

PARA UMA RELEITURA DE *A NOITE*, DE JOSÉ SARAMAGO

FOR A REREADING OF *A NOITE*,

BY JOSÉ SARAMAGO

Carlos Nogueira^{1,2} 

¹Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro/Cátedra José Saramago, Vila Real, Portugal

²Universidade de Vigo, Vigo, Espanha

Resumo

Neste artigo, em diálogo com a crítica especializada que se tem ocupado da dramaturgia de José Saramago, proponho uma releitura da primeira peça teatral do autor. Insistirei no realismo direto que o escritor quis inculcar na sua primeira incursão na dramaturgia. Para isso, ocupar-me-ei da língua, do estilo e da ideologia de *A noite*, lugar dramático em que Saramago entretence situações sociais e humanas tão radicalmente “reais” quanto irredutivelmente alegóricas e, por isso mesmo, intemporais.

Palavras-chave: José Saramago; teatro; *A noite*; estilo; comunismo/socialismo.

Abstract

In this article, in dialogue with specialized critics who have focused on José Saramago's dramaturgy, I propose a reinterpretation of his first play. I will insist on the direct realism that the writer wanted to instill in his first foray into dramaturgy. To do this, I will focus on the language, style and ideology of *A Noite*, a dramatic place in which Saramago interweaves social and human situations that are as radically “real” as they are irreducibly allegorical and, therefore, timeless.

Keywords: José Saramago; Theater; *A noite*; Style; Communism/Socialism.

Resumen

En este artículo, en diálogo con la crítica especializada que se ha centrado en la dramaturgia de José Saramago, propongo una reinterpretación de la primera pieza de teatro del autor. Insistiré en el realismo directo que el escritor quiso inculcar en su primera incursión en la dramaturgia. Para ello, me centraré en el lenguaje, el estilo y la ideología de *A Noite*, lugar dramático en el que José Saramago entrelaza situaciones sociales y humanas que son tan radicalmente “reales” como irredutiblemente alegóricas y, por tanto, atemporales.

Palabras clave: José Saramago; teatro; *A noite*; comunismo/socialismo.

O dramaturgo perante si mesmo

Em abril de 1981, a propósito da representação da peça *Que farei com este livro?*, José Saramago dizia “não saber ainda se sou realmente um dramaturgo” (Saramago, 1981, p. 18). Em 1993, noutra entrevista concedida a um jornal brasileiro, explicava nestes termos a origem do seu trabalho dramaturgico: “O teatro para mim – e já são quatro peças – foi sempre obra de convites externos. Em nenhum momento da minha vida me propus a um trabalho de dramaturgo. Achava que não tinha treinamento para isso” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 212). Saramago haveria de repetir esses juízos mais vezes, sempre com modéstia e, acima de tudo, assertividade, porque, convictamente, não se considerava um dramaturgo. A Carlos Reis diria, por isso mesmo, em janeiro de 1997, nos diálogos que manteve com o ensaísta em Lanzarote, nunca ter tido a ideia de escrever textos dramáticos: “Todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e de propostas, desde *A Noite*, que me foi pedida pela Luzia Maria Martins” (Saramago *apud* Reis, 2015, p. 118). Pelo menos em parte, esses e outros apontamentos semelhantes explicam a escassa fortuna crítica e editorial do teatro de José Saramago e contrastam com o que nos confidencia o autor sobre o que ele próprio sente quando vê as suas peças no palco:

Assistir à encenação de uma peça é uma emoção muito superior àquela que resulta da simples publicação de um livro – que vai para a livraria, saem as críticas, discute-se sobre ele, e a coisa fica num plano estabelecido. É diferente ver nascer uma peça no palco, ver como os atores formam e assumem as personagens, os ensaios, a montagem, e depois o momento único que é a estreia, quando se ouvem as primeiras palmas e a gente sente que o espetáculo está pronto. Não há outra emoção tão forte nesse domínio da criação literária (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 212-213).

Como é fácil de deduzir dessas palavras, não foi com distanciamento ou desinteresse que José Saramago terá assistido, em 1979 e em 1980, às estreias de *A noite* e *Que farei com este livro?*, com encenação de Joaquim Benite e levadas a palco pela Companhia de Teatro de Almada, “então em processo de transição do bairro de Campolide, em Lisboa, inicial sede do grupo, para Almada” (Real; Oliveira, 2022, p. 382). Contudo nem o júbilo do dramaturgo perante a realização teatral das suas peças, nem a consciência de não serem “más” (Saramago *apud* Reis, 2015, p. 119), como ele próprio afirmou, o motivaram a desejar escrever teatro unicamente por necessidade íntima e vontade própria.

As críticas da crítica

A atitude (que José Saramago assumiu desde cedo) de dramaturgo ocasional e de desprendimento em relação às suas peças de teatro não deixou certamente de ter algum ou muito impacto na indiferença da crítica saramaguiana e da crítica em geral, muito mais interessadas na obra romanesca do que nos outros gêneros que o escritor cultivou. Essa atitude distanciada de Saramago também se tem repercutido no modo como alguma crítica tem vindo a avaliar negativamente a dramaturgia do autor. Mas também não podemos esquecer o efeito, em José Saramago, dessas considerações sobre o seu teatro (e também o efeito da falta delas). Já a seguir, lerei criticamente algumas dessas críticas, tanto as negativas como as positivas, e proporei a minha leitura dos conteúdos e das formas da primeira peça teatral de Saramago.

Tanto quanto sei, foi Maria Helena Serôdio quem primeiro publicou uma crítica à primeira peça de José Saramago. Com o título “*A Noite* de José Saramago”, saiu n’*O Diário*, no dia 15 de junho de 1979, nove dias depois do espetáculo, realizado a 6 de junho, em Almada, pelo Grupo de Teatro de Campolide/Companhia de Teatro de Almada, com encenação de Joaquim Benite. Maria Helena Serôdio, que se viria a impor como uma das mais lúcidas e respeitadas estudiosas do teatro português, elogia o trabalho de Saramago, “notável pela construção do diálogo, pela capacidade de evocar uma situação e, sobretudo, pela análise de comportamentos exemplares, ajudada por uma espantosa caracterização das personagens” (Serôdio, 1979, p. 17). Mais abaixo, espero provar em que termos concordo com esta leitura, que, por não dispor de espaço para tal, a autora não pôde desenvolver.

Em novembro de 1980, cerca de um ano após a publicação de *A noite*, Fernando Mendonça publicava na *Colóquio/Letras* uma resenha com observações também muito precisas e pertinentes:

Quanto à sequência dramática e ao conflito de raiz que, reconheçamos, está presente na peça, faltam-lhe espessura e desenvolvimento progressivo. Tudo permanece ostensivamente parado. É certo que esta imobilidade, este nada acontecer do discurso dramático fazem parte da gramática da cena; reconhecemo-lo sem custo. O não dinamismo da ação constitui a sua dinâmica. Mas justamente a suspensão, a apatia propositada, deviam criar uma densidade mais incômoda, uma expectativa mais eficaz. O tédio da redação pode transmitir-se ao espetador, pois o excesso desta função semiológica no palco tem muitas probabilidades de desvirtuar-se dentro do destinatário (Mendonça, 1980, p. 85).

