialismo, o seu maior expoente: Bertolt Brecht, que rompeu com a tradição naturalista da representação e da escritura dramática, a fim de fazer sucumbir a ilusão em favor de uma reflexão crítica a partir da qual seus espectadores pudessem identificar as contradições de seu tempo e, como convém a um pensador marxista, minorá-las ou até mesmo resolvê-las através da intervenção cívica revolucionária.

Muito embora não tenha subscrito plenamente todos os preceitos do teatro brechtiano e nem de qualquer outra estética ou movimento teatral em específico, José Saramago partilha das convicções do diretor do Berliner Ensemble no que diz respeito à concepção de uma arte politicamente engajada, orientada pelo propósito de estimular o senso crítico do leitor/espectador – e não a emoção contemplativa, que esmorece os potenciais de intervenção política – através de procedimentos de distanciamento e estranhamento. O engajamento do dramaturgo português comunga dos valores de luta pela emancipação humana nutridos por Brecht e outros escritores do século XX, mas, para tanto, recusa-se a assumir uma filiação ao teatro épico propriamente dito. Como pretendem esclarecer o segundo e o terceiro capítulos desta dissertação, muito dessa atitude deve-se à atualização do pensamento marxista europeu – o que aconteceu de modo heterogêneo, claro está, dadas as especificidades culturais e políticas de cada país do continente –, já então, quando do período formativo de Saramago, marcado pela reavaliação de expedientes, pela adequação do pensamento de Karl Marx às novas contingências históricas e, sobretudo, por uma crítica social que levasse em conta não apenas o ideal revolucionário mas também os traumas gerados pela experiência stalinista.

A esta altura, dois esclarecimentos devem ser feitos. O primeiro diz respeito à aproximação sugerida por alguns críticos, como Cláudio de Sá Capuano (2007) e Luiz Francisco Rebello (2015), entre o Nobel português e o teatro épico. Enquanto a crítica do segundo atenta, ainda que sem maiores aprofundamentos, para os visíveis contrastes entre o teatro saramaguiano e o movimento que teve em Brecht seu maior expoente, o primeiro, em importante estudo sobre *Que farei com este livro?*, aproxima ambos os escritores de forma superficial, estabelecendo vínculos que, mais ideológicos e temáticos do que propriamente formais, acabam por reduzir a obra dramática ao seu conteúdo diretamente político⁶. Esta é,

⁶ Em seu estudo acerca do teatro saramaguiano, Sá Capuano se vale da noção de “reflexo” (ou do “espelhamento” luckacsiano) de forma um tanto acrítica. Já apontaram expoentes do pensamento marxista, como Terry Eagleton (2011) e o próprio Raymond Williams (1979), para esta atitude como problemática, dado que ela, por sua “persuasiva metáfora física” (WILLIAMS, 1979, p.100), acaba por subjugar a criação artística aos movimentos da sociedade, ignorando-lhe a autonomia. Isto é, se a sociedade caminha para um lado, necessariamente a obra de arte terá de a acompanhar. Para preencher as lacunas que a noção de “reflexo” deixa intocadas na crítica de arte, Williams – e não só ele, embora de seu conceito aqui se trate – se vale do conceito de “mediação”, que respeita a autonomia da obra e também repensa a dicotomia estabelecida entre a base e a superestrutura da sociedade.

segundo a perspectiva adotada por esta dissertação, como se verá mais adiante, mais uma forma de análise que, embora eficiente em seus propósitos, acaba por ignorar questões pertinentes à estrutura formal do drama produzido por José Saramago, uma das quais diz respeito à hegemonia da palavra (falada) dentre todos os signos dramáticos de que dispõe o gênero.

O segundo esclarecimento refere-se, justamente, à preferência do teatro de Saramago pelo verbo. De fato, o que prepondera em todas as suas cinco peças – e em *A noite* isto se dá de forma até mais incisiva – é o texto. Em que pese, porém, a dinâmica da dramaturgia saramaguiana assentar sobre uma base dialógica, como ainda na década de 1980 notou Maria Alzira Seixo (1987), o autor também reflete a respeito do problema da comunicação interpessoal – a qual é, muitas vezes, compulsória, dado que várias personagens, despidas de subjetividade pessoal porque reduzidas à sua função profissional dentro de uma estrutura capitalista, apenas comunicam entre si por exigências de seu meio de produção.

Desta forma, o escritor português acaba por tomar uma posição que se situa num lugar diametralmente oposto ao de Antonin Artaud, diretor e crítico que muito contribuiu para a autonomia da cena em relação ao texto teatral, para quem o teatro enquanto literatura dramática ou enquanto expressão verbal poderia limitar as potencialidades cênicas (cf. Artaud, 2004, p.527 e 573 e Artaud, 1958, p.110). Como se verá tanto no primeiro quanto no segundo capítulos deste trabalho, parte dessa postura está diretamente relacionada à condição de censuradas a que a intelectualidade e as artes portuguesas estiveram submetidas por praticamente meio século. Tomar da palavra, da palavra livre, como a sua diletta munição para a feitura de um teatro combativo figura como uma atitude política que não deve, de maneira nenhuma, ser assimilada como uma posição artística conservadora – não se trata, também, de um teatro para o qual basta “ser simplesmente lido” como aquele criticado, anos antes, por José Régio (1967, p.106) –, dado que embasada numa proposta estética específica que põe sob tensão a fluidez da comunicação e busca, formalmente, a reflexão a respeito da emancipação do homem.

Por fim, para que se entenda de que maneira José Saramago concebeu e produziu as suas obras para o teatro, é necessário vislumbrar, mesmo que brevemente, os paradigmas políticos que orientam o conjunto de suas peças. Claro está, conforme dito acima, que Saramago não foi o primeiro dramaturgo moderno a se valer da referida dialética estabelecida entre ficção e realidade: o próprio Szondi apresenta inúmeros exemplos de abertura da forma dramática a temas retirados diretamente da História por autores que superaram a crise do drama através de modificações estruturais do gênero. A peculiaridade da dramaturgia saramaguiana, porém, reside no fato de que essa postura – a de ele se valer, enquanto dramaturgo, do histórico e do épico, penetrando como autor/narrador na forma dramática – estrutura uma outra dimensão

além da ficcional: a ensaística⁷, através da qual o próprio José Saramago tece reflexões particulares a respeito dos temas de que trata em suas peças, sempre operando através da ironia, grande motor de sua literatura.

Sustentáculo de romances como *Memorial do convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o procedimento saramaguiano de submeter ao manejo literário a história e a tradição – de Portugal e, de forma mais abrangente, do Ocidente e de sua cultura –, se radicaliza em sua produção para o teatro, haja vista que, em rigorosamente todas as cinco peças que escreveu, Saramago apropriou-se de eventos e/ou personagens já estabelecidos no imaginário coletivo europeu.

Sua segunda peça, por exemplo, *Que farei com este livro?*, leva ao prosaíco o maior ícone da literatura portuguesa, o poeta-soldado Luís Vaz de Camões, que tendo regressado a Lisboa, no afã de publicar *Os Lusíadas* se debate entre a censura inquisitorial, cujos expedientes o oprimem; um rei inepto, cuja indiferença dedicada ao seu poema o desmotiva; uma nobreza pouco ilustrada, cuja empáfia lhe fortalece as certezas de estar cantando “a gente surda e endurecida” (CAMÕES, 2018, p.627); e as dificuldades socioeconômicas enfrentadas por ele e sua mãe, Ana de Sá. Tal caracterização da personagem central dialoga com a descrição que Walter Benjamin (2019a) faz, em seu estudo a respeito de Baudelaire, de uma modernidade degradada, na qual não há heróis, mas homens comuns, diluídos na massa anônima, a cujos ímpetos heroicos a sociedade circundante é hostil. Ao despir Camões da aura que lhe foi atribuída pela lusa tradição – em expediente distinto daquele de que se valeu Garrett em sua peça sobre o poeta classicista – e buscar em Luís Vaz a condição que o distinguia enquanto homem, a peça de Saramago bebe da história não pelos códigos do culto reacionário criticado por Karl Marx ou por um sentimento nostálgico muito conveniente ao Estado Novo, mas buscando refletir criticamente sobre o passado e suas reverberações no presente, elegendo um referencial histórico para discutir temas da própria contemporaneidade.

Dado à estampa em 1987, o drama *A segunda vida de Francisco de Assis* toma como protagonista o frade italiano que lhe dá nome. Na peça, Francisco – que, segundo a tradição cristã, tanto pregava o desapego material que acabou transformado numa espécie de símbolo do desprendimento – retorna ao mundo e percebe que, paradoxalmente (ou nem tanto), a Ordem Franciscana, por ele fundada e edificada sobre o elogio da pobreza, converteu-se numa potência

⁷ Para sustentar tal proposição, esta dissertação se vale de vários estudos a respeito do ensaio enquanto um gênero textual, sobretudo daqueles publicados por Theodor Adorno (1994) e Lukács (1971). Ambos os autores entendem-no como uma tribuna na qual, além da conclusão a respeito de uma determinada problemática, se afirma a própria postura do juiz (o ensaísta) e o julgamento enquanto tal.

capitalista que fez da fé o seu produto e de sua comercialização o objetivo final da instituição. Nesta peça, ao tomar o cristianismo como alvo de sua crítica e esteio de sua ficção, identificando uma de suas contradições estruturantes – o que também faria anos mais tarde no próprio *Evangelho* ou em *Caim*, sob outras ênfases –, Saramago se dedica a uma proposta que será a tônica de boa parte de sua obra, à qual se poderia nomear a *falência das palavras fundadoras*, isto é, a corrupção dos valores (como aquela do Orwell de *A fazenda dos animais*), o afastamento engendrado no seio de determinados conceitos em relação à sua acepção político-sociológica original, como o amor cristão (em *In Nomine Dei*) e a justiça e a democracia (nos ensaios *Democracia e universidade* e *Verdade e ilusão democrática*), materializados nesta peça no estatuto da Ordem redigido por Francisco de Assis no início do século XIII. Pode-se afirmar também que, nesta peça, o protagonista corporifica uma visão particularmente marxista do autor, a partir da qual se contesta a eficiência da caridade cristã. Francisco, em sua iluminação final, evolui – e o verbo aqui se emprega no sentido mesmo da superação de um estágio primitivo de pensamento – de uma condição religiosa para uma revolucionária, ou melhor, os seus métodos são por ele próprio reavaliados e passam a se orientar menos pela defesa da pobreza como uma virtude do que pela distribuição de renda como uma urgência.

A crítica ao dogmatismo cristão persiste em *In Nomine Dei*, peça de 1993 que tematiza a guerra deflagrada na cidade alemã de Münster em meados do século XVI pela disputa entre católicos e luteranos. O texto é dividido em três atos, que correspondem à ascensão dos anabatistas ao poder, à consolidação de seu governo e, por fim, à queda do regime teocrático. Novamente buscando num evento histórico as sementes de sua escritura, José Saramago considerou (2000, p.9) esse drama uma “tragédia da intolerância”. De fato, o dramaturgo dialoga com a estrutura clássica do gênero trágico, tanto através do tom elevado das falas de suas personagens, eivado por uma dicção de inspiração bíblica (apud Reis, 2015, p.109), quanto pelo entrechoque de subjetividades que se expressam no choque entre duas unilateralidades impermeáveis (cf. Vernant; Vidal-Naquet, 1999, p.19-20), aqui referentes a duas interpretações opostas de um mesmo documento: a Bíblia. Pode-se identificar, ainda, na estrutura de *In Nomine Dei* uma outra semelhança com os paradigmas da tragédia descritos por Aristóteles (1973) em sua *Poética* – texto que, embora analítico, fora lido, sobretudo pelo classicismo francês, como normativo, isto é, uma prescrição de normas e *formas* ao largo das quais quaisquer tentativas de composição de uma tragédia resultariam frustrantes.

Contudo, não é na

aparente subscrição de José Saramago a alguns preceitos da *poética da tragédia* que se encontra a originalidade de *In Nomine Dei*, mas sim no tratamento formal das questões relacionadas à ideia de *trágico* – conceitos a cuja distinção Peter Szondi (2004) dedicou um *Ensaio sobre o trágico* –, especialmente no que diz respeito à agentividade humana diante do inexorável de um destino funesto, inserido numa ordem maior, que o homem não está, inicialmente, apto a compreender (CONTE, 2020, p.104)

Esse tratamento formal, amparado pela valorização da livre ação humana, compreende a subversão de um dos fulcros da tragédia helênica: o elemento metafísico. Ao passo que na Grécia Antiga as contingências do destino materializavam-se na figura dos deuses, nessa tragédia saramaguiana é exclusivamente o homem o responsável por sua própria desgraça. Marxista e ateu, José Saramago submete o componente divino ao apagamento: suas supostas manifestações são desmentidas pelo cientificismo meteorológico presente nas rubricas, nas quais, mais do que se orienta uma ação, se manifesta um verdadeiro narrador; os líderes religiosos, anunciadores de sua suposta condição de enviados por Deus, agem como tiranos cujos desmandos revelam uma hipócrita descrença a partir da qual o santo nome é usado não em vão, mas como legitimador de um poder político. Em suma, diante do ocaso de Deus da estrutura trágica, os homens revelam-se como o verdadeiro agente da ruína – mesmo que, como reza o título da peça, o façam *In Nomine Dei*.

Raymond Williams (2002), em *Tragédia moderna*, livro no qual mapeia a permanência do elemento trágico na forma de peças do teatro moderno, esclarece, como melhor se verá no terceiro capítulo, que a modernidade fez aproximar os conceitos de tragédia e de revolução, entendendo ambos como a constatação de uma desordem a ser agravada para a imposição de um novo estado de coisas. A quarta peça de Saramago parece comungar desta visão, submetendo-a ao pessimismo do autor diante das penetrações das instituições religiosas na política ocidental. Trocando em miúdos, o que este drama propõe é que nenhuma revolução será viável se não for orientada por valores verdadeiramente democráticos e emancipatórios, isto é, a derrocada de uma teocracia protestante pouco significa na peça, haja vista a ela se seguir o estabelecimento de um Estado católico: não se trata do fim da opressão, mas da ascensão de novos opressores.

A quinta e última peça escrita por José Saramago – a única, aliás, depois de o escritor ter sido laureado com o Prêmio Nobel – também retoma uma figura já estabelecida na tradição artística europeia: o galanteador Don Giovanni. Encomendado por Azio Corghi, do teatro Alla Sacala, o drama foi publicado em 2005 e revela um autor que, visivelmente mais confortável no manejo da forma dramática, ousa inscrever seu nome no rol daqueles que sobre tal mito escreveram – desde Tirso de Molina a, dentre outros, Mozart, Byron, Molière e António

Patrício. Em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, pode-se perceber, de certa forma, a continuação de um projeto iniciado com *In Nomine Dei*, qual seja, o da falência do poder divino. Assim, no plano do conteúdo, Deus é evocado sempre como o agente punidor, mas já não é retratado com as mesmas tintas com que o fora aquela figura que n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* goza de plenos poderes diante dos homens. Nesta peça, Saramago ironiza o poder condenatório da palavra cristã, reduzindo as chamas do inferno a uma “insignificante labareda” (SARAMAGO, 2005, p.36) e exortando, através de outras metonímias, à superação do elemento religioso como poder político.

Na dimensão formal, porém, é que se situa o maior mérito do *Don Giovanni* saramaguiano. Através dela, a crítica à moralidade burguesa e à cosmovisão cristã se opera através de um movimento através do qual o teatro se assume enquanto artifício e, como compraz à arte moderna de intento não mimético, “abre os bastidores do texto ao leitor”, o que “constitui o motivo condicionante do distanciamento crítico que marca a forma de apropriação, pela ficção contemporânea, do conhecimento histórico” (GOBBI, 2011, p.26-27). As personagens da peça têm consciência de que o são e sem pudores o admitem ao espectador, conscientes de fazerem parte de um espetáculo e de que a própria rede de relações ali retratada padece de artificialidade tamanha que o mais adequado é submetê-la à metaficção.

Em linhas gerais, disso tratam as peças de José Saramago que sucederam *A noite*. O que aqui se propõe é que uma temática comum permeie todas elas e que, em conjunto, as cinco acabem por configurar uma espécie de ensaio, aos moldes adornianos, sobre o ato revolucionário. Seja pela afirmação da inviabilidade dos falaciosos valores liberais que elegem o indivíduo como motor da sociedade e pela necessidade de uma ação coletiva, seja pela defesa da coerência entre a ideologia e a prática de determinado movimento, seja ainda pelo apelo à lucidez e à constante autocrítica, pela defesa da distribuição de renda e pela revelação dos absurdos que a moral das classes dominantes engendra no seio da sociedade a partir dos expedientes facilitados pelo sistema capitalista de produção – o drama político de José Saramago, em que pese o seu autoproclamado caráter “acidental”, revela-se plenamente coeso, um projeto através do qual o escritor português deu à luz não um teatro propriamente revolucionário, mas um teatro *sobre* a revolução. A espinha dorsal de tal projeto está, claramente, na peça de 1979, única em que o dramaturgo tematiza o ato revolucionário diretamente e, através de suas representações coletivas, acaba por antecipar tópicos aos quais se dedicaria nas futuras quatro peças.

Cabe, a este respeito, destacar que as duas únicas destas peças que são ambientadas na modernidade – tempo em que o homem já está indelevelmente marcado pelo isolamento –, têm

como espaço locais de trabalho, empresas, nas quais o ritmo do trabalho, que absorve a ação, é orientado pelas demandas do sistema capitalista. Não podendo a máquina parar, os funcionários são impelidos ao convívio, e a comunicação é compulsória.

As pessoas ainda se reúnem ou são reunidas, se encontram ou se chocam. Uma coletividade dada é, dessa forma, tida como certa. Mas essa é uma coletividade que é marcada apenas negativamente. Uma condição comum é suspeitada, intimada, visualizada, mas nunca apreendida. Os meios da sociedade e do relacionamento positivo são fundamentalmente descontados, mas não como um isolamento real; meramente como um isolamento dentro do que ainda é uma presença física inevitável. (WILLIAMS, 2011c, p.102)

É o caso já de *A noite*, para cuja composição Saramago apega-se à forma dramática pautada pelo diálogo exatamente para que as palavras revelem a um só tempo o caráter forçado das interações entre os homens numa lógica de produção e a desigualdade social e as ideologias que separam o dominante do dominado, suas classes e objetivos, em seus discursos e seu cortejo de oprimidos.

À vasta bibliografia acadêmica sobre José Saramago parece ter escapado, até o momento, uma compreensão mais atinada da modernidade de seu teatro – apressadamente tachado de naturalista, neorrealista e até mesmo de anacrônico. Não nos pareceu viável, portanto, prescindir das questões levantadas por esta introdução, que, embora bastante longa, busca estabelecer pontos de partida para a análise que agora se desenvolverá a respeito de *A noite*. Esta dissertação propõe-se, justamente, estimulada pela escassez de estudos de fôlego acerca do tema, a lançar alguma luz sobre a condição do teatro saramaguiano, especificamente a partir de sua primeira peça, buscando entender de que maneira ela está em diálogo com a história do drama moderno, seja em suas reverberações teóricas, seja em suas concretizações artísticas. Esperamos que, com este estudo, possamos contribuir com a (re)valorização de José Saramago não enquanto um romancista que se aventurou na literatura dramática, mas sim enquanto um eficiente dramaturgo.

2. A ÚNICA VERDADE POSSÍVEL? – FASCISMO, IMPRENSA E REVOLUÇÃO ENTRE A HISTÓRIA DE PORTUGAL E A FICÇÃO DE SARAMAGO

*Ora porra!
Então a imprensa portuguesa é
que é a imprensa portuguesa?
Então é esta merda que temos
que beber com os olhos?
Filhos da puta! Não, que nem
há puta que os parisse.*

(Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa)

Num de seus mais agressivos poemas, vazado sob a máscara heteronímica do engenheiro Álvaro de Campos, Fernando Pessoa reage, indignado, à parca qualidade com que se realizavam as atividades da imprensa portuguesa da primeira metade do século XX, orientadas pelas contingências impostas pela legislação vigente e por um instinto ora de intervenção ora de omissão diante dos fatos mais controversos da política nacional que trazia em seu bojo uma lógica segundo a qual sobre a verdade dos fatos imperava a sede dos lucros. Não tivesse falecido em novembro de 1935, momento em que, apesar de já constituído, o Estado Novo ainda não havia evidenciado o seu aparato opressor com o vigor com que o faria nos anos e décadas seguintes, e o poeta disporia de abundantes estímulos para a feitura de textos tão ou mais virulentos quanto o que aqui foi tomado por epígrafe. Qual teria sido a sua postura diante do comportamento da mídia durante o avanço, em Portugal, do governo de Antônio de Oliveira Salazar, ditador a quem alguns jornais lisboetas (e não só) atribuíram epítetos que, além de bajuladores, tocavam as raias da afeição? Não se pode saber, especialmente pela sinuosidade do pensamento político de Pessoa⁸.

Contudo, algumas décadas mais tarde, um não menos indignado escritor português, que pôde testemunhar não só os descabros da ditadura mas também o entusiasmo da redemocratização tanto dentro quanto fora das redações de grandes jornais da capital do país, fez questão de exprimir a sua visão (tão renitente quanto o “ora porra!” pessoano) diante do fazer jornalístico e, mais precisamente, do jornalismo que em Portugal se fazia.

⁸ O poeta, embora tenha, nos dois últimos anos de sua vida, rejeitado o salazarismo, havia, antes disso, defendido, mesmo que condicionalmente, o avanço da Ditadura. Crítico do sistema republicano português, hesitante em suas convicções políticas, Pessoa chegou a relativizar a opressão ditatorial em texto de 1933: “Ora, a presente Ditadura pode francamente ser descrita como liberal. À parte a censura à imprensa, que não é muito severa [...], não há opressão em Portugal” (PESSOA, 2018, p.196).

José Saramago, como o poeta modernista, guardava sérias restrições aos expedientes da imprensa portuguesa, as quais, embora possam ser localizadas em muitos de seus romances e crônicas, encontram sua mais acabada síntese na primeira peça de teatro que ele publicou: *A noite*, de 1979, a cuja composição fora exortado pela encenadora Luzia Maria Martins, fundadora do Teatro Estúdio de Lisboa. Valendo-se de sua experiência como editorialista do Diário de Lisboa, função que ocupou entre os anos de 1972 e 1973, e como diretor-adjunto do Diário de Notícias, entre abril de 1975 e novembro do mesmo ano, o escritor deu à luz um drama ambientado na redação de um jornal matutino e diário, localizado em Lisboa, no fatídico 25 de abril em que um golpe militar, liderado por agrupamentos das Forças Armadas insatisfeitos com a precária condição a que os legou a insistência numa política ultramarina tão longeva quanto absurda, pôs fim a mais de quatro décadas de autoritarismo em Portugal. Deposto o primeiro-ministro Marcello Caetano, findava-se o Estado Novo, ao som (literalmente) da *Grândola, Vila Morena*, de Zeca Afonso, que fazia ecoar pelas ruas de Lisboa um brado de inspiração socialista e, claro está, revolucionária: “O povo é quem mais ordena / dentro de ti, ó cidade” (cf. Secco, 2004, p.117).

A ação d’*A noite* compreende os momentos imediatamente anteriores à – e a própria – eclosão da Revolução dos Cravos e é sustentada pelas personagens que compõem o quadro de funcionários do jornal, isto é, jornalistas, fotógrafos, contínuos e tipógrafos, além do administrador do veículo, todos às voltas com o fechamento de mais uma edição do diário, que aparenta correr em habitual normalidade.

Três aspectos, numa primeira análise, merecem destaque. São eles: a dialética entre a história e a ficção, dado que Saramago se vale do elemento histórico para a feitura deste drama político – expediente que seria um dos fulcros de toda a sua produção ulterior como romancista e, de forma mais constante, de sua obra composta para o teatro –; as figurações do fascismo e do levante de abril na literatura saramaguiana, cujo epicentro pode ser localizado justamente na peça de 1979; e por último o plano em que se materializa o esteio desta obra, o jornalismo português, durante o salazarismo e, em seguida, durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC).

Neste primeiro capítulo, portanto, serão tecidas reflexões a respeito da penetração da História na ficção do escritor ribatejano, já amplamente reconhecida pela crítica em sua narrativa mas ainda ignorada, em sua teia de significações mais complexas, no que tange ao estudo de sua dramaturgia. Sob essa égide, cumpre também investigar de que forma estão presentes no pensamento literário de José Saramago as figuras de Salazar e Caetano, metonímias da opressão ditatorial, e dos chamados Capitães de Abril, que lograram dar cabo

daquele estado de coisas a fim de estabelecer novos rumos políticos para a lusa pátria. Quanto ao jornalismo? Trata-se, como se verá, do cimento que confere unidade a esses temas, daí que se recorra primeiro a uma análise da atuação jornalística do autor na década de 1970 – antes e depois do calor da hora revolucionária –, para a qual são guias os volumes *As opiniões que o DL teve*, reunião dos editoriais publicados anonimamente no Diário de Lisboa entre 1972 e 1973, e *Os apontamentos*, nos quais estão coligidos os artigos escritos para as páginas do também lisboeta Diário de Notícias durante o ano de 1975. Mais do que meras coletâneas de artigos e crônicas, ambos os livros são testemunhos profundos de dois tempos históricos contrastantes, opostos até, e por essa mesma razão complementares. Cotejá-los é, pois, fundamental para traçar o retrato do José Saramago jornalista – tanto o do opositor ao regime autoritário quanto o do intelectual funcionário do governo socialista –, que foi justamente quem deu azo à confecção de *A noite* e embasou o surgimento do José Saramago dramaturgo.

2.1 – Do Estado Novo a um novo Estado – Salazar, Caetano e o Império Colonial

“Conta de fato a Ditadura com o apoio de todos vós? De todos? – Pois, meus senhores, podemos beber pela prosperidade da pátria portuguesa.”

Salazar (2010, p.32) em discurso no Arsenal da Marinha, no ano de 1930

Um lapso: eis como pode ser sintetizada a história da Primeira República de Portugal, na primeira metade do século XX. Proclamada tardiamente – mais de duas décadas depois da destituição da monarquia pelo processo liderado por Deodoro da Fonseca no Brasil, à guisa de comparação –, ela não gozou de estabilidade institucional, política e econômica suficientes para que se afirmasse como uma solução à crise engendrada no tecido social pela perda de legitimidade do Império – a qual se manifestou de forma mais aguda a partir de 1908, quando um regicídio pôs fim ao reinado de D. Carlos, abrindo caminho para que, dois anos mais tarde, com a deposição de seu sucessor, D. Manuel, fosse deflagrado o golpe de 5 de outubro, que deu cabo da lusitana monarquia.

Malograram, porém, as esperanças das classes dominantes, verdadeiras artífices do levante, de que a mudança de sistema político fosse “o remédio para aquele sentimento de perda que abalava os andares de cima da sociedade” (SECCO, 2004, p.37). Orientados por um ideário liberal cuja origem e sistematização remontava ao oitocentismo, os republicanos depararam-se

com a realidade de uma política que, além de conservar boa parte das contradições estruturais do antigo regime, coxeava em seu intento reformista de ordenar a sociedade, em virtude de seu estado de crise permanente – motivado, dentre outros fatores, por divergências entre as próprias elites portuguesas. Sem bases sociais e econômicas sólidas, o movimento republicano não logrou sequer a democratização do país, favorecendo um estado de coisas em que a norma era a disrupção institucional constante: em apenas dezesseis anos, sucederam-se quarenta e cinco governos em Portugal (cf. Secco, 2004, p.51 e Augusto, 2011).

Por sua vez, as camadas mais baixas da sociedade e, especialmente, o movimento operário viram rapidamente reprimidos os seus anseios de renovação política. Já em 1910, uma Lei de Greve frustrou boa parte das expectativas populares e limitou o campo de atuação do proletariado português, de forma a neutralizar possíveis revoltas contra a República. Com isto, relegados a uma severa desigualdade social e atados diante de quaisquer possibilidades de aminorar, os estratos mais pobres do Portugal republicano também nutriram um sentimento de desilusão em relação ao futuro do país e, apesar de claramente configurada uma oposição de classes, não eram dotados de uma coesão suficiente que lhes viabilizasse um movimento revolucionário.

Destarte, com o desencanto da classe operária, que havia gestado expectativas em relação ao iminente período republicano tão intensas quanto o foram as suas frustrações com os sinais que o advento do regime lhes causou, e também com a hesitação das classes dominantes, ansiosas por uma nova ordem que se revelou afinal prenhe de uma severa instabilidade política – tudo confluía para que ruísse, ainda jovem, a república portuguesa.

Sucumbindo Portugal frente a intensas crises econômicas e políticas, sintetizadas na ideia de uma desordem geral, estavam dadas as condições para a ascensão de António de Oliveira Salazar ao poder, primeiro como Ministro das Finanças convidado pelos militares e, a partir de 1932, como Presidente do Conselho de Ministros, cargo mais alto do governo.

Salazar era um orador habilidoso e em seus discursos buscava impor uma imagem de nação a partir da qual paulatinamente angariou aprovação popular para o regime ditatorial. Em discurso no Arsenal da Marinha proferido a 28 de maio de 1930, por exemplo, por ocasião do quarto aniversário da ditadura, o ministro atesta que “suspendendo direitos que a nação de fato não exercia, impondo ao silêncio, assegurando a todos tranquilidade e segurança, a Ditadura criou à governação pública as condições necessárias do trabalho fecundo” (SALAZAR, 2010, p.27). Desta feita, ao relativizar a opressão e a censura enquanto ao mesmo tempo discursava sobre temas caros às camadas médias e baixas da desigual sociedade portuguesa, como a elevação das “condições de vida da massa trabalhadora” (p.30), ele avançava em seu intento de

conferir ao autoritarismo uma recepção entusiasta e uma legitimidade financeira e social, lançando mão de um austero rigor fiscal e do desmantelamento das organizações políticas opositoras. Para tanto, como comprazia ao fascismo no século XX, Salazar apelou insistentemente a um sentimento nacionalista que, além de justificar o governo autoritário e conservador (cf. Secco, 2004, p.32), trazia em seu bojo a concepção de que os sacrifícios individuais e as privações sociais tinham por finalidade a suposta consolidação de interesses maiores, de ordem nacional e coletiva: “a Ditadura deve resolver o problema político português” (SALAZAR, 2010, p.31).

Além disso, deve-se ressaltar a manutenção de uma cultura do medo por parte do Estado. Oliveira Salazar discursava prometendo proteger a nação de outro suposto agente da instabilidade institucional e econômica: o comunismo, comumente evocado como justificativa para intervenções autoritárias na história ocidental recente. Almeida Rodrigues (1980, p.91) afirma que os comunistas representavam para a elite portuguesa do primeiro quartel do século XX um instrumento de subversão tão poderoso quanto o foram as ideias reformadoras do século XVI.

Também outros fatores contribuíram para que o Estado Novo se impusesse, mesmo “após um momento inicial de extrema instabilidade” (AUGUSTO, 2011, p.21), com sucesso. A fim de consolidar a estabilidade de seu poder, Salazar dinamizou o sistema de promoções militares, com o que conquistou o apoio das camadas mais jovens do exército português, enfim seduzidas pelo ingresso nas Forças Armadas, ao mesmo tempo em que investiu na construção de um aparato repressivo estatal, que englobava tanto a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) quanto a Fundação Nacional para a Alegria do Trabalho (FNAT), esta responsável por monitorar o comportamento dos trabalhadores fora de seu expediente. Além disso, a falta de uma classe operária organizada que lhe fizesse oposição e o controle censório da imprensa, que fortalecia cada vez mais o discurso legitimador da Ditadura, acabaram por viabilizar o projeto político salazarista, que consistia, segundo o cientista político Claudio de Farias Augusto, em uma

proposta, e posterior edificação, de uma estrutura estatal corporativa (que se inicia em 1933 e cujo objetivo era dar conta da ordem econômica da sociedade e do Estado, com lastreamento no permanente discurso de que se almejava o equilíbrio entre o poderio do capital e a força de trabalho – problema, aliás, recorrente nas sociedades capitalistas e que se agravará sobremaneira no Ocidente a partir da segunda metade dos anos 1960), e a face política desse projeto, consubstanciada na edificação do Estado Novo – expressão que traduz uma experiência autoritária de governo [...] uma adequação do fascismo

italiano (que tanto deslumbrava Salazar) em Portugal. (AUGUSTO, 2011, p.24)

Condição fundamental para o êxito de tal projeto dizia respeito à condição imperialista de Portugal, que, desde a perda do Brasil em 1822, voltou suas atenções às colônias africanas, de cuja espoliação advinham os recursos necessários para o sustento da metrópole. Sob o comando de Salazar, o país manteve-se focado nas relações ultramarinas a fim de forjar uma existência política que pudesse prescindir de uma maior integração ao continente europeu, com o que acabou por se isolar politicamente e por atrelar a solidez de seu Terceiro Império à eficácia da exploração colonial.

Com o passar das décadas, porém, a irrupção de movimentos de resistência cada vez mais sólidos tensionou a colonização portuguesa e deflagrou uma guerra colonial que não só aos africanos era penosa, mas também aos agrupamentos militares de Portugal, especialmente pelas más condições de trabalho com as quais tinha de lidar o exército, que compreendiam não só o envolvimento nas batalhas em solo africano mas também o contínuo desgaste do prestígio da corporação.

A comunidade internacional, a esta altura, já não via com bons olhos o extemporâneo colonialismo à portuguesa, até porque já se sabia que as novas práticas imperialistas e colonialistas não se afirmavam mais aos moldes tradicionais, mas de formas oblíquas, como interferindo em processos eleitorais e eivando as economias locais e instaurando relações de dependência comercial, por exemplo. Além disso, o próprio termo “colônia” passou a ser visto como pejorativo (cf. Secco, 2004, p.62), sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, e para atenuar as críticas externas, Salazar valia-se de recursos retóricos por meio dos quais buscava escamotear a realidade e a violência da dominação impostas aos países africanos que permaneciam sob seu jugo. Assim, o ditador referia-se às “províncias do ultramar” (SECCO, 2004, p.61) como uma extensão harmônica do território português, e em seus discursos as palavras buscavam tornar palatável a opressão, sob pena de uma recaída na desordem institucional e na indisciplina social – termos e situações temidos pelo imaginário coletivo sobretudo após as crises republicanas.

A mesma obra de ordem nas finanças e na economia estende-se da metrópole às colônias, essencialmente ligadas com a própria existência de Portugal e com as exigências do seu desenvolvimento. [...] O Ato Colonial, conforme o nosso espírito histórico, nacionalista e civilizador, traduz, além de certas reivindicações fundamentais, a necessidade de ordem na administração e governo das colônias. (SALAZAR, 2010, p.29)

O discurso enxundioso de Salazar – que será alvo das críticas de José Saramago em seus dois volumes de crônicas jornalísticas e, mais tarde, corporificado pelo autor através da figura de Máximo Redondo, o diretor do jornal em *A noite* – ao relativizar a realidade bélica das guerras coloniais (isto é, a política externa) e ao justificar o seu *modus operandi* repressor na política interna, forjava a imagem de um governante protetor, verdadeiramente preocupado com o bem-estar de seu país, o símbolo ubíquo do Estado Novo português – imagem que, aos poucos, se foi desgastando.

Depois de trinta e seis anos à frente do Conselho de Ministros, o que lhe rendeu a condição de mais longo dos ditadores europeus, Salazar foi destituído em 1968, após sofrer um acidente doméstico que ocasionou um severo trauma craniano e culminou num acidente vascular cerebral. Sem tomar conhecimento de sua demissão, no entanto, o antigo professor da Universidade de Coimbra, após alguns progressos em seu processo de recuperação, voltou a viver na residência oficial do comando do governo, crendo-se ainda primeiro-ministro, especialmente porque em torno de si erigiu-se um ambiente de simulação que dava azo à sua ilusão. Numa entrevista ao jornal francês *L’Aurore*, em setembro de 1969, o Presidente da República Américo Thomás descreveria o estado de Salazar, que ignorava já ter sido substituído pelo jurista e professor Marcello Caetano, seu antigo colaborador. A matéria atesta que o antigo ditador pensava ser

ainda o chefe do Governo, ao descrever as visitas dos seus ministros, que simulam vir a despacho, e ao lamentar, por exemplo, que Marcello Caetano continue a recusar-se a colaborar consigo e prefira ensinar na Universidade. (apud MORAIS e VIOLANTE; 1986, p.209)

Submisso a essa encenação política, ou pelo menos não se opondo publicamente a ela, o novo primeiro-ministro, que liderava de sua casa o governo do país (e não de uma residência oficial), emergiu ao posto com uma autoridade fragilizada, maculada que estava pela sombra de Salazar.

Embora tenha tentado equilibrar o objetivo de dar prosseguimento à repressão salazarista com o de dinamizar o aparelho estatal, Caetano teve de enfrentar os furores da comunidade internacional, materializados em constantes condenações pela Organização das Nações Unidas, que defendiam a urgência da descolonização. Nos territórios africanos ocupados por tropas portuguesas, intensificaram-se as disputas, e a violência dos confrontos passou a impor derrotas maiores aos agrupamentos europeus. Apesar disso,

Caetano continuava insensível à situação das Forças Armadas, pressionadas pelo repúdio internacional, pela impossibilidade de vencer militarmente os

rebeldes e com a perspectiva aterradora de ter de assumir sozinha a culpa de uma possível derrota humilhante. (SECCO, 2004, p.103)

Alçado ao comando de Portugal com o apoio de forças econômicas interessadas na integração do país à Europa, o que pressupunha o abandono da política voltada exclusivamente ao Atlântico, Marcello Caetano, ele próprio um amigo íntimo dos Melo – família proprietária do Grupo Companhia União Fabril, um dos maiores conglomerados empresariais portugueses de então (cf. Secco, 2004, p.93 e p.197) –, partilhava, porém, da concepção imperialista segundo a qual da permanência das tropas portuguesas em África dependeria a saúde política do Estado Novo.

Enquanto do ponto de vista externo, o governo persistia nessa insustentável guerra colonial já em plena década de 1970, internamente apostava-se no aperfeiçoamento do aparelho censor, cujo primeiro passo fora dado com a alteração do nome dos Serviços da Censura para um “eufêmico Exame Prévio” (THIMÓTEO, 2016, p.60) – órgão com o qual Valadares, o chefe da redação do jornal de *A noite*, mantém uma relação pacífica, destituída de embates, o que por si demonstra que, muito além de mera submissão, muitos veículos de informação alinhados ao ideário fascista, como é o caso do ambiente em que se desenvolve a peça de Saramago, o eram também por conveniência econômica e ideológica, comungando, pois, de uma cosmovisão segundo a qual era um risco a emancipação política do povo português, dado que esta poria em xeque os privilégios das classes dominantes. A adesão das elites econômicas, aliás, é determinante para a consolidação de um estado autoritário, conforme destaca Theodor Adorno (2020) ao comentar os *Aspectos do novo radicalismo de direita* ainda na década de 1960. Assim se deu em Portugal com a subida ao poder tanto de Caetano quanto, antes dele, de Salazar, quanto na ascensão (resistível, segundo Brecht⁹) de Hitler, que contou com o apoio substancial dos industriários alemães. Para Adorno – e a recente história política do ocidente, sobretudo a brasileira, fez questão de confirmá-lo –, a defesa dos privilégios das classes dominantes e da manutenção de um estado desigual são iminentes ao desenvolvimento capitalista, diante do que, para o pensador marxista, o fascismo figura como a verdade mais profunda do capitalismo moderno.

Apesar do eufemismo do termo Exame Prévio, procedimento por meio do qual os ditadores buscaram ofuscar retoricamente os horrores da repressão,

⁹ Bertolt Brecht escreveu em 1941, enquanto estava exilado na Finlândia, *A resistível ascensão de Arturo Ui*, peça na qual satiriza Adolf Hitler e expõe o ditador nazista ao ridículo, com o que busca evidenciar, também, os meios pelos quais o seu projeto político poderia ter sido senão inviabilizado ao menos enfrentado com mais eficácia.

a Lei da Imprensa marcelista acabaria sendo mais opressora do que a salazarista, pois as penas imputadas aos jornalistas estendiam-se aos diretores, chefes de seção e até tipógrafos, surgindo então uma forma mais eficaz de censura: a interna. Dessa forma, as possíveis subversões dos textos jornalísticos encontrariam armadilhas em cada etapa, fazendo com que uma desconfiança nos companheiros de edição fosse uma constante. (THIMÓTEO, 2016, p.60)

Justamente nesse período, em que a instabilidade institucional portuguesa agravava-se em virtude de pulsões tanto internas quanto externas, e o controle sobre a imprensa nacional dotava-se de novas e mais eficientes práticas, é que José Saramago, a convite de Lopes de Souto, assumiu a vaga de editorialista do Diário de Lisboa no início de 1972. O escritor permaneceria no posto até os meses finais do ano seguinte, quando, por atritos com a censura e pela recusa do jornal em “intervir no período de campanha eleitoral” (SARAMAGO apud SILVA, 2009, p.41), ele pediu a sua demissão. Como veremos mais adiante, os textos publicados por Saramago no veículo dão testemunho de um momento no qual a iminência da redemocratização se fazia sentir também pela claudicância do governo – “a democracia (já se admite, enfim, que [Portugal] vai no caminho disso...) [...]” (SARAMAGO, 2014, p.181).

De fato, embora o poder de Marcello Caetano ainda fosse relativamente sólido e penetrasse nas camadas mais variadas da organização social e política do país, e conquanto contasse o substituto de Salazar com o apreço de influentes quadros da elite militar portuguesa, o que passou despercebido a seus olhos foi a gestação, comentada por Saramago em *Manual de pintura e caligrafia*, de uma consciência revolucionária no seio das camadas mais baixas das Forças Armadas, cada vez mais voltadas contra a manutenção da política imperialista ultramarina e, sobretudo, da guerra colonial.

