

Os cravos d'A noite: teatro, política e ideologia em José Saramago

The carnations of The night: theater, politics and ideology in José Saramago

Carolina Lopes Batista¹

Resumo: Cinco anos após a Revolução de Abril e quatro anos depois do início de sua derrocada, José Saramago escreve sua primeira peça de teatro, *A noite*, que trata, justamente, da virada do dia 24 para o dia 25 de abril de 1974. Por que Saramago escreveu essa peça, cujo tema é a Revolução dos Cravos vista da forma mais otimista e utópica possível, após o sentimento de decepção que o resultado de tal movimento deixou em seus compatriotas? Para responder a essa questão, nos apoiaremos em outros escritos de Saramago e de autores que sobre ele escreveram, como Teresa Cristina Cerdeira, Eduardo Lourenço, etc. Ademais, para os outros pontos aqui levantados, utilizaremos dois livros de Raymond Williams – para tratar da discussão do que seria cultura e ideologia – e artigos de Luiz Francisco Rebello (“Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): a literatura teatral”), Theodor Adorno (“Engagement”) e Walter Benjamin (“O autor como produtor”), entre outros. Para as informações históricas, o livro *Portugal: 50 anos de ditadura*, de António de Figueiredo, será de suma importância.

Palavras-chave: Saramago; Revolução dos Cravos; teatro; A noite; ideologia.

Abstract: Five years after the April Revolution and four years after the beginning of its downfall, José Saramago writes his first play, *The night*, which deals precisely with the turning of the 24th to the 25th of April 1974. Why did Saramago write this play, whose theme is the Carnation Revolution in the most optimistic and utopic possible way, after the feeling of disappointment that the results of such movement left in his compatriots? To answer this question, we will rely on other writings of Saramago and writings of authors who wrote about him, such as Teresa Cristina Cerdeira, Eduardo Lourenço, etc. In addition, for other concerns raised here, we will use two books by Raymond Williams – to deal with the discussion on what would culture and ideology be – and articles by Luiz Francisco Rebello (“Ten years of Portuguese literature (1974-1984): a theatrical literature”), Theodor Adorno (“Engagement”) and Walter Benjamin (“The author as a producer”), amongst other. For historical information, the book *Portugal: 50 years of dictatorship*, by António de Figueiredo, will be of the utmost importance.

Keywords: Saramago; Carnation Revolution; theater; The night; ideology.

Introdução

Vem aí uma época de grandes tempestades, umas que virão com seu estrondo natural, outras de mansinho, sem disparar um tiro, vindas de Braga que é longe, mas destas só haverá real notícia mais tarde, quando já não houver remédio (SARAMAGO, 2010, p. 63-64).

Após a queda da monarquia, em 1910, surge uma república nada parecida com a tão sonhada República Socialista de Antero de Quental e seus companheiros

¹ Mestre em Literatura Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. E-mail: lina.lopes25@hotmail.com.

intelectuais que formavam a Geração de 1870. A verdadeira República que se ergueu era despreparada, instável – em 16 anos, passaram pelo poder 9 presidentes, nenhum eleito diretamente, e vindo, com esses nove, 3 ditaduras, 25 revoltas e 44 governos (FIGUEIREDO, 1976, p. 53) – e não forneceu qualquer mudança considerável na vida dos trabalhadores, o que os tornou justamente insatisfeitos. Passado o primeiro ano de Governo Provisório, a porcentagem total de analfabetos lusitanos ainda era mais da metade da população, e até 1925, cerca de 518 greves operárias perturbaram o período republicano. “13 de março de 1911 é a data que marca o divórcio entre a república e a classe trabalhadora. Desde então, os movimentos sindicais tornar-se-iam os maiores inimigos da república ‘burguesa’” (FIGUEIREDO, 1976, p. 44). Ora, a explicação para tal situação era simples: as estruturas sociais e econômicas da República continuaram sendo as mesmas da Monarquia, ou seja, “pouco importava substituir um rei que não governava por um presidente sem poderes [...]. Tão certo como o destino, os capitalistas iriam ser cada vez mais ricos e a massa dos pobres cada vez mais pobre” (FIGUEIREDO, 1976, p. 43).

Ao chegar o ano de 1926, um novo presidente, Oscar Carmona, subiu ao poder, através de mais um golpe de Estado – dessa vez, e pelos próximos 50 anos, o último. O novo governo foi formado a partir das forças somadas que divergiam dos antigos governos e que por eles haviam sido prejudicadas:

Dentre as vertentes, a Igreja foi uma das mais poderosas, mas ela demorou para recuperar sua influência e era temida pelos novos nacionalistas, os quais desejavam que toda lealdade fosse direcionada a eles mesmos. A classe média baixa foi outro setor que se opôs às grandes ideias da intelectualidade e deu boas-vindas a um governo que eles esperavam que preservaria suas pequenas economias e garantiria seus empregos de colarinho branco em detrimento das massas operárias. Os oficiais do baixo escalão na revolução de 1910 estavam ansiosos em restaurar sua influência, bem como melhorar seu *status* e suas ativas responsabilidades militares. Eles tinham as armas para fazer o primeiro movimento contra uma República que eles haviam persistentemente minado e denegrado até o ponto em que seu desafio conseguisse atrair apoio suficiente para ter sucesso (BIRMINGHAM, 2015, p. 179).