Essa opinião decorre de uma leitura atenta da peça, certamente. Todavia convém assinalar que José Saramago dá indicações precisas, na primeira longa didascália, a abrir o primeiro ato, sobre o ambiente “de tédio, de rotina, de noite igual às outras” (Saramago, 2014a, p. 13) vivido na redação. O julgamento de Fernando Mendonça sobre a falta de conflitualidade dramática geral dentro dessa desejada sensação de marasmo compreende-se mais facilmente se dermos o devido relevo ao que o crítico aponta de muito meritório na peça:

José Saramago é um criador de linguagem, porque sabe distribuir com mestria as tensões internas do discurso narrativo. Dessa arte, portanto, se valeu ao estabelecer a linha de tensão dramática existente dentro da sua peça: os diálogos entre o chefe da redação (Valadares) e o redator da província (Torres). As falas destas duas personagens são filtradas na quantidade exatamente adequada ao discurso teatral (teatral em todos os bons sentidos). O mérito da ação está, provavelmente, no jogo das palavras e das intervenções destes dois protagonistas, que galhardamente carregam a peça do princípio ao fim. E que chegam para aliciar o leitor (ou o espetador) (Mendonça, 1980, p. 85).

Se, para Fernando Mendonça, o essencial da peça está nas palavras trocadas entre essas duas personagens e nas suas diferentes atitudes relativas ao poder, deduz-se que o crítico desaprova as demais réplicas e situações, ou grande parte delas. É assim porque, ao longo da generalidade da peça, segundo ele, nada sucede de dramaticamente significativo. Não concordo totalmente com Fernando Mendonça, mas julgo entender as razões concretas de sua decepção perante a primeira peça de José Saramago, “escritor inegavelmente bafejado pelo dom da narrativa (veja-se *Manual de Pintura e Caligrafia*, uma das mais significativas obras produzidas ultimamente em Portugal)” (Mendonça, 1980, p. 85). Há momentos de alguma dilatação que atrasam a precipitação dramática e que podem talvez implicar a desatenção de não poucos leitores e espectadores. Saramago usou-os para criar um efeito de verdade crua e, ao mesmo tempo, para, por um lado, expor o desdém do poder pelos mais fracos e, por outro, evidenciar a capacidade de resistência de quem se opõe aos desmandos, às intimidações. Torres e a estagiária Cláudia, outra das mulheres fortes da obra de Saramago, são a cada passo ameaçados de demissão, sobretudo aquela, por estar a começar a carreira de jornalista. Contudo resistem, surpreendem, usam uma linguagem inteligente, viva, com verve irónica e satírica:

JOSEFINA

(Do fundo)

Estávamos bem aviados com o Torres no lugar de chefe da Redação. O que vale é que primeiro hão de as galinhas ter dentes...

TORRES

(Como quem pensa em voz alta)

Algumas galinhas já têm dentes...

JOSEFINA

Essa é comigo?

TORRES

Que ideia! A minha querida colega Josefina é alguma galinha?

CARDOSO

(Rindo)

Ai, boa piada!

JOSEFINA

Queres levar um estalo, ó Cardoso? E você, seu Torres, não se meta comigo...

TORRES

(Cortando)

Qualquer de nós está velho de mais para se meter com o outro. (Saramago, 2014a, p. 28).

Momentos como este e uma cena ou outra, como a do telefonema que Torres simula para fazer sair Valadares (o chefe da redação) da tipografia, estão com certeza na origem do veredicto de Fernando Mendonça, que fecha a sua crítica com palavras não efusivas, obviamente, mas, ainda assim, de incentivo a José Saramago:

Queremos acreditar que *A Noite* seja mais um justo tributo ao 25 de Abril. Não é, porém, uma produção que nos anime, por enquanto, a considerar o autor como um dramaturgo nato. E pelo respeito que votamos a José Saramago, e à obra com que já enriqueceu as letras portuguesas, não desejamos que seja um dramaturgo por acidente, e muito menos de ocasião (Mendonça, 1980, p. 85).

Fernando Mendonça, excelente crítico de teatro, teoriza, com demasiado impressionismo, na recensão que estou a comentar: “Assim como uma boa voz não se adquire, já se traz de nascença, assim só existem dramaturgos natos” (Mendonça, 1980, p. 85). José Saramago nunca se viu como um “dramaturgo nato” (Mendonça, 1980, p. 85), nem, diga-se de passagem, alguma vez acreditou ser “bafejado pelo dom da narrativa” (Mendonça, 1980, p. 85). Saramago cria no esforço individual, era obstinado e abnegado no trabalho, no questionamento constante, impunha a si mesmo regras e objetivos exigentes. Todo o seu percurso como escritor prova a sua persistência, a sua vontade de se transcender a cada nova obra, de que é exemplo a sua segunda peça (de uma qualidade rara, como espero mostrar na segunda seção). É conhecida a frase de José Saramago “Difícilimo ato é o de escrever, responsabilidade das maiores” (Saramago, 2015, p. 12), que está longe de ser um mero exercício retórico do narrador de *A jangada de pedra*. Diz bem da oficina de escrita saramaguiana, assim romanescamente apresentada, no desenvolvimento dado àquela que é já uma das muitas máximas do autor que fazem parte da memória coletiva portuguesa (e não só):

Difícilimo ato é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos (Saramago, 2015, p. 12).

Atentemos agora a uma crítica mais negativa do que a de Fernando Mendonça. Lênia Márcia Mongelli, em maio de 1998, escrevia, a propósito da publicação num único volume, no Brasil, pela Companhia das Letras, das três primeiras peças de teatro de José Saramago (com o título da segunda delas: *Que farei com este livro?*), o seguinte:

[...] esse teatro não despertou o entusiasmo geral, acusado de carência de dramaticidade e de ser antes um “jogo de idéias”, conduzido por diálogos muito bem estruturados (o que igualmente já se sabe como distintivo do escritor), mas lentamente desenvolvidos. Falta às três peças a indispensável “concisão dramática”, que se sustenta tanto pela consistência da intriga quanto pelo encaminhamento dela rumo ao clímax e ao desfecho. A ausência de tensão, diluidora dos conflitos e comprometedora do teatro enquanto tal (por isso Pessoa se antecipou e catalogou o seu de “estático”), encontra na contextualização sócio-política, arguta e criativa, qualidades compensatórias (Mongelli, 1998).

Lênia Márcia Mongelli encontra problemas graves de concepção nas três primeiras peças dramáticas de José Saramago. O título do breve artigo que a estudiosa escreveu a propósito da reunião num único volume, no Brasil, dessas obras, como referi, deixa antever o conteúdo: “Um teatro carente de ambiguidades”. As reservas da autora começam no que ela considera a repetição de modelos e o “maniqueísmo do esquema realista da luta de classes – vícios que costumam ficar secundarizados diante do lapidar domínio da linguagem” (Mongelli, 1998) e abrangem ainda a escassa dramaticidade, resultado de um teatro mais preocupado com as ideias do que com a concisão e a tensão dramáticas. Fernando Mendonça também nota a falta de rapidez da intriga, mas revela mais entusiasmo do que a crítica brasileira, e é menos vago e muito mais construtivo, como vimos.