O historiador marxista Lincoln Secco (2004, p.80) atesta que as tais lideranças revolucionárias africanas eram constituídas mormente por homens que forjaram a sua consciência política através de estudos na Europa. Assim, além de conhecer a realidade dos países mantidos sob o jugo do Estado português, esses sujeitos, munidos de exemplos históricos de bem sucedidas lutas pela emancipação da classe trabalhadora, passaram a vislumbrar as possibilidades de romper com o colonialismo, superando a mera condição de críticos em direção a uma condição de interventores, constituindo-se, enfim, sujeitos revolucionários.

A esse respeito é pertinente o apelo à distinção entre consciência e experiência, feita por Walter Benjamin em estudo sobre a obra e a figura do poeta francês Charles Baudelaire. O filósofo alemão, em sua descrição de uma modernidade decadente que teria no trapeiro a sua paradigmática representação (cf. Benjamin, 2019a), sustenta que a formação das metrópoles

impeliu o homem à solidão, ao anonimato, às pulsões suicidas e sobretudo a uma sofisticada forma de alienação de que dependeria o estado de coisas que compraz a regimes sociopolíticos que mirem na dominação das classes socioeconomicamente desprestigiadas. Destarte, na impossibilidade de impedir que a informação circule e que a ela se tenha acesso, investiu-se na esterilização política do ato de informar, ou seja, embora a informação muitas vezes consiga ecoar na consciência de um leitor ou ouvinte, ela passa a ser transmitida de modo a jamais ser incorporada como parte de sua experiência vital, o que se por um lado resulta no conhecimento dos problemas do mundo, por outro leva à formação de uma sensação de impossibilidade de os resolver, gerando desumanização, desmobilização cívica e apatia social, fatores caros às classes dominantes sobretudo no capitalismo industrial. Nesse processo, como não poderia deixar de ser, a imprensa tem um papel fundamental, dada a sua condição de instrumento de poder – especialmente em regimes autoritários.

Se a imprensa tivesse se proposto como objetivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte da sua própria experiência, não alcançaria os seus fins. Mas a sua intenção é exatamente a oposta, e por isso ela alcança os seus fins. Essa intenção é a de isolar os acontecimentos em relação àquele domínio em que poderiam interferir na experiência do leitor, [...] o estilo dos jornais tolhe a capacidade de imaginação dos seus leitores. (BENJAMIN, 2019a, p.109).

Teresa Cerdeira, crítica literária que se debruçou sobre a literatura de José Saramago a partir da dialética que a obra do autor estabelece entre a Ficção e a História, aponta para a necessidade da experiência, mais do que a do conhecimento distanciado, na viabilidade da experiência revolucionária:

Para romper o enregelamento provocado pelo discurso alienante, só a **experiência** conta, só ela é capaz de reverter o processo e criar o discurso desalienador. O oprimido só se desaliena quando é capaz de elaborar o novo discurso a partir de uma **experiência** que, por si só, lança por terra os argumentos falaciosos do poder. (CERDEIRA, 2018, p.144, grifos nossos)

A essencialidade da experiência num contexto de intervenção cívica parece explicar, em partes, a longevidade da ditadura portuguesa. Claro está que o regime erigido por Salazar passou a enfrentar pressões nacionais e internacionais cada vez maiores sobretudo após a ascensão de Caetano ao posto de primeiro-ministro, mas um dos fatores que viabilizaram o logro do levante de 25 de Abril, que pôs fim ao Estado Novo, foi a formação de uma consciência coletiva que, já tendo há muito internalizado como absurda a política do imperialismo colonial português, se pautou pela experiência (e não só pela crítica) da exploração a fim de promover a revolução.

Foi assim que, experimentando baixas cada vez mais constantes em solo africano e se deparando com o aparelhamento da corporação e o desprestígio internacional, as Forças Armadas portuguesas, especificamente as baixas patentes da instituição, organizaram em sigilo a deposição do governo ditatorial. Para tanto, os revolucionários aproveitaram-se da sensação de estabilidade nutrida pelos governantes após o fracasso da tentativa golpista de 16 de março, além de “várias manobras de contra-informação, associadas à preocupação da PIDE [...] com o anúncio das oposições clandestinas de um 1º de maio ‘vermelho’”, com o que “lograram apanhar o governo de surpresa no dia 25 de abril” (SECCO, 2004, p.116) e estabelecer, a partir de então, um regime orientado por ideais socialistas, que aspirava a um Estado menos desigual, pautado sobretudo pela emancipação humana em detrimento da opressão da elite econômica.

Esse elemento surpresa, que pressupõe estarem os fascistas despreparados para uma reação contundente e efetiva à investida militar, é o ponto nevrálgico em torno do qual José Saramago construirá a ambientação de *A noite*, dado que desde a primeira rubrica da peça, na qual o autor estabelece as premissas de seu drama, se descreve um espaço no qual as ações se desenvolvem de maneira cotidiana, sem grandes expectativas de perturbação da ordem em vigência. Sobre a aparente apatia, erige-se um tipo específico de drama moderno, o qual lida com o esvaziamento da ação e transforma o palco não mais em centro de interações humanas determinantes, mas sim em eco da verdadeira ação, a histórica, que se desenrola além dos limites da cena. Com isso, e para dar conta de representar não um conflito interpessoal doméstico ou puramente individual, mas um movimento histórico, o dramaturgo deu vazão a personagens cujo caráter representacional é coletivo e corresponde às complexas e variadas forças sociopolíticas envolvidas na Revolução dos Cravos, tornando a peça de 1979 uma espécie de metonímia do evento, em seus antecedentes e suas repercussões, e de síntese do sentimento revolucionário.

Cumprido destacar, ainda, que também enquanto jornalista Saramago valeu-se da observação do mundo exterior e dos acontecimentos políticos que agitavam Portugal durante a década de 1970 para expressar a sua opinião – expediente que propomos estar na origem da dimensão ensaística de sua literatura dramática. Portanto, assim como no plano do conteúdo, sustentado sobre a relação de empregados de um veículo de imprensa, no plano da estrutura formal de *A noite*, eivado por uma perspectiva ideológica bem definida através da qual se dará o desenvolvimento acional, a peça é orientada por uma postura jornalístico-argumentativa cuja formação advém dos tempos em que o escritor português ocupou as funções de editorialista e diretor-adjunto de jornais lisboetas – posições em que não era diretamente um agente da mobilização política, mas sim um comentarista, como parecem sê-lo as personagens de sua

primeira peça. Vejamos, a seguir, de que maneira José Saramago atuou enquanto agente intelectual ligado ao jornalismo para que se possa entender melhor de que maneira o autor encarou o término do regime autoritário e, principalmente, quais as suas impressões acerca das contradições dos governos socialistas que se sucederam entre 1974 e 1975, período em que Portugal foi palco do “último sonho socialista europeu do século XX” (AUGUSTO, 2011, p.21). Tais impressões – ou apontamentos, conforme os nominou o próprio escritor – lançam luz sobre as razões pelas quais um drama sobre a Revolução dos Cravos fora dado à estampa em 1979, quando já era “de um relativo mau gosto” (SILVA, 2009, p.49) comemorar o 25 de Abril.

2.2 – Liberdade e intervenção cívica – O jornalista Saramago entre a Ditadura e a Revolução

Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir à Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo.

O ano da morte de Ricardo Reis
José Saramago (2013e, p.400)

A atuação jornalística de José Saramago divide-se em dois momentos históricos e pessoais opostos e, por essa mesma razão, complementares: antes do 25 de Abril, enquanto editorialista do Diário de Lisboa, veículo de oposição ao regime ditatorial, o escritor redigia textos marcados pela percepção da iminência de uma liberdade que surgia do notável enfraquecimento¹⁰ do fascismo caetanista; após a Revolução, e sendo já um intelectual bastante

¹⁰ Nesse momento, o fim do regime era iminente, como atesta José Saramago em artigo intitulado “O outro pão para a boca”, texto em que se encontra uma passagem, já acima referenciada, na qual dois parênteses exprimem a previsibilidade do ocaso do Estado Novo: “[...] a democracia (já se admite, enfim, que [Portugal] vai no caminho disso...)” (SARAMAGO, 2014c, p.181). Saramago, aliás, já podia se dar à liberdade de escrever de forma mais explícita contra a interferência do ditador na imprensa portuguesa. Em “Para maiores de quantos anos?”, ao comentar a proibição à grande imprensa de tratar de temas reservados a periódicos de baixa circulação, o diretor-adjunto do Diário de Notícias afirma que Caetano praticava, por meio de sua Secretaria de Estado da Informação, uma “nova forma de censura” (p.43).

conhecido na sociedade lisboeta, com relativa facilidade em transitar nos diversos setores do Processo Revolucionário em Curso (PREC), na condição de diretor-adjunto do Diário de Notícias, ele escrevia artigos cujo fulcro assentava sobre a exortação à participação popular nos rumos da política nacional a fim de que a classe trabalhadora, enfim no centro das atenções governamentais, não cedesse à apatia e se mantivesse sempre atenta ao fato de que a luta por direitos é constante e jamais deve cessar, segundo a perspectiva do autor, sob pena de se prostrar diante das pressões das classes dominantes.

O ingresso do escritor no primeiro dos supracitados jornais se deu a partir do convite de Lopes de Souto no início de 1972. No Diário de Notícias, porém, o seu papel foi de maior destaque sociopolítico, dado que o posto de diretor-adjunto do veículo o alçava à condição de uma engrenagem importante na engenhosa maquinaria de consolidação do Processo Revolucionário em Portugal. Saramago fora nomeado ao cargo pelo governo provisório do coronel Vasco Gonçalves, por quem nutriu grande simpatia e a quem defendeu quando dos ataques a ele destinados por uma esquerda fragmentada e dissonante – o que lhe custou a pecha de radical gonçalvista.

Tanto em *As opiniões que o DL teve*, reunião dos editoriais publicados por Saramago no Diário de Lisboa, quanto em *Os apontamentos*, livro que colige os artigos e crônicas jornalísticas dadas à estampa originalmente no Diário de Notícias, a temática em torno da qual orbitam todos os textos é a da liberdade, noção que o autor concebe como indissociável da de intervenção cívica – ou, mais precisamente, revolucionária. Se antes do 25 de Abril a liberdade figurava como um ideal a ser alcançado a custo de permanente luta, depois da ruína dos autoritários tratava-se de uma liberdade pela qual zelar, porque recente e frágil. Para tanto, José Saramago lançou mão nestes textos de um constante chamamento do público-leitor à consciência política interventora, a fim de evitar a acomodação das militâncias populares e um estado de passividade que desviaria o país dos caminhos do socialismo – o que faria com que a tal liberdade democrática conquistada e comemorada em diversas manifestações pós-abrilinas se degradasse lentamente, até que a Revolução fosse de todo amortecida e o projeto de um Portugal socialista cedesse diante das pressões da Europa capitalista, frente a quem o país teria de se sujeitar, a seu ver, como um laçao, relegando a um segundo plano as necessidades nacionais em favor de uma integração econômica com o velho continente.

A relação do escritor com os jornais é, no entanto, muito mais antiga e remonta aos tempos em que o pequeno José de Sousa ainda não sabia ser também Saramago¹¹. Nascido no

¹¹ Em diversas ocasiões, o escritor comentou o caso do “filho a dar o nome ao pai” (SARAMAGO, 2006, p.44). Indo seu progenitor, também chamado José de Sousa, ao Registo Civil da Golegã a fim de declarar o nascimento

seio de uma família em que apenas o pai, seu homônimo, não era analfabeto, José Saramago foi exposto ao contato com as folhas de notícias desde muito jovem, dado que seu progenitor serviu ao ofício de jornalista em meados da década de 1920 e o presenteava com exemplares do Diário de Notícias, jornal com que Saramago aprendeu a ler (cf. Aguilera, 2008, p.20) – o mesmo que, décadas mais tarde, o teria como diretor-adjunto.

Embora meramente anedótica, a evocação dessa informação visa a ressaltar a proximidade do autor com o texto jornalístico, a qual o condicionou a uma visão mais aprofundada e muito particular a respeito da prática do jornalismo. O escritor português via com muita clareza, por exemplo, a distância entre a ética jornalística ideal e a pragmática da profissão – espécie de descolamento entre o fato e o discurso, entre o objeto e sua nomeação que estará no cerne de boa parte da dramaturgia saramaguiana. Tal visão crítica não se deteve apenas à imprensa portuguesa e muito menos esteve restrita ao período em que nela Saramago trabalhou, como se verá.

Um de seus nortes ideológicos foi a denúncia das manipulações políticas dos veículos de comunicação, muitas vezes perceptíveis na omissão de fatos e na supervalorização de outros – presente em *A noite* quando da decisão por parte dos diretores do jornal de não publicarem a notícia do golpe enquanto não se soubesse a identidade dos golpistas. Para Saramago, o ofício do jornalista estaria sempre atrelado a duas dimensões, quais sejam, a da intervenção cívica na realidade imediata em defesa da liberdade democrática e, dada a sua militância marxista, a da atuação que visasse a defender as classes baixas da sociedade da opressão da elite econômica e política. Note-se que ambas, embora atreladas, não se podem dar concomitantemente desde sempre, dado que da existência da primeira dependeria a segunda atitude, isto é, antes de intervir política e socialmente a favor das classes desfavorecidas em sociedades desiguais é necessário que se opte pelo próprio ato de intervir. À guisa de ilustração deste pensamento, e de como ele permaneceu como uma ideia fixa do escritor mesmo após o seu abandono da carreira jornalística – o que reforça a coesão de suas práticas políticas durante toda a vida –, pode-se citar uma entrevista que o autor concedeu ao jornalista alemão Rüdiger Stabilein no dia 22 de julho de 1997. Nela, após ouvir comentários do entrevistador a respeito da hipocrisia dos homens públicos, José Saramago repreende o germânico e o exorta: “Você é jornalista, diga isso **em**

do segundo filho – o primeiro morreria dois anos depois, em 1924, e na visão de Saramago seria o responsável pela fria relação que este teve com a mãe, afeita a comparações entre o falecido filho e o vivente – fora vítima de uma jocosa brincadeira por parte do funcionário Silvino, que, sem o anunciar, acrescentou ao nome do recém-nascido a alcunha do pai: Saramago, “alusão a uma espécie de erva ruim que nasce espontaneamente nos campos” (LOPES, 2010, p.9). A fraude seria descoberta anos mais tarde, quando da matrícula do menino na escola primária, situada à rua Martens Ferrão, na cidade de Lisboa.

voz alta lá onde trabalha” (SARAMAGO, 2017, p.134, grifos nossos). Estão indissociáveis, pois, no pensamento do escritor, a condição de profissional da informação (e não só) e a de cidadão ativo e participante nos problemas do mundo.

Amparado por essa concepção da prática jornalística é que Saramago redigiu tanto seus editoriais e artigos quanto alguns comentários pontuais e situações descritas em seus romances posteriores à publicação da peça de 1979 – na qual o autor chega mesmo a afirmar que a imparcialidade é uma falácia, uma ilusão estéril que busca escamotear o fato de que o jornalismo não interventor serve a interesses muitas vezes não democráticos. N’*A jangada de pedra*, por exemplo, publicado em 1986, o autor recorre à práxis jornalística para criar diversas manchetes¹² que descrevem a atuação da mídia diante dos acontecimentos na Península Ibérica, recém-desgarrada do continente europeu. Quando das invasões de populares sem teto a hotéis abandonados, catalisadas pelo desespero dos habitantes de terras fronteiriças que temiam maiores desastres geográficos, diz o narrador que:

A Europa, ao saber das alarmantes notícias, começou aos gritos, Anarquia, Caos Social, Atentado à **Propriedade Privada**, e um jornal francês, dos que formam a opinião pública, titulou sibilinamente a toda a largura da primeira página, Não Se Pode Fugir à Natureza. [...] a única exceção ao condenatório coro veio daquele pequeno jornal napolitano e maquiavélico que anunciou, Resolvido o problema da habitação em Portugal e Espanha. (SARAMAGO, 2013, p.90, grifos nossos).

É interessante perceber como Saramago faz ecoar os tópicos e discussões levantados por *A noite* em sua obra posterior. Essa passagem, por exemplo, na qual se caracteriza um pequeno jornal napolitano – cuja estrutura menor é dada pela não defesa do poder econômico –, de tendências marxistas, assenta-se sobre um mesmo ponto manifestado já na peça de estreia do autor. Num diálogo entre Manuel Torres, redator da província, e a estagiária Cláudia, aquele afirma que ainda existem alguns veículos comprometidos com noticiar de forma independente, “dois ou três mais limpos, pequenas ilhas de decência que vivem dificilmente” (SARAMAGO, 2014a, p.67). Dotada de ironia, a crítica saramaguiana faz-se sentir mesmo na escolha gráfica do escritor na citação acima, que se vale de letras maiúsculas em todas as palavras das manchetes atribuídas a jornais alarmistas, indicando um estilo sensacionalista e enxundioso ao qual tanto denunciou. O contraste é sensível: o pequeno jornal de Nápoles maneja uma linguagem mais branda e racional, refletida na própria utilização das letras minúsculas.

¹² Tal artifício, o de criação de manchetes por meio das quais se percebe uma denúncia à pragmática jornalística, também pode ser mapeado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, e *As intermitências da morte*, de 2005. Em *A caverna*, de 2000, pode-se perceber um recurso similar, relacionado a anúncios, à propaganda – e esta aproximação por si só que reforça o caráter mercadológico que Saramago atribui a parte da imprensa.

O sensacionalismo é, inclusive, um dos expedientes midiáticos mais criticados por Saramago em seus escritos, que o consideram um artifício embotador da percepção do que é real, que leva à passividade coletiva a fim de manter intocada a estabilidade das classes dominantes a partir de efeitos como “a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento” (SARAMAGO, 1997, p.70). Além da manifesta separação entre o que é noticiado e a experiência da realidade, já percebida por Walter Benjamin conforme acima ficou dito, a escrita sensacionalista leva a uma espécie de naturalização do absurdo, à neutralização da capacidade de indignação – efeitos caros a regimes e líderes autoritários que não só não se extinguiram com as estruturas ditatoriais novecentistas como foram reciclados por governos que assentam no enfraquecimento das instituições democráticas o seu projeto de poder, como o foi o de Donald Trump nos Estados Unidos e, claro está, como o é o de Jair Bolsonaro no Brasil.

Outro exemplo dessa crítica pode ser retirado do *Ensaio sobre a cegueira*, num momento da narrativa em que o autor trata da sede de determinados veículos de comunicação por imagens chocantes, os quais tanto menos se interessam pela apuração dos fatos quanto mais se contentam com os flagrantes de pessoas acometidas pela cegueira branca, vazando-os de modo sensacionalista.

Estou cego, estou cego, levaram os jornais, a rádio e a televisão, quase todos, a deixarem de ocupar-se de tais iniciativas [debates sobre a epidemia], exceptuando-se o discreto e a todos os títulos louvável comportamento de certos órgãos de comunicação que, vivendo à custa de sensacionalismos de todo o tipo, das graças e desgraças alheias, não estavam dispostos a perder nenhuma ocasião que aparecesse de relatar ao vivo, com a dramaticidade que a situação justificava, a cegueira súbita, por exemplo, de um catedrático de oftalmologia. (SARAMAGO, 2015b, p.124).

O Nobel português também mostrava preocupação acerca de pouca circulação que notícias que pudessem desagradar a determinados setores políticos. Segundo Saramago, “as palavras mais construtivas [na direção da emancipação humana], as mais limpas que se pode pronunciar às vezes não chegam a parte alguma, porque a mídia se encarrega de fazer com que isso aconteça” (SARAMAGO, 2010a, p.441). Disso o escritor fora testemunha ainda no posto de editorialista do Diário de Lisboa. O texto intitulado “Sim em França, não em Portugal”, publicado posteriormente no volume *As opiniões que o DL teve*, trata da proibição imposta pelo governo de Marcello Caetano de que notícias a respeito das más condições de vida no país pudessem ser veiculadas em jornais comerciais de grande penetração no território português, ficando limitadas a circularem ou em periódicos cujo público-leitor fosse ínfimo ou em periódicos lusófonos estrangeiros. Tudo para que a informação ficasse estratificada “de modo

a evitar, tanto quanto possível, a sua passagem a níveis diferentes, sobretudo aos níveis <<inferiores>>...” (SARAMAGO, 2014c, p.43), escreveria o autor em 30 de maio de 1972.

Também em *A bagagem do viajante*, coletânea de crônicas publicada em 1973, há textos que contribuem para a construção do pensamento jornalístico saramaguiano, desta vez enfatizando não a recepção, mas a produção dos textos e das notícias. Em “O crime da pistola”, Saramago afirma ironicamente, a fim de desestabilizar um discurso protetor de práticas violentas estimuladas pelo fascismo, que até as notícias mais corriqueiras como um assassinato estariam eivadas por um pensamento orientado por “certa petulância que vem do hábito de escamotear verdades” (SARAMAGO, 2004a, p.54), a partir do que se pode naturalmente depreender certa internalização do ideário censor por parte dos próprios profissionais da informação – efeito da sofisticação do aparato de censura durante a assim chamada Primavera Marcellista.

Já em “Jogam as brancas e ganham”, o cronista alerta para a necessidade de desconfiança diante daquilo que os jornais publicam:

Uma frase numa página de jornal, meia dúzia de palavras insignificantes, impessoais – e vai-se a ver, há nelas motivo de sobra para reflexão. [...] Pegue nas palavras, pese-as, meça-as, veja a maneira como se ligam, o que exprimem, decifre o arzinho velhaco com que dizem uma coisa por outra – e venha-me cá dizer se não se sente melhor depois de as ter esfolado. (SARAMAGO, 2004a, p.87)

Conselho que, de modo ingênuo, Ricardo Reis, heterônimo pessoano protagonista do romance de 1984, não segue, mantendo-se um leitor acrítico dos jornais lisboetas: “Está no jornal, eu li, [...] tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo” (SARAMAGO, 2013e, p.400).

A mídia farsesca é também denunciada numa anotação feita nos *Cadernos de Lanzarote*, série de diários que o escritor passou a nutrir após a sua saída de Portugal – causada, em grande medida mas não só, pela proibição, por parte do governo de Cavaco Silva, da participação do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* do Prêmio Literário Europeu. No dia 28 de setembro de 1994, José Saramago comenta uma fotografia de jornal que mostra um jovem haitiano a “oferecer um rifle aos <<marines>> norte-americanos” (SARAMAGO, 1997, p.376). A disposição teatral do homem retratado, a ausência dos estadunidenses na imagem – “estão por trás do fotógrafo” (p.376), o que já é sintomático de partilharem o agrupamento militar e o jornal de uma mesma perspectiva estigmatizante –, a conveniente presença de um crânio perfurado no canto da foto: tudo contribui para o forjar de um cenário em que os haitianos figurem como americanos violentos, supostamente necessitados de uma caridosa intervenção

do governo de Bill Clinton. Conclui o autor que “o leitor, embora satisfeito por tê-los decifrados a todos [os signos manipulados], não pode deixar de pensar, meio triste: <<Quiseram fazer de mim estúpido>>.” (p.377).

As figurações do jornalismo confluem com as do fascismo e do ato revolucionário, que se manifestam na composição de *A noite*, e estão presentes em alguns outros escritos de José Saramago. Não se trata, aqui, deve-se reforçar, de submeter a peça à condição de mera antecipadora de temas retomados em produções mais conhecidas, mas sim de viabilizar uma visão mais ampla de como esses três elementos, fulcros de sua primeira incursão na escrita dramática, se estabelecem no projeto literário do escritor.

Em *Manual de pintura e caligrafia* – de 1977, anterior, portanto, à própria redação da peça –, o escritor português atesta: “Alguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana, a polícia milanesa entrará na Università degli Studi, haverá violência, feridos, prisões, gases lacrimogêneos. E toda a imprensa das direitas, conservadora, fascista ou fascizante exultará” (SARAMAGO, 2010b, p.104). Essa denúncia da omissão da mídia diante do autoritarismo acompanha descrições do Estado Novo e seus aparelhos de repressão:

A polícia não pode meter na prisão todas as pessoas de quem desconfia. Aliás, o regime fascista encontrou uma boa e simples maneira de resolver este problema. Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o País. É prático, como vê. Em geral, os suspeitos circulam à vontade dentro da prisão maior; quando se tornam perigosos, passam para as prisões mais pequenas: Caxias, Peniche e outros lugares menos conhecidos. (SARAMAGO, 2010b, p.245).

O romance – sendo dentre todos os que formam a obra de Saramago o que mais apresenta tendências autobiográficas¹³ –, cujo protagonista é um pintor frustrado que gradativamente abandona as artes plásticas para dedicar-se à literatura, tem como ato final o 25 de Abril, momento em que H. demonstra satisfação com o fim da clandestinidade e da censura, acolhendo a revolução com entusiasmo, dado o enfado nacional diante do Estado Novo e de seus líderes.

Com outras tintas é traçado o retrato de Salazar em *O ano da morte de Ricardo Reis*. No romance ambientado em 1936, quando o ditador estava em franco processo de consolidação de seu prestígio e gozando de apreço por parte da população, a imprensa propaga sua imagem como sendo a de um “protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidônio, o mais apropriado possível aos

¹³ Além de ter como protagonista um homem que apenas após a Revolução dos Cravos encontra meios de se dedicar exclusivamente à literatura – claro paralelo estabelecido entre o autor e a personagem –, é nele que o narrador saramaguiano afirma: “Quem retrata, a si mesmo se retrata” (SARAMAGO, 2010b, p.79) e “Tudo é biografia, ou melhor, autobiografia” (p.79).

nosso hábitos e índoles” (SARAMAGO, 2013e, p.282), alguém que entrara na vida pública portuguesa “para salvar o seu e o nosso país do abismo, para o restaurar” (p.329) – e Reis, metonímia de um povo alienado¹⁴, convence-se de tudo isso. A revisitação a um passado recente empreendida por José Saramago na composição deste romance, para além de ter como uma de suas forças motrizes a ironia, organizador de todo o pensamento literário saramaguiano, presta-se à descrição de uma trajetória de decadência do ditador quando se contrasta essa descrição com a euforia nacional vivenciada no 25 de Abril nos desfechos tanto do *Manual de pintura e caligrafia* quanto no de *Levantado do chão*.

Já em *Ensaio sobre a lucidez*, cuja diegese dá conta de um país fictício no qual a sociedade, desiludida com a democracia tal qual a exerce parte expressiva do mundo ocidental – vendo no processo eleitoral o único momento de intervenção cívica possível –, opta por, em sua maioria, votar em branco. Na narrativa, José Saramago denuncia os atos vis e tendências autoritárias de governos eleitos democraticamente mas propensos ao autoritarismo quando da ameaça dos privilégios do capital internacional. Pode-se afirmar que a mídia chega mesmo a adquirir um certo caráter metafísico neste romance, explicitada quando o narrador tece uma curiosa comparação: em dado momento, os habitantes da cidade sitiada pelo governo ilegítimo veem o helicóptero de uma emissora de televisão em pleno voo e sentem que a “passarola giratória” (SARAMAGO, 2004c, p.158) seria a portadora de um milagre que dissolveria os problemas enfrentados pelos resultados das eleições – algo muito similar a um episódio de *Memorial do convento*, quando os trabalhadores empenhados na construção do Palácio Nacional de Mafra veem a passarola do padre Bartolomeu a voar por sobre suas cabeças e creem se tratar de uma manifestação física do Espírito Santo a abençoar a obra e a vontade de Dom João V (cf. Saramago 2016, p.209).

O mapeamento dos comentários espalhados pela obra de José Saramago a respeito da conduta jornalística que se presta à manutenção de um estado de coisas repressivo – seja nas ditaduras propriamente ditas seja no sistema capitalista de produção – poderia ser levado a cabo de forma exaustiva, dada a dimensão ensaística que a ironia do autor organiza em seus livros. A este estudo, porém, compete identificar e analisar de que maneira determinadas críticas compõem o aspecto geral da concepção saramaguiana do ofício de jornalista, a qual será manifestada com maior solidez na peça *A noite*, texto que se orienta precisamente por essa concepção. Cabe destacar que as ressalvas que o autor faz não se dirigem a toda a imprensa,

¹⁴ Diz o Dr. Sampaio, pai da jovem Marcenda e típico representante da elite social portuguesa de então, num elogio à alienação nacional: “Portugal é um oásis, aqui a política não é coisa do vulgo, por isso há tanta harmonia entre nós” (SARAMAGO, 2013e, p.176).

mas às práticas específicas aqui descritas, numa valorização do jornalismo crítico e combativo, que desse conta de informar com rigor inclusive linguístico. Instrumento de uso do poder, produtor de alienação e de apatia cívica, manipulador da verdade histórica e embotador da percepção do real: a imprensa alinhada a ideários fascistas e/ou guiada exclusivamente pela lógica de mercado é alvo dileto de Saramago desde o início do período formativo de sua literatura até os anos finais de sua produção. Num segundo movimento analítico, procuraremos demonstrar de que maneira esses tópicos se materializam nos volumes *As opiniões que o DL teve* e *Os apontamentos*, buscando estabelecer os nexos entre a escrita do jornalista e a conturbada história de Portugal da primeira metade da década de 1970 e, em especial, de que forma a peça de 1979 pode ser entendida como a continuidade (e o acabamento) de um projeto crítico iniciado quando do ingresso de José Saramago no Diário de Lisboa.

2.2.1 – O Diário de Lisboa contra a apatia cívica em Portugal

Um povo será tanto mais vigoroso quanto mais ativo for. Em tudo, e também na política.

José Saramago (2014c, p.182) em
As opiniões que o DL teve

No início de 1972, ao assumir o posto de editorialista do Diário de Lisboa, José Saramago tornou-se o responsável pela redação de textos que norteariam a conduta operacional do veículo, preservando e potencializando sua já combativa atitude oposicionista, ainda sob o manto da censura caetanista, que condicionava a forma como eram produzidos os jornais e contra a qual já se admitia – ou não se podia conter – a confecção de críticas mais ou menos explícitas.

Graça Almeida Rodrigues (1980, p.16) esclarece que, tendo surgido como um elemento de prevenção quando do estabelecimento da Santa Inquisição em Portugal no ano de 1536, a censura sempre esteve intimamente atrelada à história e à intelectualidade portuguesas, dado que figurou como política de Estado por quatro dos cinco séculos de imprensa no país. Inicialmente, visando a defender a hegemonia católica das subversões ditas heréticas; num segundo momento, através da Real Mesa Censória do Marquês de Pombal, buscando preservar os sempre evocados bons costumes; e, finalmente, nos regimes de exceção, para manter a estabilidade autoritária – a censura oficial adquire em 1933, com a Constituição que funda o

Estado Novo, uma posição de defesa contra a “perversão da opinião pública”, com o objetivo de preservar “a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum” (PORTUGAL, 1933).

Um Estatuto da Imprensa, documento que regulava a atividade jornalística em Portugal, ainda vigorava quando Saramago ingressou no mundo do jornalismo. Em editorial publicado em 5 de junho de 1972, intitulado “As regras da convivência”, o escritor demonstra perplexidade diante da redação do documento, escrito numa linguagem vaga o suficiente para justificar as constantes punições estatais que recaíam sobre os órgãos da imprensa oposicionista, perpetrando nas redações uma eficiente autocensura e levando os próprios jornalistas a uma atitude censória para consigo próprios e seus próprios textos. Tal ato era visto pelo editorialista do Diário de Lisboa como uma acomodação covarde, uma espécie de cumplicidade com os desmandos de Caetano. Diante disto, ele exorta a classe à intervenção sob pena de continuarem contribuindo para um estado de alienação nacional, em fevereiro de 1973:

No que à Imprensa toca diríamos que nada mais fácil que uma Imprensa acomodatória, mas também nada mais mortal: talvez, conforme diz o rifão, o silêncio seja de ouro, mas no caso presente, daríamos preferência à simples prata da palavra... (SARAMAGO, 2014c, p.86)

A alienação política, louvada pelos dirigentes do Estado Novo – e por sua corporificação em *A noite*, os diretores do jornal –, fora um dos temas que os editoriais saramaguianos perseguiram com maior constância. José Saramago incentivou, nestes textos, a que o jornal não cedesse às comodidades oferecidas pelo governo à mídia oficiosa, pondo-se em choque com uma mentalidade que tendia a valorizar a imprensa na exata medida em que esta se prestasse ao papel de agente alienador, ou seja, tanto mais simpático seria o jornalismo quanto mais se dedicasse a elogios ou a tratar de temas politicamente neutros, como a “crítica do trânsito ou [...] a poluição” (SARAMAGO, 2014c, p.160).

Claro está que as pressões da base parlamentar do Primeiro-Ministro na direção de um jornalismo acríptico eram crescentes. O deputado Camilo de Mendonça (1921-1984), por exemplo, citado por Saramago em “Enfim, esclarecidos!...”, fora um dos que verbalizaram este pensamento através de declarações nas quais afirmava estar atrelado o interesse jornalístico pelos rumos da política nacional a uma suposta falta de outros assuntos de que tratar (p.88-89). No referido editorial, expõe-se de forma bastante irônica esta cosmovisão conservadora, até mesmo reacionária, de Mendonça, compartilhada por grande parte de seus pares, políticos

interessados em preservar o regime ditatorial em evidente declínio – ou, ao menos, em manter seus privilégios quando da já iminente queda do ditador e da recolha de seu espólio.

Ao campo artístico estende-se a crítica do escritor ao “mortal entorpecimento” (p.81) de que parecia estar acometida a sociedade portuguesa de então. O teatro, por exemplo, figura como um dos diletos objetos de análise dos editoriais do Diário de Lisboa – e deles se tratará aqui também como uma forma de perceber como o jornalista José Saramago enxergava as artes cênicas em Portugal e as críticas que forjariam o seu futuro projeto dramático. “Não há teatro em Portugal” (p.172), afirmou taxativamente o editorialista quando do anúncio da temporada de espetáculos a serem estreados em 1973. Não a uma suposta incompetência dos encenadores e dramaturgos e nem à inexistência de textos passíveis de montagem se dirigia a frase de Saramago, mas à negligência estatal em relação ao fechamento de espaços culturais cuja perspectiva de reabertura era nula e cujo destino natural seria o da sua mercadológica conversão em salas de cinema.

A propósito, é pertinente notar como estes apontamentos sobre as condições da produção de teatro no país estão assentados sobre uma visão crítica a respeito do papel pedagógico e político da dramaturgia e como indicam uma concepção de arte que, embora autônoma, deva mirar num “processo de esclarecimento” (p.19) coletivo e de emancipação do homem – “um fórum político”¹⁵ (WILLIAMS, 2011, p.73), como sintetizou, poucos anos antes, o sociólogo galês Raymond Williams.

Segundo a ótica saramaguiana, o teatro era uma importante engrenagem na complexa maquinaria do Estado Novo, porque também agente de alienação, dado que promovia um “jogo de estupidação” (SARAMAGO, 2014c, p.172) ao insistir na encenação de “costumadas revistas, válvulas de escape entre outras para as frustrações; [e] as tristes comédias alegres, escolhidas lá fora segundo critérios empresariais que já não iludem” (p.173) – em suma, um teatro “hábil em golpes baixos, fértil em processos de embrutecimento” (p.172), já criticado em “O ódio ao intelectual”, crônica em que o escritor, ao comentar o teatro de revista português, afirmava a inexistência de bons textos ao alcance das grandes massas e a restrição destes a um círculo muito pequeno de leitores, além de constatar que o público fora levado a preferir encontrar “no palco o sistema de referências que lhe é familiar e o não obriga a excessivos esforços mentais” (SARAMAGO, 2004a, p.111). Pode-se depreender da justaposição destes comentários que o escritor preconizava para o teatro uma ação crítica e um engajamento político que afastassem o público da apatia e o instigasse à intervenção.

¹⁵ A esse respeito, serão dedicadas reflexões mais aprofundadas no segundo e no terceiro capítulos, quando das discussões do teatro político propriamente dito e do conceito de cultura que orienta a literatura de José Saramago.

Noutro texto do volume *As opiniões que o DL teve*, Saramago acertadamente atribui à censura parcela da culpa pela pouca ousadia dos dramaturgos e encenadores portugueses, indicando de modo explícito – mesmo ainda sob o regime de Caetano – que a vigilância estatal impedia que se levasse à cena “tudo o que se desviasse da linha naturalista dominante” (SARAMAGO, 2014c, p.59), já em si conservadora (cf. Szondi, 2001, p.16). Tal relação, a da censura com o teatro no país, como se sabe, é antiga e praticamente ininterrupta se se excetuar os intermitentes e breves momentos democráticos pelos quais atravessou Portugal. Desde a Inquisição, quando o catolicismo se preocupava com o que eram, “praticamente, os únicos meios de comunicação social da época: os sermões e o teatro” (RODRIGUES, 1980, p.25), até o século XX, quando “eram dadas ordens aos censores para que tivessem cuidado com o teatro” (p.91), dado ser esta, “por excelência, a arte de comunicar com o povo” (p.79) – a expressão teatral manteve-se sob olhar atento dos censores. No que tange ao Estado Novo, a censura aos espetáculos resultou numa discrepância entre o número de peças publicadas e o de espetáculos encenados durante o regime: mais brando (ou menos truculento) para com a literatura dramática se fazia o olhar da censura, por enxergar na encenação um instrumento de crítica muito mais efetivo e popular.

Não só ao sucateamento das estruturas, à parca qualidade dos espetáculos selecionados para a programação do teatro português e à censura que inviabilizava maiores inovações no plano das artes cênicas nacionais se dirigiu José Saramago nos editoriais do Diário de Lisboa, mas também à preparação cultural dos atores. No dia 14 de fevereiro de 1972, o escritor publicou nas páginas do periódico um texto em que, além de desmistificar a profissão enquanto um ofício iluminado e reivindicar a exigência de um conhecimento cultural amplo indispensável à formação dramática¹⁶, afirmava que a facilitação ao ingresso no curso de artes cênicas ventilada pelo poder público – que pretendia reformar os processos seletivos do Conservatório Nacional àquela altura – equivaleria a perpetuar a falta de preparo dos profissionais do teatro para o enfrentamento de questões políticas no palco e a cultivar uma precariedade intelectual muito conveniente à “mesma burguesia dessorada e inerte” (SARAMAGO, 2014c, p.26) que ainda preferia, conservadora, o conforto à revolução.

Um terceiro tópos distinguido nos textos coligidos n’*As opiniões* é justamente a retórica política e a manipulação, pelo discurso, da realidade observável. Era comum que se forjasse uma forma vazia a partir de jogos de palavras ludibriosos a fim de construir uma imagem harmônica do país, cada vez mais maculado pelo longo regime ditatorial. Parece-nos, como

¹⁶ Diz Saramago que “a cultura básica do ator não haveria de ser inferior à de qualquer outra pessoa que se adestrasse para qualquer outra profissão” (SARAMAGO, 2014c, p.26), dado o seu papel político.

se verá, que nas críticas a esse descompasso entre a realidade e sua distorcida nomeação está o embrião da desconfiança do autor diante da substancialidade dos conceitos, da gradual separação entre suas acepções originais e o (muitas vezes oposto) uso que deles se passou a fazer ao longo dos séculos – ou da falência das palavras fundadoras de determinadas instituições e práticas¹⁷.

Em “O eufemismo como política”, diz o jornalista que “no domínio da linguagem governamental vivemos uma época que lembra irresistivelmente a dos barrocos seiscentistas...”, dada a “laboriosa construção da frase” (SARAMAGO, 2014c, p.50) que dá vazão a um estilo enxundioso através do qual se pretende conservar o *status quo* de repressão e privilégios de uma elite burguesa – denúncia esta que se manifestará através de Máximo Redondo, em *A noite*, o diretor do jornal cuja função na peça é a de personificar (e até satirizar, através do seu nome) tal prática, como será demonstrado no próximo capítulo. Tais malabarismos retóricos não são despropositados, claro está, haja vista que “a escolha da linguagem nunca é inocente” (p.51) e, nestes casos, busca atender a uma atribuição da culpa pela desigualdade em Portugal a fatores outros que não se relacionem diretamente ao governo (ou ao poder político, de forma mais abrangente).

Para José Saramago, no entanto, o primeiro-ministro Marcello Caetano não era dotado da mesma capacidade de articular discursos como seu antecessor. Em “<<Falem, com os demônios!>>”, editorial publicado no dia 4 de junho de 1973 no Diário de Lisboa, o autor atesta que Salazar era um bom orador, cuja força retórica era sustentada por um “tom magistral” que era capaz de encontrar linguisticamente uma “forma lapidar” que bem marcasse a impressão de “um mundo estabelecido em sua perfeição” (SARAMAGO, 2014c, p.135) – o que se percebe claramente no já citado discurso do governante no Arsenal da Marinha, quando se pretendia transmitir a imagem de um país que reencontrava os rumos da estabilidade institucional, o qual findava com um apelo ao público-ouvinte: “Conta de fato a Ditadura com o apoio de todos vós? De todos? – Pois, meus senhores, podemos beber pela prosperidade da pátria portuguesa” (SALAZAR, 2010, p.32).

A possibilidade de um jornalista se valer de uma postura agressiva tal qual a que esgrimiu Saramago contra o regime de (e contra o próprio) Marcello Caetano já evidencia em si um marcado abrandamento das forças autoritárias em 1973. É certo que comentários como estes seriam facilmente suplantados pela repressão salazarista – ou mesmo pela marcellista dois ou três anos antes da sua exposição às pressões internacionais e nacionais pelo abandono da

¹⁷ Presente, vale reforçar, de forma mais explícita, em *A segunda vida de Francisco de Assis*, conforme se apontou na introdução desta dissertação.

política colonialista e pela integração socioeconômica ao continente europeu. Portanto, já pressentida a ruína do Estado Novo, a imprensa passava a contar com uma liberdade relativamente maior a esta altura – a própria aparição do nome de António de Oliveira Salazar num editorial publicado por um jornal de alta circulação que tecia críticas a ele já é diagnóstico disto.