A junção de todas essas insatisfações contribuiu para manter um Estado mais estável, mas o controle talvez não tivesse sido mantido por tanto tempo se não fosse

uma das maiores tempestades, dentro da “época de grandes tempestades” metaforizada por Saramago, que foi António de Oliveira Salazar, o pior e mais longo ditador que nunca chegou, verdadeiramente, à presidência. Ele se enquadrava em todas as camadas que se sentiram insatisfeitas com a República: era nacionalista, extremamente religioso, com educação de seminário, e, apesar de não ter nascido em família de classe média, também não era considerado de classe operária: “Os pais de Salazar estavam longe de ser ‘jornaleiros’, como eles próprios, seguindo os preconceitos sociais contra os trabalhadores manuais, teriam sido os primeiros a exigir que os não considerassem” (FIGUEIREDO, 1976, p. 24). Formado em Direito, porém com conhecimento e experiência em Economia Política e de Finanças, Salazar convenceu Carmona, e todo o país, de que não se interessava por política, mas que apenas suas habilidades poderiam tirar Portugal da atual situação econômica em que se encontrava. Para isso, usou da imprensa de 1920 “para promover sua aura de infalibilidade financeira” (BIRMINGHAM, 2015, p. 183), tornando-se Ministro das Finanças em 1928, com o controle total de todos os outros ministérios. Em 1932, chega ao cargo de Primeiro Ministro e instaura de forma definitiva o período salazarista.

O teatro foi um dos alvos favoritos da censura durante o governo de Salazar: “‘É preciso muito cuidado com o teatro’, dizia uma nota que um censor diligente apôs a uma notícia, aparentemente inofensiva, mas por isso mesmo talvez suspeita, sobre matéria teatral...” (REBELLO, 1984, p. 56). Diversas peças estrangeiras e nacionais sofreram censura. O que havia de produções artísticas eram de entretenimento ou, então, “demonstra[vam] a estética procurada pelo regime para que a ‘boa’ palavra de Salazar fosse levada a todas as aldeias portuguesas” (REBELLO, 1984, p. 56), como o Ballet Verde Gaio (criado por António Ferro, o maior propagandista de Salazar) e o Teatro do Povo.

Foi uma situação paradoxal, seria fácil de mais dizer que se trata de um teatro obscurantista, e o António Ferro situou-o muito largamente entre Goebbels e Malraux. [...] quando o Teatro do Povo foi criado, tinha por finalidade a propaganda com peças básicas e de facto obscurantistas, mas também houve Tchekov e Matterling, que iam às aldeias portuguesas – encontra-se aí a contradição e o paradoxo do salazarismo (SANTOS, 2002, p. 1).

Por outro lado, foram criados o Teatro Oficina Português de Paris e o Teatro Operário de Paris, que, apesar de serem fora de Portugal devido à ditadura, traziam os dramaturgos e a realidade política desse país – como a peça encenada pela primeira vez no Teatro Oficina Português, *Felizmente há luar*, de 1961, escrita por Luís de Sttau Monteiro, que sofreu na pele as perseguições da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Dessa forma, aconteceu de muito ter sido escrito, mas sem que houvesse montagem teatral durante 50 anos – pelo menos não em terras lusitanas.

E então, eis que chega a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, golpe dado por militares e civis de esquerda. A euforia era grande, pois chegara a tão sonhada liberdade e um regime socialista.

As demonstrações de massa em 1º de março de 1974 foram uma das mais grandiosas explosões de aclamação liberal já vistas em qualquer país. Lembrava o estado de espírito das nações vitoriosas no fim da guerra, e, para muita gente, a tardia derrota do fascismo português veio como uma confirmação da imprevisibilidade da vida. A liberdade tinha tardado, mas, quando veio, tinha generosidade e estilo. [...] Para os que viveram aqueles dias, a libertação e a fraternidade deixaram de ser esperanças e conceitos abstratos, e tornaram-se uma experiência real. Houve uma explosão genuína de alegria coletiva [...] (FIGUEIREDO, 1976, p. 232-234).

A euforia foi para além-mar: José Celso Martinez Correia, brasileiro e criador do Teatro Oficina, após sair da prisão da ditadura brasileira, foi para Lisboa e ficou extasiado com o processo revolucionário que via nas ruas (PEZZONIA, 2016); e Chico Buarque escreveu a primeira versão – censurada – de “Tanto mar” em apoio à revolução. Por causa da exaltação política e da impossibilidade de distanciamento temporal e reflexão crítica, durante o primeiro ano após o golpe, não houve ainda muitas produções teatrais. E mesmo depois de seis anos contados a partir do 25 de abril, apenas quatro peças portuguesas foram representadas, sendo 3 já escritas anteriormente ao ano de 1974 (REBELLO, 1984).