Horácio Costa surge-nos numa posição intermédia, como se percebe nesta afirmação, quase a terminar a sua leitura de *A noite*: “A análise que aqui foi feita coincide parcialmente com a do crítico Fernando Mendonça (Costa, 1994, p. 112). Há, porém, uma diferença substancial entre eles. Tal como eu, Horácio Costa não aceita o princípio, postulado por Fernando Mendonça, de um teatro realizado por “instinto” (Mendonça, 1980, p. 85). Em vez disso, defende o que é, para ele, em Saramago, “uma espécie de sistema de aprendizagem rápida” (Costa, 1994, p. 112), visível no “aperfeiçoamento perceptível entre *A Noite* e *Que Farei com Este Livro?*” (Costa, 1994, p. 112). E conclui, com muito acerto: “Em poucas palavras, antes de colocar-se diante do fato literário na posição de quem ‘por instinto’ ou genialidade ‘natos’ espera soluções mais ou menos providencialistas, o escritor, simplesmente, trabalha” (Costa, 1994, p. 112).

Bem distintas são as opiniões de Zeferino Coelho, o editor da Caminho, que em 1979 estava praticamente a começar (existia há cerca de dois anos), e de Luiz Francisco Rebello, conceituado professor, crítico de teatro e dramaturgo. O primeiro, em declarações a João Céu e Silva, é sumário, porém perentório na sua apreciação da peça (de um dramaturgo em formação em busca de editor):

Conheci-o de o ler nos jornais mas o primeiro contacto que tive com ele foi no final de 1978, quando telefonou para a Caminho e disse que tinha um livro que nos queria propor. Nessa primeira conversa que tive com ele disse-lhe para deixar o livro e que, após o ler, lhe diria se o publicávamos ou não. Li a peça – *A Noite* – e gostei. Achei-a boa e com piada e poderia ser a forma de assinalar mais um aniversário do 25 de Abril, pois passava-se numa redação de um jornal (penso que a do *Diário de Notícias*) na véspera da revolução (Coelho *apud* Silva, 2009, p. 49).

Em julho de 2022, numa entrevista, Zeferino Coelho volta a evocar este caso e é ainda mais explícito ao comentar o panorama da edição de teatro em Portugal e a decisão de publicar a primeira obra dramatúrgica de José Saramago. Em 2009, o editor dissera ao jornalista Céu e Silva ter intuído, muito naturalmente, que a peça “Não teria grande futuro comercial, no máximo venderia umas escassas centenas de exemplares e acabaria por ser representada por um grupo a troco dos direitos oferecidos” (Coelho *apud* Silva, 2009, p. 49). O que de ambíguo, para um leitor mais apressado, possa existir neste enunciado (em que não se põe em causa a qualidade da peça) é esclarecido mais abaixo, quando o editor se refere a *Manual de Pintura e Caligrafia*: “[...] pensei que uma peça não nos daria grande lucro mas talvez ele voltasse a escrever um romance no futuro. [...] Pesando tudo, e achando que era uma boa peça, telefonei-lhe e disse que a publicávamos” (Coelho *apud* Silva, 2009, p. 49). Em 2022, Zeferino Coelho justifica as razões da sua opção com palavras ainda mais inequívocas: “Os editores detestam publicar teatro... A poesia vende pouco, mas o teatro vende ainda menos” (Coelho *apud* Almeida, 2022, p. 86).

Luiz Francisco Rebello (1994, p. 267-268) notava “o apreço que o texto dramático de José Saramago amplamente merece, a sua importância no quadro da atual dramaturgia portuguesa e os vários temas de reflexão que propõe”. Esse juízo positivo está de acordo quer com a apreciação que, em 1980, esse autor explanou, com bastante pormenor, no posfácio de *Que farei com este livro?* (texto com o qual dialogarei no segundo capítulo), quer com o que, em 1999, lapidarmente, viria a afirmar sobre *A noite* (no número da revista *Colóquio/Letras* subordinado ao tema “José Saramago: o ano de 1998”, que assinalou a atribuição do Nobel de Literatura ao autor): “E manda a verdade dizer que *A Noite* se nos apresenta como um artefato polido, rigoroso, sem as asperezas e hesitações que até aí seriam desculpáveis numa obra primogénita” (Rebello, 1999, p. 144).

Perante esta tão acentuada diversidade na recepção crítica da dramaturgia saramaguiana, é conveniente olhar para as peças com uma atenção redobrada. Proponho-me a tentar perceber as avaliações de uns e outros, ao mesmo tempo que apresento e justifico a minha própria leitura. Já manifestei, de passagem, a minha discordância em relação ao ponto de vista de Fernando Mendonça, que me afasta também, ou ainda mais, da perspectiva de Lênia Márcia Mongelli, para quem *Que farei com este livro?* é “o mais resolvido” dos três primeiros textos dramáticos de Saramago (Mongelli, 1998). Concorro com esse juízo da autora, mas faço parte do grupo daqueles que consideram *A noite* – distinguida com o Prémio da Associação de Críticos Portugueses de melhor peça de teatro representada em 1979 em Portugal – uma obra literária de qualidade (embora tendo presente as virtualidades teatrais do texto, não me ocupo, importa relembrar, da sua concretização em espetáculo teatral).

A noite no contexto da poética saramaguiana: continuidade, não rutura

Quando escreve *A noite*, José Saramago, então com 56 anos, publicara já um número significativo de obras em vários gêneros, depois da experiência inaugural e já muito coesa, em 1947, do romance *Terra do pecado*. Era um escritor que mostrara, quer nessa primeira experiência romanesca, quer em tudo o que publicou a seguir, uma capacidade muito especial de construir mundos de linguagem tão memoráveis literariamente quanto inscritos na realidade histórico-social e política e atravessados por uma força espiritual e por um humanismo que mantêm toda a atualidade. A primeira peça teatral de José Saramago não aparece como um devaneio de um candidato a escritor a quem faltassem ideias e o domínio da linguagem. Na poesia (*Os poemas possíveis*, 1966; *Provavelmente alegria*, 1970), na prosa poética (*O ano de 1993*, 1975), no romance *Manual de pintura e caligrafia* (1976), nas crônicas (que ia publicando em jornais e que reuniu em *Deste mundo e do outro*, 1971, e *A bagagem do viajante*, 1973), nos contos de *Objeto quase* (1978) e no conto *O ouvido* (1979), há pensamento e uma poética que não deixariam de lhe garantir, mesmo que nada mais tivesse publicado, um lugar digno na história da literatura portuguesa. Há, também, uma consciência do texto como espaço cênico (vimos que Carlos Reis nota a teatralidade saramaguiana e as passagens dos romances que permitem falar de Saramago como “escritor teatral”), o que, obviamente, se verifica em termos literais em *A noite* e em qualquer peça teatral bem conseguida, em que o texto é um palco.

Começemos pela ideia que originou *A noite*. Como se sabe, José Saramago começou por declinar o convite de Luzia Maria Martins, que o via capaz de escrever uma peça sobre a sua experiência profissional “no interior de um jornal” (Reis, 2015, p. 118). Dois dias depois, diz-nos o escritor, que recusara o desafio por nunca ter escrito teatro, por não se sentir com competência para o fazer e porque não era um leitor assíduo de textos dramáticos, já acreditava ser possível avançar, desde que a ação se passasse na noite de 24 para 25 de abril de 1974. Num tempo em que “as peças que se referiam à atualidade, tal como esta se configurava no país do pós-25 de abril, eram minoria [...], Saramago, esse, mergulhou em cheio na realidade imediata” (Rebello, 1999, p. 145), realidade que lhe era dolorosa, mas da qual não queria desistir. Já em larga medida descrente da possibilidade de instauração em Portugal de um socialismo autenticamente para todos, a ideia dessa peça nasce da necessidade de José Saramago escrever sobre temas que o inquietavam. A “realidade imediata”, em particular tudo o que tinha a ver com a opressão salazarista e a tendência humana para o mal nas suas múltiplas concretizações, constituía desde sempre o universo de referência da escrita de um homem que exigia de si próprio uma presença viva e lúcida,

um desempenho atuante das suas responsabilidades políticas e sociais de cidadão comprometido com o presente e o futuro do seu país.