No entanto, conquanto estivessem dispostos a algumas investidas contra a ditadura e seus baluartes, os quadros de liderança do Diário de Lisboa optaram por uma não interferência no processo eleitoral no ano de 1973 a fim de evitar maiores problemas com a censura, o que contrariava as intenções de José Saramago de que o jornal participasse ativamente do pleito com comentários críticos acerca dos candidatos e suas propostas, promovendo uma análise crítica do contexto político nacional. Frustrado com tal decisão, que ia de encontro ao que ele entendia ser a função do jornalismo, José Saramago pediu demissão.

Como editorialista tive os meus problemas com a censura. [...] Ia haver eleições e o *Diário de Lisboa* não podia intervir no período de campanha eleitoral. [...] <<Eu não vou escrever sobre flores e passarinhos, nem passar ao largo daquilo que estiver a acontecer ou vier a dar-se na campanha eleitoral. [...] Diga lá ao senhor Lopes de Souto que vou-me embora>>.” (SARAMAGO, 2009d, p.41).

Findava-se, assim, a primeira incursão de José Saramago no mundo do jornalismo lisboeta, ao qual ele logo retornaria.

Ano e meio depois, já após a queda de Caetano e do Estado Novo e o estabelecimento dos governos provisórios do Processo Revolucionário em Curso, o autor seria nomeado diretor-ajunto do Diário de Notícias, e retomaria o seu projeto jornalístico-literário de chamamento à intervenção cívica e à participação política.

2.2.2 – O Diário de Notícias e a opção socialista para a revolução portuguesa

É esse o tempo em que os trabalhadores do Diário de Notícias, na sua grande maioria ativa e participante, avançam para a realização de um objetivo que naquela casa, até aí, haveria de ter parecido impossível, mesmo em horas de fantasia louca: pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial agrícola, ao serviço do socialismo, para tudo dizer em uma palavra.

José Saramago (2014c, p.219) em
Os apontamentos

Depois de quase cinco décadas em vigência, a ditadura portuguesa findou-se no início da madrugada de 25 de abril de 1974, quando prosperou um golpe de Estado concebido e executado por militares de baixa patente – devido, sobretudo, à já referida insatisfação das forças armadas com o sucateamento do exército nas colônias africanas – que contou com substancial apoio popular. Nas páginas do Diário de Notícias, em artigo publicado a 9 de julho de 1975, José Saramago, diretor-adjunto do jornal, descreveria o levante:

Quando em 25 de abril do ano passado, cada um de nós em sua casa, na perturbação daquela madrugada, ouvíamos o Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas dizer-nos que não saíssemos para a rua – que revolução teria sido esta se, condicionados pelo medo fascista, obedientemente acatássemos a ordem? Imaginemos que os Portugueses se fechavam por dentro a sete chaves, deitando contas que só assim o ganho estaria certo: triunfando Marcelo e seus comparsas, a abstenção popular seria levada à conta de lealdade ao regime e agradecida na próxima conversa em família: triunfando o MFA, o lucro estava garantido porque para isso mesmo se fizera o levantamento... [...] O que sim importa é compreender que a revolução portuguesa, verdadeiramente, começou com esse histórico ato de desobediência qualificada que foi a saída em massa para as ruas. O que importa é reconhecer que esse mesmo ato de desobediência terá sido porventura decisivo para que tão pouco sangue se derramasse no 25 de Abril. (SARAMAGO, 2014c, p.324-325)

Saramago foi nomeado ao cargo durante Processo Revolucionário em Curso (instaurado pela revolução), pelo governo provisório de Vasco Gonçalves, em março de 1975. De sua experiência como diretor e redator do jornal surgiu o volume *Os apontamentos*, que colige os textos que o escritor publicou numa seção homônima da folha. Nele, tem prosseguimento o projeto saramaguiano de exortação à participação política e de defesa das liberdades humanas, agora sob os auspícios da Revolução dos Cravos – o que indica que se tratava de intervenções cívicas nos rumos da institucionalidade portuguesa a fim de pavimentar os caminhos apontados pelo 25 de Abril.

Estes artigos, organizados pela cronologia de sua publicação – e não divididos em seções temáticas –, expressam alguns motivos constantes: a permanente exortação ao trabalho de construção de um regime a ser erigido sobre os ideais marxistas; a necessidade de preservação e consolidação de uma liberdade tão recente quanto frágil e fugidia; o alerta para a possibilidade de que as forças burguesas, ressentidas que estavam pela ameaça que seus privilégios sofriam, pudessem organizar um contragolpe – como, de fato, se deu em 25 de novembro daquele ano; a abjeção à política ultramarina portuguesa; e, também, a defesa do coronel Vasco Gonçalves, que personificava, pela ótica de José Saramago, a única esperança de um Portugal verdadeiramente socialista.

A crítica Maria Alzira Seixo, uma das primeiras a se debruçar sobre o conjunto da obra do escritor português ainda na década de 1980, afiança que tanto *As opiniões que o DL teve* quanto *Os apontamentos* são livros fundamentais para a compreensão dos movimentos que abalaram Portugal durante os anos 1970. Segundo ela, nestes volumes está presente o “ponto de vista de um grande escritor sobre o tempo que ele ajudou a formular” (SEIXO, 1987, p.15). De fato, por se tratarem de textos pegados diretamente ao momento de sua escrita, sem qualquer ambição de atemporalidade, as crônicas jornalísticas de Saramago, sobretudo no segundo livro, dão testemunho das movimentações políticas por que a sociedade portuguesa vinha passando.

Não apenas no domínio do conteúdo, mas também estruturalmente, o livro dá conta de tais movimentações. Pode-se afirmar que o tom dos textos descreve uma trajetória descendente, sensível na passagem do otimismo diante da revolução a uma frustração frente ao amortecimento dos ideais revolucionários materializados, enfim, no 25 de novembro, dia em que uma “sublevação militar” (SECCO, 2004, p.150), chefiada pelo major Otelo Saraiva de Carvalho, ocupou bases das Forças Armadas e estúdios de televisão – com o que se reforça o papel dos meios de comunicação em contextos de ruptura institucional no país – a fim de desviar Portugal dos rumos do socialismo tal qual pretendia o PREC. Enquanto no início da coletânea, o autor lança mão de uma referência a *Esperando Godot*, peça de Samuel Beckett, para comentar a situação de Portugal, dizendo que “Godot chegou a 25 de Abril” (SARAMAGO, 2014c, p.301) – sugerindo que a espera (motivo do drama irlandês) pela insurgência não fora inútil e que ela conferiu propósito ao sem-sentido da apática civilidade portuguesa –, no desfecho do volume, em texto escrito na noite do 25 de novembro que não chegou a ser publicado pelo jornal, José Saramago (2014c, p.414) desabafa: “o mais cómodo, seria nada escrever”.

Como se sabe, a gestão de Saramago do Diário de Notícias foi controversa – marcada por tensões internas com alguns jornalistas que seriam demitidos e externas com forças divergentes da estrutura governamental –, mas significou uma radical mudança na forma como agia o veículo: historicamente distinguido como um jornal oficioso e conservador, apegado aos ideais autoritários que grassavam durante o Estado Novo¹⁸, o DN passou a admitir uma editoração coletiva, não apenas norteada pelos intelectuais de sua redação, mas também pelos trabalhadores braçais – dentre os quais, os de seu setor gráfico – a fim de “pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadores” (SARAMAGO, 2014c, p.219). Afinal, concluía o diretor-adjunto

¹⁸ “Este jornal teve ação particularmente influente na proteção ideológica de que o regime fascista necessitava. Todos nós temos os nossos armários de esqueletos” (SARAMAGO, 2014c, p.301).

num de seus apontamentos, “se o socialismo português só pode ser construído pelas classes trabalhadoras, é para estas que o jornal se fará” (p.219-220).

Conquanto houvesse existido uma dependência, inclusive de ordem econômica, do Diário de Notícias em relação aos Governos Provisórios, e mesmo tendo sido uma potência intelectual importante naquele período, o jornal não teve uma participação efetivamente política do ponto de vista institucional. Em “E o exército do PPD?”, o autor afirma que “o *Diário de Notícias*, com processo ou sem ele, não está no Governo nem foi alguma vez chamado a isso, das seis vezes que houve o País mister” (p.376).

A esta altura, duas colocações devem ser postas em relação à peça *A noite*. A primeira diz respeito à própria condição do jornal em que se ambienta a mimese, cuja descrição é similar à que José Saramago faz do Diário de Notícias nos tempos de Salazar. Também a trajetória de revolução interna que se representa no segundo ato do drama tem conexões com a história deste veículo, certamente tomada como o ponto de partida para a confecção das personagens e da trama. Tal afirmação não tem, claro, como objetivo identificar o jornal de *A noite* como sendo o último em que o escritor havia exercido o ofício de jornalista – a universalidade dos temas que a peça levanta e o tratamento artístico da matéria histórica a impediriam de restringir a ação a um espaço específico de Lisboa. Contudo, o prefácio à primeira edição d’*Os apontamentos*, ao descrever um estado de coisas similar ao da conclusão da peça, agrava o aspecto biográfico do drama de 1979 e permite localizar uma autoprojeção de seu autor em suas personagens e na própria perspectiva a partir da qual se encenam aqueles acontecimentos:

Naquela situação geral vem pois inscrever-se a situação particular dos trabalhadores do *Diário de Notícias*, **especialmente do seu setor gráfico**. Puderam eles, e muito mais longe teriam ido, estou certo, se lhes tivessem deixado tempo, ultrapassar discordâncias partidárias e compromisso táticos e pôr-se de acordo sobre o essencial: se a opção é socialista, se o socialismo português só pode ser construído pelas classes trabalhadoras, é para estas que o jornal se fará. (SARAMAGO, 2014c, p.219, grifos nossos)

No último quartel de *A noite*, quando já informados de que haveria uma revolução nas ruas da capital, os tipógrafos, responsáveis pelo setor gráfico do veículo, enfrentam o chefe de redação, o diretor e o próprio administrador do jornal, tomando os rumos da publicação do dia seguinte e afiançando que, a partir de então, teriam voz ativa nas decisões editoriais que naquele ambiente se formulassem:

JERÔNIMO – Se nós não tivéssemos outras razões para acreditar que o golpe é contra o fascismo (*a palavra provoca uma certa perturbação*), bastava vê-lo como está, aí encolhido, a tentar abrandar-nos, a querer levar-nos pelo sentimento. Não vale a pena.

Em nome da tipografia, informo-o de que o jornal sairá. E se não houver jornalistas para saberem o que se está a passar, vão os tipógrafos para a rua. Alguma vez teremos de começar. (SARAMAGO, 2014a, p.116)

AFONSO – Senhor diretor, faça um esforço por compreender, se não consegue doutra maneira. O jornal é escrito aqui, na Redação, mas é feito lá dentro. Temos feito jornais passivamente, às vezes a chorar de raiva, temos transformado a vergonha em linhas de chumbo, e temos derretido as linhas de chumbo à espera de que chegasse o dia em que fundiríamos linhas novas. Linhas novas, entende? Chegou esse dia. É hoje. (SARAMAGO, 2014a, p.126)

Note-se que a rubrica indica uma “certa perturbação” do ambiente quando da verbalização do termo *fascismo*. Isto se deve não só à passagem de um tempo – o primeiro ato, metonímia do Estado Novo – no qual se prezava pelos discursos vazios e se evitava o enfrentamento das questões políticas de modo direto e crítico – como apontam *As opiniões que o DL teve* –; mas também, e sobretudo, à consolidação de uma consciência de poder interventor por parte da classe trabalhadora, enfim dotada de coesão coletiva para impor o subjugo a seus dominadores, condição fundamental para a prosperidade do ato revolucionário.

A segunda colocação, já acima anunciada e que será continuada no segundo capítulo, compreende o fator acional da peça. Perspectivando o drama a partir da sua experiência enquanto jornalista, José Saramago, que afirmou não ter o jornal diretamente um papel político institucional mas sim um de expectador-comentador-esclarecedor, atesta que o poder das decisões, isto é, a ação histórica em si não se desenvolvia nos interiores da redação do Diário de Notícias, mas sim no exterior do edifício. No drama – palavra cuja própria origem etimológica, no grego, remete ao conceito de ação –, veremos que há uma escolha formal por parte do dramaturgo que corresponde a esta condição da mídia, qual seja, a de esvaziar a ação do palco, tornando a mimese um eco da verdadeira ação, que se desenrola fora dos limites do teatro e à qual este serve a partir de uma lógica analítica, a fim de estabelecer um distanciamento crítico, caro ao drama moderno e à dramaturgia de matizes socialistas.

Retornando à atuação específica do Diário de Notícias, deve-se ressaltar que outro aspecto que colaborou para o distanciamento do veículo em relação às políticas públicas institucionais garantia relativa autonomia ao seu projeto editorial. Isto deve-se em grande parte ao fato de que não existiam mais diretrizes oficiais a serem seguidas, dado que a liberdade de imprensa havia sido restaurada com a Revolução dos Cravos – e seria, posteriormente, consagrada no Artigo 38º da Constituição da República Portuguesa, promulgada em 1976. Isto é, embora tenha sido um representante ativo da mídia engajada, o órgão de comunicação dirigido por José Saramago e Luís de Barros conservou independência para tratar dos temas selecionados. Sobre sua atuação no PREC, diria o escritor, em entrevista a Carlos Reis:

Eu sei o que aconteceu; mas nunca estive foi do outro lado, para saber como e porquê as coisas aconteceram. [...] Mesmo no meu tempo de diretor-adjunto do Diário de Notícias, nós estávamos ali **a assistir às coisas que aconteciam, mas elas estavam a acontecer noutro lado.** [...] O meu papel foi muito limitado, [...] não foi um papel político, mas sim um papel de comentador dos factos políticos em cada um daqueles momentos. (REIS, 2015, p.40-41, grifos nossos)

Um dos “factos políticos” que preocupavam o escritor, àquele momento, era a resistência internacional enfrentada pelo Processo Revolucionário em Curso. Alemanha, Estados Unidos e outras potências ocidentais, outrora tecedoras de condenações mormente formais à maneira com que Salazar e Caetano administraram Portugal, redigiam declarações através das quais pretendiam contestar a lisura do processo eleitoral para diversos cargos dos Governos Provisórios, o que evidenciava, segundo as convicções de Saramago, um paternalismo em relação ao país e, mais que isso, uma preocupação de carácter notadamente económico – afinal, uma nação socialista na Europa seria um empecilho de forma alguma irrelevante ao capitalismo, seja pela pragmática, seja pelo exemplo político em caso de êxito – encoberta por uma suposta defesa da democracia liberal, discurso de que amiúde se valeram os estadunidenses em suas reiteradas interferências na política internacional¹⁹.

Em “Dar-se ao respeito”, José Saramago ironiza a declaração de Von Hassal, então vice-presidente de Bundestag, de que o governo germânico apenas respeitaria “o resultado das eleições portuguesas se estas forem <<verdadeiramente livres>>...” (SARAMAGO, 2014c, p.224). Na visão do autor, tais palavras configurariam uma interferência flagrante, equivocada, desrespeitosa e, sobretudo, uma tentativa alemã de exercer a sua hegemonia na Europa – o que, aliás, levou o escritor a ver com grandes ressalvas a constituição da União Europeia.

Outro exemplo destas críticas pode ser encontrado em “O nosso não é representativo”, texto no qual Saramago repudia as palavras do subsecretário de Estado norte-americano que afirmou não haver em Portugal um governo representativo com que os Estados Unidos pudessem estabelecer uma relação bilateral de trabalho político e económico. Diz o diretor-adjunto do Diário de Notícias que “a representatividade requerida é aquela que o Governo norte-americano encontra no regime de Pinochet [no Chile] e encontrou no regime caetanista” (p.246). Para além de uma defesa à autonomia do país em seu processo político, percebe-se também uma crítica do artigo à diplomacia americana, que não se preocupou (pelo menos não

¹⁹ A interferência dos governos norte-americanos em processos políticos internacionais podem ser vistos não apenas no século XX – como se deu com o golpe civil-militar impingido ao Brasil em 1964, a ascensão de Pinochet ou o embargo a Cuba – mas também casos mais recentes, como os presenciados na Venezuela e na Bolívia já na segunda década do século XXI.

de forma mais contundente) com tais questões durante o Estado Novo, mas nutriu um desejo de intervir na revolução daqueles “incômodos portugueses” (p.351). Esta crítica será personificada n’*A noite*, como se verá no próximo capítulo, em Guimarães, redator do estrangeiro que recebe cheques da embaixada estadunidense para que o jornal continue veiculando um discurso alinhado ao fascismo.

Os apontamentos defendem que a soberania nacional e a independência do país em relação às interferências externas seriam conquistadas pela via do trabalho coletivo. Exortava-se, então, os portugueses à ação, à construção ativa e produtiva de um regime socialista, sem o qual, escreveu Saramago à época, “teremos o mais triste funeral da História da Europa” (SARAMAGO, 2014c, p.232). Como em seu período de editorialista do Diário de Lisboa, o escritor mantém uma preocupação a respeito da apatia dos portugueses, mais afeitos a comemorar a Revolução que a consolidar seus efeitos: “Ou prosseguimos a festa [...] ou arregaçamos as mangas para o esforço duro que nos é exigido agora” (p.232). Ainda sobre essa *festa* dos cravos, que o músico brasileiro Chico Buarque trataria de tomar como matéria musical na canção *Tanto mar*, diz o jornalista em agosto de 1975, quando o temido amortecimento do processo revolucionário já se impunha de modo mais perceptível: “Aqui, país que parece ter escolhido definitivamente o sebastianismo, julgámos que tudo se faria entre cravos e canções” (SARAMAGO, 2014c, p.359-360).

Segundo a parcela mais adepta aos códigos revolucionários do governo de Vasco Gonçalves, que já havia iniciado seu projeto de devolver o prestígio às Forças Armadas (cf. Secco, 2004, p.109), Portugal encontrava-se diante de possibilidades opostas no que tangia a seu futuro – o que José Saramago capta nos textos escritos para o Diário de Notícias. Diz ele que o país fora posto pelo PREC “entre uma sociedade velha e a esperança de uma nova sociedade” (SARAMAGO, 2014c, p.256), entre “um capitalismo que se extingue e um socialismo que se esboça” (p.299); entre o projeto marxista de sociedade e duas alternativas contrarrevolucionárias: subjugar-se a “um regime neofascista capaz de rivalizar com o Chile” (p.332) ou ocupar um papel inexpressivo no mundo ocidental ao tornar-se decididamente um coadjuvante no espetáculo do capitalismo europeu. Qualquer das escolhas que se desviasse dos ideais nascidos com a Revolução dos Cravos seria, a seu ver, fatal: “Portugal vai ser socialista, ou morrerá, pelo menos na sua dignidade” (p.334).

Também o Império Ultramarino, motivo de orgulho para António de Oliveira Salazar – para quem o colonialismo representava a manutenção de um “nosso espírito histórico, nacionalista e civilizador” (SALAZAR, 2010, p.29) e mantido já de modo débil por Marcello Caetano, receberia o seu golpe final durante o Processo Revolucionário em Curso com a

independência das colônias africanas. Conforme atesta o historiador Lincoln Secco (2004, p.115), a prosperidade dos governos provisórios estava atrelada a uma ruptura com os códigos ditatoriais de exploração dos países mantidos sob o jugo português na África, para o que nada mais coerente do que levar a cabo a libertação daqueles territórios. Não escapou ao Diário de Notícias e ao pensamento saramaguiano de então a consciência de que urgia promover a independência das colônias, dado que a guerra colonial “começou por ser absurda para logo se tornar criminosa” (SARAMAGO, 2014c, p.223).

Se por um lado a censura fascista havia institucionalizado o veto a quaisquer “referências a navios com tropas para o Ultramar” (RODRIGUES, 1980, p.71) – numa clara tentativa de evitar que fossem discutidos tanto o sucateamento do exército causado pela política ultramarina quanto o descalabro da repressão portuguesa –, por outro a imprensa pós-25 de Abril tratou de colocar o tema no centro das discussões nacionais. Sob a pena de Saramago, o Diário de Notícias veicularia, a 25 de junho de 1975, um artigo em que uma espécie de *mea culpa* do país se articulava diante da comunidade internacional: “A descolonização é, neste momento, o nosso maior orgulho patriótico, e é graças a ela que Portugal se reconcilia consigo próprio e pode apresentar-se de rosto erguido a um mundo que [...] não nos mostra boa cara” (SARAMAGO, 2014c, p.309). Com isto, demarcava-se a posição dos novos governos em contraste com o projeto nacionalista colonizador que sustentou o regime de Salazar por quatro longas décadas.

Pode-se afirmar que, de certa forma, a descolonização irmanava aquele Portugal recém-liberto do fascismo aos países africanos por este dominados, afinal, da condição de subjugados pelas forças repressivas dos governos autoritários é que advinham a um só tempo a precariedade da condição sociopolítica tanto dos portugueses quanto dos colonizados e o ímpeto revolucionário. Assim, convidava José Saramago ao público-leitor do Diário de Notícias:

Lamentemos os que morreram, os vossos e os nossos. Lamentemos mais os nossos porque morreram no lugar errado. [...] Quem dos vossos morreu, morreu pela pátria que nascia. Os nossos morreram a defender o que desta pátria não era, morreram a defender o colonialismo, colonizados eles próprios, e enganados. (SARAMAGO, 2014c, p.310)

Fato é que o maior impulso para a libertação das colônias foi dado pelo primeiro-ministro Vasco Gonçalves (cf. Secco, 2004, p.129), a quem Saramago defendia por percebê-lo muito mais afeito ao ideal socialista do que os outros revolucionários de seu governo ou dos Governos Provisórios que o antecederam e sucederam, responsáveis estes por abrandar os efeitos do 25 de Abril e impedir que o processo caminhasse na direção de um consolidado

regime de esquerda. “Gonçalves tentou aprofundar ‘a via para o socialismo’, propugnando sempre o compromisso efetivo do MFA [Movimento das Forças Armadas] com as representações políticas e sindicais” (RODRIGUES, 1980, p.144), mas encontrou resistência cada vez maior dentre seus pares, permanecendo isolado em seu governo e atado diante de seus projetos.

Sob a direção de José Saramago, o Diário de Notícias manteve um decidido apoio ao chefe do governo, que encarnava as esperanças – as únicas, na visão do autor – de um país verdadeiramente socialista, “o mais claro grito de afirmação coletiva que hoje se ouve em toda a Europa” (SARAMAGO, 2014c, p.295). Minado, no entanto, por setores da própria esquerda, através de uma “conspiração” (p.399), que viam na sua suposta radicalidade um incômodo às forças sociais dominantes – e que fizeram do Movimento das Forças Armadas um alvo a ser neutralizado (cf. Saramago, 2014c, p.304) –, Gonçalves via seu poder enfraquecido ao longo do ano de 1975. Os artigos de Saramago atentavam para que este seria o destino natural do processo e do primeiro-ministro se a participação popular na política institucional cedesse ao imobilismo, diante do qual forças contrarrevolucionárias veriam viabilizados os seus intentos conservadores.

Uma destas forças era a própria Igreja Católica – sobre a qual o escritor faria as mais incendiárias críticas anos mais tarde –, que “cobriu com o seu silêncio os crimes do fascismo em Portugal” (p.235) e “sempre manifestou hostilidade sucessivamente mais aberta contra o processo revolucionário afortunadamente começado a 25 de Abril” (p.303). Outra delas era a manutenção do mesmo estilo retórico que manejavam os governantes e parlamentares fascistas do Estado Novo. O Ministério dos Negócios Estrangeiros, por exemplo, cuja oratória vazia agia como um obstáculo aos ideais abrilinos, é alvo de severa crítica do DN:

Vem esse gosto de tudo enfeitar com belas palavras, essa fraqueza de dar lições modernas com exemplos antigos, talvez por se achar que o peso e a sabedoria dos séculos têm maior poder de convencimento do que o calão moderno que usamos no comércio, tanto dos víveres como da política... (SARAMAGO, 2014c, p.290)

A despeito destas forças, o diretor-adjunto do jornal afirmava que “Gonçalves é homem para o socialismo, o único entre as figuras históricas do MFA. [...] Apenas prevemos que saído ele não haverá socialismo em Portugal” (p.371) e também que “Portugal será fatalmente oprimido se não for socialista” (p.370): um silogismo que fora a justificação das acusações de fanatismo gonçalvista que Saramago recebeu e que caro lhe custaram quando do abandono do general pelo Partido Comunista Português.

No dia 5 de setembro realizou-se a Assembleia de Tancos, responsável pela deposição de Vasco Gonçalves e pela instituição do VI Governo Provisório, chefiado por Pinheiro de Azevedo. Nesta ocasião, o Diário de Notícias veiculou um texto intitulado “Intervalo para acusar”, no qual o escritor português questiona se “a revolução conservará o nome, mas não a substância” (p.372) – dessubstancialização que, repita-se, está na base de parte da crítica social de seu teatro. Para Saramago, a ascensão de Azevedo em si já expressava um afastamento irreversível do 25 de Abril, sustentado inclusive por espúrios conúbios do Partido Comunista: “Se o PCP forma frente unitária de esquerda e, três dias depois, apela para negociações onde cabem Deus e o Diabo – como haveremos, doravante, de definir estratégia e tática?” (p.372). Em ato de censura econômica, o almirante Pinheiro de Azevedo decretou o corte de boa parte do orçamento dos órgãos de imprensa estatais (ou estatizados) que não fizessem coro a suas propostas – que estivessem, portanto, mais afinados com os ideais revolucionários de Vasco Gonçalves –, o que fortalecia em Saramago a certeza da iminência do fim do Processo Revolucionário tal qual o conceberam os Capitães de Abril.

Durante os meses de outubro e novembro de 1975, a condição de José Saramago na direção do Diário de Notícias caminhava para a insustentabilidade, tanto por favores exógenos – como a mudança no comando do governo – quanto por fatores endógenos – como o polêmico saneamento de alguns jornalistas por discordâncias de foro político-editorial²⁰. Taxado de gonçalvista e autoritário, o escritor deixou o veículo quando eclodiu a contrarrevolução de 25 de novembro, que poria fim ao Processo Revolucionário em Curso. Desamparado pelo Partido Comunista – muito em virtude de, enquanto estava à frente do DN, ter suspenso “os contatos com o partido” e conservado uma “orientação independente, malvista pelos quadros dirigentes” (LOPES, 2010, p.84) –, e desiludido com os rumos de Portugal após o levante chefiado por Otelo de Saraiva, o escritor da Azinhaga substituiria o seu tom entusiasmado – “Parece indubitável que o País inteiro vai envolver-se no processo revolucionário. [...] A direita não tem futuro em Portugal” (SARAMAGO, 2014c, p.243)” – por uma amarga desilusão diante dos horizontes portugueses – “O entusiasmo de Carmélia [ao comemorar o aniversário da Revolução dos Cravos], um entusiasmo de sobrevivente, deixou-me lamentavelmente frio”

²⁰ José Saramago fora acusado de perseguir e demitir jornalistas do Diário de Notícias. João Marques Lopes aponta que o próprio veículo, no entanto, desmentiria a informação trinta anos mais tarde, em matéria publicada no dia 19 de agosto de 2005. (cf. Lopes, 2010, p.87). “É o Conselho Geral de Trabalhadores [colegiado responsável pelas decisões administrativas do jornal,] que decide suspendê-los da sua atividade, eu não tinha nada que ver com isso. [...] Não suspendi ninguém, não demiti ninguém. [...] não importa que tu digas a verdade que essa verdade tua vai contra as mentiras socialmente aceites... e a mentira socialmente aceite é esta – que eu persegui, que eu demiti jornalistas do *Diário de Notícias*” (SARAMAGO apud MENDES, 2012, p.27).

(SARAMAGO, 1997, p.20). Em entrevista a Juan Arias, publicada no volume *O amor possível*, declarou o autor:

Lembro-me da revolução que vivi em Portugal. Durante duas ou três semanas, não houve sobre a face da Terra um povo mais feliz que o meu. Tínhamos conseguido tudo, lá se tocava a felicidade com as mãos, mas foi tudo ilusão. Hoje é como se aqueles dias e aquela revolução não tivessem existido. [...] E os homens socialistas, onde estão agora? Um povo que da noite para o dia ficou inerte nas mãos das máfias, dos grandes criminosos. (apud ARIAS, 2003, p.89).

Com o fim dos governos provisórios e o ocaso do último sonho socialista europeu – que culminaria na entrada na União Europeia (cf. Secco, 2004, p.199 e p.202) –, José Saramago não retornou ao ofício de jornalista, encerrando uma carreira marcada pelo elogio à mobilização revolucionária. Motivo de grande parte de sua obra, esta tendência à exortação cívica encontra a sua mais acabada síntese no que poderia ser entendido como um ciclo jornalístico da literatura saramaguiana, iniciado com os editoriais anônimos do Diário de Lisboa, passando pelos artigos e crônicas jornalísticas publicadas no Diário de Notícias – experiências nas quais seu texto ambicionava a expressão da voz de uma coletividade – e resultando, em 1979, em *A noite*, sua primeira peça de teatro, que bebe diretamente destas experiências. Cumpre agora entender de que maneira tratamento artístico da matéria histórica se organiza na literatura de José Saramago e, em seguida, as formas pelas quais essa dialética estrutura o drama saramaguiano.

2.3 – Da História como substrato da literatura saramaguiana

José Saramago foi um escritor particularmente afeito a pinçar da história e da cultura ocidentais personagens e eventos de que se pudesse valer em seu projeto artístico. Pululam em sua obra figuras e acontecimentos já conhecidos de modo amplo e prévio por seus leitores, tanto aqueles caros à formação da identidade nacional – como por exemplo Afonso Henriques, Luís Vaz de Camões, Dom João V e Fernando Pessoa – quanto aqueles que concernem a uma tradição mais ampla, para além das fronteiras do território português – dentre os quais se pode destacar a miríade de personagens bíblicos submetidos à subjetividade atea e contestadora do autor. De fato, como aponta a crítica Teresa Cristina Cerdeira em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, um dos mais completos estudos a respeito do aproveitamento da matéria histórica por Saramago, a relação entre história e ficção é a “força motriz” (CERDEIRA, 2018, p.21) da forma manejada pelo autor.

Contra-pondo-se, no entanto, à sensaboria de certa ficção que ao tomar da História os seus temas o faz de modo idealizador e/ou romantizado, o escritor português deu vazão a uma literatura na qual a dialética entre o que é ficcional e o que não é se estabelece a partir de tensões constantes, marcadas por uma cosmovisão marxista em nome da qual se valorizam as perspectivas dos oprimidos, das classes dominadas. Como elemento organizador deste procedimento, figura o recurso da ironia, que funciona como um agente de desestabilização, que engendra no âmago dos discursos históricos ditos oficiais, eivados pelos valores das classes dominantes de cada período, rupturas e comentários autorreflexivos. A este propósito, aponta Márcia Gobbi que

O movimento de autorreflexividade, de metaficção, que abre os bastidores do texto ao leitor (e que tem como operador a ironia) é o que constitui o motivo condicionante do distanciamento crítico que marca a forma de apropriação, pela ficção contemporânea, do conhecimento histórico. Atitude declarada, a ironia opera uma desestabilização dos cânones do conhecimento histórico ao atentar para a natureza de qualquer forma de realidade passível de ser conhecida [...] como simulacro. (GOBBI, 2011, p.26-27)

Se nos romances publicados por José Saramago a partir de 1980, seu estilo peculiar de narração denuncia muitas vezes o autor por trás do narrador e amiúde recorre a procedimentos de distanciamento crítico pelos quais promove o rompimento (caro às artes modernas, no geral) com o estado mimético do texto literário – em seu teatro, é a ironia que o faz, organizando tanto as personagens quanto a ação, e se manifestando na perspectivização da ação e num anacronismo proposital, particularmente evidente nas personagens de peças nas quais a mimese se ambienta em tempos mais remotos da História – como *Que farei com este livro?*, *In Nomine Dei* e mesmo em *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, sendo que nesta última o teatro chega mesmo a abrir os seus bastidores explicitamente ao público-leitor/expectador e assume-se como artifício, revela-se simulacro.

O estatuto da História em José Saramago não é documental, romântico ou de mero pano de fundo para o desenvolvimento do plano da ficção. Pelo contrário, ela é posta num domínio em que se torna passível de contestação, no qual o autor busca relativizar as verdades estabelecidas pelas classes sociais dominantes e solidificadas pelo correr dos séculos justamente através do uso da ironia. A rigor, a postura que o autor adota em sua literatura é a de enfrentamento a uma concepção de História como verdade única e irreparável diante de cujas forças os excluídos pouco ou nada poderiam fazer senão acomodar-se. Trata-se de uma visão segundo a qual o elemento histórico não se distingue por ser fixo ou inapelável, mas sim por se manter num estado de tensão, de embate permanente de forças sociais contrastantes. A

materialização não só ideológica mas também (e sobretudo) textual desse projeto de fortes matizes revolucionárias pode ser identificada justamente em seu apelo à participação política e à intervenção cívica, expresso de forma direta em seus artigos jornalísticos e de forma mediada pelo componente artístico em sua obra ficcional.

Luiz Costa Lima (2006), autor de *História. Ficção. Literatura.*, afiança que há certa ingenuidade presente na pretensão de objetividade total dos discursos históricos e que a ideia conservadora de que o historiador deva ser visto como um impoluto documentador dos fatos foi suplantada por correntes da moderna historiografia segundo as quais a listagem de acontecimentos pura e simples cedeu espaço a análises críticas e “teorizações consequentes” (LIMA, 2006, p.17). O crítico literário, ao longo do referido estudo, lança luz sobre o papel da subjetividade dominante de cada época na redação da realidade e das assim chamadas verdades históricas, com o que busca salientar o fato de que os discursos – tanto os que atestam a heroicidade de uns ou a inferioridade de outros – sobre a História são eivados por uma percepção tanto mais seletiva quanto mais cara for à manutenção de espaços e condições de poder de determinados agentes.

Ao privilegiar a perspectiva dos oprimidos diante dos grandes feitos, frequentemente denunciadora do estado seletivo dos discursos históricos, e destes mesmos discursos desestabilizadora, a literatura saramaguiana apropria-se dos eventos que serão, enfim, submetidos à subjetividade do próprio autor, que a eles tecerá críticas a partir de uma perspectiva marxista.

Através da ficção, Saramago busca organizar a História no plano do discurso, o que além de questionar as versões ditas oficiais, acaba por superar a dicotomia platônica estabelecida entre o que concerne ao domínio das artes e o que ao domínio da História pertence, dado que, inextricáveis, ambos os campos interpenetram-se em sua obra. Para lograr êxito em tal projeto, seu discurso ficcional vale-se da fragilidade e das lacunas do discurso histórico (cf. Cerdeira, 2018, p.45), enxertando ficcionalmente acontecimentos e personas que põem em xeque – ou, no mínimo, relativizam/problematizam – aquilo que se cristalizou no pensamento coletivo da sociedade portuguesa (e, por extensão, ocidental).

A literatura saramaguiana, ao contestar a História através e em favor da ficção, aponta para outras perspectivas possíveis diante dos ambientes e contextos de dominação, com o que afirma a existência de outras possibilidades de ação social e política, não raro de inspiração revolucionária, e também a condição discursiva da História em si, constructo erigido sob o manto de determinados valores das classes vigentes.

Farta é a fortuna crítica que deslindou o aproveitamento, muitas vezes paródico, do histórico pela ficção narrativa de Saramago, ao contrário dos escassos estudos sobre a dramaturgia do autor. Merece destaque, contudo, pela consistência de suas investigações, o estudo que Cláudio de Sá Capuano (2007) desenvolveu a respeito de *Que farei com este livro?*, no qual se estabelecem nexos importantes entre a figura de Luís de Camões traçada pela cultura portuguesa (inclusive o uso que dela fizeram os regimes autoritários) e o Camões que figura na literatura saramaguiana. São pertinentes sobretudo as suas conclusões a respeito do caráter coletivo das personagens do teatro saramaguiano, de certo teor alegórico na construção das cenas e quadros, dos procedimentos através dos quais o escritor português dialoga com e relê a tradição de seu país e, também, de que maneira as figuras mitificadas pela cultura nacional recobram dimensão humana na poética de Saramago. O crítico vale-se, porém, do conceito de *reflexo* para lançar luz sobre as relações entre a história e a ficção do autor – ao que se devem tecer algumas breves ressalvas, em especial por se tratar de um expediente repetidas vezes utilizado pela crítica marxista.

Embora autônoma, a obra de arte sempre terá em si signos que remontem ao momento histórico e às condições materiais de produção em que fora concebida. Tal relação, no entanto, se dá de forma complexa, não podendo ser reduzida ao princípio do reflexo. A este respeito, o sociólogo galês Raymond Williams, em seu *Marxismo e Literatura*, identifica a fragilidade do reflexo enquanto princípio de análise e investigação artística, dado que ele, por sua “persuasiva metáfora física” (WILLIAMS, 1979, p.100), acaba por desrespeitar a autonomia da arte, reduzindo-a a mera refletora dos movimentos da sociedade. Em outros termos, Williams e outros expoentes dos Estudos Culturais – como Terry Eagleton, por exemplo – apontam para a limitação do reflexo por subjugar a criação artística totalmente à produção material, procedimento que denuncia uma concepção distorcida dos conceitos de base e superestrutura do pensamento de Karl Marx e dos pensadores marxistas.

Para dar conta da relação entre arte e sociedade – ou, mais amplamente, entre cultura e sociedade –, Williams vale-se dos conceitos de *mediação* – já utilizado, décadas antes, por Adorno mas de forma distinta – e de *estrutura de sentimento*, com o que propõe entender, de forma mais precisa, as complexidades que permeiam a criação artística e suas conexões com os abstratos valores residuais, emergentes e dominantes de cada tempo histórico.

O apelo ao pensamento de Raymond Williams e os esclarecimentos que sua teoria viabiliza nos parecem de grande pertinência especialmente por já se ter aqui afirmado que José Saramago partiu de sua experiência como jornalista para a confecção da peça de teatro *A noite*. De fato, como se verá no próximo capítulo, há coincidências, aproveitamentos da história de

Portugal, colagens e até mesmo momentos de autoprojção do autor na mimese. Contudo, considerar que o drama de 1979 pudesse ser apenas a compilação de tópicos da carreira jornalística do escritor ou, ainda, um texto de valor exclusivamente documental e sem potencial artístico – como, ver-se-á também, já sugeriu parte da crítica – equivaleria a perpetuar a condição à qual fora relegado o teatro saramaguiano, a de orbitar sua narrativa e ter suas especificidades literárias ignoradas.

Destarte, o retrato do jornalista José Saramago, embora indispensável ao entendimento das perspectivas de que parte a confecção da peça e de quais críticas o drama pretende dar vazão, não deve ser visto como o elemento da estrutura social ao qual simplesmente se daria, anos mais tarde, um tratamento artístico. Há mediações temporais e políticas que se interpõem entre os tempos em que Saramago trabalhou no Diário de Lisboa e no Diário de Notícias e aquele em que, já decidido a se dedicar exclusivamente à literatura, escreveu e publicou sua primeira peça.

Se em 1979 era de “um relativo mau gosto” (SILVA, 2009, p.49) a evocação da Revolução dos Cravos, pelas formas com que findara o Processo Revolucionário em Curso, por quais razões o escritor tomaria justamente este evento como matéria de sua peça? Saramago fá-lo não pelo específico da revolução portuguesa, mas pelo caráter universal do ato revolucionário como reação às desigualdades do mundo moderno. Em um momento no qual Portugal voltava a certa apatia social, a peça retoma o projeto de exortação à intervenção cívica já iniciado nos jornais que contaram com José Saramago em seu quadro de funcionários. Esta foi, segundo Raymond Williams, uma tendência do teatro moderno na segunda metade do século XX, e pode ser percebida nas duas primeiras peças do escritor português:

Em novos tipos de produção dramática, estão agora tentando combater a paralisia com a descoberta e redescoberta ativas de passados reais alternativos. Tem havido novas conexões significativas e compreensíveis com períodos de nossas próprias lutas populares, e especialmente com alguns dos períodos mais heroicos e animadores. (WILLIAMS, 2011b, p.105).

Ao passo que no século XVIII, com o advento do drama burguês, passou a haver uma aceitação do contemporâneo como matéria dramática legítima a fim de revitalizar certas premissas e efeitos do teatro mimético/aristotélico (cf. Williams, 2011b, p.77), a ascensão das artes modernas, de intenção não mimética, trouxe em seu bojo, no campo das artes cênicas, a recusa do contemporâneo e o aproveitamento do histórico (não raro de passados tão longínquos quanto enraizados na cultura ocidental) a fim de causar efeitos de distanciamento e estranhamento no público. Pode-se citar como exemplo a fase mais arrojada da produção de

Bertolt Brecht, na qual o dramaturgo alemão valeu-se, por exemplo, da figura de Galileu Galilei para refletir sobre as contingências políticas do novecentismo europeu.

No que tange ao teatro de José Saramago, cuja fatura dramática é composta por cinco peças sendo que em nenhuma das quais o dramaturgo respeita os princípios de primariedade e de hermetismo do drama renascentista, deve-se ressaltar que a escolha por eventos e personagens já estabelecidos no imaginário coletivo e na cultura de seu país é em si o demonstrativo de um compromisso do autor com uma dramaturgia politicamente engajada²¹, que prima pelo apelo à reflexão, em detrimento da emoção catártica, e se vale de procedimentos de distanciamento crítico que, embora distintos dos prescritos por Brecht e por outros movimentos do teatro do século XX, resultam em um teatro político e de intervenção cívica cujo dileto tema é, repita-se, a revolução.

No drama saramaguiano, estão presentes as marcas ideológicas que distinguem o autor em suas outras incursões no mundo da literatura, porém uma das especificidades do projeto teatral de Saramago reside na própria escolha do gênero, que por princípio recusaria a presença do elemento épico/narrativo. Assim, a um só tempo, *A noite dá voz* a heróis coletivos (a massa trabalhadora que enfrenta o poder do capital por meio da mobilização revolucionária) que podem, enfim, reagir no palco sem a mediação de um narrador, e dilui, na dimensão formal, elementos épico-narrativos que perspectivam a ação a partir da cosmovisão de seu autor e produzem um teatro de matizes marxistas em que se destaca uma dimensão ensaística organizadora na qual se discutirá a emergência, nas duas acepções do termo, do ato revolucionário.