Entre 1974 e 1979, a animação já havia arrefecido e a decepção com o tão aguardado governo de esquerda foi ficando cada vez mais latente. Augusto Boal, que, assim como Zé Celso, tinha ido para Portugal para fugir da polícia política brasileira, mas em um momento posterior a seu compatriota, se decepcionou com a Revolução

de Abril, “assim como boa parte das esquerdas portuguesas radicais[,] [que] notava uma viragem à direita no processo revolucionário, o que realmente ocorrera após os fatos de 25 de novembro de 1975” (PEZZONIA, 2016, p. 11).

Diversos estudiosos desse período escrevem sobre o período pós-25 de Abril como um momento perdido, em que nada realmente mudou. Eduardo Lourenço, em seu texto “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução” (1984), disserta que “a Revolução acelerará apenas a vertiginosa (embora sonâmbula) metamorfose de um povo saindo do casulo provincial e rústico para o *écran* de uma civilização consumista sem fronteiras” (LOURENÇO, 1984, p. 14). É interessante, portanto, que seja justamente em 1979 que Saramago escreve sua peça *A noite*, cujo tema é a Revolução dos Cravos, da forma mais otimista e utópica possível, cinco anos após contragolpes, militares roubando os holofotes e os cravos da esquerda murchando.

Saramago e o teatro

Saramago é conhecido como um autor que trata de temas políticos, religiosos, históricos e sociais, trazendo sempre como protagonistas figuras apagadas pelos que detêm o poder, pois a História não é uma verdade absoluta; é uma visão parcial, elaborada por pesquisadores do presente sobre acontecimentos que já se foram. O passado não pode ser constituído sem deixar lacunas e silêncio (SILVA, 1989), nos quais sempre se encontram a “arraia miúda”. O que se recupera são nomes, nomes de poderosos e dos que sobreviveram à ação do tempo, e não os de camponeses do Alentejo, de trabalhadores de monumentais obras, de operários que faziam greves durante a ditadura. Por esse motivo, Saramago é marcado por escrever romances e peças chamados históricos², que aproveitam essas brechas no tempo para dar voz aos esquecidos, fazendo uma revisão da própria História. Esses assuntos começam a se

² O próprio Saramago coloca tal afirmação em questão, perguntando o que seria histórico: o tempo em que aquele acontecimento ocorreu ou a importância para a dialética entre o homem e seu tempo? “É histórico um romance porque nele se trata do século XVIII ou do século XII ou da época de Jesus? Muito bem. E um romance onde se escreveu sobre factos sucedidos em 1936, será também histórico? E se forem históricos um e outro, sê-lo-ão da mesma maneira e pelas mesmas razões? Em que data começou a actualidade? A que horas começou o presente? Quando, em que minuto do tempo futuro, o que hoje é tempo actual irá ser transformado em tempo passado?” (SARAMAGO, 1999 *apud* REBELLO, 1999, p. 146).

fixar mais fortemente em suas ideias a partir de *Levantado do chão*, romance de 1980 que estreou a sua forma de escrita que conhecemos hoje em dia. Mas em *A noite*, sua primeira peça de teatro, alguns desses traços já são fortemente marcados, enquanto outros somente delineados.

Suas peças sempre fizeram um caminho oposto à grande parte dos dramaturgos: em vez de partir do autor a ideia de escrever uma certa peça para depois algum grupo se interessar em montá-la, elas sempre foram feitas “por encomenda”. Saramago nunca tinha escrito e muito menos pensado em escrever peças de teatro – como declarado por ele mesmo (ZURBACH, 1999) –, mas uma oportunidade surgiu e ele a aceitou em uma época que já havia se consagrado como romancista. No entanto, o fato de serem encomendadas não tira a autonomia que o autor teve nas elaborações, podendo levá-las da maneira como achasse mais adequada às suas ideias – como é possível perceber nas cartas contidas no posfácio de sua última peça *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Ou seja, ter colocado o 25 de Abril como positivo, como dissemos anteriormente, sem qualquer crítica – que poderia ter sido feita, pois havia um distanciamento temporal e pessoal de cinco anos –, foi uma decisão autoral. Essa escolha pode ser devido à mesma razão de *Levantado do chão* ter terminado em 1975 e não em 1980, ano em que o escreveu: por esperança, para manter a ideia de que a luta vale a pena e de que, apesar de historicamente não terem realizado tudo que sonharam, os trabalhadores sempre devem continuar tentando, pois é nesse caminho que ocorrem mudanças. Além do mais, não se pode apagar os elementos positivos porque o resultado final não aconteceu como imaginado. O sentimento era bom, a ditadura acabou, os oprimidos cansaram de ficar no chão, se levantaram e tomaram as terras para si, fazendo sua própria reforma agrária. O que aconteceu depois jamais apagará essa vitória. E, por isso, *A noite* se passa na noite do dia 24 para o dia 25 de abril. A peça tem somente dois atos e toda a encenação ocorre no interior de uma redação de jornal, que funciona como microcosmo da sociedade portuguesa naquele momento.