Faz todo o sentido entendermos *A noite* como um prolongamento do final eufórico de *Manual de pintura e caligrafia*, em que o pintor H. descreve a alegria que se vivia nas ruas no dia seguinte ao golpe militar e o arrebatamento que ele e M. sentiram perante a notícia do colapso do regime fascista, quando era “ainda noite por cima das nossas cabeças” (Saramago, 2014b, p. 271) e já imaginavam um mundo novo, uma sociedade nova:

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. Estou neste momento sozinho: M. foi encontrar-se com alguém do Partido, não sei onde. Vai acabar a clandestinidade. O meu auto-retrato já está muito adiantado. Dormíamos em minha casa, M. e eu, quando o Chico, noctívago, telefonou, aos gritos, que ouvíssemos a rádio. Levantámo-nos de um salto (estás a chorar, meu amor?): “Aqui Posto de Comando das Forças Armadas. As Forças Armadas portuguesas apelam para todos os habitantes da cidade de Lisboa...”. Abraçámo-nos (meu amor, estás a chorar), e embrulhados no mesmo lençol, abrimos a janela: a cidade, oh, cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe. Eu disse: “Amanhã vamos buscar o António”. M. apertou-se muito contra mim. “E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres”. “Segredos?”, perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas”. (Saramago, 2014b, p. 271).

O confessionalismo, o dramatismo e a linguagem “natural” dessa passagem permitem-me recuperar o que observei acima sobre a especificidade de *A noite* no tratamento do tema, na estrutura dramática e na linguagem. A intriga que se desenvolve na peça vale como metáfora da revolução que está a acontecer em vários espaços de Lisboa e nas ruas. A publicação da notícia do golpe, no final da peça, é o clímax dramático do antagonismo entre os que aceitam e propiciam a ordem imposta pelo governo, e dela beneficiam, e aqueles que se lhe opõem. No primeiro grupo, pontificam o chefe da redação, servil e bajulador, e o diretor e o administrador, cuja prepotência vai esmorecendo à medida que as notícias do golpe de esquerda se tornam cada vez mais sérias; no segundo, sobressaem Torres (o redator da província), a estagiária e os tipógrafos, cuja sublevação faz deles autênticos revolucionários. A relativa ausência de dramatismo do início do primeiro ato não resulta de uma conceção errada da peça. Esse movimento propositalmente lento tem dois objetivos: não só serve à caracterização desse primeiro grupo como também prepara o forte dramatismo do diálogo entre o chefe da redação, Abílio Valadares, que é, em toda a peça, apesar de subserviente, uma personagem dilacerada por conflitos interiores, e Torres, homem de convicções em cujas palavras e atitudes não custa perceber uma projeção de José Saramago.

O segundo ato, que começa com um diálogo entre pares (Torres e a estagiária), confirma o processo de construção de personagens adotado por Saramago, que as ergue com naturalidade e verossimilhança, na expressão e nos atos, e as torna participantes de uma situação. Sem as personagens secundárias, o caráter das figuras principais tornar-se-ia bem mais difuso, e menos proporcionada estaria a representação do processo histórico português que *A noite*, em parte, documenta. As palavras, com muito de anedótico, trocadas entre Torres e Josefina no excerto que transcrevi acima, são um bom exemplo do realismo direto que o dramaturgo quis inculcar à sua primeira incursão na dramaturgia. Essas réplicas, equilibradas em número de ocorrências e na extensão de cada uma, trazem dinamismo e vivacidade, não desenvolvimento lento (argumento que Lênia Márcia Mongelli apresenta, sem o justificar devidamente, como referi). Um momento como esse mostra bem a dessacralização do mundo dramático, que é uma das principais inovações dessa primeira peça de José Saramago. O dramaturgo não caiu na tentação das grandes tiradas dramáticas, grandiloquentes, como talvez desejassem alguns dos espectadores e leitores mais entusiastas da Revolução de Abril. Bem pelo contrário, envereda pela verdade vocabular e idiomática mais comezinha, em vez de ceder à falsa retórica literária. O diálogo é vivo, direto, abundante em metáforas, imagens e símbolos coletivos, coloquialismos, frases feitas e expressões idiomáticas que produzem um impressionante efeito de autenticidade psicológica (“frangos”, “poleiro”, “galos”, “gajos”, “pôr a pata em cima”, “aguentar-se nas ‘canetas’”, “amochar”, “segredinhos”):

O realismo desse momento tem continuidade no que imediatamente se segue à provocação de Fonseca, que visa a intimidar, sem sucesso, Cláudia. É um realismo que expõe sem ornatos a realidade concreta, trivial, e a força de quem está numa posição hierárquica inferior. Essa energia e essa coragem expressam-se no repentismo das reações de Cláudia ao tom intimidatório dos adversários, que se veem desconcertados e derrotados por um sarcasmo cortante e orgulhoso. José Saramago sabe usar com boa medida a carnalidade para traduzir o modo como toda a estrutura do regime, baseada na obediência incondicional ao poder político e na falta praticamente absoluta de liberdade de expressão, estava a ruir perante manifestações verbais e comportamentais de protesto e distanciamento relativamente à cultura programada do regime e daqueles que o apoiam:

CLÁUDIA

(Fremente, mas segura de si)

Não sabia, mas agora sei. Está à vista de toda a gente.

(Fonseca fica desconcertado, hesita, encolhe os ombros, vai para o seu lugar.)

ESMERALDA

(*Para Josefina*)

É bem feito. E nós é que temos a culpa, que as aceitamos. Vêm para o jornalismo estas lambisgórias de blue jeans, ainda a cheirar à mãezinha delas. Malcriadas. Se calhar, até se drogam. Não me admiraria nada.

CLÁUDIA

(*Que ouviu*)

Não se admire, que é verdade. Fiquei drogada desde que aqui entrei. (Saramago, 2014a, p. 102-103)

O sarcasmo de Cláudia, que significa a desconstrução rebelde dos valores e dos preceitos instituídos, desempenha a função de sinal mais imediato de inversão da ordem do poder dominante. Saramago, através do riso agressivo e subversor de quem não tem outro poder senão a sua própria integridade moral, a sua voz e as suas ações, expressa a desconstrução em curso da autoridade ameaçadora, opressora e devota do salazarismo. O dramaturgo, na linha de François Rabelais, põe em cena o trabalho de dessacralização antinormativa da cultura popular. Esse aspecto inscreve-se na conceção materialista histórica (não determinista) de José Saramago, cujo teatro, e, muito em particular, *A noite e Que farei com este livro?*, faz sobressair conscientemente “a dinâmica da História, a divisão entre poderosos e oprimidos, a luta de classes” (Nogueira, 2022, p. 122). A redação do grande jornal diário em que decorre a ação da peça é um “microcosmo em que é reconhecível a imagem de um país policiado” (Rebello, 1999, p. 145), marcado por uma divisão evidente: quem aceita o regime e, em casos como os do diretor e do administrador do jornal, quem ao mesmo tempo se beneficia largamente da ordem imposta; e quem, mais ou menos ativamente, resiste. Esse estado de coisas reflete também, ressalvadas as devidas diferenças, o tempo da escrita e da publicação da peça, que era, para o comunista José Saramago, de profunda desilusão política, social e cultural (1979, apenas cinco anos após a revolução que pôs fim à ditadura). O suposto descuido literário da obra não é um defeito de concepção, e nisto *A noite* tem muito a ver com o teatro brechtiano. A intenção de Saramago é inequívoca: a linguagem dos diálogos está a serviço de uma poética realista que procura a máxima objetividade e o máximo envolvimento intelectual dos leitores e dos espetadores.