²¹ Peter Szondi (2001), em sua *Teoria do drama moderno*, atesta que os o drama histórico – ou aquele que toma da história a sua matéria de ficção – subverte as premissas do drama da época moderna exatamente por romper com a primariedade do teatro e permitir que o espectador estabeleça vínculos críticos com o mundo que o circunda, o que acaba por prejudicar a ilusão dramática.

3. NOVAS LINHAS DE CHUMBO – A NOITE EM DIÁLOGO COM O DRAMA MODERNO E O TEATRO POLÍTICO

A palavra só no palco, na boca dos atores, é que se torna completa, total.

José Saramago (1997, p.307)
em *Cadernos de Lanzarote*

A convite da dramaturga e encenadora lisboeta Luzia Maria Martins (1927-2000), José Saramago iniciou em 20 de abril de 1978 a escrita de sua primeira peça de teatro, que se concluiria nove dias depois: *A noite*, drama ambientado na redação de um jornal alinhado ao ideário fascista nos momentos imediatamente anteriores à eclosão da Revolução dos Cravos. O texto fora publicado pela Editorial Caminho – na primeira parceria do autor com a editora, aliás – em 1979, mesmo ano em que conheceu a realização cênica por meio da montagem do Grupo de Campolide, sob direção de Joaquim Benite, e rendeu ao autor o primeiro prêmio relevante de sua carreira literária, o da Associação de Críticos Portugueses, que distinguiu *A noite* como a melhor peça portuguesa do ano.

Dado que não apenas esta, mas todas as cinco peças que publicou frutificaram a partir de encomendas ou exortações de profissionais das artes cênicas, o escritor português atribuiu a si, valendo-se de uma crítica de Fernando Mendonça (1980), o epíteto de dramaturgo acidental – com o que acabava por, de alguma forma, relativizar a sua produção dramática:

[...] um <<dramaturgo involuntário>>, assim pedindo escusas às pessoas do ofício pelas vezes em que me intrometi na sua área de trabalho sem ter para isso a justificação do talento. Fiz rapidamente a história dos meus atrevimentos teatrais [...]. (SARAMAGO, 1997, p.307)

Acho que tenho uma facilidade incrível para escrever teatro. E o que é curioso é que cada vez que me chamam de dramaturgo eu digo que não sou... (SARAMAGO, 2009d, p.109-110)

Conta o autor que inclusive a temática de *A noite* adviera de um estímulo exterior, lançado por Martins:

Todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e de propostas, desde *A noite*, que me foi pedida pela Luzia Maria Martins. [...] Eu tinha acabado de sair do Diário de Notícias; ela achou que eu percebia alguma coisa da vida do interior de uma redação de jornal e propôs-me que escrevesse uma obra de teatro sobre esse tema. Disse-lhe que não, primeiro porque nunca tinha feito teatro, não sabia como é que se fazia. (SARAMAGO, 2009d, p.118)

[...] teve Luzia Maria Martins a lembrança de convidar-me a escrever uma peça de teatro, fingindo ignorar, com assinalável generosidade, que dessas artes mágicas,

provavelmente, não teria eu outra informação que uns escassos rudimentos adquiridos em vida de espectador mais atento às histórias contadas no palco do que aos modos próprios de as contas ali. Não surpreenderá, pois, que tenha recusado o convite, como também não deverá surpreender, conhecidas as contradições e as incongruências da humana natureza, que quarenta e oito horas depois me tenha resolvido a aceitá-lo. (SARAMAGO, 2014c, p.13)

Conquanto tenha afirmado não deter grandes conhecimentos acerca do funcionamento do gênero dramático, José Saramago teceu comentários críticos sobre o teatro em diversos textos seus. N’*Os apontamentos* mesmo, como visto, o autor investiu contra o estado de alienação objetivado pela produção teatral hegemônica no país, afeita à estética naturalista e à representação mimética, à manutenção de uma cultura dramático-cênica conservadora, tão cara à burguesia portuguesa quanto conveniente ao Estado censor de então.

Noutro texto, este publicado em 1984, o narrador saramaguiano se vale de personagens suas para expor, numa dicção mais ensaística do que narrativa, posições estéticas que permitem vislumbrar a função que o escritor atribuía ao teatro. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago afirma teses diante das quais seguramente se pode traçar um paradigma do seu teatro, pouco afeito ao naturalismo cênico: “o objeto da arte não é a imitação [...] a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o” (SARAMAGO, 2013e, p.106); “Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, a vida não é representável” (p.122).

O signo dileto da dramaturgia saramaguiana é o texto, a palavra escrita – indo na contramão de correntes do século XX, como o teatro surrealista e o assim chamado pós-dramático, que primavam por uma autonomia do espetáculo não raramente obliteradora do texto. Contudo, em que pese o dramaturgo “continuar vinculado a uma teatralidade entendida como confronto [...] de individualidades concretas e claramente definidas” (SEMINARA apud SARAMAGO, 2005, p.106), isto se dá de forma crítica, em diálogo com problemáticas levantadas por diversos autores no período pós-crise do drama. Suas personagens, para além de um entrechoque de individualidades pessoais ou de sustentação de um conflito localizado, funcionam no seio da forma dramática manejada pelo escritor como uma representação coletiva, por meio da qual se corporificam as complexas forças sociais enredadas nos eventos tomados por matéria para a feição das peças – no caso de *A noite*, a Revolução dos Cravos.

Afirmou-se, a propósito dessa predileção do autor por um teatro orientado pela hegemonia do texto, que

O seu modo dramático não é mais que uma obediência ao cânone dialogal do gênero, e que ganham relevo no seu teatro, mais que a acção ou as personagens, o modo

psicológico de adaptação dos eventos conhecidos e o alcance, de cada vez mais fortemente simbólico, que o autor procura conferir-lhes. (SEIXO, 1987, p.36).

Maria Alzira Seixo, responsável por um importante estudo da obra do autor publicado ainda na década de 1980, aponta acertadamente para o fato de que Saramago relega a ação a um segundo plano e para a referida adaptação de eventos históricos de conhecimento público à matéria dramática. No entanto, parece-nos que a forma dramática de Saramago, em que pese de fato sustentar-se mormente pela comunicação intersubjetiva orientada pelas personagens, o faz de modo crítico – dialogando, pois, com a problemática da alienação do homem moderno e com a crise do drama, estabelecida com o aperfeiçoamento do capitalismo industrial, que condenou os homens a uma comunicação frágil e artificial, quando não inexistente ou compulsória, ditada por exigências do sistema de produção em que as personagens estão inseridas.

A esta altura, é necessário contextualizar o teatro de Saramago no contínuo do drama moderno e do teatro político, para melhor perceber de que maneira o conteúdo de sua peça e, principalmente, a forma estruturante que lhe dá vazão estão longe de se filiar a uma estética conservadora que a primazia do dialogismo poderia sugerir e/ou a uma corrente dramática específica, como o naturalismo ou o neorealismo. Indo muito além das duas, *A noite* dialoga com ambas, mas se orienta por problemáticas do teatro propriamente moderno.

3.1. Tendências do drama moderno – da crise ao rapsódico

Com o declínio da Idade Média e o advento do Renascimento, os países da Europa ocidental compartilharam de uma mesma estrutura de sentimento que primava pelo elogio da livre ação humana, em contraste com as determinações religiosas que outrora penetravam nas mais variadas camadas da vida e da experiência social. Fortaleceu-se, nesse período, a ideia de um homem que pudesse dar conta de si, e que pudesse centralizar a dinâmica do mundo em suas ações e interações.

No plano específico da literatura dramática, nascia o “drama da época moderna” (SZONDI, 2001, p.23), que, dado o antropocentrismo vigente no pensamento cultural de então, concentrava na expressão humana todas as possibilidades de evolução de uma mimese. Com isto, o teatro renascentista estabeleceu como seus fulcros o diálogo e a ação, expelindo como ilegítimo para fora de seus domínios a figura do narrador, tão presente no teatro medieval, de inspiração cristã.

Alheio a tudo o que lhe fosse exterior, o drama tornou-se absoluto, primário, uma célula orgânica e hermética em cujos domínios não estariam visíveis nem a figura do autor nem a da plateia e na qual mesmo a figura do ator deveria esvanecer-se em favor da emersão das personagens – tudo contribuindo, claro está, para o estado mimético da representação, a fim de atingir e revitalizar a catarse aristotélica por meio de uma *imitação* bem engendrada. Todos os entornos da mimese deveriam ser eliminados para que esta permanecesse ao sabor da estética renascentista, ou seja, não apenas os vínculos com o elemento histórico ou com a realidade além da cena deveriam ser evitados como também o passado não seria conhecido do drama, estruturado este apenas no momento presente – no presente da encenação –, dado que ele, ao contrário da épica, ignora por completo o decurso temporal (cf. Lukács, 2009, p.133 e Szondi, 2001).

A problemática gestada por essa noção é, claro está, de caráter histórico. Teóricos como Luckács, Benjamin, Adorno e Szondi, que procuraram entender o fenômeno artístico por uma perspectiva dialética, apontaram para o fim das poéticas sistemáticas, da forma enquanto mero continente a-histórico de um conteúdo, este sim, historicamente motivado. Peter Szondi, especialmente, investigou a passagem de uma concepção de poética normativa (a-histórica, portanto) para a de uma poética histórica e a localiza justamente entre o quartel final do século XVIII e o início do XIX – curiosamente, o mesmo momento em que Goethe e Schiller, partidários da forma enquanto um elemento universal e atemporal cujas aberturas ao elemento histórico estariam restritas ao domínio do conteúdo (este sim, historicamente estimulado), firmavam-se enquanto importantes dramaturgos europeus. Que a estrutura formal da obra de arte seja também um produto histórico o corrobora a própria crise do drama, entendimento que preza por restituir historicidade ao que parte da tradição literária, apoiada em Aristóteles²², havia sedimentado como normativo.

Destarte, o conceito de drama aos moldes como o concebeu o período renascentista, compreendia uma “forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3)” (SZONDI, 2001, p.77). Dado o aperfeiçoamento da dinâmica do sistema capitalista de produção, a forma dramática viu-se problematizada pelos temas de que passou a dar conta, nos quais desfilavam homens já alienados pelo mundo do trabalho nos grandes

²² As discussões a respeito de estarem ou não presentes de fato na *Poética* do filósofo grego os indícios de uma prescrição de normas formais a serem rigidamente seguidas para a feitura de um texto dramático são abundantes e extrapolam os interesses deste estudo. Há, no entanto, que se reafirmar, sob pena de incorrer num anacronismo que julgaria Aristóteles como um teórico conservador, que, sendo ou não um texto eminentemente normativo, é fato que a *Poética* assim foi lida não só por Schiller ou Goethe, mas durante muitos séculos, especialmente durante o classicismo, e que esta interpretação, perpassando variadas tendências, escolas e estéticas, chegou a deixar-se entrever no pensamento de críticos contemporâneos, como o George Steiner de *A morte da tragédia*.

centros urbanos, pouco afeitos à interação e à ação, destituídos de vitalidade, isolados e ensimesmados. Ora, pouco comunicando e menos ainda agindo, o homem moderno se anunciava como uma matéria hostil à forma dramática “da época moderna” (SZONDI, 2001, p.23), que era justamente aquela cuja preconização remontava à estrutura de sentimentos antropocêntrica do Renascimento europeu – eis a crise engendrada no âmago do gênero.

A *Teoria do drama moderno*, primeiro livro publicado pelo crítico húngaro Peter Szondi, busca refletir a respeito da crise do drama, de suas primeiras manifestações às repercussões e tentativas de solução, passando pelos ímpetus de salvação de uma forma já tornada problemática. O pensamento szondiano comunga das visões de Lukács e de Theodor Adorno segundo as quais a forma artística não pode ser vista de forma normativa e atemporal, dado que estabelece conexões indeléveis com o seu contexto de produção – muito embora o primeiro as tenha formulado sob a problemática égide do conceito de *reflexo*. Concebida como “conteúdo sedimentado” (ADORNO, 2011, p.17) pelo filósofo frankfurtiano, a “forma estética” é o objeto tanto de Szondi quanto de Jean-Pierre Sarrazac, ou ainda de Raymond Williams em suas análises do fenômeno dramático na modernidade, numa proposta de reivindicar historicidade ao que, repita-se, havia se tornado sistemático. Como resistiria, enfim, o drama num momento histórico cujas motivações temáticas iam de encontro à sua estrutura senão submetendo-a a questionamentos e problematizações?

Se ao drama concernia apenas aquilo que era passível de direta representação no palco, isto é, uma ação intersubjetiva localizada no momento presente, no estertor do século XIX, quando a crise era sensível na indisposição estabelecida entre o conteúdo e a forma, muitos foram os dramaturgos que deixaram entrever as nódoas do tecido da literatura dramática. Dentre eles, pode-se listar os nomes de Henrik Ibsen, August Strindberg, Antón Tchékhov, Gerhart Hauptmann e Maurice Maeterlinck, cujas obras, cada uma a seu modo, evidenciaram o desgaste da forma dramática. No primeiro deles, por exemplo, o que é posto em xeque é o tempo presente da representação, que se esvazia, submetido que é a ser “mero pretexto para evocação do passado” (SZONDI, 2001, p.36) em peças como *Casa de bonecas*, *Espectros* e *John Gabriel Borkman*, nas quais as personagens atêm-se ao passado e ao domínio da interioridade – desconhecido pelo drama renascentista, ao qual esta interessava apenas na medida em que se tornava objetiva pelas ações e falas lançadas em cena.

Em Tchékhov, também o presente dramático é problemático, dado que as personagens, pelo menos em *As três irmãs*, parecem renunciar a ele, presas que estão à nostalgia de um passado idealizado em que gozavam de melhores condições de vida e à projeção de um futuro em que recuperem o prestígio social de que a ruína financeira da família os havia privado. A

sensaboria da vida burguesa é eivada pelo tédio e pelo desprazer dos encontros, diante dos quais não se nutre mais um desejo genuíno de comunicar, e as figuras que dividem o espaço cênico acabam por monologar, mesmo que formalmente haja diálogos. Abdicando do presente e da comunicação, Tchékhov mantém-se preso à forma dramática tradicional, o que leva a um choque entre tema e forma – não tendo a estrutura formal uma justificativa temática, criam-se dois discursos que, autônomos, tensionam um ao outro e intensificam a sua significação, explicitando a crise. A este respeito, a conclusão de György Lukács a respeito da crise da épica no século XIX pode ser entendida de forma mais abrangente, extensiva, pois, ao gênero dramático, o qual

quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica; [...] perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram de estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto. (LUKÁCS, 2009, p.104).

Inação e morte parecem ser os diletos temas de que trata a dramaturgia do belga Maurice Maeterlinck. Em que pese a paradoxal terminologia de drama estático que recai sobre elas, as peças do autor tratam de homens que já não mais agem, posto que diante da iminência de morrerem, ou ao lado das figurações da morte, a eles pouco ou nada resta fazer. Mostrado na sua impotência existencial, o homem do drama maeterlinckiano vaza diálogos através de uma linguagem que se autonomiza do enunciador, propenso mais à situação do que à ação. Peças como *A intrusa* e *Os cegos*, dada a ambientação fúnebre e de matiz simbolista, atuam como uma contestação da ação dramática – o que em Portugal terá uma correspondente n’*O marinheiro* de Fernando Pessoa, já no início do século XX²³.

Hauptmann, por sua vez, trabalha as personagens de modo a que elas forjem para si representações de caráter coletivo, ou seja, os embates empreendidos na cena dão mostra do choque entre grupos sociais, a fim de teatralizar condições sociopolíticas, macroeconômicas e históricas que, no sentido amplo da palavra, determinam a vida e a conduta individual. Seu drama social, cujo maior expoente é certamente *Os tecelões*, acaba por atrelar à obra de arte uma subjetividade criadora, que “não é porém o princípio formal do drama, e sim da épica” (SZONDI, 2001, p.67), mesmo que o autor ainda insista na forma dramática – como o fará, décadas mais tarde e de maneira semelhante, José Saramago em *A noite*, peça de uma postura

²³ Sobre o teatro simbolista e a aproximação entre os dois dramaturgos, em outra oportunidade pudemos discorrer com mais vagar: cf. Conte (2021a), *Inação e morte no teatro simbolista: Maeterlinck e Pessoa*.

crítica afinada com as reservas de Gerhart Hauptmann à exploração do homem pelo trabalho esgotador.

Por fim, cumpre destacar o papel de August Strindberg, dramaturgo em cuja obra a crise se manifesta com peculiar intensidade. Conservador de uma forma dramática herdada e por ele não questionada, o autor sueco dá vazão a diálogos naturalistas que se chocam com a unidade estruturante de peças como *O pai*, em que não é mais accional a unidade mas sim a unidade do Eu, de uma subjetividade que orienta e perspectiva toda a mimese. Em seus dramas de estação, aclamados posteriormente pelos expressionistas, Strindberg isola e potencializa uma determinada personagem em torno da qual as outras orbitem e a partir de cuja visão a própria peça caminhará. Primando por essa trajetória subjetiva – indo, pois, de encontro à objetividade expressiva do drama renascentista e do paradigma aristotélico-hegeliano mesmo que se valendo ainda de sua forma –, sua obra contrapõe o eu isolado ao mundo que o cerca, promovendo uma cisão entre o sujeito e o objeto da ação, num descolamento que estará, também, no cerne das dramaturgias de expoentes do moderno teatro português, em peças de, dentre outros, António Patrício, José Régio, Almada-Negreiros, Raul Brandão e Branquinho da Fonseca.

Nestes cinco dramaturgos europeus que produziram entre os finais do século XIX e o início do XX, podem-se perceber as contradições internas no princípio dramático entre forma, antiga e mantida por “fidelidade à tradição” (SZONDI, 2001, p.78), e conteúdo, este cada vez mais em desacordo com aquela. A oposição sujeito-objeto forjada no âmago do drama acaba por corroer e mesmo implodir as três categorias sobre as quais o Renascimento erigiu a sua concepção do gênero, dado que ao contrapor o agente do receptor da ação são relativizados tanto o presente da representação quanto o acontecimento objetivo em si, e ainda se viabiliza que o ensimesmado das personagens substitua a intersubjetividade pelos diálogos entre as várias nuances de uma mesma psique.

Para dar conta de temáticas historicamente motivadas num momento de isolamento do homem moderno, tais autores recorreram ao épico, mesmo que de modo a preservá-lo no domínio do conteúdo. Assim se dá, à guisa de exemplos, com os Borkman, em Ibsen, relembrando seu passado através de evocações e narrações, e com Andrei e suas três irmãs, em Tchékhev, descrevendo ações passadas e presentes muito mais do que as representando. O épico, no entanto, precipitou, ao longo do século XX, do conteúdo ao plano da forma, o que acarretou numa transição formal que, na perspectiva de Peter Szondi, estruturou tentativas de solução da crise do drama.

A tensão entre forma e conteúdo, que caracteriza o drama moderno, pode ser atribuída à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua efetiva

dissociação no conteúdo. A “dramaturgia épica” surge à medida que se precipita em forma a relação sujeito-objeto do conteúdo. (SZONDI, 2001 p.83)

Conforme se afirmou na introdução desta dissertação, não foi sem resistência que o drama sucumbiu à crise. Houve tentativas de manutenção, de salvação da forma dramática renascentista levadas a cabo por expoentes da dramaturgia novecentista europeia que merecem menção por viabilizarem conexões analíticas que serão, posteriormente, retomadas a propósito da dramaturgia de José Saramago.

Szondi seleciona quatro das tentativas mais substanciais de preservação da forma dramática em tempos já abertamente hostis a ela: o naturalismo, a peça de conversação, o drama em um ato e o teatro existencialista. Na primeira delas, que ansiava por representações que seriam tanto mais exitosas quanto maior fosse o seu potencial mimético, tentou-se emular um gesto de reivindicação empreendido no século XVIII pelo drama burguês, que reivindicava espaço para a burguesia no teatro europeu de então (cf. Diderot, 2006) – o que acabou por conferir uma pecha de moderno a algo que negava a dinâmica histórica.

Com o naturalismo, ao propor a inserção das camadas desprestigiadas pelo sistema capitalista de produção e afirmar que estas também eram capazes de sustentar um drama, ignorou-se o fato de que o drama em si já não era mais um domínio exclusivo da burguesia. Assim, enquanto a tomada da cena pelos burgueses com Denis Diderot correspondia a um processo histórico bem determinado, a ascensão do proletariado à cena através do naturalismo, em que pese o seu valor simbólico, acabou por ser uma escolha conservadora, até mesmo regressiva em termos, por representar as classes dominadas a partir da perspectiva observadora de uma subjetividade compassiva, em certa medida paternalista, além de tomar sem maiores questionamentos “o mundo burguês como sólido” (EAGLETON, ANO, p.53) – o que resulta contrário à própria intenção do drama naturalista, mesmo que este tenha sido o embrião, “a primeira fase do teatro modernista” (WILLIAMS, 2011b, p.78) por evidenciar a natureza humana como mutável e não eterna.

No que diz respeito à chamada peça de conversação, tentativa de salvação do diálogo e da comunicação intersubjetiva, as falas das personagens acabam por não exprimir as suas subjetividades, isto é, não têm origem subjetiva e muito menos cristalização objetiva ao não precipitarem em ação. Szondi atesta que, em sua busca por dar sobrevida ao diálogo, tal proposta acabara por fazer dele algo facultativo, esvaziado e mesmo uma “paródia involuntária do drama clássico” (SZONDI, 2001, p.88). A única concessão que o crítico húngaro faz se dirige à dramaturgia de Hofmannsthal, na qual a conversação formal precipita em conteúdo e

questiona a si mesma e ao estatuto da linguagem no teatro. Além dela, afirma Szondi que a troca de falas sobre assuntos que estão na ordem do dia, dileta matéria deste tipo de peça, não se presta ao tratamento dramático nos moldes da conversação despreziosa.

A peça em um ato compreenderia partir de uma situação já dada quando da abertura das cortinas. Pela concentração da ação dramática em um diminuto espaço de tempo – que já em si indica que se tornava problemática a *medida do drama*, teorizada por Aristóteles e tomada como normativa pela tradição teatral europeia sobretudo após o classicismo francês –, os autores que investiram nesta tentativa de salvar a forma do drama, como o próprio Strindberg, lançaram mão de mimeses nas quais o momento de tensão era alçado ao absoluto, e nele eram postos homens na iminência de catástrofes frente às quais não poderiam (re)agir. Eis que o drama, já afeito por definição à representação de momentos culminantes, conforme entende Lukács, agrava esta tendência, isto é, apega-se, de modo conservador, ao que há de mais intrínseco a si numa tentativa de preservar sua estrutura dialógica e acional.

Por fim, a última das tentativas de salvação da forma dramática elencadas por Szondi em seu estudo diz respeito ao teatro existencialista, mais precisamente aquele produzido pelo dramaturgo francês Jean Paul Sartre. Na peça *Entre quatro paredes*, correspondente teatral da filosofia do existencialismo, o ambiente hermeticamente fechado no qual as personagens serão obrigadas a conviver por toda a eternidade as empurra a uma comunicação compulsória, que se sustenta apenas por ser inescapável. Desta forma, as relações intersubjetivas emprenham-se de tensões cada vez maiores, margeando o ponto da insustentabilidade infernal. Tal empreitada dramática, porém, ficaria restrita a uma temática específica, além da qual pouco se poderia arriscar, segundo a visão de Peter Szondi. Em outros termos, o que o crítico ilumina, a partir do drama sartreano, é que a sobrevida da forma se dá aqui por um componente estritamente temático, colhido do repertório filosófico de seu autor, e que os efeitos despertados pela peça não poderiam ser repetidos senão a partir das premissas do próprio existencialismo, o que limitaria o seu alcance.

As tentativas de resolução da crise do drama, por outro lado, resultariam em tentativas de superação do próprio elemento dramático como estrutura única do gênero. Para tanto, o épico, anunciado no auge da crise a partir da dimensão do conteúdo, imiscui-se no seio da forma dramática a fim de revitalizar o drama, conferindo-lhe historicidade e atendendo a reivindicações de ordem histórica num momento em que as estruturas de sentimento davam azo a homens isolados, não próprios ao tratamento dramático. Tomando tal isolamento como método, e valendo-se da estabelecida dicotomia sujeito-objeto, o teatro expressionista tomou de empréstimo os procedimentos da técnica de estações de August Strindberg e logrou

perspectivar a cena toda a partir de uma única subjetividade orientadora para expressar a autoalienação do homem. De princípio não mimético, o expressionismo rompeu, no plano das artes cênicas mas não somente, com o ímpeto naturalista e com os “moldes da ordem burguesa” (EDSCHMID, 1919, p.57, tradução nossa) que regiam o fazer artístico de então.

Tendo no diretor teatral e dramaturgo Erwin Piscator um dos seus expoentes, a revista política insurgiu-se contra o caráter absoluto do drama renascentista e, partindo de uma premissa metonímica, tomou sua matéria dramática de eventos históricos que estabeleciam conexões com o momento presente a partir da universalidade das discussões por eles suscitadas. Para superar o recorte da cena privada, doméstica e estabelecer uma conexão entre o palco e o seu contexto socioeconômico a fim de tecer as suas críticas políticas, Piscator utilizava em suas montagens da projeção de filmes simultaneamente ao desenrolar da ação no palco – com o que promovia uma dupla relativização, da cena ao vídeo e do vídeo à cena.

Mas a integração do filme à encenação não dirige o drama político e social para a épica simplesmente por conta da épica imanente ao filme. Também tem efeito épico (na medida em que relativiza) a colocação lado a lado de acontecimentos do palco e da tela. A ação cênica deixa de fundar a totalidade da obra em sua supremacia. (SZONDI, 2001, p.114)

Além disso, ao teatro político do autor, aparentemente um referencial para o projeto dramático de José Saramago, interessavam personagens na medida em que estes corporificassem suas classes e camadas sociais e os atritos destas com o sistema de produção capitalista. Szondi atesta que “a cena dramática passa com isso a se relacionar com o mundo circundante, que ela presentifica, e é ao mesmo tempo inserida num ato demonstrativo que a relativiza em função de um eu épico” (SZONDI, 2001, p.110-111).

Tendo trabalhado com Piscator, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, preconizador do teatro épico como uma ferramenta de encenação não aristotélica, politicamente ativa, renunciou à forma dramática tradicional por ver nela a pressuposição de que as relações inter-humanas não estivessem em crise. O autor de *A vida de Galileu* deu vazão a um sistema de encenação anti-ilusionista, estabelecendo o seu pensamento teórico e crítico na exata contraposição aos preceitos do filósofo grego. Nas mudanças de ênfase que logrou atingir, Brecht revitalizou a narração²⁴ como um princípio estruturante da forma dramática – de modo a, desta vez, usá-la

²⁴ Bertolt Brecht não foi o primeiro dramaturgo da história a se valer de modo ostensivo da narrativa enquanto um componente da criação teatral. No próprio drama helênico, há peças nas quais a narração tem diletto espaço e função no progresso das ações – como *Os persas*, de Ésquilo, à guisa de exemplo. Durante a Idade Média, o teatro que então se fazia, de inspiração religiosa e atendendo às necessidades catequéticas de matiz cristã, valeu-se sempre de figuras narradoras para atingir os seus objetivos. A inovação que distingue o dramaturgo alemão na seara dos movimentos teatrais que se valeram da narração para teatralizar ações reside no tratamento político que

enquanto um instrumento de mobilização política a partir do distanciamento crítico e do estranhamento que serviriam de base para o conhecimento do homem enquanto um ser mutável e modificador da sociedade em que se insere.

O princípio científico da dramaturgia brechtiana está presente na forma das peças e na composição das personagens, agravando um expediente de Gerhart Hauptmann, que adotara o mesmo princípio na dimensão do conteúdo. Este componente formal, posto a par de outros elementos que primam pela ruptura da ilusão dramática por meio das constantes interrupções e comentários das ações e da afirmação da peça enquanto simulacro, mira menos na dramatização do que na “interpretação da fábula e sua mediação através dos distanciamentos adequados” (BRECHT, 2005, p.162).

Estes são alguns dos muitos exemplos que dão substância à tese de Peter Szondi de uma resolução da crise do drama através da superação do elemento dramático por meio de um “inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática” (PASTA JÚNIOR, 2002, p.14). Além destes, podem ser mencionados autores como Eugene O’Neill, que enfatiza o aspecto psicológico, comenta e narra as ações das personagens, em detrimento das ações exteriores; Arthur Miller, que esboroa os limites entre a exterioridade e a interioridade da mente humana através da perspectivação da cena orientada por uma personagem em crise existencial; Luigi Pirandello, que torna a própria crise formal do drama um tema a ser discutido no plano do conteúdo em *Seis personagens à procura de um autor*, expondo sua inviabilidade enquanto estrutura a-histórica, e, com isto, dissecando a forma dramática em agonia e permite que o comentário tome o lugar da ação – procedimento, aliás, elogiado por Sarrazac (2017, p.5) mas visto como problemático pelo Lukács (2009, p.91) defensor do realismo socialista; ou até mesmo Chico Buarque, no Brasil, que se valeu amiúde do elemento épico como organizador de suas mimeses em peças como *Roda viva*, *Calabar*, *o elogio da traição* ou na mais assumidamente brechtiana delas, a *Ópera do malandro*.

Salienta Raymond Williams que

Significativamente, desde fins do século XIX, as crises de técnica – que podem ser isoladas como problemas do “meio” ou da “forma” – estiveram diretamente relacionadas com um senso de crise na relação da arte com a sociedade, ou nos objetivos mesmo da arte, que haviam sido antes estabelecidos, ou aceitos sem discussão. (WILLIAMS, 1979, p.163)

o autor conferiu a ela. Anatol Rosenfeld (2000), em importante estudo sobre *O teatro épico*, traça uma linha histórica do subgênero, a qual culmina nas formas dramático-épicas de Thornton Wilder e Bertolt Brecht de modo convergente com a ideia de uma resolução da crise do drama renascentista proposta por Peter Szondi. Para ele – e para outros críticos, como o próprio Raymond Williams (2002) –, é na subversão da forma dramática tradicional (aquela estabelecida pelo Renascimento) que se percebe a importância do teatro brechtiano.

A crítica marxista, de um modo geral, converge na identificação das causas e efeitos da crise das formas surgida nos anos de 1800. Contudo, da noção de que a crise do drama tenha sido resolvida por formas mais audazes de literatura dramática e de espetáculos cênicos durante o século XX, no entanto, não comunga o filósofo Theodor Adorno, para quem os entrecosques de individualidades pessoais (sustentáculo da forma dramática da época moderna) já não bastariam para a representação dos problemas humanos após a Segunda Guerra Mundial.

Adorno (2000), embora reconheça claramente a crise, afirma a *morte do drama* após o descalabro hitlerista, dado que os contingentes históricos e os problemas sociais do mundo moderno não poderiam, para ele, ser apreendidos e representados em diálogos nos quais estivesse em jogo apenas um conflito intersubjetivo. Em Samuel Beckett e seu *Fim de partida*, o filósofo frankfurtiano veria não apenas a confirmação de um drama morto, mas também a própria autópsia da forma dramática, ali exposta em sua inviabilidade frente à modernidade industrial, frente ao mundo fragmentado que forjaram os conflitos da primeira metade do século XX. O drama não teria resistido à crise, em sua visão, e o horror de Auschwitz o teria enterrado de vez.

Tributário do pensamento de Peter Szondi, o crítico francês Jean-Pierre Sarrazac (2017) rejeitou a um só tempo a ideia adorniana de uma morte do drama e a concepção de pós-dramático forjada por Hans-Thies Lehmann (2009), a qual também trabalha com o esgotamento do dramático enquanto expressão teatral hegemônica. Em sua *Poética do drama moderno*, o autor aponta para a resolução da crise do drama por diversos expedientes, todos eles orbitando a construção rapsódica do texto teatral na modernidade e na contemporaneidade, que dele fizeram um organismo heterogêneo no qual convivem formas distintas de expressão literária, filosófica e musical sem prescindir do elemento dramático-cênico como um operador privilegiado no teatro. Assim, não apenas ao épico, como havia sustentado a *Teoria do drama moderno*, mas à variedade e à interpenetração dos gêneros, ao caos se abria o drama moderno a fim de ultrapassar os limites históricos que culminaram na crise do gênero, conferindo nuances de rapsodo à figura do dramaturgo.

[...] o drama deve se reinventar para se reerguer. Ora, esse reerguimento não se pode produzir senão em ruptura com os princípios de unidade e de organicidade que fundamentam o modelo aristotélico-hegeliano do drama e seu avatar, a “peça bem-feita” do século XIX. A partir de agora, é com a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena. Poder-se-ia aplicar a um grande número de peças escritas entre os anos de 1880 e os dias atuais o que disse Nietzsche do diálogo socrático: “ele flutua entre todas as formas de arte, entre a prosa e a poesia, entre o relato, o lirismo e o

drama; ele até mesmo viola a mais antiga lei que exigia a unidade da forma, do estilo e da língua”. Tudo se passa como se Platão retornasse a Aristóteles. Não o Platão que exclui o teatro da República, mas aquele que dá sua preferência à arte do rapsodo – gênero misto, combinando mimese e diegese – sobre a arte do ator. (SARRAZAC, 2017, p.XVIII-XIX)

Embora longa, a citação de Sarrazac serve ao propósito de esclarecer a escolha de uma *poética* – e não de uma *teoria*, como o havia feito Szondi – para tratar do drama moderno. Trata-se, na modernidade, não do fim do drama, como haviam sugerido tanto Lehmann quanto, antes dele, Adorno. Trata-se, sim, da agonia do drama especificamente renascentista, que recorreu à *Poética* aristotélica como um documento normativo para sua feição, ao largo do qual quaisquer peças que se escrevessem resultariam canhestras. É justamente na subversão do “belo animal” por meio do qual Aristóteles havia verbalizado o paradigma – analítico, e não prescritivo – do drama harmônico que Sarrazac localiza a razão de ser do drama moderno. Afirmar, destarte, uma *Poética do drama moderno* é conciliar perspectivas diferentes a partir de uma discussão iniciada pelo filósofo grego, ao mesmo tempo em que se presta à atualização do pensamento de Peter Szondi e se ilumina o conservadorismo presente em algumas das críticas teatrais de Hans-Thies Lehmann e, curiosamente (por se tratar de um pensador progressista, claramente mais confortável na reflexão acerca da música e da literatura), de Theodor Adorno.

Figuram no teatro moderno criaturas e ações que dão conta não mais de conflitos meramente domésticos e/ou pessoais, mas que trazem em si uma dimensão coletiva, de representação das forças sociopolíticas e culturais que ditam o tom das contingências precipitadas pela modernidade na vida humana. Para Jean-Pierre Sarrazac, o drama que se prendia a um momento específico da existência de uma ou mais personagens – ao que ele nomeia *drama na vida* – foi substituído, numa mudança da medida dramática, por uma forma que se dedica a representar elementos e forças abstratas, muitas vezes recorrendo à alegoria ou ao jogo simbólico – o *drama da vida*, com o qual ganham o palco eventos mais amplos e de extensão temporal mais complexa.

A noite de José Saramago, e seu teatro como um todo, dialoga em diversos níveis com o drama moderno, como doravante se verá. Seja na sua problematização das relações entre o homem e o sistema de produção que o sufoca, na crítica a uma comunicação apenas técnica e/ou harmônica no nível da superficialidade, seja ainda na sua acertada escolha por ressemantizar, ao sabor dos ímpetus revolucionários, signos atrelados ao autoritarismo para dar conta de uma representação coletiva do que fora não apenas a recepção da Revolução dos Cravos pelo jornalismo, mas também dos componentes que viabilizaram o levante – toda a estrutura da primeira peça do escritor português mira numa crítica social ao autoritarismo

político e numa exortação ao ato revolucionário que em seu bojo carregue a liberdade e a emancipação do homem.

3.2. Todos faremos jornais um dia – exortação revolucionária em um drama político português

Quem tiver acompanhado com alguma atenção o que venho escrevendo desde Manual de Pintura e Caligrafia saberá que os meus objetivos, como ficcionista, e também (vá lá!) como poeta, e também (pois seja!) como autor teatral, apontam para uma definição final que pode ser resumida, creio, em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro. [...] sendo o erro constante companheiro dos homens, penso que sobre ele, muito mais que sobre a verdade, nos convirá reflectir...

Cadernos de Lanzarote
José Saramago (1997, p.219)

Um jornal que desde a sua fundação se tinha especializado no ofício de amplificador das estratégias e táticas governamentais, fossem quais fossem as suas cores partidárias, do meio, da direita e dos matizes intermédios.

Ensaio sobre a lucidez
José Saramago (2004c, p.103)

Num comentário escrito na apresentação das personagens, José Saramago esclarece que a noite à qual o título de sua primeira peça se refere é a “de 24 para 25 de abril de 1974” (SARAMAGO, 2014a, p.12), quando um levante revolucionário capitaneado por oficiais de baixa patente do exército português logrou destituir Marcello Caetano e dar cabo da ditadura portuguesa instaurada havia mais de quatro décadas. Com tal esclarecimento, o dramaturgo já de pronto rompe com quaisquer expectativas acerca do desfecho do drama. Iniciada horas antes da tomada de Lisboa pelos Capitães de Abril, quando o grupo de jornalistas que dividem o palco busca fechar mais uma edição do diário, a mimese se vale de um sistema de referências históricas com as quais a plateia portuguesa já estaria familiarizada, dada a importância da Revolução dos Cravos na formação dos valores democráticos portugueses. Ao efeito surpresa do golpe de 25 de Abril, fundamental para o êxito da operação, corresponde no drama saramaguiano o apagamento da expectativa. Munido de um conhecimento histórico e do referido informe do autor, o público retém sua atenção “não [n]a progressão dos conflitos, mas [n]a estática dos comportamentos entre os homens” (SARRAZAC, 2017, p.218), como apraz ao teatro politicamente engajado que se valha do distanciamento crítico e do estranhamento

para estabelecer uma lógica menos acional que analítica, a partir da qual o dramaturgo dá vazão com especial interesse à sua crítica, relegando a um segundo plano o encadeamento dos conflitos em cena.

Toda a ambientação de *A noite* está a serviço de uma lógica ensaística por meio da qual José Saramago busca reproduzir, metonimicamente, a Revolução e sobre ela tecer comentários, ora diluídos nas falas de suas personagens, ora por meio das rubricas – que, aqui, têm função narrativa e não apenas prescritiva ou orientadora²⁵. Assim sendo, o espaço em que desfilam os humores contrastantes dos grupos de jornalistas torna-se a figuração microcós mica de um Portugal prestes a – sem o saber – entrar em ebulição, e nele todas as figuras em cena são corporificações de forças sociais ou de abstrações simbólicas envolvidas na ditadura e no levante militar.

O crítico Horácio Costa (1997, p.121), em seu estudo sobre *O período formativo* de Saramago, aponta para uma influência da estética neorrealista na confecção da primeira peça do autor – e não uma filiação plena, dado que a obra do escritor é resistente ao enquadramento rígido a esta ou àquela escola ou movimento literário. Com efeito, está presente na tessitura do drama um projeto que dialoga com o neorrealismo, muito mais pelas intenções e pela baliza ideológica do que propriamente pela fatura dramática final.

O avanço de uma proposta neorrealista em direção ao teatro moderno é reivindicado mesmo no título da peça. Utilizado por romancistas e poetas filiados ao movimento, dentre os quais se poderia destacar Carlos de Oliveira, o termo *noite* figurava como a perfeita metáfora do autoritarismo (cf. Margato, 2008, p.50-51), por nutrir em sua acepção um contraste com a clareza, o som e o movimento livre. Saramago ressemantiza o termo em sua estreia como dramaturgo, conferindo-lhe outros tons e afirmando que se tratava não mais da noite da ditadura e dos ditadores, mas sim da noite em que se anunciavam, em sua visão, a emancipação do homem e a esperança da igualdade, da noite em que os opressores foram surpreendidos pelos oprimidos – enfim, da noite dos cravos. Esta ideia da *noite* como símbolo de insurreição popular que desestabiliza um Estado autoritário reapareceria, duas décadas depois, no *Ensaio sobre a*

²⁵ Esse entendimento parece ter escapado a Pádua (2012), autor de uma problemática crítica à peça de 1979. Ao considerar que a rubrica saramaguiana não têm “nenhuma função cênica, [[e] invisível aos olhos da plateia, [faz] simplesmente marcar a presença poeticamente sibilina do Demiurgo” (PÁDUA, 2012, p.125-126), o crítico acerta na análise, mas sua conclusão de que isto seria um problema, uma falha dramática – “a intervenção do narrador a colorir a atmosfera numa rubrica que pouco ou nada tem de funcional para o palco [...] [equivaler] à invasão de uma onisciência característica do discurso romanesco. O ficcionista sobrepõe-se ao dramaturgo” (p.126) – atesta que a concepção de forma de que Pádua se valeu é orientada por uma poética normativa segundo a qual a forma é um componente a-histórico – erro grosso, sobretudo em se tratando da análise de um escritor como José Saramago e uma peça de teatro moderno – organizado segundo noções de pureza do gênero – “[um texto] **verdadeiramente teatral** [...] [não evidencia] a tomada de partido do Autor” (p.124, grifos nossos); “o tom épico se imiscua e venha a **contaminar** essa primeira experiência teatral do sr. José Saramago” (p.127, grifos nossos).

lucidez, romance em que os dirigentes de um governo tornado ilegítimo são retratados num isolamento similar ao que estão relegados os diretores do jornal no segundo ato do drama:

Senhor ministro, daqui por algumas horas, quando a noite chegar, terei de dizer que é noite, seria estúpido ou cego se afirmasse que é dia [...] Queiramo-lo ou não, senhor ministro, é noite, noite cerrada, percebemos que está a suceder algo que vai muito para lá da nossa compreensão, que excede a nossa pobre experiência, mas estamos a agir como se se tratasse do mesmo pão cozido, feito com a farinha de sempre no forno de costume, e não é assim. (SARAMAGO, 2004, p.106-107).