Horácio Costa, autor de *José Saramago: o período formativo*, escreve que esta peça tem matriz estética neorrealista por conta do compromisso político-ideológico: “*A noite* pode ser vista, acertadamente, como um exemplo de teatro ideologicamente engajado, já que as suas coordenadas político-ideológicas, bem como a antes referida

radicação histórica, estão nela plenamente delineadas” (COSTA, 1997, p. 221). Contudo, a autora Christiane Zurbach (1999) caracteriza *A noite* como uma peça configurada mais nos moldes do Teatro de Tese de Sartre – pois, como ele, Saramago deixa-se ficar pelo seu livro e, discretamente, “se apresenta, pouco ou mal disfarçado, por detrás da máscara de certas personagens, aquelas que exprimem desacordo ou que invectivam um mundo injusto ou delirante” (COSTA, 1997, p. 152) – e do “teatro-tribune”, pois segue esse modelo de compromisso político e engajado.

Como escritor e jornalista, Saramago se via na obrigação, pela situação social em que se encontrava, de ser o representante da voz daqueles que não a tinham e esclarecedor de situações obscurecidas, como escreve Benjamin em “O autor como produtor” (1987) sobre a pressão social dos escritores progressistas. Mas ele não vem como uma voz superior, que se mantém acima de seus personagens: em seus textos, ele é sempre “nós”, e nunca “eles”, “como na literatura oral, brechtiana, dos seus predecessores” (PICCHIO, 1996, p. 84-85 *apud* ZURBACH, 1999, p. 157). No entanto, diferente de Brecht, que colocava a forma estética acima da ideologia (ADORNO, 1991), a forma, para Saramago, no teatro,³ está abaixo da questão político-ideológica. *A noite* possui um rigor estrutural, uma forte definição dos personagens, uma enorme segurança no diálogo, mas não traz qualquer inovação ou invenção formal, pois, para ele:

[...] menos importará afinal a forma escolhida, épica ou dramática, do que o intérprete, a sua voz e a sua relação com o mundo verdadeiro, isto é, a relação que tecerá conosco leitores ou espectadores por ele interpelados e – felizmente – por ele deixados um pouco mais intranquilos” (ZURBACH, 1999, p. 158-159).

Todavia, dizer que não há inovações formais em relação às estruturas teatrais já conhecidas não quer dizer que não há certas características próprias, da sua escrita em relação ao conteúdo, que podemos perceber na peça. E já se pode notar claramente, logo antes de começar a leitura da peça em si, em duas pequenas frases, duas dessas características: sua ironia e a mistura entre ficção e história. Na página com a lista de personagens, encontra-se uma localização temporal e espacial destes,

³ Digo “no teatro”, pois, obviamente, isso não se refere aos seus romances, que possuem uma escrita inovadora e totalmente particular desde 1980.

e, logo em seguida, um aviso: “Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência”. Esse aviso poderia não significar alguma coisa, ser simplesmente uma salvaguarda para manter o autor longe de quaisquer problemas judiciais... se não fosse a última palavra: “Evidentemente” (SARAMAGO, 1998, p. 99). Essa afirmação irônica deixa claro que haverá, sim, semelhanças com personagens da vida real, afinal, não seria Saramago se não as tivesse, pois em quase todas as suas narrativas ele historiciza personagens ficcionais e ficcionaliza pessoas históricas. Para citar apenas alguns exemplos, em *Memorial do convento* temos personagens históricos como D. João V, a rainha D. Maria Ana, o padre Bartolomeu Lourenço e o escritor e dramaturgo António José da Silva; em *Levantado do chão*, Germano Santos Vidigal, José Adelino dos Santos e o general Humberto Delgado; em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Fernando Pessoa, etc. O fato de colocar essas pessoas históricas em seu texto traz vida e veracidade aos seus personagens ficcionais: Baltasar foi amigo de padre Bartolomeu e morreu na mesma fogueira que António José da Silva; João Mau-Tempo foi interrogado e depois torturado na mesma sala que Germano Santos Vidigal foi torturado e morto; e Ricardo Reis conversa com o espírito de Fernando Pessoa e toma consciência de sua não existência. O mesmo ocorre com as suas peças – como *Camões*, em *O que farei com este livro?*, e Francisco de Assis, em *In nomine Dei*.

Em *A noite*, não há nomes que lembrem diretamente alguém real, provavelmente pelo fato de ter sido um acontecimento relativamente próximo do tempo da escrita de Saramago, mas a palavra “evidentemente” não nos deixa dúvidas de que ali existem certas personalidades ou uma generalização de um grupo de pessoas reais. Isso fica comprovado mais à frente, quando o diretor fala sobre seu texto e o lê quase que integralmente durante três páginas. No fim da leitura, uma observação do autor:

Este editorial é transcrito do jornal fascista *Época*, de 26 de Abril de 1973. Não deve porém o leitor imaginar que é na *Época* que a acção da peça se passa. O Autor entendeu ter alguma legitimidade para usar o texto, uma vez que ele responde a um artigo seu, não assinado, então publicado no *Diário de Lisboa* (SARAMAGO, 1998, p. 114).

Essa nota de rodapé deixa claro que há uma forte mistura entre a realidade e a ficção, comprovada com antigos jornais, mas colocada na boca de um personagem ficcional, trazendo um caráter de realidade para a peça.