Como em Brecht, há nessa primeira peça de Saramago uma ideia inequívoca, objetiva, acerca de um assunto preciso (a noite de 24 para 25 de abril de 1974 e toda a ansiedade que a envolveu), e uma realização dramática em cenas diretas, realistas e funcionais. Decepcionado com o desfecho da Revolução de Abril, mas não desistente, José Saramago fez de *A noite* uma obra

que pretende “não só explicar como também modificar o mundo” (Brecht, s.d., p. 76). A relação com Brecht estabelece-se sem dificuldade: é uma peça de luta política que tem um desiderato didático claramente perceptível, sendo, apesar disso, “uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa” (Brecht, s.d., p. 78). Brecht equaciona a problemática da vinculação entre didatismo e entretenimento em termos que se aplicam a essa primeira incursão dramaturgicamente saramaguiana: “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (Brecht, s.d., p. 78). Por tudo o que discuti até este ponto, também essa asserção de Bertolt Brecht faz todo o sentido em *A noite*, peça séria e política que não é enfadonha: “Há, pois, que defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante” (Brecht, s.d., p. 78). Em réplicas como as da estagiária Cláudia, citadas acima, e em apontamentos como este de Torres, igualmente satírico-humorístico, o riso, manifestação de orgulho e de inteligência, dissecou o objeto satirizado, exibiu-lhe as fraquezas, despoja-o de poder, e assume, por isso, uma ação simultaneamente didática e carnavalesca:

VALADARES

(Frio)

Tem mais alguma coisa a dizer? A partir de hoje, e enquanto você continuar a trabalhar neste jornal, as nossas conversas ficam limitadas aos assuntos de serviço. Com licença.

(*Valadares contorna Torres e sai pela porta B. Torres segue-o.*)

TORRES

Não há nada como uma boa discussão para abrir o apetite. Vou ao bar. (*Sai pela porta C. Os jornalistas olham, perplexos.*) (Saramago, 2014a, p. 64-65)

O socialismo/comunismo de *A noite*:
emancipação de cada pessoa e da sociedade

Voltada para o esclarecimento das injustiças e contradições de um país fascista e capitalista, *A noite* vê nos homens e nas mulheres da redação e da oficina, enquanto classe trabalhadora, a capacidade de mudar a sociedade portuguesa através da ação revolucionária. A presença de duas classes essenciais e antagônicas nessa peça, ambas intervenientes na estrutura econômico-financeira do jornal, expõe a matriz materialista histórica, quer do pensamento saramaguiano, quer da construção de *A noite*, que surge como uma obra singular no panorama literário e cultural português. Num tempo (1979) que era já, em grande parte, na ordem política cotidiana como nas expressões

artísticas, de despolitização, José Saramago opunha-se ao que ele via como a permanência dos temas, das censuras e dos silêncios da prática conservadora e totalitária. *A noite* foi uma das reações do autor à sua aguda consciência de estar a viver, à semelhança de outros socialistas e comunistas portugueses, o fim de um processo de mudança para uma concepção de ser humano e de mundo que, mal estava a começar, já falhava.

Dito isso, importa relevar que o materialismo histórico saramaguiano não é determinista. O escritor não acolhe a ideia de leis fatalistas subjacentes ao desenrolar de todos os acontecimentos, não aceita a tese segundo a qual a ideologia, a política e a economia englobam a totalidade da experiência e não desconsidera a liberdade humana nem a responsabilidade individual. Toda a obra de Saramago, os seus depoimentos orais e escritos e *A noite*, em particular, se situam num horizonte de desejada harmonia entre a política, a cultura e a verdade continuamente pensada, não dogmática, receptiva a corrigir erros e desvios; a verdade que se quer contrária à *Verdade* extremadamente ideológica, de pura natureza totalitária. Daí a relevância de personagens como Torres e Cláudia, que não hesitam em pôr em risco a sua segurança em todos os níveis, no trabalho, na vida privada e mesmo a integridade física, em nome de uma coerência intelectual e ética direcionada para o bem comum; um bem partilhado e dialogante, não a aparência de um Bem imposto como salvífico e único.

A nova teoria da história defendida por Marx só em parte é aprovada por José Saramago, homem, não é demais repeti-lo, quando publica *A noite*, já sem a crença na exequibilidade absoluta de um mundo socialista que pusesse fim a milênios de opressão das classes dirigentes e proprietárias dos meios de produção. Militante do Partido Comunista, José Saramago não escreveu com a finalidade de contribuir rigidamente para o fim previsto pela doutrina de Marx e Engels: a concentração no Estado de todos os meios de produção, a abolição ou a restrição da propriedade privada, o desaparecimento das classes. Tal como qualquer outro messianismo, o comunismo não só prescreve que a história tem uma direção preestabelecida e imutável como também anuncia o fim de todas as diferenças entre os grupos humanos e entre os próprios seres humanos. O termo “determinismo” e a expressão “voluntarismo intransigente” (Todorov, 2017, p. 52) caracterizam bem “o marxismo, que quis levar o bem a cada país e ao mundo sem se recusar, numa fase assumida como apenas provisória, a impor o mal a quem quer que rejeitasse a *verdade* da luta de classes” (Nogueira, 2022, p. 313). Se necessário, esse mal temporário consubstanciar-se-ia (e consubstanciou-se), para um número incontável de vítimas, em sofrimento físico, derramamento de sangue e morte. Um poder revolucionário, *cientificamente* voltado para a extinção da violência histórica, transformou-se rapidamente em poder de Estado sem qualquer restrição e moderação.

O comunismo de José Saramago, que o próprio caracterizou inúmeras vezes, é de outra espécie: justiça, liberdade e igualdade reais para todos. O escritor nunca renunciou a ver no comunismo um modo elevado de “conciliação entre a justiça social e a vocação ética dos indivíduos” (Lourenço, 1979, p. 16). Nenhum messianismo atrai Saramago, nenhuma ideia de fechamento da História e de total dependência desta em relação à economia o move, nenhuma justificação de violência no espaço da ética o alicia. Saramago nunca defendeu a ideia de uma sociedade nova e de um ser humano novo unicamente radicada na luta de classes e em todos os outros dogmas da doutrina marxista. O marxismo saramaguiano não é minimamente conservador. Saramago, como Benjamin, olhava a história da humanidade e via uma sucessão imprevisível e ininterrupta de barbárie. Não há como negar a verdade desta perspectiva nem a visão de José Saramago sobre o progresso moral, que “não é uma escala contínua de aperfeiçoamento humano. Porque permanentemente ameaçado pelo mal, o progresso é descontínuo, intermitente e labiríntico, não possuindo um critério absoluto de evolução superior” (Real, 2012, p. 171).