Adquirir o termo um outro matiz pressupõe dois movimentos simultâneos que apontam para o ato revolucionário: a um só tempo as classes dominantes perdem a sua hegemonia, e os dominados tomam de assalto um domínio do qual estavam excluídos desde sempre, isto é, a ascensão emancipatória pretendida pela revolução – neste caso, a dos Cravos – e o subjugo da repressão levam a uma transformação tão radical do estado de coisas em Portugal que mesmo dos símbolos historicamente atrelados a si é despida a sanha autoritária em favor da tomada de espaço dos revolucionários.

Também na frase tomada por epígrafe do volume se expressa uma aspiração revolucionária. Como na maior parte dos seus livros, José Saramago lança mão de uma sentença por ele atribuída a um autor desconhecido – e inexistente, diga-se – que afirma: “Todos faremos jornais um dia” (SARAMAGO, 2014a, p.9). Com esta previsão, o escritor exorta seus leitores à construção de um momento histórico em que não só uma elite social escreva os rumos da História, mas que o façam sobretudo as camadas pobres da sociedade. Assim como no *Memorial do convento* o romancista nomearia os trabalhadores envolvidos na construção do Palácio Nacional de Mafra, erigido não por Dom João V, mas pela massa anônima ignorada pela historiografia dita oficial, há em *A noite* uma vontade de inscrever seus nomes na história, por meio de uma afirmação cívica deste contingente humano, que ao final da mimese toma a redação do jornal e se responsabiliza pela redação das notícias a serem publicadas no dia seguinte. Sendo, afinal, a mesma História eivada por um caráter ficcional na visão do escritor – porque faz uma “seleção de factos organizados de certa maneira para tornar o passado coerente” (SARAMAGO, 1989, p.9) –, teria o jornalismo, que via de regra fixa na escrita a vida presente, o poder de alterá-la de acordo com os interesses de seus redatores, doravante membros das classes socioeconomicamente desprestigiadas pelo poder vigente – capitalista e autoritário. A epígrafe, destarte, induziria a que a criação dos discursos sobre a história deixasse de ser prerrogativa única dos dominadores e passasse, pois, a ser motivada pela perspectiva dos oprimidos.

Além da presença de uma epígrafe, há outros elementos textuais que escapam ao domínio da realização cênica, o que sugere que Saramago concebia a publicação do texto de forma autônoma em relação a eventuais montagens – não à toa o signo hegemônico na construção da peça é o próprio texto, a palavra falada. Um destes elementos, curiosamente, que está presente na primeira edição da peça, publicada pela Caminho em 1979, mas que fora suprimido das edições mais recentes, tanto as brasileiras (da Companhia das Letras) quanto a portuguesa (da Porto Editora) – é justamente a idade das personagens, que não são marcadas apenas para separar em grupos opostos figuras de convicções políticas distintas, mas também, parece-nos, dado o teor alegórico sustentado pela mimese, para atribuir às dezoito personagens em cena laivos de claudicância, como no caso de Figueiredo (alegoria do poder econômico, o administrador do jornal tem 64 anos de idade, o que lhe torna a figura mais velha em cena), ou de vitalidade, como no caso de Cláudia (que alegoriza, como se verá, o ato revolucionário, sendo a figura mais jovem da peça, com 22 anos). É interessante notar, inclusive, que Guimarães, o “redator do estrangeiro” (SARAMAGO, 2014a, p.11), que corporifica a interferência internacional no fascismo português – já criticada n’*Os apontamentos* – e que recebe ordens e cheques da Embaixada Norte-Americana (p.62), tem 48 anos de idade, exatamente o tempo que durou a ditadura em Portugal (1926-1974). Aparentemente, se trata de mais uma crítica, esta muito sutil (e limitada à dimensão textual da peça), do escritor à interferência estadunidense e europeia na política portuguesa durante o Estado Novo, por diversas potências ocidentais apoiado.

No que se refere, ainda, aos elementos pré-textuais, pode-se destacar a advertência com que o autor encerra a apresentação de suas personagens e a ambientação de sua peça: “Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. **Evidentemente.**” (SARAMAGO, 2014a, p.12, grifo nosso). A ironia que o advérbio imprime à fala do autor, potencializada pelo uso repetido dos pontos finais, aponta para a abdicação de José Saramago de um dos fatores mais caros à dramática tradicional/renascentista, qual seja, a diluição do dramaturgo nas rubricas e nas falas de suas personagens. O escritor português, que já atribuíra função narrativa a si ao comentar sua obra dramática²⁶, perspectiva toda a ação de modo propositadamente parcial, eivando a estrutura dramática com uma dicção irônica que desnudará as relações entre os fascistas e a imprensa subserviente de que eles amiúde se serviram.

²⁶ “Só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro” (SARAMAGO, 1997, p.476).

Ao ir de encontro com um pensamento dramaturgico que muitas vezes levou o teatro a ser pensado mais como espetáculo do que como texto – muito em virtude da influência surrealista em parte do teatro do século XX –, Saramago propõe uma dramaturgia que tem justamente neste o seu grande valor:

Efectivamente, algumas mutações decisivas das características essenciais do fenómeno teatral apontaram para uma rejeição progressiva, por parte dos criadores, de uma concepção tradicional da escrita dramática, que se deparava e confrontava com uma sobrevalorização crescente da componente espectacular, muitas vezes à custa do texto. A encenação e a dramaturgia viviam então um divórcio progressivo, iniciado a partir do pós-guerra, e assistia-se à consolidação de uma prática nova de teatro. [...] A autonomia do teatro relativamente ao texto, que assentava na preponderância do encenador sobre o autor no que respeita à autoria da obra acabada, assemelhava-se a uma tomada do poder pela encenação. (ZURBACH, 1999, p.151)

A defesa de uma autonomia da cena em relação ao texto teatral, levada a cabo por Antonin Artaud e outros expoentes das artes cênicas no século passado, acabou por muitas vezes obliterar o texto de teatro ou situá-lo num domínio em que fosse pertinente apenas à literatura. Grande parte disso se deve à ampla influência que o surrealismo exerceu sobre autores e diretores teatrais como o próprio Artaud, que aderiu ao movimento de Breton em 1924 mas rompeu violentamente com os surrealistas quando da adesão destes, em 1927, ao partido comunista.

Marcado por uma cosmovisão também liberal, que via a “liberdade individual” como “um bem superior” (ARTAUD, 2020, p.77) às conquistas coletivas e “a verdadeira Revolução [...] [como] uma questão individual” (p.87), a partir do que o marxismo figurava como “a última fruta podre da mentalidade ocidental” e “um atentado grave à impalpabilidade do espírito” (p.85) com sua “odiosa concepção do materialismo histórico” (p.86); e também pela defesa de uma metafísica absoluta que cindisse ainda mais os limites de uma realidade lógica e racional já inviável e culminasse numa revolução interior, aberta ao inconsciente e ao onírico – o pensamento do diretor francês via a razão enquanto um elemento contingente, limitador das potencialidades espirituais do homem. Para tanto, abdicou em parte expressiva de seu teatro de elementos e signos que dependessem do racional para sua manifestação, em especial do texto, da palavra:

ele [o surrealismo] cospe em ti, mundo entregue à razão dessecante, ao mimetismo atolado dos séculos, e que **construiu casas de palavras** e estabeleceu repertórios de preceitos onde o surreal espírito não pode mais deixar de explodir, o único pelo qual vale a pena desenraizar-se. (ARTAUD, 2020, p.54-55, grifos nossos)

Para ele [Artaud], livrar-se do texto é um abandono que conduz ao lugar em que o corpo pede expressão, por isso o teatro precisa ser duro e cru, precisa ser livre para

quebrar produtivamente o significado das palavras com uma determinação irreversível e absoluta. (FRANÇA, p.2008, p.731)

Embora as preferências políticas de Artaud e sua descrença diante da revolução comunista tenham-no levado a se isolar do grupo, suas opiniões e posições estéticas galgaram interesse público e influenciaram diversas propostas cênicas e dramáticas de abandono do texto não só na França, mas do Ocidente como um todo. No entanto, está no cerne de sua cosmovisão teatral uma rejeição ao marxismo e à discussão racional de ideias por meio da lógica. Esta atitude, embora não diga respeito diretamente ao teatro de Saramago, esclarece por contraste a opção do dramaturgo português ao se valer da palavra falada como signo dileto de seu teatro: trata-se, em Saramago, de reivindicar um debate lógico, às raias do didatismo do teatro épico, sobre o espaço do socialismo e do ímpeto revolucionário na sociedade portuguesa, racionalizando uma *meditação sobre o erro* do Processo Revolucionário em Curso e reafirmando a necessidade do ímpeto revolucionário num mundo cada vez mais marcado pela desigualdade deflagrada pelo sistema capitalista de produção.

A propósito do teatro saramaguiano, não se pode afirmar que se trata de uma expressão literária que rejeita a encenação, mesmo porque suas peças advieram de encomendas e estímulos de encenadores que as levaram ao palco. Contudo, ao eleger o texto como estrutura hegemônica de seu drama e se valer dele enquanto plataforma para sua crítica social e para a problematização do gênero dramático, José Saramago demonstra conceber seu teatro como um fórum político no qual se discutem, verbalmente, ideias²⁷ e se afirmam posições políticas. Revitalizar a palavra como meio de protesto, para além de ser uma afirmação da liberdade conquistada poucos anos após o fim da censura estatal que grassou durante o Estado Novo, contribui com o intento de conferir à História discursos vazados pela perspectiva das classes silenciadas pela opressão ditatorial, doravante dotadas do verbo e da capacidade de por ele tomarem as rédeas da sociedade, da política e do futuro do país.

Na rubrica inaugural de *A noite*, lê-se:

A Redação está em atividade, o que não significa necessariamente que toda a gente esteja a trabalhar. Alguns redatores escrevem à mão ou à máquina, dois ou três conversam em voz natural, mas abalada: não interessa o que digam. **Profunda impressão de tédio, de rotina, de noite igual a outras.** [...] No seu gabinete, o Diretor conversa com um visitante, escuta mais do que fala. Estão sentados em sofás. Voz baixa mas não segredada nem murmurada: porém, não se ouvirá o que dizem. [...] (SARAMAGO, 2014a, p.13, grifos nossos)

²⁷ Num comentário acerca de uma das várias adaptações de suas narrativas ao teatro, o autor reafirma a sua preferência pelo texto na construção do teatro: “seria mau que os valores de espectáculo, por muito legítimos que sejam, viessem a sobrepor-se a elas [às ideias e teses]” (SARAMAGO, 2017, p.205).

A isto se seguirá um diálogo de Abílio Valadares, chefe da redação do jornal, com o departamento de Exame Prévio – eufemismo com o qual Marcello Caetano havia nomeado os antigos Serviços da Censura – acerca das matérias vetadas para a publicação do dia seguinte. Sobre este telefonema, comenta Costa: “A sua fala com o censor deixa transparecer uma relação de dependência já eivada de familiaridade, do que resulta um certo informalismo que bem caracteriza tanto a surpreendente duração no tempo quanto a penetração profunda da censura” (COSTA, 1997, p.126) em Portugal. Tanto a rubrica, que indica tédio e cotidianidade no desempenhar das funções, quanto o conforto com que Valadares dialoga com a censura tendem a criar uma atmosfera na qual não se esperam grandes abalos – e nisto se manifesta a ironia dramática de José Saramago, dado que, crenças do desfecho, tanto autor quanto seu leitor veem de uma distância crítica os comportamentos humanos em cena, muito mais focados que estão na análise dos tipos do que na progressão propriamente dita das ações.

O palco comporta uma pluralidade de ações simultâneas que visam a dar uma visão holística do funcionamento da redação do jornal. No gabinete do diretor, este se despede do visitante anônimo anunciado pela primeira rubrica, momento em que se anuncia, em nova orientação, que há “uma nítida, embora não acentuada, mostra de dependência do Diretor em relação” (SARAMAGO, 2014a, p.14) a ele. Esta dependência que une Máximo Redondo a um visitante cuja identidade a peça deixa em aberto dá o tom inicial do caráter alegórico de *A noite* por submeter ao poder de um homem que permanece oculto – e que é aparentemente dotado do único poder real – a autoridade máxima do veículo. Ainda: enquanto a conversa do chefe da redação com um certo Coronel Miranda, responsável pela análise das matérias enviadas ao crivo da censura, estabelece o subjugo do jornalismo ao autoritarismo, o inaudível diálogo entre o diretor do jornal e seu convidado – que o final da mimese sugere ser o Engenheiro Figueiredo, administrador da empresa – sugere a existência de um outro senhor a quem serviria a imprensa oficiosa: o poder econômico. José Saramago ambienta *A noite*, enfim, num Diário que se contenta com ser lacaios de ditadores e do capital, movido por interesses escusos diametralmente opostos àqueles que sua atuação no DL e no DN defendia.

Após a partida do visitante, Redondo ordena a um dos contínuos que chame Valadares à sua sala, e a ordem é obedecida de pronto. O diretor do jornal, que mantém um alinhamento operacional com o chefe da redação perfeitamente harmônico do ponto de vista ideológico, anuncia que redigirá um texto a ser publicado na edição do jornal em preparo e recebe como resposta de Abílio Valadares: “o senhor diretor é o jornal” (SARAMAGO, 2014a, p.17, grifos nossos).

Cabe aqui um esclarecimento. A caracterização alegórica²⁸ que Saramago imprime em todos os níveis da peça tem por objetivo compor, em matéria dramática, um panorama do Estado Novo e da Revolução dos Cravos. Desta forma, a progressão dos acontecimentos no palco pode ser entendida em duas dimensões distintas. A primeira diz respeito aos conflitos entre os jornalistas, às voltas com o fechamento de mais uma edição da folha – é nela que o dramaturgo lança críticas ao subserviente da atuação jornalística por meio do conteúdo, da temática do drama. Já a segunda dimensão, a um só tempo continuação e acabamento da primeira, compreende o plano formal, no qual a alegoria operacionaliza a mimese, e a redação do jornal figura como um microcosmos do Portugal embalado inicialmente pelo poderio fascista e, posteriormente, pelos sonhos revolucionários.

A postura que o dramaturgo adota é aquela compreendida por Jean-Pierre Sarrazac como o supracitado *drama da vida*, que abdica de um evento específico localizado na culminância da vida de uma personagem para representar a *totalidade* de um evento (histórico ou não) de dimensão temporal mais alentada. Este procedimento, aliás, é mais uma das marcas (transcendentais, para Lukács (2009)) distintivas da épica em relação à dramática: enquanto seria prerrogativa desta dar forma à “totalidade extensiva da vida”, aquela estaria incumbida de representar a “totalidade intensiva da essencialidade” (LUKÁCS, 2009, p.44) de um evento, como afirma Lukács em síntese do pensamento hegeliano sobre as formas literárias. Com isto, as dezoito figuras que desfilam no microcósmico Portugal que é a redação devem ser entendidas como representações coletivas, retratos para a construção do fascismo à portuguesa na dramaturgia de José Saramago que carregam em si o julgamento ético e político de seu autor.

Exercendo ambos papéis de liderança no seio da redação, Máximo Redondo e Valadares corporificam o regime autoritário em suas duas faces de operação: a externa e a interna, uma marcada pela enxúndia vocabular que procurava harmonizar no discurso uma realidade de dominação – como aprouve a Salazar durante as décadas em que permaneceu no poder –, e a outra realizando o trabalho de repressão das liberdades e de subjugo da massa trabalhadora. A caracterização do diretor, aliás, toca as raias da caricatura, indo além de seus gestos largos e tom demagogo, e transbordando mesmo em seu nome, “metonímico e justo apelido para a balofa retundidade estilística dos editoriais” (PÁDUA, 2012, p.118) por ele redigidos – um deles, inclusive, durante a mimese.

²⁸ Este estudo vale-se do conceito de alegoria tal qual o formulou Walter Benjamin em sua *Origem do drama trágico alemão*, isto é, enquanto a materialização corporificada/física (por meio das personagens) de valores e forças abstratas com um intento dramático pedagógico.

Esta proposta de análise das corporificações das forças estruturantes e opositoras do regime ditatorial divididas entre o interno e o externo sustenta-se na visão do escritor a respeito da ditadura percebida em outras obras suas, uma das quais, à guisa de exemplificação, *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance no qual o narrador evidencia um gritante contraste entre a violência da repressão e a imagem serena e paternal que Salazar, um grande orador apoiado pela imprensa oficiosa, projetava de si. Em *A noite*, o jornal (alegoria do país como um todo) tem em sua direção o agente repressor, Valadares, e o sustentador da boa imagem, o líder escrupuloso com a hierarquia, Redondo. Inclusive, diz Abílio a certa altura, quando num lapso mostra ter consciência de ser apenas mais um entre os funcionários que o diretor manipula: “[o diretor] passeia-se pela Redação para receber os cumprimentos. Mas quem se aguenta é cá o rapaz. Ele é que tem o nome no cabeçalho do jornal, mas eu é que ando com o jornal às costas” (SARAMAGO, 2014a, p.59)

Também as outras personagens, que serão abaixo discriminadas, são descritas na caracterização da peça por meio das funções que ocupam no jornal. Não é à toa que as únicas informações que o dramaturgo oferece a respeito delas dizem respeito às suas profissões, dado que a redução do homem à sua ocupação produtiva na modernidade que o aliena já servira de tema a dramas de, dentre outros, Tchekhov e Hauptmann. São, em suma, tipos sociais transfigurados em tipos dramáticos que se embatem num cenário compartimentado que comporta ações simultâneas do início ao fim d’*A noite*.

Por essa ótica, Manuel Torres, o redator da província, responsável pelas notícias colhidas pelos correspondentes, corporifica as forças socialistas sufocadas pelo regime salazarista e que dão esteio à Revolução dos Cravos. Ele é o mediador entre os que apanham as notícias concernentes à vida da população lisboeta de menor renda e o jornal que as publicará, isto é, trata-se daquele que, em tese, viabilizaria um espaço para que a voz das classes dominadas pudesse se fazer pública. Imerso num sistema que o deixa atado e partilhando dos códigos de seus opressores, porém, ele nada pode senão dar sequência ao seu trabalho – “e eu não sou daqueles que tiveram a coragem de voltar as costas ao sistema” (SARAMAGO, 2014a, p.64), diz Torres. Isto fica explícito no primeiro gesto da personagem na peça, quando ele é humilhado por Valadares. O chefe da redação descarta as notícias da província revisadas por Torres em favor do editorial escrito pelo Diretor – um gesto simbólico por meio do qual o opressor expressa a sua predileção pelos interesses da elite e seu desprezo pelo que diz respeito à arraia-miúda da sociedade portuguesa.

A notícia é retirada do prego – caixa destinada aos materiais cuja publicação fora desautorizada ou desestimulada por algum motivo – por Jerónimo, o chefe dos tipógrafos,

trabalhadores braçais que funcionam no bojo da peça como a representação do povo e dos operários de um modo geral. Ao resgatá-la, o homem continua seu enfrentamento ao superior hierárquico sem nenhuma hesitação:

VALADARES – O senhor Jerónimo far-me-á o favor de não vir para aqui indisciplinar a Redação. Guarde esses entendimentos lá para fora. Aqui não admito. Para cumprir a sua obrigação profissional, só tem que falar comigo ou com os redatores que eu designar para o efeito. Percebeu?

JERÓNIMO (*volta a Valadares*) – Ouça, senhor chefe da Redação, estou pouco interessado em discutir consigo, nada interessado até, mas uma vez que me pediu por favor que não indisciplinasse a Redação, não lhe vou ficar atrás em delicadeza. Portanto, faça por sua vez o favor de admitir que eu, como trabalhador deste jornal, ou prefere que diga funcionário?, tenho tanto direito como o senhor a dar opiniões sobre o que neste jornal se passa e o que este jornal faz. E se o senhor é o chefe da Redação e está a dizer-me que me lembre disso, lembro-lhe eu que sou o chefe da Oficina...

VALADARES – Da Oficina, não. Do turno da noite.

JERÓNIMO – Coitado de você, se não fosse o turno da noite, coitado do seu lindo jornal, se não fosse o turno da noite. [...] Apesar de tudo, também sou leitor deste jornal. (*sorri*) Que é que vocês querem, ele é mauzinho, mas a gente quer-lhe bem. (*Aproxima-se da secretária de Valadares e tira do prego a notícia da Guarda.*) E como isto vai daqui para o lixo, sempre gostava de saber que notícias nos dava hoje o correspondente da Guarda. [...] Não é por causa da notícia, é por causa das atitudes que o senhor toma.

VALADARES – E se eu participar de si à Administração? Fique sabendo que a vontade que tenho...

JERÓNIMO (*serenamente*) – Faça isso, faça. A pasmaceira é tanta nesta casa que até serviria para distrair a rapaziada. (SARAMAGO, 2014a, p.24-27, grifos nossos)

O diálogo travado entre as duas personagens, que se situam em posições diametralmente opostas na cadeia de produção do jornal, revela mudanças sociais importantes, sendo a primeira das quais a possibilidade de enfrentamento de que goza o tipógrafo frente a seu chefe – o que em si evidencia o enfraquecimento do regime –, mas a mais importante diz respeito à consciência de classe revolucionária estabelecida. Ao contrário do que apraz ao naturalismo – apontado tanto por Peter Szondi (2001) quanto por Raymond Williams (2011b) ou ainda por Jean-Pierre Sarrazac (2017) como uma escolha conservadora tanto por retratar o proletariado a partir de uma perspectiva paternalista e condescendente no seu afã radicalmente mimético de teatralizar as lutas de classe quanto por colocar a arte numa doutrina estática segundo a qual o mundo burguês pareceria imutável –, a classe operária nesta peça de Saramago – equivocadamente posta como um exemplar de teatro filiado ao naturalismo por, dentre outros, Pádua (2012, p.110) – é posta em cena a partir de signos que a retratem de maneira altiva e, por vezes, antimimética. Pode-se atribuir isto à visão de mundo marxista do autor, claro está, mas

também a uma escolha estética codificada numa forma em profunda consonância com o momento histórico teatralizado. Se em *Levantado do chão*, cuja diegese compreende décadas do século XX (a hegeliana extensão horizontal da vida) e mostra uma formação paulatina da consciência revolucionária que desembocará no enfrentamento às oligarquias latifundiárias em 1974, em *A noite*, até mesmo por exigências do gênero (a intensidade vertical do objeto), José Saramago se vale de um período no qual as camadas mais baixas da sociedade portuguesa – sobretudo as das Forças Armadas – já demonstram estar no auge deste processo, isto é, organizadas, coesas e decididas a enfrentar o autoritarismo. A classe operária da qual se serve o dramaturgo para a feição de sua peça é, em 1974, já detentora de uma autoconsciência revolucionária – não passível, portanto, de uma representação condescendente, sobretudo por ser uma representação coletiva. Segundo a concepção dramática hegeliana entendia, o drama só conhece a interioridade dos sujeitos por meio da sua exteriorização nos gestos e falas, diante do que tem-se que a consciência de classe, nesta peça de Saramago, está operacionalizada na medida em que o operário não se submete aos desmandos de seus superiores hierárquicos.

Esta autoconsciência revolucionária em adiantada fase de gestação do primeiro ato da peça se expressa, por exemplo, nas repetições de Valadares de um estribilho conhecido da literatura portuguesa moderna. Diz, insistentemente, o chefe da redação que “quem manda sou eu” (SARAMAGO, 2014a, p.23 e p.28) numa tentativa de afirmar um poder já corroído pelo tempo e pela progressiva resistência popular contra a qual se embate. A frase é um eco d’*O barão* de Branquinho da Fonseca (2011), alegoria do autoritarismo português cuja adaptação ao cinema fora censurada pelo governo de Salazar. Ao colocar esta sentença na boca de Valadares, representação da face interna, repressiva e violenta do regime, José Saramago aproxima-o de uma das figurações mais populares do fascismo, reforçando o seu caráter alegórico. Nas réplicas lançadas por Jerónimo à frase, expõe-se, porém, uma dependência dupla do jornal – e por extensão do governo e do capital – em relação ao povo, afirmada por este, a um só tempo mão de obra e consumidor, isto é, legitimador braçal, financeiro e simbólico de quaisquer estruturas de mercado. Esbarrando num processo ideológico mais consistente alimentado pela classe operária, a estabilidade da opressão revela-se apenas aparente, fragilizada e, dado o enfrentamento do povo português alegorizado pelo tipógrafo, passível de ser derrotada, em mais um movimento formal da peça de estímulo ao ato revolucionário. Numa dimensão alegórica, esses choques entre os tipógrafos e os dirigentes do jornal são a correspondente, na peça, da perda de apoio popular do Estado Novo, um distanciamento cada vez maior entre os ditadores e a população.

A altivez dos operários é reforçada muitas vezes por índices que remetem a uma negação do mimetismo naturalista, muito apegado a diferenciações estigmatizantes de variantes linguísticas. Merece destaque, a este propósito, o fato de que todas as personagens da peça são dotadas de uma capacidade vocabular senão idêntica ao menos semelhante. Em *A noite*, tanto os opressores quanto os oprimidos, tanto os intelectuais quanto os operários, tanto os fascistas quanto os revolucionários, tanto os pobres quanto os ricos – enfim, todos os trabalhadores do jornal, ao contrário do que sugere Costa (2020, p.109) ao afirmar que a linguagem mimético-realista está em todos os níveis (ou seja, também nas falas das personagens) da ação dramática, gozam da mesma argúcia vocabular: não há linguisticamente (e, por consequência, intelectualmente) diferença entre as classes, a qual é social, ou seja, passível de mudança através da revolução.

Conquanto “a redacção do jornal em *A noite* [funcione] como uma metáfora localizada do processo político português” (COSTA, 1997, p.123) e suas personagens sejam típicas daquilo a que Peter Szondi considera um drama de matiz social, no qual “as *dramatis personae* representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, [e] sua situação representa uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos” (SZONDI, 2001, p.77) – há figuras em cena que são irrelevantes para a progressão da peça, como Baltasar e Monteiro, ambos excluídos, inclusive, da montagem de Joaquim Benite, como se percebe na listagem do elenco de estreia (cf. Saramago, 2014a, p.5). O aparecimento destes, no entanto, e mesmo as saídas e entradas repentinas dos tipos mais relevantes, reforça a dimensão ensaística do drama saramaguiano. Em desacordo com a noção de economia do drama tradicional (cf. Diderot, 2006), segundo a qual todos os elementos de uma mimese devem estar diretamente relacionados à mensagem central da peça, José Saramago empenha-se em afirmar a sua versão, a dos oprimidos, da história e não em conferir uma textura dramática ao enredo que dependa de um número restrito de personagens que em si garantam a ação. As movimentações em cena e os aparecimentos inéditos de trabalhadores têm muito mais a ver com o que é conveniente, em determinado momento, à confirmação da tese que o autor defende do que, necessariamente, com o fluir da ação. Da emersão de uma lógica analítica, pouco acional, se serve a estrutura formal da peça para que se teça, como num ensaio, a visão de seu autor a respeito do tema ali tratado.

Questionado por João Céu e Silva a respeito da validade de uma aproximação entre o Diário de Notícias e o jornal em que se ambienta *A noite*, José Saramago afirma que “é legítimo pensar que uma coisa tem uma relação com a outra” (SARAMAGO, 2009d, p.175). Também o editor responsável pela primeira publicação da peça, Zeferino Coelho afirma acreditar, em

entrevista ao mesmo jornalista, que *A noite* se passa no último jornal em que Saramago trabalhou (cf. Saramago, 2009d, p.49). Localizar a ação da peça neste ou noutro veículo específico seria um gesto de valor exclusivamente anedótico que pouco contribuiria para uma análise formal – em especial pelo caráter universal da obra de arte e das discussões levantadas pelo dramaturgo. No entanto, o aproveitamento da matéria biográfica para a feitura do drama de 1979, sensível em diversas estruturas da mimese, aponta para um projeto dramático que se pretende não mimético-realista especialmente por favorecer conexões entre a peça e a história que rompam com a ilusão dramática em favor de um posicionamento crítico, distanciando por parte do público-leitor/espectador.

Descrições que Saramago havia feito enquanto diretor-adjunto do Diário de Notícias, aliás, podem ser localizadas também na peça. Além da já citada participação dos trabalhadores braçais na condução diretiva do veículo, há outros aspectos que merecem citação. Num artigo publicado em junho de 1975, intitulado “Contrarrevolucionários, nós?”, o escritor afirma que o DN salazarista omitia-se diante dos fatos políticos mais controversos a fim de preservar-se: “tendo tudo a ganhar não arriscando, não arriscava mesmo” (SARAMAGO, 2014c, p.322). Esta é a mesma atitude dos dirigentes do jornal, em *A noite*, que optam pela não circulação do diário para não arrisquem desagradar o grupo golpista, seja ele qual for. Ainda, em “Era uma vez...”, Saramago escreve que o Diário de Notícias dos tempos do fascismo era “benévolo e servidor, [...] o mais desprestigiado órgão de informação português, [...] **o entrevistador inevitável**” (p.402, grifos nossos) – ao que há uma referência logo no início da peça, quando Máximo Redondo e Fonseca preparam uma entrevista a ser proposta ao chefe do governo para que suas ideias sejam difundidas e defendidas.

Ter o diretor do jornal consultado a um redator do parlamento e não a seu chefe de redação para a sugestão de perguntas a serem feitas a Marcello Caetano, contudo, é algo que desaponta Valadares:

VALADARES (*hesita, depois decide-se.*) – O senhor diretor disse ao Fonseca que lhe desse umas sugestões para a entrevista com o chefe do governo, com o professor Marcelo... Em geral, esses assuntos são tratados comigo. Não percebo por que não me disse a mim. Fico mal colocado perante a Redação.

DIRETOR (*preocupado*) – Tem razão, Valadares. Tem toda a razão. Você sabe como eu sou escrupuloso com a hierarquia da Redação. Encontrei o Fonseca, você tem andado muito sobrecarregado de trabalho. Foi isso.
[...]

VALADARES – Eu sou uma espécie de para-choques entre a Redação e o senhor diretor. (SARAMAGO, 2014a, p.37-38)

Ao passo que as relações sociais entre os representantes das camadas sociais mais baixas progressivamente se vão coesionando, as personagens que alegorizam as forças autoritárias têm suas ligações estremecidas – o que se tornará, enfim, fundamental para a tomada da redação pelos tipógrafos. Em sua ênfase materialista na coletividade, a peça demonstra a visão do autor a respeito das possibilidades de logro do processo revolucionário: quanto mais unidos e afinados estiverem os agentes da revolução mais chances terão de subjugar o *status quo*²⁹.

Não só ao Diário de Notícias mas também à própria biografia do escritor se fazem alusões nos dois atos de *A noite*. Há, nítida, uma autoprojeção do autor em Manuel Torres, corporificação das forças progressistas e personagem por meio da qual as opiniões políticas de Saramago encontram expressão. Trata-se de uma personagem-testemunha dos acontecimentos, que destituída de uma psicologia própria adota a de seu autor – ela é o próprio autor que se põe em cena, diria Adamov (cf. 1964, p.162). O redator da província diz à estagiária Cláudia, no terceiro quartel da peça, frases que poderiam facilmente ser entendidas como desabafos do autor, o que reafirma estar toda a mimese suggestionada a uma subjetividade criadora – princípio, repita-se, da épica e não da dramática –: “estar desempregado pode, em certas condições, tornar-se estimulante” (SARAMAGO, 2014a, p.68) – é justamente perante o desamparo do Partido Comunista que o relegou ao desemprego que José Saramago optou por se tornar um escritor profissional; “o tempo vai passando. Vou para velho” (p.69) – diz o redator de 50 anos, mesma faixa etária em que se encontrava o autor da peça quando atuara como jornalista.

Através de Torres, o autoproclamado dramaturgo involuntário revela uma de suas influências no mundo das artes cênicas: o francês Molière. Comentando algumas sutilezas das movimentações políticas do Processo Revolucionário em Curso, em artigo publicado em 1975 no Diário de Notícias, José Saramago descreve uma personagem-tipo do referido dramaturgo, a qual parece ter servido de molde ao redator da província:

[Personagem] ponderadíssima que vai distribuindo, do princípio ao fim, os seus conselhos, funcionando talvez como a consciência do autor. [...] Tal personagem, ao subir o pano, é já produto acabado dos pés à cabeça, um pouco enfadonho porque sempre cheio de razão, sábio e paternal perante as tolices praticadas por toda aquela agitada gente que anda ali a procurar definir-se, dando espectáculo de suas fraquezas, dos seus vícios, das suas ambições, ou, mais simplesmente, da sua atrapalhada vida de ser humano... [...] [Alguém] que a frio observa e a frio recomenda. (SARAMAGO, 2014c, p.341-342)

²⁹ Em *Que farei com este livro?*, percebe-se um movimento oposto que complementa a crítica revolucionária (ou sobre a revolução) de Saramago. Camões, depois de enfrentar sozinho grande parte da sociedade lisboeta no afã de publicar o seu poema épico, consegue dá-lo à estampa. O tom melancólico que recai sobre a personagem ao final da mimese aponta para a fragilidade das conquistas humanas individuais: o poeta, de fato, atingiu seu objetivo, mas não se contenta. Com isto, José Saramago lança uma crítica à ênfase liberal no indivíduo – próxima, aliás, da leitura que Raymond Williams (2002) faz de *Casa de bonecas*, drama de Ibsen no qual o sociólogo galês vê como indissociáveis as noções de liberdade e de incompletude existencial.

Também por meio de Manuel Torres é que se estabelece outro apontamento sobre o ato revolucionário, o qual diz respeito à fundamentalidade da experiência da opressão para o estabelecimento de um enfrentamento eficaz. Ao expor que “isto [o Regime] não vai abaixo com balas de papel” (SARAMAGO, 2014a, p.35), Fonseca verbaliza as limitações enfrentadas por uma oposição meramente intelectual. Com efeito, não é pelos dois jornalistas opositores do regime, submetidos a trabalharem num jornal de cuja linha editorial discordam, que a alteração nas condições da redação se dá, mas sim pelo grupo de tipógrafos, pelo povo que além de ter conhecimento da realidade opressora a experimenta diariamente.

Após os confrontos que se esboçam no início da peça, toma o palco a leitura por Máximo Redondo de um editorial que, de última hora, ele decide acrescentar à primeira página. O texto, redigido pelo diretor na mimese, é, na verdade, um editorial do “jornal fascista *Época*, de 26 de abril de 1973” (p.41, nota de rodapé), de nome “Cultura e águas turvas”, escrito para rebater um outro publicado por Saramago no Diário de Lisboa em 10 de abril do mesmo ano, “Quem tem medo da cultura?”. A transcrição do artigo, vista por Horácio Costa como “o único momento em que José Saramago ultrapassa o cânone mimético-realista e intenta caminhos mais ou menos experimentais a nível da linguagem teatral (no caso, o da paródia)” (COSTA, 1997, p.126-127), serve para evidenciar o pensamento conservador dos diretores do veículo. Em seu texto, ao comentar um projeto de lei que propunha uma reestruturação dos métodos de ensino portugueses que urgia ser levada a cabo, Saramago critica a interferência das comissões parlamentares que já amenizavam as propostas iniciais da lei a fim de manter no documento uma linguagem vaga o suficiente que permitisse ao Estado se esquivar de uma reforma que, de fato, democratizasse o ensino. Em *As opiniões que o DL teve*, o escritor cita as palavras irônicas de um deputado reacionário que afirmou que “<<democratizar o ensino é o mesmo que dar a qualquer cidadão o direito de ser doutor>>” (SARAMAGO, 2014c, p.121) e de outro, também contrário à reforma, que pregou um ensino “à luz da doutrina e moral cristãs” (p.125). No dia 26 de abril de 1973, o editorialista do Diário de Lisboa afirmaria que a postura elitista evidenciada pelos dois discursos seria fruto, justamente, do débil sistema educacional que se deveria reformar.

Nas duas peças em que tematiza e discute os sistemas de censura oficiais do Estado português, o dramaturgo recorre à técnica da colagem³⁰, que suspende a progressão dramática e, ao se valer de textos facilmente identificáveis como não pertencentes à dinâmica orgânica da

³⁰ Em *Que farei com este livro?*, além de um poema de Luís de Camões, há também a inserção do célebre documento por meio do qual o Frei Bartolomeu autoriza a publicação d’*Os Lusíadas*.

peça, parece criticar, no nível da forma, o ato censor, que deixa lacunas nos textos sobre os quais se debruça, as quais são muitas vezes preenchidas de formas artificiais. O artifício utilizado viola a instância dramática, pois “o drama não conhece a citação nem a variação. A citação remeteria ao que é citado. [...] Ademais, seria pressuposto um autor da citação ou da variação, e o drama seria remetido a ele” (SZONDI, 2001, p.32) e não à ação em si. Este tratamento da cena resulta afinal num efeito epicizante, que evidencia: a interferência de um autor, a paródia cênica da realidade e, por fim, o rompimento com a ilusão dramática. A suspensão favorece a emersão de uma lógica analítica que impele o público a uma reflexão acerca do ataque, representado pelo texto transcrito, ao livre pensamento e à noção de cultura³¹ como um domínio não restrito às elites econômicas – tal estigma, forjado pelo obscurantismo fascista, serve à defesa de um projeto reacionário de educação, contra o qual se insurgiu Saramago em suas intervenções como jornalista e, posteriormente, como escritor. As colagens, em suma, suspendem o tempo do drama e revelam a interferência do escritor, condenada pela dramática pura, o que constitui, como sói aprazer ao teatro épico brechtiano,

um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação. São pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão. O espectador, graças a elas, não é engolfado pela corrente do desenvolvimento da ação. O processo é suspenso na visão estática da situação. O público toma a atitude de quem “observa fumando” (ROSENFELD, 2000, p.158)

Enquanto Redondo lê seu editorial para Valadares no gabinete da direção, a rubrica saramaguiana orienta: “(*Rafael e Faustino aproximar-se-ão da boca da cena e falarão sobre apostas do Totobola*)” (SARAMAGO, 2014a, p.39), conhecido jogo de apostas português sobre o qual o escritor da Azinhaga havia já tecido críticas na crônica “Nós, portugueses”, publicada no volume *Deste mundo e do outro*, na qual afirma que ele faz potencializar a apatia política das massas (cf. Saramago, 1986, p.160). Embora possa passar desapercibida, ao leitor mais atento a evocação de um jogo de azar pode iluminar um aspecto importante do drama. Faustino e Rafael, os contínuos que não demonstram nenhuma característica marcante enquanto personagens dramáticos, agem atados por uma relação de subserviência às figuras que corporificam o fascismo na peça, tendo, contudo, como únicas funções a transmissão de informações e recados. Acrescente-se a isto as constantes críticas de Saramago ao caráter “anfíbio” (SARAMAGO, 2014a, p.69), à maleabilidade ideológica do jornalismo português nos tempos do autoritarismo estatal – percebidas em falas como a de Máximo Redondo:

³¹ Sobre o conceito de cultura para a crítica marxista, cujas definições variaram ao longo do tempo, e sobre o modo pelo qual José Saramago parece conceber a cultura – como uma dinâmica de embates permanentes –, serão dedicadas reflexões mais alentadas no próximo capítulo desta dissertação.

“politicamente, é um erro queimar pontes que não temos a certeza de não precisar de vir a passar” (p.41). Os apáticos contínuos, conquanto aparentem sutis diferenças de postura entre si, são idênticos no que diz respeito à servidão incontestada que dedicam a seus superiores e, num momento crucial da fatídica noite, como bem percebe Horácio Costa (1997, p.126), mantêm-se alheios à ação, entretidos num jogo de apostas cujo resultado depende do tempo e de forças que terão de acatar e às quais deverão adaptar-se.

Pode-se estabelecer, a partir desta posição face a acontecimentos que os homens não controlam, um paralelo entre os contínuos e os dirigentes do jornal, que ao final do segundo ato verbalizam seu instinto camaleônico: como se se tratasse de uma simples aposta em jogos lotéricos, pretendiam tanto o diretor do jornal quanto seu administrador esperar os resultados do golpe antes de publicar a edição do dia 25 de abril. Espelhando este gesto e tendo, repita-se, como única função a transmissão de notícias e mensagens, parece-nos que Faustino e Rafael, os contínuos que servem ao autoritarismo, dão azo à crítica central da peça e corporificam a própria mídia portuguesa – afinal, qual a função primordial, pelo menos em tese, da imprensa senão esta de transmitir informações? E mais: qual a função primordial da imprensa oficiosa em Portugal durante a ditadura senão a de servir aos ditadores? A falta de vivacidade dramática de ambas as personagens representa, pois, a pouca personalidade que José Saramago atribuiu à imprensa portuguesa: “Esta Imprensa portuguesa, para que serve? Em primeiro lugar [...] para ser a pior do mundo” (SARAMAGO, 2014c, p.334).

Outro signo da peça que dá estofamento a esta preposição se pode perceber no final do primeiro ato, quando, irado, o chefe da redação ordena que Faustino desligue o transístor que executa “Grândola, Vila Morena” – canção de Zeca Afonso que servira de código para a tomada de Lisboa, com o que se deu início propriamente a Revolução dos Cravos –, e o contínuo, mesmo querendo obedecê-lo “[...] *engana-se, e aumenta bruscamente o volume do som*)” (SARAMAGO, 2014a, p.65). É sabido que a mídia exerceu papel fundamental na Revolução, dado que a tomada das emissoras de rádio e televisão “foi crucial e antecedeu [...] outros objetivos estratégicos” (SECCO, 2004, p.117) – isto é, a mesma imprensa que tentou calar as vozes opositoras ao regime de Salazar e Caetano fora utilizada como instrumento para divulgar as senhas do movimento revolucionário. Através da rubrica, percebe-se que Faustino, corporificação da mídia portuguesa, mesmo querendo abafar a música de protesto – que se tornaria a trilha sonora diletta do 25 de Abril – a mando de Valadares, acaba por ser ele próprio quem lhe faz ter maior alcance ao aumentar “bruscamente” o volume do aparelho. Numa peça em que não há protagonistas, dada a ênfase no coletivo por que prima o dramaturgo, as figuras

dos contínuos parecem concentrar alegoricamente grande parte das reservas do autor ao fazer jornalístico.