Passadas as partes estruturais, partiremos, agora, para o conteúdo. Os personagens são divididos entre aqueles que defendem o regime ditatorial, os que querem derrubá-lo e os que ficam “em cima do muro”, os quais o narrador coloca “ao centro”. Contudo, as discussões são principalmente protagonizadas por Manuel Torres, redator da província, e Abílio Valadares, chefe da redação. Logo de início, é possível ver em qual grupo alguns personagens se inserem. A peça começa com Valadares falando ao telefone com o coronel Miranda sobre o exame prévio para próxima edição do jornal. Esse monólogo – pois só lemos as respostas subservientes de Valadares – já deixa bem clara a posição política da redação. Valadares é um personagem que lembra a descrição que António de Figueiredo faz do pai de Salazar, António Oliveira:

[...] cuidava dos interesses dos proprietários ausentes. Tinha a reputação de ser tão severo com os jornaleiros e rendeiros como era subserviente para os que estavam acima dele. E, significativamente, era conhecido entre os trabalhadores rurais e vizinhos como “O Manholas” (FIGUEIREDO, 1976, p. 26).

Quando Valadares se dirige aos seus superiores, seu tom é de adulação – “Deixe, não se incomode”, “Pois claro, sempre contámos com sua boa vontade. Muito obrigado, senhor coronel Miranda” (SARAMAGO, 1998, p. 102), “O senhor director nunca atrasa o jornal, o senhor director é o jornal” (SARAMAGO, 1998, p. 103) –, muito diferente da forma com que se dirige aos que considera abaixo de si – “Nesta Redacção quem manda sou eu. Eu é que resolvo o que se publica ou não se publica” (SARAMAGO, 1998, p. 106), “Olhe, menina, tenha lá cuidado, que às vezes, quando menos se espera, sucedem desgraças, cai um vaso do telhado. Meta-se no seu trabalho, e esteja calada” (SARAMAGO, 1998, p. 109). É, também, um verdadeiro manholas. No entanto, quando se vê perdendo a paciência – o que acontece muito frequentemente com Torres e Jerónimo, chefe da tipografia – tenta se insentir da culpa, dizendo que apenas serve “de pára-choques entre a Administração e o director” (SARAMAGO, 1998, p. 122), desculpa dada mais de uma vez ao longo da peça.

O “senhor director” é representante-chefe da ala da direita, conservador e apoiador do regime salazarista. Após o telefone de Valadares com o coronel Miranda, o diretor chama Valadares para uma conversa sobre um fundo que deseja escrever de última hora para a primeira página. Nessa passagem, diversos fatores importantes são

destacados, como a comparação que Saramago faz, mais uma vez, dos acontecimentos políticos com eventos da natureza. Se em *Levantado do chão* a chegada da ditadura e de Salazar é uma terrível tempestade para o povo português, para os ditadores, as tentativas de golpes são terremotos, que às vezes podem ser suaves, como a tentativa frustrada de derrubar o poder em 16 de março de 1974; mas também podem vir a ser pior que o grande terremoto – seguido de maremoto e incêndio – em Lisboa no século XVIII. Essa comparação a esse grande abalo císmico é um índice textual sobre o que viria naquela mesma noite.

VALADARES: Surgiu algum problema de repente, senhor director?

DIRECTOR: Meu caro Valadares, nunca há problemas, mas há sempre problemas. A política, você bem sabe, é como a terra, nunca pára de tremer. Umas vezes tão pouco que nem se dá por isso, outras vezes é o diabo, vai tudo raso. Pior que 1755. Mas na política, se não consentirmos que nos distraiam a atenção, pode-se fazer o que não é possível fazer à terra: deita-se-lhe a mão, agarra-se bem agarrada, até passar o abalo. Veja você o 16 de Março: um pequeno sismo imediatamente dominado. E a nossa contribuição, naqueles dias, foi fundamental! Fundamental e apreciada! Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força! (SARAMAGO, 1998, p.103-104).

Esse excerto, que será o prelúdio da leitura do fundo do diretor, também é interessante para analisar duas questões: a da cultura e a da ideologia, esta última, motivo de discussão entre os personagens a todo tempo ao longo da peça.

O artigo de Saramago, lançado no *Diário de Lisboa* em 10 de abril de 1973, tem como título “Quem tem medo da cultura?” e trata da reforma educacional que ocorreria naquele ano, criticando o retrocesso em certos pontos do relatório em relação ao projeto de lei. As poucas mudanças “além” que fizeram no relatório foram apenas nas palavras, chamadas pelo autor de “barroquismo quase impenetrável” (SARAMAGO, 1974, p. 115). No fim, critica o ministro Veiga Simão por dizer que as mudanças e a não inserção da cultura ainda não tinham sido feitas por “medo, apatia, falta de convicção”, ao que o autor fecha seu artigo perguntando: “Quem tem medo da cultura?”. Obviamente, cultura aqui está com o significado de escolaridade e “o gosto pelas artes e ciências, o refinamento de maneiras e do saber, mas sobretudo a

sabedoria, com inerente capacidade de digerir ou elaborar símbolos, ideias e pensamentos” (CULTURA, 2010). Ao perguntar “Quem tem medo da cultura?”, Saramago está acusando o governo de ter interesses em manter as pessoas longe de conhecimentos que poderiam trazer questionamentos sobre si mesmas e sobre a situação da nação. No entanto, esse termo não é assim tão facilmente definível e pode possuir inúmeros significados, como explica Raymond Williams em *Keywords: a vocabulary of culture and society* (1983) e em *Marxismo e literatura* (1979):