A escrita literária de José Saramago, política no sentido amplo em que tudo o que se diz e faz tem efeitos (in)visíveis na pólis, foi, desde o início, da “ordem da poética política, quer dizer, da ação e da metamorfose cultural” (Lourenço, 1979, p. VI). Nesse sentido, *A noite* aconteceu naturalmente como uma peça de um marxista que não escrevia para fazer política numa acepção partidária e ideológica. O dramaturgo assumiu do realismo socialista o conhecido postulado de que o objeto da arte é a representação da verdade da própria vida, e daí a dramatização da luta que homens e mulheres sustentavam no meio material que os envolviam no Portugal da Revolução de Abril. Teatro vivo e realista, sem dúvida, feito à medida do “homem” social do tempo salazarista e revolucionário, embora não literatura de partido. Esta frase lapidar resume muito do que José Saramago disse sobre a sua obra e a quem, na maioria dos casos certamente sem o ler, o acusava de fazer literatura “tendenciosa”: “A minha literatura reflete, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 364). O escritor deixava a ideologia explícita para a sua faceta propriamente dita de cidadão atento, preocupado e interventivo na vida política e social:

O cidadão que o escritor é não pode ocultar-se por trás da obra. Ela, mesmo importante, não pode servir de esconderijo para o autor lhe dar uma espécie de boa consciência graças à qual ele poderia dizer que está ocupado e não tem tempo para intervir na vida do país (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 365)

A noite caracteriza-se por um óbvio e compreensível esquematismo dramático, centrado nas forças sociais em conflito antes e durante a Revolução de Abril. Juntamente com a linguagem realista que dá forma verbal e sentidos à peça, este aspeto tem relegado a primeira obra dramática saramaguiana a um considerável esquecimento ou desprezo por parte da crítica, do público leitor e dos agentes teatrais. Essa é uma situação, no mínimo, injusta, porque *A noite* retrata com virtuosismo um dos momentos mais marcantes da História de Portugal (a que importa dar um relevo que vá para além das comemorações anuais na Assembleia da República). Esse destaque pode e deve ser veiculado através da leitura e da interpretação de obras como *A noite*, que nos diz muito mais do que em 1848 escreveram Karl Marx e Friedrich Engels, no início do *Manifesto do Partido Comunista*: “A história de todas as sociedades é a história da luta de classes” (Marx; Engels, 2020, p. 86). Seguindo a proposta de Thomas Piketty, é vantajoso reformular essa conhecida e importante máxima em termos mais condizentes com a realidade histórica: “a história de qualquer sociedade, até aos nossos dias, não foi mais do que a história das ideologias e da procura de justiça” (Piketty, 2020, p. 1.193). Precisamente: a vida de José Saramago pautou-se pela construção e defesa de uma ideologia e pela demanda de uma justiça para todos: ideologia no sentido positivo de “tentativa mais ou menos coerente de apresentar respostas para um conjunto extremamente vasto de perguntas que dizem respeito à organização desejável ou ideal da sociedade” (Piketty, 2020, p. 14), nos âmbitos político, económico e social; justiça enquanto estado de diálogo social que se regula, antes de mais nada, pelos princípios da igualdade (o igual deve ser tratado de modo igual, o diferente deve ser tratado de modo diferente), da proporcionalidade (entre delitos e penas ou entre dano e indenização, por exemplo) e da alteridade (a justiça volta-se para o social, para a relação com o outro: *ad alterum*).

Essas considerações reenviam-nos já não propriamente aos conceitos de materialismo histórico no socialismo comunista e em José Saramago, tratados acima, mas mais diretamente ao conceito de comunismo e à questão da existência ou não de sociedades comunistas. Num texto de opinião publicado no *Jornal Novo*, em pleno Verão Quente de 1975, dizia Eduardo Lourenço: “Em sentido próprio, *não há ainda sociedade socialista alguma*, porque não existe em parte alguma *essa sociedade sem classes*” (Lourenço, 1976, p. 139, grifos do autor). No mesmo texto, a propósito sobretudo do comunismo soviético, o filósofo português fala de “*involução* do processo revolucionário inicial” (Lourenço, 1976, p. 140, grifo do autor) e “de um *socialismo* que nunca existiu” (Lourenço, 1976, p. 140, grifo do autor). José Saramago, por sua vez, declarou também, *ipsis verbis*, que “[o] comunismo nunca existiu em país nenhum” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 387). Com uma afirmação como esta, proferida em 2007, Saramago não quer ocultar os crimes e os fracassos do socialismo real. Quer, muito pelo contrário, distanciar-se

e criticar o comunismo dos regimes totalitários. Para se compreender bem a posição ideológica saramaguiana e para a análise de *A noite* que estou a desenvolver, veja-se outra declaração de José Saramago, uma dentre muitas outras que viriam a propósito, que clarifica perfeitamente o seu ideal comunista:

A experiência comunista foi evidentemente um fracasso, demonstrando que os caminhos que se tomaram estavam errados. E, de facto, a ideia de que o homem só pode ter uma justificação social integrada e funcionando harmonicamente dentro do *corpus* social, ignorando o foro de liberdade de cada um, falhou em toda a parte. E falhou, sobretudo, por pensar ser possível construir o socialismo sem a participação dos cidadãos. O que me leva a expressar a convicção – que não é nada materialista mas também tenho direito às minhas próprias contradições – de que o socialismo é um estado de espírito. O socialismo não faz os socialistas, são os socialistas que fazem o socialismo (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 384).

O socialismo de José Saramago não é o mesmo de não poucos comunistas que apoiam o chamado comunismo real. O autor português nunca falou propriamente em apressar a revolução, nem a viu próxima (a não ser talvez num breve período antes e, sobretudo, durante a Revolução de 1974-75, como nos mostram as crônicas políticas de Saramago). Para Marx, a existência, a vida determinava as ideias, a consciência; para Lênin, precisamente para apressar a revolução e a direção da História, teriam de ser as ideias a determinar (forçar) a existência, a vida. Para Saramago, não há um fim (socialista ou outro) da História, não há uma direção linear e predeterminada, nem pode ou deveria haver uma revolução sem a *radical* individualidade de cada um(a), sem os pensamentos, os sentimentos, as emoções, as vontades e as ações individuais. É certo que não podemos negar a importância, em Saramago, do materialismo histórico, a sua visão marxista das forças históricas, sociais e econômicas, como observei acima, com algum pormenor. Mas não é menos verdade que o socialismo heterodoxo de José Saramago não despreza a integridade e o núcleo vital da obra literária nem cede ao coletivo “o foro da liberdade de cada um” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 384). Nos depoimentos e na escrita de José Saramago não faltam afirmações e realizações que concretizem esses princípios ideológicos, éticos e estéticos.