Do jornal em que se situa a ação d'*A noite* pode-se dizer, ainda, que dramatiza o paradigma do jornalismo a que José Saramago criticara durante toda a sua obra, antes e depois da publicação da peça: oficioso, ideologicamente maleável, alinhado à pragmática do fascismo, manipulador da opinião pública e redator de um discurso sobre a História que se preste à valorização das elites, à manutenção de seus privilégios e à opressão das camadas mais baixas da sociedade. Assim o são também todas as personagens que não se opõem aos desmandos de Caetano e não celebram a queda do regime ditatorial. Confiantes na estabilidade do regime, suas falas reafirmam o caráter cotidiano daquela noite – “não vai haver nada” (SARAMAGO, 2014a, p.43); “a agenda de amanhã” (p.44); “a noite está tranquila, sim senhor” (p.60) –, apenas mais uma no Portugal fascista, e repetem sentenças que, no plano do conteúdo, reforçam o caráter surpresa da investida do Movimento das Forças Armadas e, no plano da forma, agem a um só tempo como uma espécie de ironia trágica e um elemento de distanciamento crítico, dado que à ignorância das personagens no palco sobre os rumos da política nacional se sobrepõe o conhecimento histórico do público-leitor acerca do desfecho da peça e da ruína do Estado Novo. Com isto, o dramaturgo deixa claro que seu objetivo não é criar uma tensão progressiva que aumente a expectativa de seu público, como aconselha Mendonça (1980) ao analisar e criticar a peça, mas sim tratar com demiúrgica ironia dramática a imprevisibilidade da revolução.

Em meio a opositores e detratores do regime, uma nova personagem desfila no palco após a partida de Máximo Redondo, que se retirou rumo à sua casa a fim de descansar. Trata-se do redator esportivo Pinto, um galhofeiro por excelência. No romance *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, Saramago descreveria os jornalistas esportivos como sendo “os mais emolientes e repousantes homens entre os que escrevem, abades de uma religião tranquilizadora mais que quantas se inventaram até hoje” (SARAMAGO, 2010b, p.141) – descrição que facilmente se poderia aplicar a Pinto. Anunciando a vitória do Benfica, que era considerado o time do regime ditatorial, o jornalista atrai a atenção de seus pares para as piadas que conta, uma das quais – apenas referida e não verbalizada de fato – cita Agostinho Neto (presidente do Movimento Popular de Libertação da Angola e fundador da República Angola) e Samora Machel (militar moçambicano que liderou a guerra de independência em seu país, sagrando-se seu primeiro presidente), apontando simbolicamente para a cooptação do futebol pelos regimes

autoritários³². Esquivando-se de ouvir o chiste, Esmeralda – ela própria “a lembrar-nos o verde, cor-símbolo do Fascismo” (PÁDUA, 2012, p.119), em seu nome – replica: “não me venhas para cá chatear com pretos. Só de lhes ouvir o nome, fico com erisipela!” (SARAMAGO, 2014a, p.46), doença de pele não contagiosa – o que demonstra não apenas a ignorância caricatural da classe dominante que Saramago retrata, mas também o racismo da elite fascista portuguesa e seu desdém para com a questão das colônias, que insistia, como se viu, na extemporânea política ultramarina que lançou as sementes da revolução. A citação aos dois líderes africanos alude à questão colonial e ajuda a compor o quadro do 25 de Abril a partir de seus antecedentes – eis que o drama se abre a compreender um espaço de tempo maior e uma variedade de eventos históricos de mais variado tomo, firmando-se enquanto drama *da vida*, como propõem as análises de teatro moderno do crítico francês Jean-Pierre Sarrazac.

Outro expediente epicizante, também este referente à composição do amplo quadro da revolução portuguesa, levado a cabo por José Saramago é a inserção das canções “E depois do adeus”, de Paulo Carvalho, e a já citada “Grândola, Vila Morena”, de Zeca Afonso, que serviram de senha para a deflagração do levante. Lincoln Secco informa, a respeito da tomada de Lisboa pelos Capitães de Abril, que “a ação [...] começou às 23 horas do dia 24. Os emissores associados emitiram a senha combinada e o locutor João Diniz anunciou a música ‘*E depois do adeus*’, cantada por Paulo Carvalho. [...] À meia noite e meia, a Rádio Renascença tocou a música de Zeca Afonso” (SECCO, 2004, p.117, nota de rodapé).

Ambas as canções remetem ao elemento histórico, a um momento caro à cidadania portuguesa, e suspendem a ação dramática por minutos a fio, dado que elas são tocadas em primeiro plano e quase na íntegra, como orientam as rubricas:

(Pinto mexe nos botões do transistor. Ouvem-se, mais uma vez, pedaços de palavras e farrapos de música. Depois a sintonização torna-se firme, o som sobe.)

VOZ DO LOCUTOR – Faltam cinco minutos para as onze horas. Paulo de Carvalho canta <<E depois do adeus>>.

(A canção será ouvida quase até o fim. [...]) (SARAMAGO, 2014a, p.47-48)

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.)

VALADARES *(que primeiro pareceu aturdido, vem à boca da cena, desvairado, tapando os ouvidos)* – Desliga-me isso!

³² Isto aconteceria não apenas em Portugal, mas também em outras ditaduras. No Brasil, por exemplo, as vitórias em Copas do Mundo revitalizavam o caráter nacionalista de que se serviu o regime militar para legitimar seu domínio.

(É um grito de quem não sabe, seria o grito de quem soubesse.)

(Corte súbito do som. Escuridão.)

FIM DO PRIMEIRO ATO (SARAMAGO, 2014a, p.65-66, grifos nossos)

A função fática que Cláudio de Sá Capuano (2007) atribui ao teatro de Saramago manifesta-se de modo ostensivo nos momentos em que as canções tomam o palco. Valer-se de símbolos da Revolução em 1979, num momento em que o Processo Revolucionário havia já sido de todo desmobilizado e cedido lugar à democracia capitalista, é sinal do apego à intervenção revolucionária de modo universal – e não apenas local – por parte do autor, em que pese a localização específica da revolução tema da peça. A suspensão do drama em si pelos aproximados três minutos de duração de cada uma das canções remete, mais uma vez, a um acontecimento exógeno ao corpo dramático e distancia as atenções do público, favorecendo a reflexão crítica e a identificação, condenável pelo drama tradicional, de um montador da peça.

Entre a voz de Paulo de Carvalho e o som das botas presente no início de “Grândola, Vila Morena” – único acompanhamento das vozes na canção, inclusive, o que reforça a concentração do ato revolucionário no domínio das vontades humanas –, dá-se o diálogo entre Torres e Valadares no qual se esclarecem as intenções de ambos. O chefe da redação inicia a conversa em seu gabinete (em seu território, pois) tentando dominar os ânimos opositores do redator. Tenta-o por meio da bajulação, da proposição de um trabalho alienado e silencioso, da arrogância paternalista com que atribui as esperanças revolucionárias a um misticismo sebastianista (cf. Saramago, 2014a, p.53), mas fá-lo inutilmente, dado que nas réplicas de seu subordinado encontra um Torres já mais afeito a verbalizações explícitas que desestabilizam sua autoridade. Manejando um discurso irônico, o redator da província afirma sê-lo unicamente para não ter de partilhar do apoio do jornal aos fascistas, reduzindo sua atuação a um campo de notícias em que nada pudesse engrossar o coro de adoração ao regime, como o faz aquele veículo que, em sua visão, não passa de um instrumento da repressão – “nos limitamos a assinar aqui um jornal que já vem feito das mãos dos coronéis da censura” (p.70) – e, como tal, merecedor de seu desprezo:

TORRES (*levantando suavemente*) – [...] Já lhe tenho dito o que penso desse seu respeito ao público, quando tal respeito se exprime nas páginas deste jornal. Não vou recomeçar. Apenas lhe quero contar uma história típica da cidade. [...] Dantes, quando ainda não havia recipientes de plástico para o lixo, as donas de casa costumavam usar folhas de jornais para forrar os caixotes. Quando a carroça vinha, ou a camioneta, os almeidas deitavam o lixo para o monte, e com o lixo ia o jornal. Embora eu seja jornalista, foi sempre um espetáculo que me deu prazer. Quer que lhe diga porquê? Porque tudo aquilo era lixo. [...] Consideração, tenho-a por alguns homens que estão nesta profissão. Mas a classe, como lhe chama, ainda está para nascer como tal. Acha

você que eu pertença à mesma classe que o Guimarães, que quase todos os dias vai receber ordens à embaixada ame... (SARAMAGO, 2014a, p.61-62, grifos nossos)

Percebe-se que, na visão do dramaturgo, não só as palavras fundadoras do jornalismo, a neutralidade e a objetividade que Valadares evoca, perderam substancialidade e sentido com o seu indevido uso, mas também o seu meio físico – afinal, se a informação é lixo, por que não o seria o papel que a carrega?³³: “JERÓNIMO – [Isto aqui é] uma coisa que de jornal só tem o nome e o papel” (SARAMAGO, 2014a, p.24).

Mostrando dominar a situação, o redator chega mesmo a comparar-se, no confronto com seu superior, a Eva (cf. p.51), figura bíblica que, segundo a tradição cristã, ao comer do fruto do conhecimento proibido, fora expulsa do paraíso. A analogia é eficaz, afinal, tendo Torres acesso às mazelas não menos proibidas do jogo político em que se envolve o jornalismo português, é também privado dos privilégios e confortos de que gozam os jornalistas de índole anfíbia, cuja recompensa, denunciada no mesmo diálogo, dá-se em forma de vencimentos ilegais vindos de embaixadas e do próprio governo: o aludido paraíso ao qual seu acesso é proibido.

TORRES – [...] Mas acontece que o único dinheiro que recebo é o que no fim do mês vou buscar lá abaixo, à tesouraria. Nem mais um tostão. Não tenho cheques de embaixadas, nem gratificações especiais e secretas de ministérios, nem sobrescritos misteriosos, nem outras ajudas de custo que não sejam as fixadas no regulamento do jornal. (SARAMAGO, 2014a, p.55)

Tanto mais irritado e desprovido de racionalidade fica Valadares quanto mais sereno e racional lhe responde Manuel Torres, que lhe fragiliza a condição de dialogar e expõe o espúrio dos valores que o chefe da redação elogia em seus discursos – a hierarquia, a ordem e a disciplina, tão caras as três ao autoritarismo. O remate do diálogo, que encerra o primeiro ato da peça, num momento em que o desvario de Valadares (e, alegoricamente, do regime) se eleva ao nível do insustentável, fica a cargo de Torres. Embora longa, a fala do jornalista será transcrita aqui praticamente na íntegra por se tratar de um momento em que a dicção do autor suprime a de sua personagem e, ao denunciar os expedientes do veículo, evidencia o engajamento político da peça por meio de uma dicção ensaística:

TORRES – [...] Não torne a cantar-me as loas da objetividade, e da neutralidade, que é outra palavra que você usa muito. Digo-lhe eu que não há objetividade. Digo-lhe eu que não há neutralidade. Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão

³³ A ideia do jornal como lixo repete-se em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance em que a imprensa é retratada em suas bajulações a Salazar: “Os velhos já leram o jornal, tiram à sorte para saber quem o levará para casa, mesmo ao que não sabe ler lhe convém o prêmio, papel deste é o que há de melhor para forrar caixotes” (SARAMAGO, 2013e, p.329)

diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem essa espécie de filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objetivos? **Quem produz a mentira e a transforma em alimento de primeira necessidade?** A informação não é objetiva [...] 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. Para quê? Para que lhes dêmos mais dinheiro a ganhar. [...] *(apaixonadamente)* A quem tudo isto deveria ser explicado, não era a você, era a toda essa gente que anda na rua, que compra o jornal e o lê, e acaba por acreditar mais no que ele diz do que na aquilo que os seus próprios olhos veem. Abrir as janelas *(aponta para a plateia: supõe-se haver ali uma parede [...])* e gritar lá para fora esta verdade tão clara e tão bem escondida! *(Pausa.)* Com certeza, seria a primeira vez que a verdade sairia deste edifício. A única verdade possível. (SARAMAGO, 2014a, p.63-64, grifos nossos)

A rubrica inserida no quartel final da fala de Torres potencializa o tom político do texto ao impor que a personagem mire diretamente à plateia, o que faz com que o teatro, novamente, mostre-se como tal, um simulacro que ao abrir seus bastidores ao público apela à sua reflexão crítica – e não a um expurgo catártico das emoções.

Apesar de ser esta uma rubrica normativa, que prescreve um gesto ao ator, grande parte das indicações de cena redigidas pelo dramaturgo são expressões de sua subjetividade por meios que margeiam o tom de suas narrativas. É o caso daquela em que a peça comenta a reação de Valadares, no final do primeiro ato, à canção de Afonso – “*(é um grito de quem não sabe, seria o grito de quem soubesse)*” (SARAMAGO, 2014a, p.66) –, cujo valor dramático é praticamente nulo. Como salienta Peter Szondi, “as indicações cênicas detalhadas já revelam que a forma do diálogo não basta para a representação” (SZONDI, 2001, p.71). José Saramago encara-as como uma plataforma aberta a comentários, de matiz épica, que remetem ao autor e que despertam reflexão por si – expediente amiúde adotado pelos autores do drama moderno (cf. Sarrazac, 2017, p.268).

Na rubrica inaugural do segundo ato, Saramago descreve que na atmosfera paira a sensação de “abandono fatigado de alguma coisa que se acabou” (SARAMAGO, 2014a, p.67). A divisão em dois atos, apontada equivocadamente por Fernando Mendonça (1980) como um artifício que não se sustenta do ponto de vista dramático, reforça aqui o caráter alegórico do drama. Haja vista que o primeiro ato da peça finda ao som da “Grândola, Vila Morena” – o que corresponderia simbolicamente, no plano da História, ao término do Estado Novo –, pode-se entender que todo ele, ainda desenvolvido no período ditatorial, tem a função de representar alegoricamente a ditadura em si. A este propósito, é conveniente lembrar o ato de Valadares de descartar as notícias da guarda, que tratam da parcela pobre da população portuguesa. Num

regime autoritário, movido pelas reivindicações e interesses da elite política e econômica, claro está que as necessidades da classe oprimida não teriam espaço na redação de seu jornal e na construção do discurso oficial sobre a História. Mesmo os tipógrafos, no Ato I, gozam de poucas oportunidades de expressão, ou seja, tudo conflui para a construção de um retrato da ditadura.

José Saramago vale-se, para tanto, de um procedimento por meio do qual procura sintetizar um amplo período histórico numa peça tomando-o a partir de seu ápice final – como o fez Bertolt Brecht ao contar a história de Joana d’Arc a partir da perspectiva desta quando já atada e prestes a arder na fogueira da Inquisição. A figuração da ditadura em seu estertor viabiliza uma análise retrospectiva para a qual são coligidos signos e alegorias que compõem os antecedentes do momento da encenação. Com isto, e dada a impossibilidade de inscrever o conteúdo do drama no espaço-tempo da forma renascentista/tradicional, a “paisagem [histórica] converteu o tempo em espaço” (SARRAZAC, 2017, p.74) e fez do microcosmos e das microações a representação alegórica das décadas de autoritarismo português. O aceno do dramaturgo à alegoria, já observado também por Capuano (2007), é uma forma de preencher as lacunas inerentes ao procedimento.

No palco, desta forma, a ação (a verdadeira, a histórica) apenas ecoa, logrando desidratar a ação dramática, que àquela serve meramente enquanto um eco comentador e distanciado – em linha com uma das tônicas do teatro moderno que da História empreste a sua matéria, a qual consiste no fato de que o moderno, nestas condições, dramatiza muito mais as análises e interpretações suscitadas pelo real do que a realidade histórica em si (cf. Bond, 1978).

A tomada da redação e a crescente participação dos operários na cena que se dão no segundo ato apontam para um período em que eles finalmente podem se expressar e conduzir seu destino, um período no qual estão em processo de consolidação as possibilidades de participação popular na política. Dividir *A noite* em dois atos corresponde à expressão duma clara alteração no estado de coisas do jornal e do país e equivale a transportar para dentro da fictícia redação o elemento histórico: no primeiro ato, toda a ambientação remete à ditadura e “o foco da acção [...] é demonstrar as múltiplas relações de subserviência que caracterizam a vida no jornal. [...] Outro, radicalmente oposto, será o teor da cena final” (COSTA, 1997, p.128); no segundo, que alegoriza o início do Processo Revolucionário em Curso, quem dá as opiniões decisivas são os representantes da classe operária.

É nesta segunda metade da peça que Cláudia, a jovem estagiária, ganha relevo dramático. Adepta a uma visão de mundo semelhante à de Torres e dos tipógrafos, ela comporá o grupo de personagens contrários ao regime através de uma atitude que se quer combativa e idealista, espelhada nas convicções de Torres, a quem declara admiração – “[...] eu estou de

acordo consigo em tudo! / TORRES (*sorrindo*) – [...] julgas que é verdade, mas não é. [...] Nem eu estou, que faço coisas que deveria ter a coragem de rejeitar, e fujo a outras que talvez sejam o meu primeiro dever” (SARAMAGO, 2014a, p.69). Sendo o redator da província, como ficou dito acima, a personalização das forças políticas progressistas, e sabendo que Saramago enquanto jornalista verbalizara em seus artigos e editoriais o desvio que o processo revolucionário sofreu dos caminhos para o socialismo em Portugal mesmo tendo se sustentado por seu espectro ideológico³⁴, é possível enxergar na figura de Cláudia a alegoria da própria Revolução dos Cravos: jovem, engajada, adepta dos pensamentos marxistas e, posteriormente, frustrada diante da concretização de sua ação: “A gente sonha, sonha, e depois a realidade é o que se vê, não é o que sonhámos. [...] Passei para o lado de dentro e não gostei do que vi, não gosto do que vejo” (p.70-71). Em dado momento, ela chega mesmo a fitar a plateia “[...] *fixamente, como se estivesse a ver nascer o sol.*” (p.89). A metáfora, embora gasta pelo corrente dos usos, dá vazão a um sentimento de esperança diante de um recomeço e, ao expressar o fim da noite através do amanhecer, parece aludir às expectativas que os revolucionários depositaram no PREC, e é sintomático que seja justamente uma mulher a mais específica figuração desta concreção revolucionária – o que reforça o destacado papel que o feminino tem na construção da literatura saramaguiana como um vetor da necessária subversão e coloca Cláudia num panteão que, posteriormente, seria formado por grandes personagens como Blimunda, a mulher do médico oftalmologista, Maria de Magdala, Maria Sara, Lúcia, Divara, Joana Carda, dentre outras.

Na voz de Abílio Valadares reforça-se a alegoria, quando o chefe da redação lança à estagiária: “Se calhar, é você a revolução, não?” (p.95), ao que ela simplesmente sorri, pacífica como o 25 de Abril³⁵, deflagrando o descontrole emocional daquele num claro jogo de personalização das instâncias políticas. De fato, a esta altura, os dirigentes do jornal já pouco podem para impedir os revoltosos tipógrafos, que tomaram de assalto a redação. As relações de poder estão, agora, invertidas, e Torres é capaz de vexar Valadares, expô-lo ao ridículo de ter suas ordens interrompidas e desacatadas pelo grupo liderado por Jerónimo. Cumpre destacar que mesmo plasticamente a disposição dos operários é importante, alinhada ao ideário socialista do autor. Sempre em grupo, o que impede que a ênfase liberal recaia sobre um deles e indique

³⁴ “[...] o PCP forma frente unitária de esquerda e, três dias depois, apela para negociações onde cabem Deus e o Diabo.” (SARAMAGO, 2014c, p.372).

³⁵ Os historiadores marxistas Lincoln Secco (2004) e Cláudio de Freitas Augusto (2011) apontam para o caráter pacífico da Revolução dos Cravos, que logrou destituir Marcello Caetano sem grandes confrontos físicos. Além disso, numa fala de Fonseca, a peça dá conta da atmosfera pacifista em que se deu o levante: “Não se ouvem tiros” (SARAMAGO, 2014a, p.83).

um herói isolado, não se prestam a uma representação condescendente e naturalista, mas tomam o centro do palco de forma ativa, com domínio de si e da situação, paradigmas que se tornam da grandeza humana na peça.

Intimidado por Jerónimo e Afonso³⁶, de cuja ação dependem a impressão e a circulação do jornal, Valadares tem revelada a sua relação com a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), o órgão responsável pela repressão estatal, e apela, minutos depois, para uma ligação a um general governista, evidenciando a familiaridade e a estreiteza de laços entre o poder e a imprensa oficiosa – e o desconhecimento da revolução por parte das mais altas patentes do exército português.

A esta altura, estão consolidados os grupos opositores entre si, e o chefe da redação (fascismo), encurralado, é desmentido por Cláudia (a Revolução) e subjugado por Jerónimo (o povo). Surge, então, a fim de apaziguar os ânimos dos revoltosos, o administrador Figueiredo, dono do jornal e representação do poder econômico na peça – um engenheiro, aliás, que admite não ter competência (cf. Saramago, 2014a, p.109) para gerir o veículo e que dele espera apenas o lucro³⁷. Evocada durante toda a mimese como uma instância superior, onisciente e onipotente (embora invisível), a administração apresenta-se apenas quando do descontrole político total e tenta conter os seus funcionários, já insubordinados a um diretor a quem restou apenas a retórica vazia – “Temos vivido como uma família” (SARAMAGO, 2014a, p.113) – e um chefe de redação silente e apático diante dos acontecimentos: sua ação já não surtiria mais efeitos, diante do que, a partir da entrada de Figueiredo – o real poder (o dono do dinheiro) –, passa a agir como um autômato, sem função cênica e sem vivacidade existencial, reduzido que estava à sua função na engrenagem do sistema de produção que o tornou obsoleto enquanto homem.

Aludir ao poder econômico que sustentou a manutenção do regime ditatorial imprime ao texto saramaguiano não só uma reafirmação insistente de sua perspectiva marxista, mas também denota uma compreensão do fenômeno histórico português. Se é o dinheiro de Figueiredo que sustentou a posição de Redondo e Valadares – e os descartou ao sabor das conveniências –, é também, como atesta Secco (2004, p.93), o capital de grupos como a Companhia União Fabril (CUF), conglomerado de empresas que abarcava os mais diversos setores da produção nacional, gerenciado pela família Melo, que alça o professor Marcello

³⁶ Curiosamente, os dois tipógrafos de maior destaque carregam os nomes do avô de Saramago (Jerónimo) e do músico cuja canção se tornou o hino da Revolução (Afonso) – talvez mais um indício de autoprojeção do autor na peça.

³⁷ “Há sempre uma relação perversa nesse trinômio Estado-empresa-jornal. Pode-se dizer que, a rigor, já não existem jornais: o que já são empresas jornalísticas” (SARAMAGO, 2010a, p.442).

Caetano ao posto de primeiro-ministro de Portugal a fim de atingirem os seus objetivos que viam como potencialmente lucrativa a integração do país ao continente europeu.

Preocupado unicamente com os anunciantes e o lucro, o administrador recusa a hipótese de não fazer o jornal circular, ignorando já ter perdido o poder à classe trabalhadora, dada a “inversão nas posições de trabalho que estruturam [o jornal]” (COSTA, 1997, p.122). Jerónimo lidera o movimento que, por fim, desautoriza os dirigentes da folha e faz as rotativas imprimirem os exemplares que anunciam o fim da ditadura. O crítico Horácio Costa ilumina que “esta simples determinação, tomada colectivamente, significa que uma espécie de revolução se está dando, em pequena escala, dentro dos limites do jornal onde se passa a acção” (COSTA, 1997, p.125).

Da boca dos operários saem as afirmações de controle do ambiente, de exultação à capacidade de escreverem a própria história e de, por terem-na experimentado, serem eles os mais aptos para fazê-lo. A conformação cede lugar a um sentimento ativo, revolucionário e autoconsciente:

DAMIÃO – Senhor diretor, faça um esforço por compreender, se não consegue doutra maneira. O jornal é escrito aqui, na Redação, mas é feito lá dentro. Temos feito jornais passivamente, às vezes a chorar de raiva, temos transformado a vergonha em linhas de chumbo, e temos derretido as linhas de chumbo à espera de que chegasse o dia em que fundiríamos linhas novas. Linhas novas, entende? Chegou esse dia. É hoje. (SARAMAGO, 2014a, p.126)

Ao final da ação, as personagens separam-se em três grupos, que simbolizam os adeptos de um regime em esvaimento, os revolucionários vencedores e os que não optam por nenhum dos lados e preferem aguardar a estabilidade social passivamente – não à toa, no grupo dos neutros é que ficam os contínuos (a imprensa em alegoria). Diz Costa que quando a rubrica saramaguiana afirma haver, ao final da peça, no barulho das rotativas algo que é “como um trovão no horizonte” (SARAMAGO, 2014a, p.130), o dramaturgo incorre na utilização de um “símil um tanto infeliz” (COSTA, 1997, p.128). Entendamos o porquê da metáfora – já gasta, de fato, e um tanto idealista. Sendo o trovão um fenômeno essencialmente sonoro, não estaria Saramago fazendo referência ao caráter mais prometededor do que realizador do Processo Revolucionário? Não estaria o dramaturgo querendo afirmar que a revolução mais estardalhou que erigiu, dado que esta foi, como visto, a sua impressão prognóstica do PREC? A desilusão do autor confere, assim, um caráter de duplo movimento ao final da mimese, o primeiro dos quais aponta para a renitência diante dos desvios da Revolução que sua peça encena e o segundo, apesar disso, orienta e exorta ao ato revolucionário em si.

A insurreição final dos tipógrafos é marcadamente um estímulo à participação política, ao rompimento com a noção de história como um destino incontornável – um traço epicizante que deve ser considerado, afinal, enquanto desmistificador, prenhe da “revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 2000, p.150).

José Saramago, no desfecho de sua peça, parece ecoar versos publicados uma década antes no volume *Os poemas possíveis*, segundo os quais “Quando a noite é demais é que amanhece / a cor de primavera que há-de vir” (SARAMAGO, 2014d, p.118). Trata-se da afirmação de que a emancipação humana e o poder real emanam do povo, presente também em *O conto da ilha desconhecida* – no qual sem o trabalho da plebe, as ordens do rei seriam lançadas ao vento³⁸ –, em *Levantado do chão*, *Memorial do convento* e diversas outras obras do autor. Trata-se do incentivo às conquistas coletivas, à margem das quais as vitórias são relativas: como na abdicação solitária de Cipriano Algor, em *A caverna*, à vida integrada a um sistema capitalista alçado a uma dimensão metafísica, para o qual a perda de um único adepto não corroerá suas estruturas; ou ainda na vitória de Caim, no romance homônimo de 2009, sobre Deus, que paga com a extinção da espécie humana o dinamitar da ordem estabelecida.

Tendo já antecipado o desfecho do drama desde o título de sua peça, o dramaturgo favorece que toda ela sirva a um estudo analítico do comportamento dos homens e das instituições que eles, aqui, alegorizam. Apesar de já terem assistido ao fenecimento dos ideais aprilinos tanto o autor quanto o público a quem o drama se dirige, *A noite* propõe uma alternativa ao incorrigível da História. Todas as microações que organizam a mimese, pautadas pela interrupção constante – motivo do moderno teatro político, segundo Benjamin (2017a), Sarrazac (2017) e Lehmann (2009) –, rompem com o belo animal aristotélico e miram muito mais numa reflexão política de teor socialista do que numa ação cênica e catártica, o que acaba por suprimir o caráter individual em favor de uma representação coletiva, ao sabor da dramaturgia piscatoriana:

Sobre o palco, o homem tem para nós o significado de uma função social. Não é a sua relação consigo, não é a sua relação com Deus que está no centro, mas a sua relação com a sociedade. [...] Não se pode ver o homem senão em sua atitude frente à sociedade e aos problemas de sua época, isto é, como um ser político. [...] O que são os poderes do destino em nossa época? [...] A economia, a política e, como resultante de ambas, a sociedade, o social. (PISCATOR apud ROSENFELD, 2001, p.129-130)

³⁸ Neste conto, Saramago atesta estar o poder real nas mãos dos trabalhadores mesmo em momentos históricos nos quais este não tem consciência plena do fato: o rei delegava funções a homens que sucessivamente também o faziam até que elas chegassem à faxineira, que “despachava sim ou não conforme estivesse de maré” (SARAMAGO, 2014b, p.9).

Cumprer salientar que também ao final da peça se seguem eventos históricos de conhecimento do público-leitor, os quais compreendem a derrocada da tentativa de estruturação de um regime pautado pelo socialismo. A “dialética otimista” (SARRAZAC, 2017, p.70) de José Saramago, porém, e de outros dramaturgos modernistas inspirados pelo marxismo, propõe um convite por meio do qual o público é exortado a “tentar mudar, na vida real, o curso dos acontecimentos” (p.327).

A *noite* dá conta de revitalizar o apreço do público português ao sentimento revolucionário, e, embora seu autor tenha guardado graves decepções com os acontecimentos que se seguiram ao momento retratado, exprime uma aspiração cívica em torno da qual a mimese orbita. Esta dicotomia entre decepção-esperança, estabelecida na forma da peça e codificada sobretudo em seu desfecho, parece encontrar perfeita verbalização nos versos da canção que Chico Buarque compôs a respeito do 25 de Abril, à época um alento para os brasileiros, que viviam sob o descalabro da ditadura militar: “Inda guardo renitente / um velho cravo para mim. / Já murcharam tua festa, pá! / mas certamente esqueceram uma semente nalgum canto de jardim”. Num elogio à revolução e ao ato revolucionário que inauguraria o seu projeto de literatura dramática, José Saramago valoriza a perspectiva das classes dominadas a fim de inscrevê-las na autoria da História e resgatá-las do cortejo de oprimidos a que estiveram condenadas pelos discursos ditos oficiais.

No próximo capítulo, investigaremos o uso, questionado pelo editorial do jornal *Época* e utilizado por Máximo Redondo, que José Saramago faz do problemático conceito de cultura, alvo de diversas reflexões teóricas ao longo de décadas a fio no século XX e visto por Raymond Williams como mal explorado pela crítica marxista, diante do que o sociólogo galês buscou propor um *materialismo cultural*. Veremos de que maneira esclarecer o que é a cultura para Saramago, além de ser a chave para a síntese de seu projeto enquanto dramaturgo, implode as poucas críticas desenvolvidas sobre seu teatro e desmistifica a pecha de naturalista que lhe foi posta apressada e acriticamente por uma postura analítica cujo entendimento de forma artística parece ainda preso à noção de uma poética normativa.

4. ÁGUAS TURVAS – O (FALSO) NATURALISMO E O MATERIALISMO CULTURAL N'A NOITE DE SARAMAGO

Assumindo o risco da banalidade, perguntamos: quem tem medo da cultura?

José Saramago (2014a, p.119)

As culturas não devem ser consideradas melhores ou piores, todas elas são culturas e basta.

José Saramago (2010a, p.458)

Culture é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa [...] por causa de seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias.

Raymond Williams (2007, p.117)

A cultura é algo comum, ordinário: devemos começar por aí.

Raymond Williams (2015, p.4)

Num dos mais importantes momentos da peça de estreia de José Saramago, apontado por Horácio Costa como o único – noção de que, como visto, tendemos a discordar – em que o autor extrapola os limites miméticos-realistas de sua trama, o diretor do jornal em que a ação está ambientada, Máximo Redondo, decide redigir um texto de fundo a ser estampado na primeira página da edição do diário, já enviada à tipografia, ou seja, em estado avançado de preparação. Por si, o fato de os planos para a impressão serem alterados apesar do adiantado da hora, sugerido pela pressa com que todos desejam deixar a redação, indica a urgência do assunto a ser tratado em texto por Redondo após a visita que o diretor recebe de uma figura anônima logo no começo da peça. A fatura final do editorial, no entanto, surpreende Abílio Valadares, que, após ouvir pela voz do próprio autor do texto a leitura deste, demonstra certa surpresa com a temática e o teor por meio dos quais se expressara o diretor:

DIRETOR – [...] Então, meu caro Valadares? Que lhe pareceu? Procurei não ir muito além das cinquenta linhas, mas creio ter dito tudo quanto era preciso, nesta altura...

VALADARES – Pareceu-me excelente, como de costume. No entanto, supus que se tratasse de um fundo **mais diretamente político...** Não sei se na situação atual não haveria conveniência em ser mais explícito...

DIRETOR – Também não convinha, Valadares, também não convinha. Politicamente, é um erro queimar pontes que não temos a certeza de não precisar de vir a passar. É certo que importa ampliar a denúncia dos senhores intelectuais progressistas e dos jornais que lhes dão espaço. Mas essa denúncia, na complicada situação que estamos a viver, não pode ir longe de mais. Temos de conciliar alguma coisa. (SARAMAGO, 2014a, p.41, grifos nossos)

O texto de que se valeu o dramaturgo para preencher a fala de Redondo não foi redigido por Saramago. Trata-se, na verdade, de um editorial “transcrito do jornal fascista *Época*, de 26 de abril de 1973 [...] que responde a um artigo seu, não assinado, então publicado no *Diário de Lisboa*” (SARAMAGO, 2014a, p.41, nota de rodapé) a respeito das críticas tecidas pelo então editorialista do veículo opositor ao Estado Novo às interferências de parlamentares situacionistas num projeto de reforma educacional que tinha por objetivo inicial a elaboração de um currículo e um sistema de educação que viessem a reestruturar os paradigmas da educação nacional de modo a torná-los mais democráticos.

Em termos estéticos, o procedimento funciona como uma colagem por com a qual o autor confere um teor paródico ao entrevero público por ele enfrentado em abril de 1973, mas também, muito além disso, a uma suspensão da progressão dramática. O encadeamento das ações e a frágil disposição causal dos microacontecimentos cedem espaço a uma leitura do editorial que ocupa completamente a cena por minutos a fio, com o que a lógica accional sucumbe a uma lógica analítica diante da qual o leitor-espectador é distanciado dos eventos dada a interrupção da mimese. Este recurso, epicizante de modo quase wilderiano, corrobora a já citada crítica de Jean Pierre Sarrazac, que vê no drama moderno uma disposição maior à análise dos tipos humanos do que propriamente a uma fruição da representação mimética com fins catárticos. Assim, ao interromper outra vez possíveis identificações do público com a sua peça, o dramaturgo português apela a uma reflexão lógica, distanciada, sobre o próprio conteúdo do texto lido por Máximo Redondo, aparentemente, apenas aparentemente, destoante dos demais acontecimentos da mimese e da própria evocação revolucionária de que está prenhendo *A noite*.

O texto, intitulado *Cultura e águas turvas*, é vazado na mesma retórica enxundiosa e burilada sobre a qual Saramago redigira, anos antes da publicação da peça, severas críticas no *Diário de Lisboa*. A inserção deste texto, porém, corresponde a uma discussão mais ampla, e sua disposição na primeira página do jornal, aliada à urgência de sua redação, não corresponde

apenas a um acerto de contas do dramaturgo com desafetos de seu passado como jornalista, os quais estariam, enfim, identificados publicamente como fascistas na peça dirigida por Benite. Valer-se do questionamento da *Época* a respeito da plurissignificação do conceito de cultura é o meio escolhido por José Saramago para denunciar, na *forma* da peça, o uso desta palavra pelo ideário fascista e, enfim, afirmar a sua visão sobre o ato revolucionário – de modo a que a dramática esteja a serviço da sustentação de sua tese, de seu ensaio.

De fato, o termo *cultura* talvez seja um dos mais abertos a interpretações e usos variados ao longo dos séculos, e embora Redondo, no plano dramático, e o jornal governista, no plano histórico, tenham se valido deste caráter impreciso do conceito para, por falta de uma significação absoluta, acusar o pensamento do editorial do veículo oposicionista de abstrato e manipulador, é justamente na concepção de cultura de Saramago, como um espaço de permanente conflito e afirmação da luta de classes e não como um reduto dos gostos das elites econômicas, que se encontra o fulcro de, ousamos afirmá-lo, toda a sua produção para o teatro, em especial da peça de 1979. Desta feita, uma investigação mais acurada deste conceito, viabilizada sobretudo pela ampla obra do sociólogo galês Raymond Williams, faz-se necessária para entender as disputas pelo domínio do termo e, com isso, explorar a acepção de cultura adotada pelo pensamento saramaguiano, a qual se coloca como diametralmente oposta ao teor naturalista atribuído, de modo pouco crítico, à sua dramaturgia. Pretendemos, destarte, que essa exploração lance luz sobre a condição moderna de *A noite* e faça cair por terra as acusações levantadas por parte da crítica de que o drama do autor português seja um exemplo de anacronismo por estar, supostamente, filiado ao naturalismo nas artes cênicas do último quartel do século XX.

4.1. Aproximações a um conceito escorregadio: a Cultura para Raymond Williams

Ser verdadeiramente radical é tornar a esperança possível.

Raymond Williams

Não foram poucos os conceitos desenvolvidos e propostos por Karl Marx que se submeteram a (necessárias) reavaliações ao longo do século XX. Entre eles, figuram como um dos diletos alvos da crítica de Raymond Williams, os de base e superestrutura, que, muito a grosso modo, fariam referência a uma estrutura básica formada pelas relações materiais de

produção que determinariam (no sentido de um condicionamento preciso) os modos de organização da vida social, política, jurídica, ideológica e cultural (a superestrutura). Para o pensador galês, a ortodoxia com que esta concepção metafórica fora transmitida e retransmitida engendrou diversas imprecisões que acabaram por estabelecer pontos cegos em parte da cosmovisão marxista que grassou durante a primeira metade do século passado. Surgem da rigidez dessa disposição entre a base (infra) e a superestrutura duas problemáticas que são sobretudo pertinentes aos interesses desta dissertação: a noção de reflexo, largamente utilizada pela crítica que se debruçou sobre a literatura e sobre o teatro de José Saramago³⁹ e, especialmente, a de cultura.

A primeira complexificação que deve ser feita diz respeito ao uso acríptico ou, no mínimo, equivocado do reflexo enquanto uma categoria válida para a análise de obras de arte e/ou de manifestações artísticas. Utilizado amplamente por expoentes da crítica marxista, o reflexo (também “espelhamento” em Lukács⁴⁰) subtrai da arte a sua autonomia, reduzindo-a a um produto inteiramente definido por suas categorias de produção material. Neste ponto, o pensamento dialético e a disposição de conceitos como os de dupla determinação, mediação e estrutura de sentimentos agem, no escopo da teoria de Williams, como uma resposta mais atenta às peculiaridades do fenômeno artístico. Não que não haja relações entre o contexto de produção e a obra de arte, é claro que as há, e o materialismo cultural busca, em grande parte, dar conta justamente delas, mas sim que estas relações não são mecânicas e imediatas como o faz concluir a noção de reflexo advinda da dicotomia entre base e superestrutura, categorias que, ao fim e ao cabo, o autor de *Cultura e materialismo*, ao rejeitá-las enquanto norte analítico, buscou desestabilizar.

³⁹ Incorrem, com maior ou menor insistência, neste equívoco os importantes trabalhos de Claudio de Sá Capuano (2007), Salma Ferraz (2003), Eula Pinheiro (2012), Gerson Roani (2002), Gisela Maria de Lima Braga Penha (2008), dentre outros, e também, indiretamente, a equivocada crítica de Fernando Mendonça (1980), que vê na peça meramente um papel documental não no sentido brechtiano, mas numa redução ao estado refletor das preocupações de José Saramago diante dos desvios por ele vistos durante o Processo Revolucionário em Curso a partir de 1974.

⁴⁰ O pensamento do teórico é marcado desde sempre por esta concepção. Desde o período em que o jovem Lukács, cujas investigações sobre a forma eram o fulcro de sua produção, até a maturidade do autor, na qual seu pensamento já se revela indelevelmente marcado pela defesa dos soviéticos e do realismo socialista, figuram em suas obras passagens em que a adesão à teoria do reflexo se dá de forma irrestrita: “a verdadeira forma é **apenas um espelhamento** artístico generalizador de fatos legítimos e recorrentes da vida” (LUKÁCS, 2011, p.161, grifos nossos); “todo o desenvolvimento das formas literárias [...] **não é mais que um espelhamento** do próprio desenvolvimento social” (p.175, grifos nossos). Embora no que tange à rejeição do princípio a-histórico das formas e a uma sua filiação a uma poética histórica – muito por seu veio marxista – György Lukács represente uma contribuição importantíssima para a crítica materialista, a qual pode ser mensurada pelas discussões que sua obra desencadeou durante todo o século XX e ainda hoje estimula, o limite de seu pensamento, a este respeito, esbarra em sua defesa apaixonada de um marxismo ortodoxo. Lukács esclareceu que o elemento verdadeiramente social da obra de arte é a forma, mas o avanço para o entendimento desta enquanto autônoma e não mero refletor das contingências históricas se daria apenas em outros autores, sobretudo Williams, ou ainda em Terry Eagleton: “[a arte] não é apenas reflexo passivo da base econômica” (EAGLETON, 2011b, p.24).