Culture is one of the two or three most complicated words in the English language. This is so partly because of its intricate historical development, in several European languages, but mainly because it has now come to be used for important concepts in several distinct intellectual disciplines and in several distinct and incompatible systems of thought (WILLIAMS, 1983, p. 87).⁴

Tanto em *Keywords* quanto em *Marxismo e literatura*, Williams realiza uma jornada sobre a origem dessa palavra e as diversas mudanças que ocorreram, desde o século XV até os dias atuais, mostrando que, mesmo agora, não há como dizer de forma definitiva e com apenas uma definição o que é cultura, o que dificulta bastante a sua compreensão. E é justamente desse amplo contexto e do problema com as definições que se aproveita o diretor da redação quando rebate a pergunta de Saramago dizendo:

DIRECTOR: (*Depois de aclarar a voz.*) Chama-se “Cultura e águas turvas”. Ora ouça: “Quando se pergunta, como um vespertino de Lisboa há pouco fazia, ‘Quem tem medo de 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 (SARAMAGO, 1998, p. 112-113).

⁴ “Cultura é uma das duas ou três mais complicadas palavras da língua inglesa. Isso se deve, em parte, por causa do desenvolvimento histórico intrincado em diversas línguas europeias, mas, principalmente, porque hoje em dia é usada para importantes conceitos em inúmeras disciplinas intelectuais distintas e em inúmeros sistemas de pensamento distintos e incompatíveis” (tradução nossa).

Colocar em dúvida o significado e a *intenção* do autor do vespertino para tirar sua credibilidade e honestidade diante dos leitores é a forma que o diretor encontra de responder a essa crítica anônima e bastante disfarçada ao governo. Ele continua a leitura de seu texto acusando o autor de pretender “impor certos estilos de pensamento” (SARAMAGO, 1998, p. 113).

DIRECTOR: “[...] Ora, evidentemente, não se pode admitir que um valor desta natureza e importância sirva de pretexto a malabarismos interesseiros de alguns que somente cuidam do condicionamento, e isso tanto nos vectores escondidos quanto nas formas privilegiadas. [...] definir seria pôr a descoberto a viciação mental homenageada – e bem se entende que, salvo em determinadas circunstâncias, isso não é tido por conveniente. [...] a ‘cultura’ só pode ser o que a ‘cartilha’ repetida apresenta como tal [...]. Não será de mais, todavia, recordar que, em se favorecendo, ou ao menos não contrariando a confusão, de modo algum será possível obter resultados positivos, pois é a regra de sabedoria que ela só aproveita a quem não alimenta boas intenções. [...] por seu intermédio, se veiculam as mais perigosas toxinas [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 113-114).

É possível facilmente perceber que ele usou a discussão sobre a “cultura” para acusar o autor de tentar impor uma ideologia, quando ele mesmo o estava fazendo. Quando questionado por Valadares do porquê de o diretor não ter sido mais direto politicamente, ele responde que não convinha “queimar pontes que não temos a certeza de não precisar de vir a passar” (SARAMAGO, 1998, p. 114). Essa questão da ideologia, que se repete em outros momentos, como as discussões entre Torres e Valadares, entre os operários e os chefes, e na conversa entre Cláudia e Torres, é tão complexa quanto o verbete “cultura” – se não mais. E novamente socorremo-nos de Raymond Williams para analisar esse ponto.

Williams, tal como fez com cultura, analisa-a desde sua origem – que, no século XVIII, possuía o significado de “ciência das ideias”, “filosofia da mente”, para se contrapor às antigas metafísicas. No século seguinte, o significado foi modificado de forma negativa pelos pensadores conservadores e, depois, transformado novamente por Marx e Engels. Na literatura marxista, há três versões de ideologia que se ligam ao conceito de cultura, literatura e ideias. São elas:

i) um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo;

- ii) um sistema de crenças ilusórias – ideias falsas ou consciência falsa – que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico;
- iii) o processo geral da produção de significados e ideias (WILLIAMS, 1979, p. 60).