Por imposição natural do próprio tema da peça (a luta contra o fascismo, a oposição ideológica e política entre a direita e a esquerda), *A noite*, no contexto da obra literária saramaguiana, inaugura, em termos de construção literária, prolongando o final de *Manual de pintura e caligrafia*, a assunção explícita de um socialismo integral, universal, democrático, feminista, descentralizado; um socialismo, sem dúvida, consciente dos erros e dos abusos do socialismo empírico, feito com “a participação dos cidadãos” (Saramago *apud* Gómez

Aguilera, 2010, p. 384). “O *Gulag* e os seus fantasmas ensinaram-nos a modéstia”, afirmou Eduardo Lourenço (1979, p. 70, grifo do autor). Saramago sabia ler as lições da História, não cria na bondade humana, não desistia perante as adversidades e também não mitificava as classes subalternas nem os pobres. Assim, sem grande decepção, sabia que o único caminho para atingir o máximo de socialismo possível, sempre provisório e suscetível a quebras e perdas, era descer do “céu límpido da ideologia à dura terra da prática” (Lourenço, 1979, p. 70).

Na peça, todo o jogo de forças de classe e também de forças individuais confirmam a lucidez de José Saramago perante uma revolução que o desiludira. Todavia, na vida de Saramago, desilusão nunca significou desistência. O final de *A noite*, com contornos que evocam a estética socialista, resume não apenas o triunfo do golpe de Estado, mas sobretudo o envolvimento ativo de grupos e indivíduos na ação revolucionária: Torres, Cláudia e quem os apoia, na redação, e os tipógrafos (os trabalhadores de menor poder dentro do jornal, a seguir aos dois contínuos, que representam quem ainda não adquiriu consciência política e social). *A noite* encerra uma tensão dialética entre o que acabou por não ser (uma revolução socialista nos termos equacionados por Saramago) e a persistência, sem nada de teleologia e providencialismo, no projeto de transformação da realidade social, econômica, política e ética:

JERÓNIMO

(Avançando com os companheiros na direção de Torres e Cláudia)

A máquina já está a andar!

TODOS JUNTOS

(Em tons diferentes)

A máquina já está a andar!

GRUPO DO ADMINISTRADOR

(Começando em surdina e alternando com o grupo de Torres)

Há de parar! Há de parar! Há de parar! Há de parar!

GRUPO DE TORRES

(Mesmo jogo)

Andar! Andar! Andar! Andar! *(O ruído da rotativa cresce.)*

GRUPO DE PINTO

(Ansiosamente)

E se parar? E se parar?

GRUPO DE TORRES

(Levantando o punho cerrado e logo a seguir estendendo o braço obliquamente para o chão, com o dedo indicador apontando)

Tornará a andar! *(A frase será seca, cortada, decisiva, sem réplica.)*

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

GRUPO DE TORRES

(Voz natural, mas intensa)

Tornará a andar! (Saramago, 2014a, p. 130-132)

Ao opor diretamente ao diretor o chefe da tipografia (Jerónimo) e dois trabalhadores, Damião e Afonso, José Saramago constrói um momento de grande intensidade dramática que traduz uma concepção de socialismo em que a classe trabalhadora é realmente o sujeito da força produtiva, do conjunto de relações sociais de produção e da ação revolucionária; sujeito de um modelo de socialismo participativo que visa a passar do sistema de propriedade privada para um novo paradigma de propriedade social e de partilha dos direitos de decisão nas empresas, representadas na peça por este jornal, que “não é uma folheta de província, é um grande jornal” (Saramago, 2014a, p. 60). A atitude do diretor e dos seus pares anuncia um advento socialista que não chegará a materializar-se como José Saramago e outros queriam, mas é o sinal de que a desalienação dos trabalhadores e do trabalho está em vias de se concretizar numa fase superior das relações sociais e da estrutura econômica da sociedade:

DIRETOR

Está lá? Sou Máximo Redondo. E o doutor Luciano de Carvalho? Já sabe o que aconteceu? A revolução está na rua. Os militares. Contra nós, sim, contra nós. Tenho a certeza... Isso mesmo... queime... queime... queime... Está lá? Está lá? É da casa do engenheiro Matos Pimentel? Fala Máximo Redondo. Os militares estão na rua... Contra o governo... contra nós... queime... queime... queime...

(Começa a ouvir-se um barulho surdo, ainda longínquo, como um trovão no horizonte. Irá crescendo aos poucos, sem abafar as palavras derradeiras, e só depois da última se tornará atoador. É a rotativa. Pelo fundo, pela porta da tipografia, entram os operários, com Jerónimo, Damião e Afonso à frente.) (Saramago, 2014a, p. 130).

O socialismo de José Saramago em nada se aproxima do socialismo dos planificadores da sociedade comunista real (soviética, chinesa, norte-coreana etc.), que rejeitam qualquer diálogo com os cidadãos. O coletivismo e o individualismo de Saramago são de outro tipo, como ele próprio nos diz, mais uma vez com uma clareza e uma contundência notáveis:

Se não houver uma revolução de consciências, se as pessoas não gritarem: “Não aceito ser apenas aquilo que querem fazer de mim”, ou não recusarem ser um elemento de uma massa que se move sem consciência de si própria, a Humanidade estará perdida. Não se trata de regressar ao individualismo, mas há que reencontrar o indivíduo. Esse, o nosso grande obstáculo: reencontrar o indivíduo num tempo em que se pretende que ele seja menos do que poderia ser (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 161-62).

A sociedade de Saramago não é a do comunismo real, que recusava (e recusa) as liberdades individuais, mas também não é a neo ou ultraliberal, com um excesso de liberdades que vem a ser contrário ao desenvolvimento pessoal (e, logo, também coletivo). O “indivíduo” saramaguiano não se deve deixar subjugar pela coletividade, mas também não se pode permitir ceder aos desejos individuais de domínio sobre os outros através de uma competição cujo único fim é a acumulação de bens materiais e riqueza. O individualismo de Saramago é coletivista, e o seu coletivismo é individualista. Essa perspectiva aproxima Saramago mais dos liberais clássicos (como Locke, Montesquieu e Adam Smith), com sua visão da natureza social do ser humano, do que do programa voluntarista preestabelecido dos marxistas. Torres, alter ego de José Saramago, despedido (após o 25 de Novembro), ultrajado, afastado, ignorado, e Cláudia, a estagiária que quer pensar por si, consubstanciam o horizonte socialista saramaguiano: o indivíduo realiza-se e emancipa-se na sociedade, e a sociedade cumpre-se e liberta-se no indivíduo livre; o indivíduo que assume valores éticos, princípios universais de igualdade, tanto quanto não se nutre de certezas únicas e infalíveis:

CLÁUDIA

Não acredita no que está a dizer. Você, por exemplo, vejo eu que está bem vivo. Essa acidez, esse azedume, a mim não me enganam. É uma pessoa... (*Interrompe-se, hesita, depois conclui, aprumando o corpo.*)... é uma pessoa que eu admiro muito.

TORRES

E tu és uma boa rapariga, Cláudia. Vais crescer, vais viver neste meio, pobre de ti se não conservares a verticalidade que tens hoje. E não te deixes prender por admirações. Ninguém merece ser admirado vinte e quatro horas por dia. A nossa vida é uma contínua resistência à fraqueza, à renúncia, ao conformismo, e até, algumas vezes, às pequenas e grandes traições. E não há ninguém que não possa afirmar que não errou nunca. Se fazes muita questão de admirar-me, admira-me só de cada vez que eu acertar. Por intervalos. (Saramago, 2014a, p. 64-65).