O marxismo, como comumente entendido, foi fraco justamente na área decisiva em que a crítica prática foi forte: na sua capacidade de oferecer explicações precisas, detalhadas e razoavelmente adequadas para a consciência real – não apenas uma generalização, mas obras reais, cheias de uma experiência rica, significativa e específica. [...] [O equívoco] estava na fórmula herdada de base e superestrutura que, em mãos poucos treinadas, converteu-se rapidamente em uma interpretação da superestrutura como mero reflexo, representação ou expressão ideológica – simplificações que não sobrevivem a qualquer experiência prolongada de obras reais. (WILLIAMS, 2011a, p.26)

O apego do “marxismo ortodoxo” à noção de reflexo deveu-se, a seu ver, ao fato de que esta era “a única conexão materialista plausível entre as categorias abstratas do passado”, porém, ao insistir em “modelos imperfeitos de estímulo e reação” (WILLIAMS, 1979, p.40), segundo os quais se afirmava uma dependência total por parte dos assim chamados elementos superestruturais em relação à base, acabou por apagar o caráter material da atividade artística e a condição de trabalho nela envolvida e, ainda, por entender a obra de arte não como um processo dinâmico, como o pressupõe o conceito de *mediação*, mas sim como um objeto estático, “numa relação passiva e mecanicista [...], [que] apenas registrasse o que estivesse acontecendo (lá fora)” (EAGLETON, 2011b, p.91).

A consequência mais prejudicial de qualquer teoria da arte como reflexo é que, através de sua persuasiva metáfora física (na qual um reflexo simplesmente ocorre, dentro das propriedades físicas da luz, quando um objeto ou movimento é colocado em relação com uma superfície refletidora – o espelho e então a mente), consegue suprimir o trabalho real no material – num sentido final, o processo social material – que é a **feitura** de qualquer obra de arte. Projetando e alienando esse processo material como *reflexo*, o caráter material e social da atividade artística – daquela obra de arte que é ao mesmo tempo “material” e “imaginativa” – foi eliminado. (WILLIAMS, 1979, p.100, grifo nosso)

Há, ainda, dois aspectos salutares para Williams, intrincados à noção de base e estrutura, que devem ser superados pela crítica e pela teoria marxista, a seu ver. A ortodoxia desta metáfora, em primeiro lugar, abriu-se a interpretações equivocadas segundo as quais a base, a organização econômica da vida e das instituições, figura como um estado (rígido) e não como um processo, o que confere a ela um caráter menos mutável. Em segundo plano, a dicotomia herdada pelo marxismo é problemática também na medida em que pressupõe uma superioridade da dimensão econômica sobre todos os demais fatores da vida (cf. Williams, 2011a, p.29).

Assim, desqualificando o reflexo e evidenciando os equívocos em torno de seu uso, Raymond Williams propôs resguardar a arte de uma visão por meio da qual o trabalho artístico estaria suprimido em favor de uma fatura alienada das dimensões sociais e materiais, para o que desenvolveu a ideia de que uma obra estaria enraizada em *estruturas de sentimento*, conceito

forjado para se referir a um conjunto de pensamentos e experiências, de natureza histórica, formalizadas pela obra de arte. Para Maria Elisa Cevasco, esse conceito exprime uma tentativa de “descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições” (CEVASCO, 2001, p.152). Valorizando a autonomia da obra e o trabalho criador, sem com isso abstrair o processo histórico, as estruturas de sentimento acabam por ser uma estruturação mais rigorosa de entendimento e reflexão sobre as tortuosas relações entre os aspectos internos e externos da obra de arte e as condicionantes sociais que a circundam.

Que farei com este livro?, segunda peça escrita por Saramago, publicada um ano depois de *A noite*, em 1980, não seria, desta forma, um reflexo da sociedade portuguesa marcada pelas estruturas censórias do Estado Novo, como sugere Capuano (2007), bem como o primeiro drama do autor estaria longe de ser uma imagem refletida da ditadura e da revolução⁴¹. Seriam, sim, como todas as outras três peças do autor, marcadas pela subjetividade criadora, pelo trabalho de um dramaturgo que imprime às suas peças, muitas vezes por meio de um anacronismo irônico a reforçar a dimensão ensaística de suas cenas, traços de suas próprias convicções e reservas. Tal perspectiva resulta muito mais fecunda na identificação das estruturas, tanto formais quanto temáticas, do teatro de José Saramago e na sua relação com a política portuguesa, sobretudo entre o período que compreende os anos de 1932 a 1974, alegorizados, conforme propomos, nos dois atos da peça.

Outro conceito central, muitas vezes entendido como um elemento estático e não um processo dinâmico, ao qual se deve atentar é o de cultura, marcado pela elasticidade de seus usos e variações ao longo dos séculos, e, conseqüentemente, suas aplicações em situações distintas para nomear elementos, comportamentos, ações e categorias contrastantes e não raras vezes opostas. Toda a obra de Raymond Williams, aliás, desde as reflexões sobre a historicidade do teatro e as formas artísticas determinadas pela democratização do acesso à televisão, passando por estudos mais estritamente teóricos como *Marxismo e literatura*, *The long revolution*, *Cultura e Materialismo*, dentre outras dezenas de investidas suas no pensamento marxista, pode (e deve) ser entendida como relacionada a uma espécie de intervenção teórica na realidade sociopolítica ocidental a partir de uma defesa e de uma crítica que partem da

⁴¹ José Saramago chega a verbalizar, em seu *Último caderno de Lanzarote*, que a “literatura é, ao mesmo tempo, refletor e reflexo [das sociedades humanas]” (SARAMAGO, 2018, p.206). A ideia, no entanto, aparece no mesmo estado embrionário que marca os apontamentos a serem desenvolvidos posteriormente no diário – o que nunca aconteceu, dada a desistência do escritor em publicar o sexto volume da série. Há que se atentar, porém, que ainda assim o uso acrítico do *reflexo* se abre já a uma ideia de dupla determinação, isto é, não apenas a sociedade determinaria a arte, mas também o processo inverso se daria – o que fica sugerido pelo termo *refletor*, também equivocado a nosso ver.

articulação de um materialismo cultural, isto é, um pensamento materialista que coloca no centro de suas reflexões o(s) conceito(s) de cultura e a problematização deste aspecto na vida contemporânea.

A obra dramática de José Saramago pode desvelar significações importantes a partir das reflexões de Raymond Williams, além de estabelecer, num movimento oposto, uma espécie de confirmação de algumas teses que o crítico galês aventou em seus textos dedicados especificamente ao fenômeno teatral – os quais, diga-se, também se prestaram, até o presente momento, a escassos estudos acadêmicos no Brasil. Ademais, recorremos a Williams para uma análise de *A noite* não como quem se vale de uma teoria que deva ser *aplicada* a um determinado objeto – afinal, não é este o papel do pensamento teórico – mas sim por entendermos que toda a complexidade do pensamento dramático e teatral do escritor português está relacionada à sua concepção de cultura – não gratuitamente posta em debate em *As opiniões que o DL teve* quando das discussões acerca de uma reforma no sistema educacional português e, em especial, no cerne do conflito estabelecido entre Máximo Redondo, Abílio Valadares e Manuel Torres, respectivamente, diretor do jornal, chefe da redação e redator da província em *A noite*.

Após a referida saída de um visitante anônimo, Redondo comunica a Valadares a sua intenção de redigir um novo fundo para a edição do jornal que, já adiantada, segue sendo composta na tipografia do edifício. O diretor datilografa o artigo em sua sala enquanto o foco da ação dramática resvala para outros microconflitos envolvendo os redatores e Valadares. Nesta convivência entre ações simultâneas, aliás, há uma opção formal de Saramago com possíveis implicações ideológicas: ao se valer de um procedimento por meio do qual intenta conferir ao ambiente um ar de cotidianidade, buscando proscrever cenas em que figure a redação do jornal como um todo, como um espaço no qual diversos jornalistas dedicam-se a trabalhos individuais e mantêm-se compenetrados em seus objetivos específicos – *A noite* aponta para a aparência muitas vezes quotidiana da gestação de movimentos e decisões de caráter autoritário, opressor ou fascista. Claro está que toda a estrutura do veículo jornalístico em questão já se encontra, no momento em que se desenvolve a ação, comprometida com o ideário fascista há anos, o que se depreende da relação de intimidade de seus dirigentes com os agentes da censura institucional. Os signos, porém, numa análise mais aprofundada, indicam a movimentação sub-reptícia de Máximo Redondo (alegoria, repita-se, da face pública do regime ditatorial) – o ideário do fascismo como uma tendência a um só tempo residual e emergente, antes de se estabelecer como dominante naquele espaço.

A reação confusa de Valadares e a não interferência de Torres, Cláudia ou dos tipógrafos (que, em algum momento, teriam acesso ao artigo, seja para trabalhá-lo graficamente, seja para

lê-lo após a publicação) pode sugerir, no contexto do Ato I, que muito do ideário autoritário na modernidade (sobretudo após a Segunda Guerra) vigora, como sugere Theodor Adorno (cf. 2020), por meio de um lento desgaste das instituições. Mesmo os tipógrafos, já dotados de uma autoconsciência revolucionária particularmente aguda na peça de Saramago, não chegam a se rebelar especificamente contra o artigo de Redondo – o que os coloca numa condição relativamente parecida com a de Valadares ao não entenderem como diretamente políticas as questões relacionadas à cultura e, neste caso, às disputas em torno do termo e de seu uso. Não é à toa, afinal, que o título do artigo remete a águas turvas, isto é, sem transparência e de difícil pormenorização descritiva: é justamente desta imprecisão a respeito dos sentidos de cultura que se vale Redondo para sua crítica à conceituação do termo. Em si, o ato de o diretor do jornal valer-se desta imprecisão demonstra o caráter elástico do conceito.

Cultura pode ser considerada, seguramente, como uma das palavras cuja significação se dobrou aos mais distintos usos ao longo dos séculos. Nas línguas europeias, de um modo geral, mas especialmente no inglês, no alemão, no francês e no português, o imbricado desenvolvimento histórico do termo e o uso distinto em distintas áreas do conhecimento levou à convivência e à sobreposição de noções contrastantes sob a égide de uma mesma expressão linguística – o que, como Saramago evidencia por meio de *A noite*, pode levar a graves equívocos, os quais não se restringem a uma mera discussão conceitual, mas precipitam-se em conflitos sociopolíticos mais amplos.

Muitos foram os autores, e de variados espectros ideológicos, que, após identificarem a plasticidade do referido conceito, dedicaram obras ao cotejo dos seus diversos usos, às suas origens etimológicas e, não raras vezes, propuseram visões próprias para o que deveria ser, enfim, um sentido mais ou menos definitivo do termo. De Walter Benjamin a T. S. Eliot, passando por Matthew Arnold, Antonio Candido, Zygmunt Bauman e Terry Eagleton, vastas foram as discussões que se travaram neste campo. A nosso ver, porém, a contribuição de Raymond Williams para este debate é a mais pertinente, não só porque mais extensa (e, portanto, mais aberta aos detalhamentos e às reavaliações do próprio autor ao longo de sua bibliografia) mas também porque mais próxima temporal e, sobretudo, ideologicamente da cosmovisão socialista de José Saramago. Conquanto tratem, fundamentalmente, de aspectos relacionados à língua inglesa, os estudos de Williams acerca da cultura podem ser estendidos ao seu uso em português – salvo em alguns apontamentos que levam em consideração a especificidade do desenvolvimento de *culture* nas sociedades anglófonas, claro está – por ter o teórico galês observado as imprecisões do uso do termo não apenas na Inglaterra mas nos centros da Europa como um todo. A própria discussão pela imprensa portuguesa

(nomeadamente entre o jornal *Época* e o *Diário de Lisboa* sob o comando de Saramago) a respeito do assunto na década de 1970 atesta que também em português as imprecisões perduram.

Comungarem a língua inglesa e a portuguesa de imprecisões parecidas em torno do conceito de cultura pode-se atribuir, em parte, à origem etimológica comum: o *colere* latino, cujos significados variam desde “cultivar e habitar, adorar e proteger” (EAGLETON, 2011, p.10) e cujos desdobramentos morfológicos deram origens a termos tão díspares quanto culto (no sentido de uma celebração religiosa) e cultivo (no campo semântico da produção e do trabalho agrário).

O filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton, tributário do pensamento de Williams e um de seus mais importantes comentadores na atualidade, esclarece que cultura é “um conceito derivado do de natureza” (EAGLETON, 2011, p.9), não poucas vezes afirmado como o oposto deste. Segundo acepções centenárias do termo, a cultura seria a manipulação humana do mundo ao passo que àquilo que se desenvolvesse sem intervenção do homem caberia a chancela de natural – o que chega a se manifestar mesmo no pensamento de Saramago (2018, p.188). O cultivo, portanto, e a cultura de alimentos faziam (e ainda fazem) referência à produção e ao cuidado da matéria-prima advinda de meios naturais, sobretudo da terra.

As mudanças históricas da humanidade forçaram o conceito a um desdobramento semântico pulverizado: além de o termo latino *cultus* ter dado origem à noção religiosa de culto, *colere* também passou a ser utilizada como adoração e proteção – ao mesmo tempo em que, segundo Williams (2011b) e Eagleton (2011), com a passagem da vida rural para a urbana, passou a ser utilizada para enquadrar expressões científicas e abstrações artísticas, frequentemente utilizadas para distinguir uma parcela de eleitos pertencentes a uma elite cuja sensibilidade supostamente mais aguçada estaria apta à fruição: a cultura como uma reunião de obras de arte, valores e comportamentos distintivos superiores.

No século XVI, o sentido primordial da palavra, pertencente ao campo semântico da lavoura, passou a incluir também um processo do desenvolvimento humano – o cultivo da própria vida, da subjetividade e do aperfeiçoamento pessoal foi o sentido principal de cultura “até o final do século XVIII e início do século XIX” (WILLIAMS, 2007, p.118). Com isso, houve também uma ampliação da acepção física para uma acepção social por volta do século XVII, de acordo com a qual a *cultura* passa a ser entendida como um indicativo de superioridade restrita a espíritos cultivados pelos valores da elite.

É neste sentido, por exemplo, que o conceito aparece em Wordsworth – “onde se desconhece completamente a graça da cultura” (apud WILLIAMS, 2007, p.119) e nos romances de Jane Austen, como em *Emma*, de 1816:

Eis a história de Jane Fairfax. Ela havia caído em boas mãos, não conhecera nada além de bondade por parte dos Campbells, e recebera uma excelente educação. Vivendo constantemente com pessoas corretas e bem informadas, seu coração e seu entendimento tinham recebido **todas as vantagens da disciplina e da cultura**. (AUSTEN, 1997, p.115, tradução e grifos nossos)

No século XIX, o termo passa a ser utilizado, sobretudo na Alemanha, como um sinônimo de civilização: o homem culto (cultivado) era o homem civilizado. Ao ser tomado como uma “descrição do processo secular de desenvolvimento humano” (WILLIAMS, 2007, p.119), muito próximo da noção de uma educação/instrução em pleno acordo com os códigos da classe dominante, cultura continuava o seu percurso histórico sem necessariamente inviabilizar seus usos anteriores, o que levou a uma sobreposição cada vez maior de sentidos elásticos entre si.

Uma ruptura importante dos usos de cultura se deu por meio da obra de Matthew Arnold, poeta e crítico literário britânico que entendeu a cultura como um sistema de valores que regeria a sociedade e a impediria de resvalar para os imprevisíveis domínios da anarquia. Com esta ideia, que aproxima o conceito ao de organização social e aprofunda a noção de civilidade a ele atrelada, “a palavra desligou-se de adjetivos como moral e intelectual e tornou-se apenas “cultura”, uma abstração em si mesma” (EAGLETON, 2011, p.10), uma espécie de religião deslocada (cf. Eagleton, 2011, p.123).

À defesa de Arnold de cultura enquanto espaço da perfeição e da harmonia, contraponto essencial ao barbarismo anárquico, somaram-se entendimentos da palavra que a abririam a outros registros semânticos: como o oposto de política no sentido de que esta unificaria um determinado contingente populacional ao passo que a cultura teria por consequência a diferenciação (qualitativa) dos homens entre si; a da afirmação de uma ideia de nação, também qualitativamente discriminatória; a cultura como um modo de vida paradigmático; cultura como uma reunião das manifestações artísticas legitimadas pelas ideias das classes dominantes – até chegar ao culturalismo pós-moderno segundo o qual tudo pode ser considerado como cultural (cf. Eagleton, 2011, p.133). Saramago, aliás, chegou a insurgir-se contra muitos destes conceitos, sobretudo contra o de cultura como um paradigma civilizacional do Ocidente (cf. Saramago, 2018, p.112 e 2010a, p.458).

O fato é que a plurissignificação do conceito é uma realidade. Porém, longe de ser apenas uma discussão meramente conceitual, as disputas em torno de uma afirmação de cultura estão intrinsecamente relacionadas à luta de classes, conforme salienta Raymond Williams. Neste sentido, o autor de *Marxismo e literatura* fez questão de afirmar, por meio de seu materialismo histórico, uma visão de cultura, substancialmente próxima daquela que enxergamos no projeto dramático e jornalístico de José Saramago: a cultura enquanto algo comum, ininterruptamente redefinida pelas práticas coletivas.

4.1.1. A cultura é algo comum

Para deslocar-me daquela teoria marxista herdada [...], passando por várias formas de transição da teoria e da investigação, para a posição que defendo agora e que defino como “materialismo cultural”.

Raymond Williams (2011a, p.331)

Espraiada por diversos livros ao longo de sua produção teórica – como *Cultura, The long revolution, Cultura e Materialismo* e *Cultura e Sociedade* –, a visão de cultura desenvolvida por Raymond Williams num pequeno texto de 1958 é de grande valor para o entendimento de, afinal, qual seria a acepção do termo adotada por Saramago em *Quem tem medo da cultura?* e questionada pelo jornal *Época* no editorial reproduzido na peça por Máximo Redondo. *The culture is ordinary* foi publicado no Brasil no volume *Recursos da Esperança*, da Editora Unesp, em tradução de Maria Elisa Cevasco. A dubiedade que o adjetivo “ordinária” comporta em língua portuguesa fora resolvida na fórmula *A cultura é algo comum*, que preserva o sentido do vocábulo inglês utilizado por Williams para afirmar sua reivindicação e sua crítica a duas visões particularmente danosas, a elitização empreendida pela cultura da casa de chá e a vulgarização do termo levada a cabo por uma cultura de boteco, além do espaço secundário, devido à noção herdada de base e superestrutura, a que o conceito foi relegado no pensamento marxista até a primeira metade do século XX.

Neste ensaio, o teórico lança mão de imagens por meio das quais tecerá as suas considerações sobre os dois usos do termo cultura cuja conjunção ele defende – a saber, o uso “para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e o esforço criativo” (WILLIAMS, 2015,

p.5), concepções embrionadas historicamente no século XIX. Ambas as imagens são expostas ao leitor numa estrutura que se define aos poucos e inicialmente tensiona os limites entre o texto teórico, o depoimento e o texto *narrativo*:

O **ponto de ônibus** era em frente à catedral. Eu tinha ido ver o mapa-múndi, com seus rios saindo do paraíso, e a **biblioteca acorrentada**. Um grupo de religiosos conseguiu entrar sem problemas, mas eu tive que esperar uma hora e bajular o sacristão antes de conseguir entrar e dar uma espiada **nas correntes**. [...] O **ônibus** chegou, o motorista e a cobradora totalmente absortos um no outro. Saímos da cidade, atravessamos a ponte velha e seguimos em frente, passando pelos pomares e pastos e pelos campos com a terra vermelha sob o arado. Adiante estavam as montanhas negras [...] O ônibus parou, e o motorista e a cobradora desceram, ainda absortos. Eles já tinham feito esse caminho tantas vezes, e percorrido todas as suas etapas. Trata-se, de fato, de uma viagem que, de um modo ou de outro, todos nós já fizemos. Nasci e fui criado no meio desse trajeto do ônibus. (WILLIAMS, 2015, p.3-4, grifos nossos).

O preâmbulo de sua exposição crítica é marcado, como visto, por uma dicção romanescas – a qual o autor viria a aprofundar em *O povo das montanhas negras*, romance publicado em 1989 – que se vale de dois fecundos signos, quais sejam, a biblioteca envolta por correntes e o ônibus. Conquanto as razões destas imagens não sejam explicitadas pelo autor, o que levaria o leitor mais descuidado a encará-las como o burilar de um depoimento autobiográfico, a tese levantada por Williams em *The culture is ordinary* encontra ressonância e ilustração na dicotomia estabelecida entre esses dois ícones.

A região das montanhas negras à qual a narração de Raymond Williams faz referência diz respeito ao lugar em que o autor nasceu e passou parte considerável de sua infância e adolescência. Lá, segundo atesta, pôde verificar, desde tenra idade, o que mais tarde conceberia formalmente como cultura. Ao referir-se, por exemplo, às suas críticas à política e compará-las ao orgulho com que seu pai, no passado, houvera comentado sobre um sindicato de trabalhadores, o sociólogo galês expressa a consciência de que, apesar de manifestados em linguagens distintas, as quais estariam relacionadas ao distinto grau de instrução formal de cada um dos dois, os valores sobre os quais ambos atinavam eram comuns, compartilhados por eles em uma teia de significações acessíveis, mas nem por isso autoconscientes de todo. A esses valores comuns, ladeados por outros elementos e processos adiante discriminados, é que Williams, de forma mais complexa, atribuiu a cultura.

Por outro lado, o autor rejeitou duas concepções de cultura às quais teceu severas críticas. A primeira delas é a já referida *cultura da casa de chá*, que primava por uma significação mediante a qual o conceito passaria a ser adotado como distinção de um tipo especial de pessoas, com o que consistiria em “diferenças triviais de comportamento, em sua variedade trivial de modos de falar” (WILLIAMS, 2015, p.7). Essa ideia, apregoadada com o

objetivo de legitimar a condição de superioridade a determinados estratos da sociedade inglesa, preservaria o fenômeno cultural em um estado fixo, imutável, elitizado, hermético, além de “parcial” (p.25) por projetar como universalmente válida e, além disso, paradigmática a cosmovisão desses poucos eleitos e por rejeitar em seu bojo a inclusão das camadas inferiores da organização social. Essa visão de cultura como algo isolado, erigida sobre o comum das coisas e destinada à fruição de uma única parcela social é contundentemente desprezada por Williams por seu caráter exibicionista, estéril, conservador e opressor – identificado por ele também em parte das estruturas acadêmicas.

Não me senti oprimido pela universidade, mas a casa de chá, algo como se fosse um de seus departamentos mais antigos e respeitáveis, era um caso diferente. Lá estava a cultura em nenhuma das acepções que eu conhecia, mas em uma acepção especial: como um sinal externo e enfaticamente visível de um tipo especial de pessoa, **as pessoas cultivadas**. Não eram, em sua grande maioria, particularmente eruditos, praticavam poucas artes, mas tinham essa coisa, e mostravam a você que a tinham. Acho que ainda estão lá, ainda se exibindo [...] Trata-se simplesmente de que, se cultura é isso, não a queremos; vimos outras pessoas efetivamente vivendo a vida. Mas claro que essa coisa não é a cultura, e estão enganados meus colegas que, por odiar a casa de chá, transformam a cultura, por causa dela, em um palavrão. (WILLIAMS, 2015, p.6-7, grifos nossos)

É justamente a essa concepção que Raymond Williams associa a imagem de uma biblioteca atada por correntes, cujos elos teriam por função preservar seu caráter hermético, autossuficiente e distante da gente comum cujas experiências de vida o autor tendia a valorizar como expressões reais da cultura.

A segunda noção de cultura desprezada por Williams está já anunciada em seu comentário sobre a casa de chá. Ao se referir a colegas desgostosos desta visão de cultura dominada por pessoas em tese superiores porque cultivadas, o depoimento do sociólogo galês atesta que muitos passaram a tangenciar a cultura enquanto um valor comum, acatando que o termo fosse exclusividade da casa de chá e, por essa mesma razão, desprezando-a como uma palavra proibida. Tal atitude, no entanto, abriria espaço para aquilo a que ele chamará de uma cultura de boteco, “uma rejeição automática e de consciência pesada à menção de qualquer tipo de padrão sério” (WILLIAMS, 2015, p.8), uma vulgarização plena que levaria à morte da cultura.

Como contraponto essencial a essas duas noções inicialmente criticadas, e também a uma passiva constatação marxista de uma preocupante restrição do acesso à educação por parte das camadas mais desprestigiadas da sociedade inglesa, *The culture is ordinary* afirma na imagem do ônibus uma metáfora para a visão de cultura pretendida pelo autor. O veículo de transporte coletivo funciona, no escopo do texto de Williams, como uma ilustração das

premissas que o autor atribui à cultura. Em lugar da fixidez das concepções tradicionais de cultura – metaforizados pela imagem da biblioteca acorrentada –, estaria o constante movimento, a dinâmica que faz dela não algo inabalável e inalterável, mas sim em frequente mutação, a qual se manifestaria na condição de permanente disputa, por meio da qual o espaço seria reivindicado por estratos divergentes. À exclusividade de acesso de alguns poucos eleitos sobrepor-se-ia o signo do coletivo, isto é, factualmente a cultura seria uma formação e reformação contínua, um processo coletivo levado a cabo por todos os seus participantes, cujos valores compartilhados teriam validade, independentemente das imposições exibicionistas e puristas dos frequentadores das metafóricas casas de chá.

A cultura estaria configurada, portanto, para o Williams, pelo resultado nunca estático de lutas políticas entre forças dominantes, residuais e emergentes de um determinado agrupamento, ou seja, um espaço de confronto, de embate permanente pela afirmação de valores específicos – e não um espaço superior rígido, inflexível, um conjunto de valores estanque e inacessível.

O cerne de outra questão fundamental – a tradição socialista – estaria em que considerar a cultura aos moldes do marxismo ortodoxo relegá-la-ia a um plano secundário no processo de emancipação do homem, suprimindo o seu poder enquanto determinante das estruturas sociais (entendendo-a, pois, como reflexo da base e ignorando um processo de dupla determinação, em que a cultura ao mesmo tempo em que é determinada pelas estruturas básicas também as forma), e adotá-la como um dado rígido equivaleria a aceitar uma fixidez do conceito por intermédio da qual os privilégios da classe dominante, legitimada enquanto elite ilustrada e detentora única da cultura, permaneceriam intocados.

Atesta Raymond Williams que

A interpretação marxista da cultura nunca poderá ser aceita enquanto mantiver, e não é necessário que mantenha, esse elemento de diretriz, essa insistência de que se você honestamente quer o socialismo, você tem que escrever, pensar e aprender segundo modos prescritos [reflexo e prescrição]. Uma cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo. É estúpido e arrogante presumir que qualquer desses significados pode chegar a ser prescrito. (WILLIAMS, 2015, p.12).

Diante disso, surgem como imperativas a instrução e a educação como algo comum, ordinário, cujo acesso deveria ser o mais democrático possível a fim de “dotar todos os membros da sociedade com a totalidade de seus significados comuns e com as habilidades que lhes possibilitarão retificar esses significados, à luz de suas próprias experiências sociais e

comuns” (p.21), viabilizando também que na constante disputa da cultura se possam afirmar os valores desprezados pelas classes dominantes.

A cultura é uma rede de significados e atividades compartilhados jamais autoconscientes como um todo, mas crescendo em direção ao “avanço em consciência”, e, assim, em humanidade plena, de toda uma sociedade. Uma cultura comum envolve todos os seus membros; [...] Para Williams, uma cultura é comum apenas quando feita coletivamente; [...] Para Williams, uma cultura comum é aquela que é continuamente refeita e redefinida pela prática coletiva de seus membros. (EAGLETON, 2011, p.168-169)

A pergunta que intitula o editorial escrito por José Saramago para o Diário de Lisboa – “Quem tem medo da cultura?” –, o qual dera origem às discussões em torno do termo pelo jornal *Época*, parece ganhar novos contornos a partir das reflexões de Raymond Williams. Para o escritor português, que emprega o termo cultura no referido texto segundo os mesmos princípios do autor de *Marxismo e literatura*, a democratização do ensino e a dotação por parte da população nacional da consciência de seus valores compartilhados e de seus significados em comum, além de representarem um risco iminente à estrutura autoritária, conforme ele entendia que deveriam ser as premissas da reforma educacional discutida, tenderia a desestabilizar o espaço privilegiado da elite cultural autoestabelecida, que incluía os intelectuais oficiosos de todo o país. Essa cooptação da cultura como um reduto de poucos eleitos fica clara tanto nas reivindicações que o editorial do jornal *Época* (e de Máximo Redondo) exprime quanto na tentativa de deslegitimar a acepção de cultura de Saramago, acusando-a de confucionista, subversiva e manipuladora:

<<Quando se pergunta, como um vespertino de Lisboa há pouco fazia, “Quem tem medo da cultura”, conviria começar por esclarecer qual a acepção considerada do vocábulo. É que, segundo ninguém tem o direito de fingir que ignora, tantos significados lhe são atribuídos que, em última análise se acaba por não saber qual o preferido pelo preopinante. Ou então sabe-se bem de mais, mas a indeterminação serve para mistificar o leitor comum que desleixa o enquadramento subjacente para atender apenas a uma terminologia viciada pela ambiguidade. Com efeito, falar de “cultura” se maiores especificações tornou-se um dos processos mais utilizados pelos que pretendem impor certos estilos de pensamento e acham preferível mascarar os intuítos prosseguidos sob uma designação cujo prestígio lhes pode servir de gazua. (SARAMAGO, 2014a, p.39)

Neste aspecto, outra associação estabelecida pelo dramaturgo é bastante significativa: a de uma elite portuguesa que se julga detentora de valores culturais superiores, paradigmáticos e impermeáveis ao acesso das classes trabalhadoras e as condições que viabilizaram a permanência e a manutenção do fascismo em Portugal. Mesmo que as configurações da cultura da casa de chá descritas por Williams não sejam exatamente as mesmas da pretensa elite

intelectual do Portugal setentista, com tentáculos espalhados por parte substancial da imprensa governista – e não o são, em virtude de contingências históricas específicas que distinguem os dois países e os seus respectivos momentos políticos –, os códigos pelos quais a defesa e a reivindicação da cultura como exclusividade de um determinado estrato social são semelhantes ao ponto de as reações a eles também o serem.

A defesa de José Saramago da reforma do ensino português, que poderia ser enfim retirado da instrumentalização e do aparelhamento por que havia passado durante a longa interferência do governo de Salazar, equivaleria, em sua visão, a capacitar os cidadãos portugueses de forma crítica, desenvolvendo uma consciência de que os estados de coisas jamais são fixos, portanto passíveis de alteração por meio da mobilização coletiva e, sobretudo, de que as suas concepções, seus modos de organização da vida e os valores de que comungam também são culturais.

Eis que a cultura para José Saramago, entendida como um espaço de disputa no qual quanto mais munidos de consciência dos seus valores compartilhados estivessem os representantes das camadas mais baixas da sociedade portuguesa mais efetivo seria o enfrentamento ao regime ditatorial, também determinaria os rumos das ações políticas, e não seria meramente um reflexo destas. É por esse meio que as personagens de suas peças e de seus romances adquirem a autoconsciência revolucionária, entendendo os valores em comum da sociedade portuguesa em diferentes momentos históricos, os quais estariam a reger as condições da vida cotidiana. Assim se dá com o longo processo de emancipação dos Mau-Tempo, representado por Maria Adelaide em *Levantado do Chão*, como da mesma forma se dará com Francisco de Assis na terceira peça do autor, à guisa de exemplos. No que tange a sua primeira peça, este fenômeno mostra-se representado em sua culminância pela postura dos tipógrafos do jornal governista.

Raymond Williams ressalta que as disputas pela cultura passam por meio da linguagem enquanto um processo material e histórico. De modo parecido, ao rejeitar a verossimilhança naturalista, muitas vezes estigmatizante e paternalista, no nível da linguagem das personagens e compô-las segundo um princípio de domínio intelectual de mesmo calibre do que o de seus antagonistas, o dramaturgo concebe as suas figuras humanas como inferiorizadas pela opressão, e não por uma espécie de determinismo conformista. A sua consciência de que a história é um dado mutável por meio do trabalho e da intervenção humana, e não um destino no sentido inescapável do termo, leva a uma concepção de cultura como espaço de domínio entre forças, no contexto da querela entre os diários lisboetas, restritivas e populares e, no plano diretamente político da peça, entre o poder do fascismo e a potencialidade da revolução.

4.2. Enfrentamento ao paradigma naturalista e a seus espectros

Sra. Alving – [...] Estou alarmada e tenho medo, pois me sinto o tempo inteiro assediada por espectros dos quais nunca consigo me libertar.

Espectros
Henrik Ibsen (2020, p.47)

Dentre os muitos esforços acadêmicos, jornalísticos e artísticos que, em 2018, buscaram assinalar o vigésimo aniversário da recepção do Prêmio Nobel por José Saramago, ainda hoje o único escritor lusófono a ser laureado com a mais alta distinção que pode ser conferida a um literato, destaca-se, pela acuidade e pelo rigor historiográfico de sua composição, o volume *Um país levantado em alegria*, de Ricardo Viel. O livro, que foi publicado em muitos países na mesma oportunidade em que se deu à estampa o *Último caderno de Lanzarote*⁴², alude em seu título ao movimento de levantar-se como uma metáfora, da qual já se havia utilizado Saramago em seu romance de 1980, para a elevação a uma altivez nacional novamente possível e, com isto, dá testemunho do impacto cultural, social e comercial que a premiação tivera em solo português.

É certo que o escritor ribatejano já havia consolidado, antes dela, uma carreira por meio da qual estava inserido nos grandes mercados editoriais, sobretudo europeus e americanos⁴³, mas a popularidade a que José Saramago fora alçado a partir de 1998 estimulou também um aumento exponencial na composição dos estudos críticos acerca de sua obra. A transformação de Saramago em uma espécie de patrimônio da língua portuguesa – com todas as contradições com que tal classificação opera e apesar da considerável resistência por parte de setores conservadores e reacionários da sociedade portuguesa – faz com que o título do livro de Viel deva ser visto como uma escolha particularmente feliz. O Nobel para um escritor português que valorizou e cultivou a capilaridade de sua literatura nas várias oportunidades de apresentação

⁴² É sabido que os *Cadernos de Lanzarote*, série composta pelos diários escritos por Saramago nos anos iniciais de sua vivência na ilha espanhola célebre por sua paisagem vulcânica, foram publicados em cinco volumes, dos quais o último corresponde ao ano de 1997. Apesar de anunciado pelo escritor, o *Caderno VI* nunca fora concluído, e, após o quinto volume, parecia encerrada a publicação dos diários saramaguianos. Mesmo que, em outubro de 2001, no epílogo escrito à edição espanhola do quinto *Caderno*, José Saramago tenha se referido à existência do sexto, o livro só veio a lume em 2018, quando Pilar del Río, acidentalmente, o encontrou num dos antigos computadores do autor.

⁴³ Em entrevista à revista *Playboy*, no ano de 1998, pouco antes de ser laureado com o Nobel, José Saramago é descrito da seguinte maneira: “76 anos de idade, um romancista lido e admirado em todo o mundo, traduzido para 21 idiomas e insistentemente apontado, desde 1994, como um dos favoritos para ganhar o prêmio Nobel de literatura” (SARAMAGO, 2018, p.144).

pública surgidas após o outubro de 1998, de fato, fora celebrado como uma conquista portuguesa e, por extensão, de toda a comunidade lusófona. Com isto, os livros de José Saramago, já então amplamente estudados, foram cada vez mais submetidos (e ainda hoje o são) à sensibilidade crítica de estudiosos das mais diversas áreas do pensamento.

Nos estudos literários e de teoria da literatura, porém, seara que naturalmente abrigou a maior parte dessas investigações, o José Saramago a que se refere a quase que totalidade da crítica é aquele que inscreveu o seu nome no rol dos grandes *romancistas* modernos. Acrescente-se a isto o caráter periférico a que, curiosamente, foram relegados os estudos a respeito do drama na tradição crítica tanto de Brasil quanto de Portugal – em contraste com aquela desenvolvida em países como a Inglaterra ou, sobretudo, a Alemanha – e tem-se uma justificativa, que deve ser combatida, para a condição marginal do teatro de José Saramago na historiografia e na crítica literárias.

Já na introdução desta dissertação, afirmamos que a crítica dedicada à literatura saramaguiana, quando não mostrou retumbante indiferença à sua produção teatral, submeteu esta a orbitar a narrativa do autor, evidenciando nexos, restritos quase sempre à dimensão do conteúdo, que nada mais faziam senão aprofundar as significações possíveis de sua produção romanesca. Desta forma, naturalizou-se, ao ponto de solidificar certo consenso, a noção de que o teatro no conjunto da obra de José Saramago é uma expressão periférica – noção que mesmo importantes pesquisadores como Horácio Costa, (que, apesar disso, defende o teatro como um veio principal na literatura saramaguiana) e Maria Alzira Seixo acabaram por ratificar ao se valerem de termos como “sedução” (COSTA, 2020, p.108) e “tentação” (SEIXO, 1987, p.33) para se referirem às primeiras peças do autor.

Também outros autores que buscaram uma visão mais ampla da obra de Saramago acabaram por incorrer em equívocos ou lapsos que não invalidam seus trabalhos, mas reforçam uma visão *epicocêntrica* que acabou por comprometer parte dos estudos saramaguianos direcionados à crônica ou, ao que tange aos limites desta dissertação, ao teatro. À guisa de ilustrar esta afirmação, pode-se citar o valioso *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. A obra fora escrita por Salma Ferraz, autora de *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*, estudo no qual articula criticamente um dos pontos nevrálgicos da ficção de Saramago com aspectos da teologia e da sociologia. Como explicar que um dicionário cuidadosamente preparado por uma conhecida entusiasta da obra do escritor português possa omitir de seus verbetes as figuras de Manuel Torres e Jerônimo, protagonistas de *A noite*, enquanto dedica espaço a outras absolutamente secundárias, como o fotógrafo Baltazar – atestando, inclusive, que tal personagem mantém apenas “duas falas insignificantes na peça, [e]

não apresenta nenhuma atuação marcante na trama” (FERRAZ, 2003, p.80)? A leitura dos demais verbetes, sobretudo os referentes às obras narrativas, atesta a importância do estudo de Salma Ferraz. O lapso, porém, evidencia que mesmo livros e artigos merecidamente respeitados no conjunto dos estudos saramaguianos padecem, em maior ou menor grau, da relativização ou do esquecimento do teatro de José Saramago enquanto manifestação artística autônoma e, como vimos, marcada pelas questões formais do drama moderno. Ressalte-se que mesmo o autor contribuiu para esta impressão que se consagrou acerca de sua dramaturgia ao declarar-se como “não [...] mais do que um romancista que algumas vezes escreveu teatro” (SARAMAGO, 2018, p.195).

Uma das consequências mais imediatas desta falta de atenção à dramaturgia saramaguiana é a associação a ela de conceitos articulados de maneira acrítica, apressada ou esterilmente formalistas, isto é, entendendo a forma dramática (artística) como uma estrutura normativa a-histórica. Frequentemente, Saramago é enquadrado como um arquetípico dramaturgo naturalista ou, ainda, anacrônico, com o que acaba por ser isolado do rol daqueles grandes escritores que fizeram do teatro o seu fórum de discussão sobre a modernidade e suas nuances sociais, políticas e psicológicas⁴⁴. A esta altura, portanto, é necessário que se articulem as concepções estético-políticas (categorias distintas, mas indissociáveis) que fundamentam o pensamento do Nobel português no que concerne a tópicos caros ao marxismo contemporâneo, como a possibilidade e as limitações da intervenção revolucionária e, sobretudo, o desenvolvimento histórico do conceito de cultura anteriormente discutido – para o que o materialismo cultural de Raymond Williams, teórico galês que se tornou um expoente da Nova Esquerda britânica e dos Estudos Culturais, contribuiu de forma indelével, conforme pudemos atestar.

Em primeiro lugar, é necessário que se esclareça uma confusão relativamente comum entre os críticos do teatro saramaguiano, a qual diz respeito às práticas e formas naturalistas, tomadas enquanto um conjunto de técnicas. Pádua (2012, p.110), por exemplo, adota o termo enquanto sinônimo de ilusionista, isto é, uma peça naturalista seria aquela cujos signos e ambientações primariam por manter um estado de ilusão da realidade bem definido na fruição do público.

De fato, é inviável que, a partir dos avanços técnicos do século XIX na instrumentação dos teatros – e da estabilização do diretor de cena como um *autor* do espetáculo (sobre o que

⁴⁴ A este respeito, cf., por exemplo, Carolina Batista (2018), Isabelle Regina de Amorim-Mesquita (2011), Luiz Francisco Rebelo (2015) ou, ainda, o texto de Ângelo Ruzzante de Pádua (2012) no qual se intenta uma emulação artificial e mal realizada do estilo de Saramago para comentar a composição e a estreia de *A noite*.

em outra oportunidade já discutimos. Cf. Conte, 2021b) –, uma análise dramática bem acurada possa prescindir dos aspectos relacionados à encenação, conforme salienta Raymond Williams (1952, p.12) em *Drama from Ibsen to Eliot*. Há, porém, que se separar das noções naturalistas pertinentes às técnicas de encenação – correspondentes mormente ao aparelhamento tecnológico dos teatros com o que se pôde atingir efeitos de verossimilhança até então impensáveis na encenação – a dialética histórica enquanto posição filosófica da forma dramática em si.

Em relação às montagens de *A noite*, poucas se comparadas às centenas de adaptações dos romances saramaguianos para os palcos, há escassas informações disponíveis, geralmente restritas a depoimentos como o do próprio Pádua (2012) e o de Zeferino Coelho (cf. Saramago, 2009d, p.49) ou então a morna crítica de Mendonça ao espetáculo dirigido por Joaquim Benite, cujas preocupações atêm-se ao domínio do conteúdo e em estabelecer nexos entre a peça e atuação de Saramago no Diário de Lisboa. Porém, mesmo na dimensão textual, a categorização de naturalista não se sustenta numa perspectiva histórica, isto é, subtrair de sua organização formal os fitos políticos, limitados à estruturação temática, em favor de supostos procedimentos técnicos equivale a entender a própria forma artística como um elemento a-histórico a ser preenchido por conteúdos, estes sim historicamente motivados.