Williams nos diz que o terceiro sentido de ideologia é o mais geral e universal e, por isso mesmo, suplanta os outros dois, que têm maior influência nos estudos marxistas e que, em uma variante desses estudos, podem ser combinados e ainda reforçarem o último, como um sistema de crenças de uma classe que pode criar uma falsa consciência do real, perpetuando sua posição e causando uma forte repercussão no processo geral de produção de significados e ideias. Portanto, não há como dizer que existe uma definição certa ou errada de ideologia. No entanto, é comum ver o (i) ou o (ii) sendo usados largamente no senso comum, o que gerou a divisão entre “ideologia proletária” e “ideologia burguesa”, sendo uma sempre clamando ser superior e menos alienante que a outra, e a ideologia discordante acaba por ser a inimiga da classe. Essa é a discussão constante entre Torres e Valadares e da própria peça. Entretanto, enquanto Engels distinguia ideologia (sistemas especulativos) de ciência (fatos demonstrados), afirmando que quando os homens tomassem consciência de seu estado, a ideologia deixaria de existir (WILLIAMS, 1983), nos romances e peças de Saramago, a ideologia comunista é o que lhes traria a autoconsciência para a modificação de seu *status*, tanto assim é que, em certo momento da peça, Torres vira em direção à plateia e fala, como que “chamando a plateia (metáfora do povo português) para uma tomada de atitude” (AMORIM-MESQUITA, 2011, p. 128):

TORRES: [...] A quem tudo isto deveria ser explicado, não era a você [Valadares], 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 naquilo que os seus próprios olhos vêem. Abrir as janelas (*aponta para a plateia: supõe haver ali uma parede, a parede invisível do palco, com janelas igualmente invisíveis*) 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, 1998, p. 126).

Como é possível perceber nesse trecho, Torres é um idealista, talvez como Saramago, e acredita na ideologia da primeira definição (AMORIM-MESQUITA, 2011).

Por fim, em *Keywords*, Williams diz que “Meanwhile, in popular argument, ideology is still mainly used in the sense given by Napoleon.⁵ Sensible people rely on EXPERIENCE (q.v.), or have a philosophy, silly people rely on ideology. In this sense ideology, now as in Napoleon, is mainly a term of abuse”.⁶ Tal visão popular é a do diretor, que acusa o artigo de tentar influenciar as pessoas com as suas “mais perigosas toxinas” (SARAMAGO, 1998, p. 114) e de Valadares que tenta dissuadir Torres de continuar com seus “escrúpulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro” (SARAMAGO, 1998, p. 120).

Esse pedaço da peça é tão importante que há mais a ser pensado quando falamos dele: o papel que a mídia e certos jornais tiveram para manter a popularidade e o medo do regime. Os jornais nacionais apenas publicavam o que a censura permitisse e que transmitisse uma cara de lei, ordem e avanço. Ademais, a entrada das matérias estrangeiras também era limitada. Esse assunto torna a surgir no fim do primeiro ato, na discussão entre Valadares e Torres. Os dois personagens se desentendem, pois Valadares havia pedido que Torres escrevesse uma notícia da Guarda e entregasse antes de começar a fazer o jornal. Ele lhe entrega a tempo, mas Valadares passa os olhos na notícia e a joga no lixo. Torres se enfurece e começa a discutir com Valadares. Nesse momento, as águas se separam: Jerónimo e Cláudia, a estagiária, ficam do lado de Torres, enquanto o resto dos que ali observavam a briga – Fonseca (redator parlamentar), Guimarães (redator do estrangeiro), Josefina (redatora) e Esmeralda (secretária) – ficam do lado de Valadares. A redação está toda dividida. Os outros personagens não tomam partido ou simplesmente não estão em cena. Valadares, temendo perder a autoridade diante dos funcionários, chama Torres à sua sala e os dois começam a conversar sobre o jornal e a função de cada um. Valadares o elogia e tenta parecer mediador, enquanto Torres é firme e mostra, de forma bem clara, sua posição.

⁵ “Napoleão disse: É a doutrina dos ideólogos – a essa metafísica difusa, que de uma maneira tortuosa busca encontrar as causas primárias e sobre tal base deseja construir a legislação dos povos, em lugar de adaptar as leis a um conhecimento do coração humano e das lições da história – que devemos atribuir todas as infelicidades que caíram sobre a nossa bela França (Citado por A. Naess, *Democracy, Ideology and Objectivity*, Oslo, 1956, p. 151.)” (WILLIAMS, 1979, p. 62).

⁶ “Enquanto isso, no argumento popular, a ideologia ainda é usada principalmente no sentido dado por Napoleão. Pessoas sensíveis contam com a EXPERIÊNCIA (q.v.), ou têm uma filosofia, pessoas tolas confiam na ideologia. Neste sentido, a ideologia, agora, como em Napoleão, é principalmente uma expressão de abuso” (tradução nossa).

VALADARES: [...] sei muito bem que você poderia ter responsabilidades muito diferentes neste jornal, se não fossem as suas... as suas manias... Um profissional como você é, cheio de experiência, com uma sensibilidade do ofício, um tacto, que pouca gente tem que se lhe compare. Às vezes, estou ali sentado, olho para si, e vejo-o a corrigir prosas de regedores, barbeiros e boticários. Lá de longe em longe, uma reportagem que eu preciso de ter debaixo de olho, porque você não perde qualquer oportunidade de meter o seu veneno. E depois tenho o director à perna, e a Administração a fazer perguntas. *(Pausa.)* Por que é que você, Torres, não põe de parte, de uma vez para sempre, esse seus escrúpulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro, e se decide a fazer a carreira jornalística que merece? Outros, muito menos competentes, passam-lhe à frente, e quem é que fica a perder? O jornal!

[...]