Essa fala, em que a voz do autor empírico José Saramago se ouve em toda a sua intensidade, é uma apologia da liberdade de pensamento e da necessidade de cada um de nós se autoanalisar honestamente e meditar sobre os seus próprios erros, e uma denúncia da falsidade irredutível e criminosa do pensamento único. José Saramago nunca se identificou com a monumentalidade do partido operário, erigido por Lênin a partir das ideias de Marx, “nem lhe entregou a titularidade dos seus direitos de cidadão livre e dotado de uma subjetividade individual que nenhuma subjetividade coletiva de classe, só por si, tem o direito de reclamar” (Nogueira, 2022, p. 395). Saramago criticou com veemência não só o liberalismo capitalista e democrático de massas, que, segundo ele, tem limitado o desenvolvimento de cada cidadão e excluído e reduzido à pobreza a maioria da população mundial, mas também o modelo marxista-leninista, que impôs a supremacia e o despotismo do partido e do Estado.

Na prática, o projeto marxista e soviético de criação de felicidade e bem-estar para todos consubstanciou-se no “império do mal”, com milhões de prisioneiros políticos e de mortos em prisões e campos de concentração, com detenções e julgamentos arbitrários, humilhações inenarráveis, sofrimento sem limites e morte. “*Ser comunista es un estado de espíritu*” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010, p. 153), lembrava Saramago quando confrontado com a sua visão do mundo.

E ese estado lo perdió Stalin, lo perdieron los dirigentes chinos, los Nikita, los Brezhnev y compañía. [...] Sólo hay que mirar lo que pasa con China, el país de Mao, el de la Gran Marcha. ¿En que se convirtió? En un país que sigue con su bandera roja pero que de comunista no tiene nada
(Morales Alcúdia, 2018, p. 296).

De fato, o “messianismo comunista” (Todorov, 2017, p. 56) teve uma vigência breve, mas fulgurante, trazida pela vitória sobre a Alemanha de Hitler. Saramago conhecia bem a história do comunismo, da Europa e do mundo e, precisamente por ser socialista e comunista, não aceitava a atitude

não socialista daqueles que “*protagonizaron la epopeya de la Revolución Rusa*” (Morales Alcúdia, 2018, p. 296). Também deplorou sempre que o ideal comunista dos primeiros tempos rapidamente se tenha transformado, no Império Soviético, no Leste Europeu e nos regimes comunistas da Ásia, em fanatismo e em repressão, em aspiração de poder pelo poder, em corrupção, cinismo, burocracia e hipocrisia.

Essa clarividência não afastava José Saramago de um certo idealismo, que é um sentimento intrinsecamente humano. Isso não significa que o autor de *A noite* subscrevesse a crença marxista segundo a qual o ser humano e a sociedade humana podem atingir a perfeição e o bem absoluto. A expectativa saramaguiana não deve ser confundida com uma fé em qualquer teleologia, num voluntarismo crente na erradicação integral do mal, à maneira dos mais radicais revolucionários franceses e comunistas. O legado de José Saramago é de outra espécie: sóbrio, pessimista e otimista, moderado, mas não derrotista.

Conclusão: a perturbante atualidade de *A noite*

A noite é uma peça – tão atual hoje como em 1979 – que merece ser lida e encenada, discutida e apresentada como síntese de um momento essencial da História portuguesa (o golpe militar de abril de 1974 que pôs fim a 48 anos de ditadura fascista) e também como a representação da tendência humana para a conflitualidade sociopolítica, para o totalitarismo e para as revoluções. Essa primeira experiência dramática de José Saramago põe-nos perante desejos e jogos de poder que são, na verdade, intemporais: a ambição totalitária de quem não tolera o confronto de ideias, o servilismo de quem quer se beneficiar da inexistência de regras democráticas e a reação de quem não aceita viver sem igualdade, liberdade e fraternidade.

Referências

- ALMEIDA, Pedro Dias. Zeferino Coelho. Havia um certo preconceito, uma desconfiança em relação ao autodidatismo de Saramago. *Visão Biografia*, Lisboa, n.º 10, p. 84-91, maio/jul. 2022.
- BRECHT, Bertolt. Teatro recreativo ou teatro didático? *In*: BRECHT, Bertolt, *Estudos sobre Teatro. Para uma Arte Dramática Não-Aristotélica*. Tradução direta de Fiamma Hasse Pais Brandão. Colaboração de Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugália Editora, s.d. p. 71-87.
- COSTA, José Horácio de Almeida Nascimento. *José Saramago: o Período Formativo*. 1994. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School, Universidade de Yale, New Haven, Connecticut, 1994.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. 3. ed. Precedido de uma Visão Heróico-Trágica do Comunismo. Manuel S. Fonseca (org.). Tradução de Antonio Rodrigues. Lisboa: Guerra e Paz, 2020.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (ed.). *José Saramago nas suas palavras*. Tradução dos textos em espanhol, francês e italiano de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. 2. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.
- LOURENÇO, Eduardo. *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Complexo de Marx ou o Fim do desafio português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.
- MENDONÇA, Fernando. José Saramago, *A Noite*, Editorial Caminho, Lisboa / 1979. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 58, p. 85, nov. 1980.
- MONGELLI, Lênia Márcia. Um teatro carente de ambiguidades. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 maio 1998. Disponível in: <https://www.usp.br/agen/11mai.htm>. Acesso em: 12/02/2023.
- MORALES ALCÚDIA, Joan (coord.). *José Saramago: la revolución de la conciencia*. Córdoba: Utopía Libros, 2018.
- NOGUEIRA, Carlos. *José Saramago: a literatura e o mal*. Lisboa: Tinta-da-China, 2022.
- REAL, Miguel. *Nova Teoria do Mal*: ensaio de biopolítica. 3. ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012.
- REAL, Miguel; OLIVEIRA, Filomena. *As 7 vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras, 2022.
- REBELLO, Luiz Francisco. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- REBELLO, Luiz Francisco. Teatro, tempo e História. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 151-152, p. 143-150, jan./jun. 1999.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. José Saramago fala de *Que Farei com Este Livro?* Olhar o passado com um olhar do presente. *Diário de Lisboa*, ano 61, n.º 20527, 14 abr. 1981, p. 18.
- SARAMAGO, José. *A noite*. Porto: Porto Editora, 2014a.
- SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Porto: Porto Editora, 2014b.

- SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SERÔDIO, Maria Helena. “A Noite de José Saramago”. *O Diário*, ano 4, n.º 1186, 15 jun. 1979, p. 17.
- SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009.
- PIKETTY, Thomas. *Capital e ideologia*. Lisboa: Temas e Debates; Círculo de Leitores, 2020.
- TODOROV, Tzvetan. *Os inimigos íntimos da democracia*. Lisboa: Edições 70, 2017.

Carlos Nogueira. Historiador das ideias, filólogo, diretor da Cátedra José Saramago da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal) e professor da Universidade de Vigo (Espanha). Foi professor da Universidade Complutense de Madrid. Recebeu o Prémio de Ensaio Vergílio Ferreira (2022), o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho (2019), o Prémio Montepio de Ensaio (2012, 2013 e 2014) e o Prémio Santander de Internacionalização da Produção Científica da FCSH/Universidade Nova de Lisboa (2011, 2012, 2013, 2014).

E-mail: catedrasaramago@utad.pt

Declaração de Autoria

Carlos Nogueira, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Financiamento

Declaro que este trabalho foi financiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do Centro de Estudos em Letras, com a referência UIDB/00707/2025, Portugal.

Declaração de Disponibilidade de Dados:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração dos Editores:

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutiérrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido: 18/06/2024

Aprovado: 31/03/2025