O drama de matiz naturalista teve em Émile Zola um de seus maiores expoentes. O escritor francês, ao reproduzir de “maneira fotográfica os fenômenos superficiais da sociedade sem penetrar em sua essência” (EAGLETON, 2011b, p.61) acabava por tomar o mundo burguês como sólido, muito por sua inspiração determinista facilmente verificável em *O germinal*. Esta cosmovisão, segundo a qual os destinos estariam afirmados por condições pré-determinadas à existência, estabelece entre o espaço da mimese e a vida das personagens uma relação causal inflexível, o que retira, destitui a realidade de seu contexto histórico e apregoa o mundo circundante como natural – e, portanto, impermeável às ações humanas interventoras.

Com isto, um dos fulcros do naturalismo, de fato conservador sob uma perspectiva socialista, estaria em afirmar a imutabilidade do mundo por meio de uma proposta que, ao esvaziar o elemento histórico, tende a exortar a conformação nos sujeitos, destituindo-lhes potenciais revolucionários. Isto é, na visão de Raymond Williams, paradoxal, dado que o “naturalismo possui conexões históricas íntimas com o socialismo. Como um movimento e um método, sua preocupação era mostrar que as pessoas são inseparáveis de seu ambiente físico e social” (WILLIAMS, 2011c, p.118):

O naturalismo tardio do século XIX, na prática, foi a primeira fase do teatro modernista. [...] No seu centro estava a proposição humanista e secular [...] de que a natureza humana não era, ou pelo menos não era de modo decisivo, imutável e terna, mas era social e culturalmente específica. (WILLIAMS, 2011c, p.78)

Aos poucos, porém, o naturalismo dramático resultaria numa ideia menos de mutação possível da realidade – de teor, posteriormente, socialista e aceitado por José Saramago – para uma ênfase de uma determinação precisa das vidas humanas empreendida pelo ambiente em que elas estejam inseridas – o que o dramaturgo português rejeita categoricamente. Um dos expoentes desse desvio de rumos é, sem dúvida, a peça *Espectros*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen. O drama, de 1881, tem sua ação ambientada na casa de Helene Alving, dona de uma propriedade rural na costa oeste da Noruega. Viúva do Comodoro Alving, prestigiado por toda a comunidade local, a protagonista da peça dialoga, durante a mimese, com o Pastor Manders a respeito de um orfanato que levaria o nome de seu falecido marido, ao mesmo tempo em que recebe em casa a visita de Osvald, seu filho, que houvera fixado residência em Paris para dedicar-se ao ofício de pintor. Logo, porém, os comportamentos lascivos do filho começam a preocupar a senhora Alving, que vê em seus gestos libertinos e desabusados o espectro do Comodoro, um moralista secretamente dedicado aos vícios e aos prazeres mais escusos.

Sra. Alving – [...] veio dar numa pequena aldeia, onde não havia demais alegrias a desfrutar, senão prazeres. Sem um trabalho ao qual se devotar. Tendo apenas distrações. Nenhum afazer para lhe entreter a mente, apenas ocupações banais. Nenhum amigo com quem partilhar o gosto pela vida, apenas a companhia de indolentes e bêbados...

Osvald – Mãe...!

Sra. Alving – E então sucedeu **o inevitável!**

Osvald – E o que seria esse inevitável?

Sra. Alving – Há pouco você mesmo disse **o que sucederia se tivesse permanecido nesta casa.** (IBSEN, 2017, p.80, grifos nossos)

A visão fatalista que permeia toda a peça de Ibsen é fruto do mesmo ímpeto determinista que o autor cultivou ao transferir para Osvald uma doença terminal, tratada com morfina em pó, adquirida pelos hábitos de seu pai. Vê-se que o espaço houvera transformado o Comodoro em um homem diferente, pouco afeito ao trabalho e as ocupações, cada vez mais entregue aos prazeres da bebida e da indolência – algo muito próximo do que a vida no Rio de Janeiro, caracterizada pelo elemento da vadiagem e da sexualidade animalesca por Aluísio Azevedo, causaria em Jerônimo n’*O cortiço*, romance expoente do naturalismo no Brasil, publicado em

1890 ou, ainda, das correlações conscientes estabelecidas entre a vida e o ambiente no teatro de Anton Tchekhov.

Tais relações entre as personagens e seus ambientes se dão pelo signo do causal, da determinação precisa e inflexível, num espectro oposto à visão socialista de cultura afirmada por Saramago, segundo a qual as condições dos oprimidos podem e devem reafirmar-se numa disputa e numa intervenção cívica, revolucionária para contestar a história enquanto um destino inexorável. Ao marxismo, defende Raymond Williams, caberia o entendimento do ambiente como “forma ativa – não como uma força determinante passiva, mas como uma história dinâmica da sociedade” (WILLIAMS, 2011a, p.197).

A atribuição da pecha de naturalista à peça de 1979 denota, pois, um uso acríptico do naturalismo enquanto uma reprodução absolutamente fiel da vida. O questionamento do termo, aliás,

Mantém-se central na história do drama do século XX, e hoje é muito mais difícil perguntas [as razões formais], sem falar em responder [sobre as motivações éticas], se nos mantemos descrevendo, sem rigor, o naturalismo como se ele fosse apenas um conjunto de técnicas. Em sua história real, o naturalismo [...] oferece, com suas muitas limitações, uma ampla evidência contra isso. Ele também oferece evidência para o que ainda é sua indagação central: a investigação da formação das formas e, o que é um outro modo de dizer o mesmo, das relações entre as formas e as formações sociais [marxistas, no caso de Saramago], crucial em toda a parte na arte, mas no drama sempre especialmente central e evidente. (WILLIAMS, 2011a, p.199)

Visto por Peter Szondi como uma tentativa de dar sobrevida à forma dramática renascentista em processo de estiolamento durante a crise do drama, o naturalismo foi apontado por diversos autores, dentre eles Pasta Júnior, Bertolt Brecht, Theodor Adorno e o próprio Raymond Williams, como uma escolha conservadora e contraproducente na forma teatral do século XX. Szondi, que compartilhava dessa impressão, partiu do princípio de que a tentativa de realizar uma imitação minuciosa e bem detalhada da realidade acabaria por resultar em procedimentos teatrais atinados às especificidades das condições humanas no mundo moderno adotaria apenas num tom paternalista ao tratar dos pobres e dos operários, além do que não projetaria nenhuma possibilidade de superação daquelas condições e, o mais importante, não contestaria formalmente o gosto burguês, diante do que preservaria a relação vertical do público em relação às personas representadas na cena e perpetuaria a ideia de um mundo burguês sólido e desigual.

O fito de José Saramago em toda a sua produção intelectual – seja como ficcionista, seja como poeta, cronista, jornalista ou, ainda, como dramaturgo – é exatamente o oposto daquele

prescrito pelas condições filosóficas do naturalismo. Iluminar as condições do mundo como culturais, portanto passíveis de alteração, é o método pelo qual o escritor, conforme afirmamos, se vale da matéria histórica para desestabilizar sua fixidez – e isto, por meio de procedimentos formais caros ao teatro propriamente moderno.

Ao rejeitar a noção de história como um destino inescapável, segundo a qual o mundo não goza de possibilidades de alteração profunda que poderiam ser levadas a cabo pela subjetividade e pela mobilização humana de modo grave, José Saramago reafirma os seus apontamentos, de modo ensaístico – muitas vezes apelando ao distanciamento épico através da linguagem dos operários e de outros pontos de não mimetismo de seu teatro, como o desprezo ao encadeamento causal das microcenas entre si e a recorrente suspensão da progressão dramática em favor de uma lógica analítica dos comportamentos dos tipos humanos –, a respeito do ímpeto revolucionário, valendo-se, nesta peça em específico, da Revolução dos Cravos, sobre cujo desfecho disfórico o drama não tece comentários explícitos por limitar a mimese à madrugada do 25 de Abril – embora, como visto, a dimensão alegórica de *A noite* evidencie também a frustração do dramaturgo em relação aos rumos do Processo Revolucionário português.

O ensaio sobre a revolução de Saramago, disposto com personagens e de forma dramática num conflito tipicamente teatral – que, segundo Lukács, tende a valorizar acontecimentos culminantes da história em detrimento da construção lenta e gradual de uma determinada crise – é a sua maior marca de posicionamento contra os paradigmas do naturalismo e, assim, a sua defesa da revolução socialista como uma saída de emergência do mundo capitalista, pragmática e conceitualmente desigual. Afirmar que se trata de um teatro naturalista, mesmo com a rejeição aos paradigmas filosóficos naturalistas empreendida pelo autor, apenas por supostas características técnicas identificadas por uma análise que tende a encarar a própria forma artística como a-histórica (postura rejeitada por mais habilidosos críticos desde o século XIX) equivale, como muitas vezes se têm feito, a esperar que suas peças subscrevessem todos os preceitos da forma do teatro épico de Bertolt Brecht ou a restringir tragédia ao mundo grego (ou, quando muito, nos ecos da sociedade elisabetana) – o que contraria, por exemplo, a dimensão trágica da vida burguesa vislumbrada em Ibsen, em parte de Tchekhov e mesmo em Artur Muller (cf. Williams, 2002) e escamoteia os efeitos do sistema capitalista de produção no aprofundamento das desigualdades de várias ordens no mundo moderno.

4.2.1. O ímpeto revolucionário na cosmovisão de Saramago

Para os paradigmas ideológicos do socialismo, interpretar o mundo, como buscou o naturalismo, é uma ação insuficiente diante do imperativo de modificá-lo rumo à emancipação humana. Esta defesa da intervenção cívica, como insistentemente afirmamos ao longo desta dissertação, se manifesta em Saramago pelos tons de uma revolução marxista na qual o aspecto cultural tem papel predominante. Sob esse prisma, a literatura saramaguiana, em suas mais variadas manifestações, quando lida pela perspectiva marxista de seu autor evidencia dois procedimentos presentes na maioria dos seus livros: a constatação da desigualdade humana e a exortação à intervenção cívica revolucionária, dada a urgência da emancipação. Já n’*Os poemas possíveis*, o escritor, com o intuito de afirmar essa constatação, estabelece um intertexto com Luís de Camões e, a propósito da ida do homem à lua, se vale do pessimismo do Velho do Restelo para lançar o estribilho: “aqui na Terra a fome continua” (SARAMAGO, 2014d, p.76).

Paulatinamente, o teor marxista de sua ficção vai-se acentuando e, em meio às diversas discussões pretendidas pelo autor, estão ora mais, ora menos evidentes os seus estímulos à revolução. Em 1977, *Manual de pintura e caligrafia* saúda auspicioso, em seu encerramento, a derrocada do fascismo após quatro décadas de opressão:

O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. [...] Vai acabar a clandestinidade. [...] abrimos a janela: a cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe. (SARAMAGO, 2010b, p.277)

Levantado do Chão, de 1980, trabalha numa dimensão simbólica a mudança de sobrenome da família Mau-Tempo que, após três gerações, terá o seu estigma superado pelo casamento de Maria Adelaide, que adota o sobrenome de seu marido, Espada, numa substituição da sina familiar e do destino enquanto inexorável por um símile do enfrentamento, da oposição necessária e possível à opressão humana.

Por sua vez, *Memorial do convento* resgata do anonimato e do desprestígio os nomes dos trabalhadores responsáveis pela construção do Palácio Nacional de Mafra, cuja monumental empreitada fora tradicionalmente atribuída pela historiografia dita oficial exclusivamente a Dom João V. Pelas mãos dos operários, contudo, é que se levantaram as paredes do convento, e os grandes feitos – mesmo os sobre-humanos como o alçarem voo um padre, um soldado maneta e uma mulher que podia enxergar as vontades humanas – foram empreendidos por aqueles que ousaram contestar a ordem vigente.

Sob outra ênfase, *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance cuja diegese está ambientada inteiramente durante um momento de prestígio do Estado Novo – o ano de 1936 –, dá conta de contestar a máxima do heterônimo pessoano segundo a qual a sabedoria consiste em contentar-se com o *espetáculo do mundo*. Numa espécie de desforra, Saramago toma as mãos de Reis e o faz defrontar-se com o dito espetáculo numa Europa que vê a consolidação do poder de Franco, a manifestação ciosa do fascismo italiano, o crescente poderio de Adolf Hitler na Alemanha e, nas lusas terras, a realidade de um regime autoritário, profundamente violento mas escamoteado pela imagem pública de um salvador, um pai protetor: Oliveira Salazar. A desistência final de Ricardo Reis, sua abdicação e partida junto ao espectro de Fernando Pessoa revela que o estado de coisas era inadmissível, insuportável e que, portanto, contentar-se figura como uma ação senão covarde ao menos alienada – o ideal seria o confronto, como os militantes clandestinos do *Manual* ou mesmo a postura de Lídia e de seu irmão o confirmam, e não a passividade, a rigor legitimadora daquele ambiente.

Revolucionária também é a intervenção de Raimundo Silva, da *História do Cerco de Lisboa*, na história portuguesa ao, num momento de êxtase, negar a ajuda dos cruzados a Afonso Henriques quando da tomada de Lisboa aos mouros, em meados do século XII. Longe de ser uma imperícia ou uma brincadeira perpetrada por algum bom humor momentâneo do revisor, a atitude revela que é no domínio das ações humanas que se concentram as possibilidades de alteração da história. Raimundo Silva investe, enfim, contra a história enquanto fatalismo e imutabilidade.

A fundamentalidade da resistência e da perseverança em valores humanos emancipatórios corporifica-se na mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, insólita alegoria em que Saramago propõe uma reavaliação do mundo capitalista, moldado por uma razão técnica (instrumental, para Adorno) cuja aplicação não se investe de defesa da vida humana, mas sim favorece situações em que a existência e a convivência ameaçam tornar-se inviáveis e colapsarem. Também em *Ensaio sobre a lucidez*, que retoma acontecimentos, ambientes e personagens do romance de 1995, figura uma exortação revolucionária, desta vez sintetizada na epígrafe: *Uivemos, disse o cão*, num estímulo para que as limitações individuais sejam superadas em favor do confronto coletivo mesmo em regimes democráticos cujas instituições correm-se ao ponto de a tirania atingir o poder por meio de eleições.

A *caverna*, romance em que as estruturas do capitalismo estabelecem-se de modo praticamente metafísico, tem como protagonista o oleiro Cipriano Algor, cujo trabalho torna-se obsoleto pelo poder da industrialização e passa a viver, não sem resistência, no grande complexo industrial localizado no centro comercial da cidade. No desfecho da trama, contudo,

ao se deparar literalmente com a caverna platônica, que embasa toda a crítica do romance saramaguiano ao propor que o mundo capitalista se estrutura por imagens ilusórias, e entender a sua condição, o oleiro decide abandonar o centro comercial com sua família. A deserção de poucos membros, porém, não estremece as estruturas do espaço, que mantém o seu poderio intocado – com o que o romance de Saramago sugere que, para terem efetividade, as iniciativas de ruptura com quaisquer sistemas devem ser tomadas de modo coletivo. Quando tomadas de modo apenas individual, ou surtem efeitos restritos à vida de um pequeno núcleo, não tendo portanto valor político real, ou se dão de modo catastrófico, como o que ocorre no último romance publicado em vida pelo escritor, *Caim*, no qual o protagonista homônimo consegue, de fato, enfrentar Deus e interromper seus planos, mas com isto acaba por incorrer apenas num processo de desforra pessoal, e não numa afirmação de melhores condições de vida.

O gesto de Caim, por outro lado, reforça a necessidade de insurgir-se contra instituições opressoras por maiores que sejam os seus domínios e poderes – neste caso, é contra a própria onipotência divina que a personagem bíblica direciona seu ataque:

Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, **Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto**, é assim que agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, **Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face**, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, [...] A história acabou, não haverá nada mais que contar. (SARAMAGO, 2009b, p.172, grifos nossos).

Também em *O ano de 1993* a exortação à mobilização revolucionária coletiva se estabelece, a qual se impôs, antes disso, como principal mote na produção jornalística do escritor. No entanto, é com seu projeto dramático, pelas próprias particularidades de um gênero que une as forças históricas aos indivíduos de modo indissociável, que a revolução é tratada com mais vagar e discutindo pormenores pragmáticos e ideológicos de modo cênica e historicamente aprofundado. Se em *Que farei com este livro?*, de 1980, as conquistas individuais podem ser lidas como frustrantes pelo desnordeado da condição de Luís de Camões ao final da mimese, numa crítica ao liberalismo enquanto filosofia enfática do indivíduo soberano – o que também se dá em *Casa de bonecas*, de Ibsen –, e em sua posterior transmissão de responsabilidades para o corpo coletivo da sociedade; se *A segunda vida de Francisco de Assis* redireciona as ênfases revolucionárias ao denunciar a corrupção dos valores fundadores das instituições – como o fez, poucas décadas antes, George Orwell a respeito do comunismo

soviético – e defender a distribuição de renda como motriz da caridade; se a perspectiva materialista de *In Nomine Dei* aponta para a necessidade de uma revolução ser guiada por valores humanitários, sem os quais aquela não passaria da substituição de uma tirania por outra; e se em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, o ocaso de Deus encontra acabamento e volta a concentrar os limites da mudança histórica no gesto humano consciente – é *A noite* o mote de todos esses desdobramentos afirmadores do mundo moderno enquanto um espaço contraditório em que as disputas pela superação do capitalismo são vitais. Em conjunto, as cinco peças do autor revelam, como num ensaio, a sua visão a respeito do ato revolucionário, em sua fundamentalidade e em suas contradições pragmáticas.

Saramago (2018, p.144) classifica-se de um modo que viria a repetir em outras ocasiões ao longo das inúmeras entrevistas e aparições públicas, autointitulando-se um ensaísta, alguém cuja obra estaria mais para uma coleção de ensaios redigidos com personagens. O ímpeto ensaístico de *A noite*, para manejar o tema da revolução, orbita o conceito de cultura como um espaço de conflito, e não uma aura de superioridade, um destino intransponível muito mais afeito às noções de tragédia – que o autor busca desestabilizar em *In Nomine Dei* –, isto é, a cultura em Saramago figura como um espaço de disputa, de permanente alteração pelo corpo da coletividade de uma determinada sociedade – afim, pois, da metáfora do ônibus de que se vale Raymond Williams em *The culture is ordinary*.

Para dar conta de sintetizar seus apontamentos num gênero que, embora desconheça por definição o decurso temporal, o próprio autor admitia como dotado de uma função didática (cf. Saramago, 2018, p.196) é que José Saramago lançou mão da codificação alegórica de suas personagens, com o que pôde cobrir um espaço de tempo substancialmente maior – o longo período ditatorial e o breve Processo Revolucionário – para a afirmação de sua tese. Sendo a convergência entre personagem e conflito “a base mais determinante do drama” (LUKÁCS, 2011, p.154), que outro gênero concentraria com tamanha coesão e efeito os apontamentos diretamente exortativos do escritor senão o dramático? Longe de ser um acidente, pois, o teatro é em Saramago a expressão mais diretamente política de seus anseios socialistas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens.

José Saramago (2018, p.159)

E os homens, que papel vem a ser o dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino.

*O ano da morte de Ricardo Reis
José Saramago (2013e, p.340)*

De um escritor que sempre fez questão de se afirmar enquanto um cidadão politicamente ativo, com dileto gosto por intervir no mundo tão desigual em que viveu, um comunista desassossegado, muito estranho pareceria que, interessado em produzir textos para o teatro, os fizesse de maneira formalmente conservadora, como a crítica a seu drama insistiu. José Saramago tinha consciência – e *Levantado do Chão* consolidará esse pensamento já previsto em *O ano de 1993* – de que é na forma que se dão os embates verdadeiramente históricos da obra de arte. Desta feita, por mais diretamente políticos que sejam os temas de um determinado romance, poema ou peça, preservar sem questionamentos a forma herdada pode ser, em determinadas circunstâncias, conformar-se enquanto “uma das peças da engrenagem conformista” (SARAMAGO, 2014c, p.111) a que determinado artista esteja querendo fissurar. Os tensionamentos, conforme demonstramos, estão presentes em seu teatro desde a primeira peça, publicada em 1979.

Um dos aspectos mais importantes do drama moderno diz respeito ao isolamento do homem e à sua conseqüente incomunicabilidade, fruto de um sistema de produção que constantemente suga sua vitalidade e faz com que a vida gire em torno das relações de produção, reduzindo-o a um corpo substituível na complexa maquinaria do capitalismo industrial. Conforme atestamos no capítulo anterior, Peter Szondi assevera que a crise da forma dramática tradicional levou a duas posturas, quais sejam, a de sua superação e a de tentativas de salvar a forma dramática erigida sobre o paradigma da interação e da comunicação intersubjetiva. Szondi, em sua *Teoria do drama moderno*, elege como uma dessas tentativas o teatro

existencialista de Jean-Paul Sartre, nomeadamente a peça *Entre quatro paredes*, na qual o dramaturgo francês confina num espaço limitado personagens que serão obrigadas a conviver por toda a eternidade. Deste modo, a comunicação entre elas não é artificial do ponto de vista da estrutura da peça, mas é compulsória pela situação específica que Sartre concebeu para manifestar teatralmente as suas teses sobre o existencialismo. As personagens são impelidas a uma comunicação compulsória por partilharem de um mesmo e inescapável espaço. A tentativa de salvar a forma dramática é levada a cabo de maneira eficiente, dando certa sobrevida ao drama renascentista (cujas bases estão assentadas sobre a interação intersubjetiva, repita-se), mas Szondi alerta para a especificidade da temática da peça – sem o conteúdo específico de que Sartre trata, o diálogo tenderia, de fato, a esmorecer, isto é, a forma, neste caso, tem uma justificação por parte de seu conteúdo, o que limita consideravelmente as possibilidades de perpetração do método.

Ao serem impelidas a um diálogo compulsório, as personagens evidenciam a sua falta de tato para a comunicação por meio de uma irritação latente e cada vez mais denunciadora do insuportável que se tornou a convivência em grupo. Saramago também se vale de um ambiente no qual as personagens são obrigadas a dialogarem, ou seja, não o fazem por vontade própria. O dramaturgo português não lança mão deste procedimento necessariamente para dar sobrevida ao drama, mas sobretudo para tensionar a fluidez de seus diálogos. É importante notar como, das cinco peças que José Saramago redigiu, as únicas duas que são ambientadas em tempos modernos – *A noite*, ambientada em 1974 e *A segunda vida de Francisco de Assis*, cuja mimese se desdobra num tempo altamente marcado pela tecnologia –, as personagens convivem em um espaço de trabalho, numa empresa. Com isto, José Saramago aponta para que as comunicações se travam sempre em favor da dinâmica das relações de produção, isto é, os homens não podem calar-se sob pena de travarem o progresso das empresas em que estão inseridos e prejudicarem, pois, o sistema capitalista, mesmo que de forma alegórica. A impaciência de Torres e seu desânimo, sua tendência ao silêncio e à interiorização de seus conflitos justificam-se porque o redator da província apenas comunica-se com os demais trabalhadores do jornal por ser obrigado a fazê-lo – é disto que depende, fundamentalmente, o seu emprego. O mesmo vale para os jornalistas afinados com o ideário salazarista, que fechados numa bolha ideológica falam apenas sobre trabalho e suas relações com a política nacional. Quando muito, fazem comentários ou piadas triviais sobre a vida cotidiana para aliviar o ambiente tenso de uma redação de jornal. Também assim pode-se ler o entusiasmo com que Leão e os acionistas da Companhia de Jesus, na peça de 1987, tratam da fé: estão numa típica reunião de negócios na qual discutem os rumos da companhia e os lucros por que cada um deles anseia. Os

apontamentos que todos fazem a respeito da religião e das crenças são viáveis apenas porque estes se reduziram a produtos na peça que tem como protagonista o santo que, numa cosmovisão cristã, elogiava o desapego material, Francisco de Assis.

Não apenas a comunicação, mas também, e sobretudo, a ação dramática fora questionada pela forma das peças do escritor português. A par de outros dramaturgos modernos que esvaziaram a ação dramática de suas concatenações causais, questionando a própria realidade do gênero – que não teria outra “senão a sua vinculação, [...] a extensa corrente de causas e efeitos, sendo que toda causa é o efeito da causa que a antecede, e cada efeito a causa do efeito que lhe segue” (LUKÁCS, 1981, p.27, tradução nossa) –, José Saramago prima por microações estéreis de futuro no desenvolvimento de *A noite*, favorecendo uma lógica analítica que distancia o seu leitor/espectador, desde o início ciente do desfecho da mimese e de que a ação verdadeira se dá fora dos limites do palco, que apenas a ecoa enquanto um comentador para que o público tenha acesso a uma análise dos comportamentos humanos e políticos envolvidos na Revolução dos Cravos.

O teatro saramaguiano não avança a cada réplica, como identifica ser o paradigma do gênero antes da crise György Lukács (2011). Os objetivos do autor de tecer a sua crítica rompem com a estrutura dramática e abrem o drama à colagem, à emulação, à interrupção, ao trivial – num processo de avanço do elemento épico no arcabouço formal de *A noite*. E se o autor o faz em 1979, quando o 25 de Abril já era então uma amarga memória, é porque as reflexões a respeito do tema urgiam ser retomadas, dado que, conforme reza a máxima brechtiana segundo a qual a cadela do fascismo está sempre ciosa, as condições que deram origem ao autoritarismo no século XX nunca foram de fato eliminadas.

Theodor Adorno (2020) aponta que o fascismo é a realidade mais profunda do capitalismo tardio, dado que por sua crescente e reafirmada desigualdade de condições, de tempos em tempos os oprimidos buscariam a reivindicação da dignidade, diante do que, sentindo seus privilégios ameaçados, as elites econômicas não hesitariam em abrir mão dos valores democráticos e legitimariam arroubos autoritários – como o que aconteceria, décadas depois, no Brasil, a partir de 2016 e, sobretudo, de 2018. Sendo assim, na visão do autor, enquanto as severas contradições e distorções capitalistas não fossem superadas, o fascismo seria sempre uma possibilidade.

Desta visão comunga José Saramago, que apesar de desiludido com os rumos da Revolução dos Cravos, fez questão de reafirmar o ímpeto revolucionário como um imperativo, sob pena de a emancipação do homem ser cada vez mais um objetivo distante. Síntese perfeita do duplo movimento de *A noite*, de desilusão e reafirmação da esperança por meio da

mobilização coletiva, pode ser encontrada nos versos de Chico Buarque escolhidos para iniciar esta dissertação: “Já murcharam tua festa, pá! / Mas certamente / Esqueceram uma semente / nalgum canto de jardim”.

6. ANEXOS – CADERNO DE IMAGENS

ANEXO I – JOSÉ SARAMAGO E O ELENCO DA PRIMEIRA MONTAGEM DE *A NOITE*, DIRIGIDA EM 1979 POR JOAQUIM BENITE



ANEXO II – PROGRAMA DA PRIMEIRA MONTAGEM

A NOITE

de José Saramago

Estreia no TEATRO DA ACADEMIA ALMADENSE

em Maio de 1979

pelo GRUPO DE CAMPOLIDE

SUBSÍDIO DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

PROGRAMA / 19

E L E N C O

ANTÓNIO ASSUNÇÃO	JOAQUIM DIONÍSIO
ALBERTO OUARESMA	LUÍS ALBERTO
ALFREDO SOBREIRA	MANUEL PINHEIRO
CARLOS ALBERTO MACHADO	MARIA HENRIQUETA
DANIEL GARCIA	SILVA HEITOR
EMA PAUL	TERESA GAFEIRA
FERNANDO LOURO	VALDEMAR DE SOUSA
FRANCISCO COSTA	VÍTOR SESTELO
HENRIQUETA MAIA	

Direcção de cena - LUÍS ALBERTO	Som — LUÍS GUERRA
Assistente de encenação - TERESA GAFEIRA	Maquinista — BENTO BORGES
Direcção de montagem — JOSÉ VERDADES	Publicidade — ANTÓNIO ASSUNÇÃO
Direcção de som — JORGE MENDES	Poster — JOSÉ PESSOA
Luz — VÍTOR MARQUES	Relações Públicas — MARIA DA GRAÇA PINTO
	Cartazes - FRANCISCO BRANDÃO

Direcção Musical
CARLOS PAREDES

Cenário
ANTÓNIO ALFREDO

Encenação
JOAQUIM BENITE

O Grupo de Campolide agradece a colaboração de:

J. L. Tavares, Lda.; António Duarte; Vasco Balsa; Móveis Coelho; R. Duarte; Maria João Duarte; Helena Heitor

Grupo de Teatro de Campolide, SCARL — R. Capitão Leitão, 64 — 2800 Almada — Telef. 275 21 75
Direcção — JOAQUIM BENITE, JOSÉ MARTINS, CARLOS ALBERTO MACHADO, MARIA HENRIQUETA, LUÍS ALBERTO, JOSÉ MORA RAMOS, MARTA BETTENCOURT; Director Artístico — JOAQUIM BENITE; Administração — MARIA HENRIQUETA; Associação de Espectadores — TERESA GAFEIRA; Mobilização de Público — MARIA DA GRAÇA PINTO; Investigação — ILDEFONSO VALÉRIO; Secretaria - VITOR SESTELO; Produção - LUIS ALBERTO

ANEXO III – CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO PUBLICADA DA PEÇA



**ANEXO IV – CENA DA MONTAGEM MAIS RECENTE, DE 2013, SOB DIREÇÃO
DE JOSÉ CARLOS GARCIA**



7. REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAMOV, Arthur. **Ici et maintenant**. Paris: Gallimard, 1964.

ADORNO, Theodor W. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. Tradução de Felipe Catalani. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. in: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. São Paulo: Abril Cultural, 1982 (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, Theodor W. “Trying to understand Endgame”. Tradução: Michael T. Jones. *The New German Critique* 26 (Spring-Summer 1982): 119-150. In: **The Adorno Reader**. Ed. Brian O’Connor. Londres: Blackwell, 2000.

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos: cronobiografia**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.

ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. **Obra completa**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

AMORIM-MESQUITA, Isabelle Regina de. “A noite”, de José Saramago: uma revisão da história pelo viés da ficção dramática. *Revista Memento* (Três Corações), v. 2, n. 2, p. 120-132, ago-dez. 2011.

ANDRADE, João Pedro de. **Reflexões sobre o teatro português**. Lisboa: Acontecimento, 2004.

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1973. p. 443-471.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. **Textos Surrealistas**. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

- ARTAUD, Antonin. **The theater and its double**. Nova Iorque: Grove, 1958.
- AUGUSTO, Claudio de Freitas. **A revolução portuguesa**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- AUSTEN, Jane. **Emma**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.
- BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BALL, David. **Para frente para trás: um guia para leitura de peças teatrais**. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- BATISTA, Carolina Lopes. **Os cravos d'A noite: teatro, política e ideologia em José Saramago**. *Re-unir*, v.5, nº 1, p.23-42. Porto Velho: Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.
- BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013a.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOND, Edward. A note on dramatic method. in: **The Bundle**. Londres: Methuen, 1978.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, Gerd. **A cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

BRANQUINHO DA FONSECA, António José. **O barão**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

BRANQUINHO DA FONSECA, António José. **Teatro**. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Portugalíia, 1975.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica**. Tradução do alemão por Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalíia, 1964. (Problemas, 1).

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BUENO, Aparecida de Fátima. **O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis**. Viçosa: Editora da Universidade Federal de Viçosa, 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. introdução e notas Alexei Bueno, 2. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CAPUANO, Cláudio de Sá. **Tudo que trago são papéis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago**. Cabo Frio: Ferlagos, 2007.

CAPUANO, Cláudio de Sá. **Vozes femininas no teatro de José Saramago**. *Ciências humanas e sociais em revista* (Rio de Janeiro), v. 33, n. 2, p. 11-23, dez. 2011. Disponível em: <http://www.ufrj.br/SEER/index.php?journal=chsr&page=article&op=view&path%5B%5D=710&path%5B%5D=462>

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Saramago na Universidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

CARVALHO, Sérgio de. **Apresentação**. In: SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês: século XVIII**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15. (Cinema, Teatro e Modernidade).

CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **E agora, José?**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **Formas de Ler**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA. **Caderno de textos a propósito da estreia de História do Cerco de Lisboa**. Almada: Textos d'Almada, nº 65, outubro de 2017.

COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA. **Caderno de textos a propósito da estreia de Que farei com este livro?, de José Saramago, com encenação de Joaquim Benite**. Almada: Textos d'Almada, nº 31, novembro de 2007.

CONTE, Marco Aurélio Abrão. In Nomine Dei – O ocaso de Deus e a agentividade do homem numa tragédia moderna. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Brasil-Portugal-Argentina, n.11, v.1, p.102-121, jan. 2020.

CONTE, Marco Aurélio Abrão. Inação e morte no teatro simbolista: Maeterlinck e Pessoa. **Revista Estudos em Letras**, Universidade Estadual de Mato Grosso do sul, n.1, v.2, 2021^a.

CONTE, “Voltando às cinzas, afinal – da psicodelia como perspectiva dramática em *Rock'n'roll*, de Tom Stoppard. In: FENERICK, José Adriano. **Nas trilhas do rock: Contracultura e Vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021b.

COSTA, Cristina. **Teatro e Censura: Vargas e Salazar**. São Paulo: FAPESP, 2010.

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

COSTA, Horácio. **O período formativo**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

EDSCHMID, Kasimir. **Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung [Sobre o expressionismo na literatura e a nova poesia]**. Berlim: E. Reiss, 1919.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2003.

FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Editora da Fundação da Universidade Regional de Blumenau, 2012.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1990.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003. v. II.

GIRARD, Gilles, OUELLET, Real, RIGAULT, Claude. **O universo do teatro**. Tradução de Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GLASER, André. **Raymond Williams: materialismo cultural**. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

- GUINSBURG, Jacó (org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUINSBURG, Jacó et al. (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HECK, Diana. **O jogo do simbólico e imaginário da morte e seus significados em *As intermitências da morte*, de José Saramago**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2016.
- IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- IBSEN, Henrik. **Espectros**. São Paulo: Carambaia, 2017.
- IBSEN, Henrik. **John Gabriel Borkman**. tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schollhamer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOPES, João Marques. **Saramago: biografia**. São Paulo: Leya, 2010.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LÚKACS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, György. **Die Seele und die Formen: Essays**. Neuwied/Berlim: Hermann Luchterhand, 1971.
- LUKÁCS, György. **Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas**. Darmstadt/Neuwied: Hermann Luchterhand, 1981.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MARGATO, Izabel. **Notas sobre o neo-realismo português: um desejo de transformação**. Via Atlântica. São Paulo, n. 13, p. 43-56, junho 2008. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50251>>

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MATEUS, José Alberto Osório de Almeida. **Do teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera, 2002.

MEDINA, João (org.). **História de Portugal contemporâneo – político e institucional**. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar: conversas inéditas**. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. Prefácio de Valter Hugo Mãe. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MENDONÇA, Fernando. **José Saramago: A Noite**. Lisboa: Revista Colóquio-Letras nº 59 (novembro de 1980), Fundação Calouste Gulbenkian, p.85.

MORAIS, João; VIOLANTE, Luís. **Contribuição para uma cronologia dos fatos econômicos e sociais – Portugal 1926-1985**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

OLIVEIRA, Fernando Matos. **O destino da mimese e a voz do palco: o teatro português moderno**. Braga: Angelus Novus, 1997.

OLIVEIRA MARQUES, António Henrique de. **História de Portugal: das revoluções liberais aos nossos dias**. Lisboa: Editorial Presença, 1998. v. III.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes (org.). **Peças para um ensaio**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

ORTEGA Y GASSET, J. **A idéia do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ORWELL, George. **A fazenda dos animais**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PÁDUA, Ângelo Ruzzante de. A Noite (1979). in: SILVEIRA, Francisco Maciel. **Exercícios de caligrafia: Saramago quase**. Curitiba: CRV, 2012.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PATRÍCIO, António. **D. João e a máscara**. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PENHA, Gisela Maria de Linha Braga. **A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago**. São Paulo: Unesp, 2008.

PERRONE, F. L. **Luta pelo controle da comunicação social em Portugal (1975-1993)**. São Paulo, 1994. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.

PESSOA, Fernando. **Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2017.

PINHEIRO, Eula Carvalho. **José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida**. São Paulo: Musa Editora, 2012. (Biblioteca aula. Musa cultura, educação, letras e linguística, v. 11).

PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PORTUGAL. **Constituição da República Portuguesa**. Promulgada em 25 de abril de 1976. Disponível em [http://www.direitoeleis.com.br/Predefini%C3%A7%C3%A3o:Refer%C3%Aancia_bibliogr%C3%A1fica_\(Constitui%C3%A7%C3%A3o_Federal_de_1988\)](http://www.direitoeleis.com.br/Predefini%C3%A7%C3%A3o:Refer%C3%Aancia_bibliogr%C3%A1fica_(Constitui%C3%A7%C3%A3o_Federal_de_1988)).

PORTUGAL. **Decreto-lei n.º 22:469**. In: **Constituição Política da República Portuguesa**. Promulgada em 11 de abril de 1933. Disponível em <https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/1933/04/08300.pdf>.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena**. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961.

REBELLO, Luiz Francisco. **Breve história do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 2000.

REBELLO, Luiz Francisco. **Combate por um teatro de combate**. Lisboa: Seara Nova, 1977.

REBELLO, Luiz Francisco. **Cem anos de teatro português (1880 – 1980)**. Porto: Brasília Editora, 1984.

REBELLO, Luiz Francisco. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 1972.

REBELLO, Luiz Francisco. **O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro**. Lisboa: Ática, 1971.

REBELLO, Luiz Francisco. “Prefácio (talvez) supérfluo”. In: SARAMAGO, José. **Que farei com este livro?**. Porto: Porto Editora, 2015.

REBELLO, Luiz Francisco. **Teatro, tempo e história**. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, nº 151/152, Jan. 1999, p. 143-150.

REDONDO JÚNIOR, José. **Pano de ferro: crítica, polêmica, ensaios de crítica teatral**. Lisboa: Século, 1955.

REDONDO JÚNIOR, José. **Panorama do teatro moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961.

RÉGIO, José. **Jacob e o anjo**. Lisboa: Portugália, 1964.

RÉGIO, José. **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugália, 1967.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2015.

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto: literatura e história em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002. (Selo Universidade, 183).

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Debates, 193).

ROSENFELD, Anatol. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALAZAR, António de Oliveira. **Ditadura administrativa e revolução política. In: Discursos que mudaram o mundo**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010, p. 25-32.

SANTOS, Graça dos. **O espetáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1975.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

SARAMAGO, José. **A noite**. 1 ed. Lisboa: Caminho, 1979.

SARAMAGO, José. **A noite**. 1ª ed. Porto: Porto Ed., 2014a.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

SARAMAGO, José. **As opiniões que o Diário de Lisboa teve**. Lisboa: Seara Nova, 1974.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. [reúne os três primeiros volumes, referentes a 1993, 1994 e 1995].

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. [reúne os dois últimos volumes, referentes a 1996 e 1997].

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote IV**. Lisboa: Caminho, 1998a.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote V**. Porto: Porto Editora, 2017.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013b.

SARAMAGO, José. **Das aparências das coisas**. Expresso, Lisboa, Nº 1640, 2004b. [entrevista a Helena Barbas]

SARAMAGO, José. **Democracia e universidade**. Conferência proferida na Universidade Complutense de Madrid, no ano de 2005. Inclui “Verdade e Ilusão Democrática”, texto que integra o ciclo “Las Conferencias de la Moneda”, lido em abril de 2003, em Santiago do Chile. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013c.

SARAMAGO, José. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1986.

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

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

SARAMAGO, José. **Folhas políticas: 1976-1998**. Lisboa: Caminho, 1999.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. Lisboa: Caminho 1989.

SARAMAGO, José. **In nomine Dei: teatro**. 6ª reimpressão São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013d.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras: 2010b.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013e.

SARAMAGO, José. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

SARAMAGO, José. **O caderno**: textos escritos para o blog (setembro de 2008 a março de 2009). Lisboa: Caminho, 2009c.

SARAMAGO, José. **O caderno 2**: textos escritos para o blog (setembro de 2008 a novembro de 2009). Prefácio de Umberto Eco. Lisboa: Caminho, 2010c.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.

SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras: 2007b.

SARAMAGO, José. **Os apontamentos: crônicas políticas**. Porto: Porto Editora, 2014c. [Reúne os volumes *As opiniões que o DL teve* e *Os apontamentos*].

SARAMAGO, José. **Os poemas possíveis**. Porto: Porto Editora, 2014d.

SARAMAGO, José. **Que farei com este livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998b. [Reúne as peças “Que farei com este livro?”, “A noite” e “A segunda vida de Francisco de Assis”.]

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

SARAMAGO, José. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009d. [Entrevista a João Céu e Silva]

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, teatro e modernidade).

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017

SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo: Alameda, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Exercícios de caligrafia literária: Saramago Quase**. Curitiba: CRV, 2012.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Saramago: Eu-próprio, o Outro?**. Suplemento 1 da revista *Forma breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007.

SIMÕES, João Gaspar. **Crítica VI: o teatro contemporâneo (1942–1982)**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TENGARRINHA, José. (Org.) **História de Portugal**. Bauru: EDUSC, São Paulo: UNESP, Portugal: Instituto Camões, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. **As três irmãs**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

THIMÓTEO, Saulo Gomes. **Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago**. Curitiba: Appris, 2016.

VASCONCELOS, José Carlos de. **Saramago vence Cerco de Lisboa**. In: *Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa: Ano IX, n. 354, de 18 a 24/04/89, p. 8-12.

VENÂNCIO, Fernando. **José Saramago: a luz e o sombreado**. Porto: Campo das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEGAS, Francisco José (org.). **José Saramago: uma voz contra o silêncio**. Lisboa: Caminho, 1998.

VIEL, Ricardo. **Um país levantado em alegria – 20 anos do prêmio Nobel de literatura de José Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VILHENA, João (org.). **Lanzarote: a janela de Saramago**. Porto: Porto Ed., 2014.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **A política e as letras**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2013a.

WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society: 1780-1950**. London: Vintage, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Eliot**. London: Chatto & Windus, 1952.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na História e na Literatura**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011c.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança**. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Cardigan: Parthian, 2013b.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