TORRES: [...] Se sou redactor da província, se escolhi ser redactor da província, se vocês todos ficaram felicíssimos porque eu decidi ser redactor da província, a razão é não querer eu escrever uma linha só que seja que, directamente ou indirectamente, faça o joguinho do regime, pois é para isso que existe este jornal... (SARAMAGO, 1998, p. 120-121).

A discussão ainda se prolonga até ao ponto em que Torres chama o jornal e todos que são como ele de lixo. Valadares se enfurece e exige respeito pela classe a que ele pertence e Torres discursa sobre a “objetividade” e “imparcialidade” que todos os jornais do mundo clamam ter, mas que nenhum, de fato, poderia possuir, já que todas as notícias passam por um crivo e, antes, pelo olhar daquele que viu a notícia, pensou nela e a escreveu – assim como o historiador e a objetividade da História, discutidos anteriormente.

As falas de Torres vão se tornando cada vez maiores ao longo desse primeiro ato, enquanto as de Valadares vão diminuindo. Por fim, uma música, que sai do transístor que Pinto ligou, vai aumentando o som, o barulho da marcha, o “ranger forte das botas na terra” (SARAMAGO, 1998, p. 127), até que ela se torna ensurdecadora e Valadares precisa gritar para ser ouvido. A música nada mais é do que “Grândola, vila morena”, hino da Revolução dos Cravos. E o narrador comenta: “*(É o grito de quem não sabe, seria o grito de quem soubesse)*” (SARAMAGO, 1998, p. 127). Digo “narrador” porque Saramago usa as didascálias não só para indicar ação, posição,

cenário – que, em *A noite*, são bastante extensas e detalhadas –, como também para fazer observações pessoais que só fazem sentido para um leitor, mas não seriam possíveis de ser inseridas na montagem sem um narrador ou sem colocar na voz de algum personagem, como quando escreve que Valadares falou com “ironia fácil” (SARAMAGO, 1998, p. 121). Ora, o “fácil” é somente para a crítica do escritor e para chamar a atenção do leitor para a figura patética que é Valadares, pois somente é possível interpretar no palco a “ironia”. Essa “narração” não poderia ser colocada como característica do teatro de Saramago, pois suas peças seguintes possuem descrições de cenário muito menores e pontuais e não há observações pessoais, portanto, isso se deveu a, talvez, um amadorismo, já que esta foi sua primeira peça.

O primeiro ato, dessa forma, termina com “Grândula, vila morena” e o novo ato se inicia com um diálogo entre Torres e Cláudia. É interessante perceber como esses dois atos mostram muito bem a evolução dos acontecimentos que, em breve, chegarão ao ápice. No início do primeiro ato, o autor escreve que todos os funcionários falam sussurrando enquanto as vozes de Valadares e do diretor são as que se sobrepõem. Além disso, são eles que mais possuem falas e de maior extensão. Ao fim do ato, Valadares grita, mas para poder ser ouvido, e sua importância textual vai diminuindo. Enquanto no primeiro ato o primeiro personagem que aparece é Valadares, no segundo, quem o inicia é Torres. Essa segunda parte que se segue terá os funcionários e operários da redação como protagonistas, até que estes tomam totalmente o controle do jornal. O próprio “narrador” anuncia a mudança de ares:

(A Redacção está tranquila. Não é o tédio habitado do princípio do primeiro acto, é antes o abandono fatigado de alguma coisa que se acabou. Dois grupos conversam. A um lado, próximos da boca de cena, estão Torres e Cláudia. Mais para dentro, Guimarães, Cardoso e Fonseca. Isolada, Josefina tenta ouvir a conversa de Torres e Cláudia)
(SARAMAGO, 1998, p. 128, itálico do autor).

O diálogo entre os dois se demora, falam mais sobre a função do jornal como importante influência na política e na vida social até que a revolução estoura. Torres vai para a rua participar da revolução e, nesse momento, quem toma a frente da revolução dentro da redação são os operários da tipografia. Jerónimo, acompanhado de Damião, compositor manual, Afonso, linotipista, e outros operários, enfrentam Valadares, o

diretor e o administrador, pois, com a chegada da notícia do golpe – mas sem saber se é da direita ou da esquerda –, estes últimos não querem se arriscar a publicar qualquer coisa que possa lhes deixar mal com quem ganhar a revolução. Com a pressão dos operários para que um novo jornal com a notícia da derrota do governo para uma revolução de esquerda seja preparado, Valadares, o diretor e o administrador conversam sobre suas alternativas. É visível o aumento da urgência e do desespero ao desenrolar dos pensamentos do diretor:

VALADARES: Pois é. O golpe deve ser mesmo contra o governo e contra o regime. Todos os indícios apontam para aí.

DIRECTOR: Admitamos então que é contra o governo. Mas se é contra o governo, é a favor de quem? A verdade é que os comunicados, os papéis que por aí têm andado, são, nesse ponto, um bocado vagos. *(Pausa)* Que posição vamos nós tomar?

[...]

(Pensando noutra coisa.) Bom. A primeira coisa que haverá a fazer, creio que estarão de acordo comigo, é retirar o meu fundo. Nesta situação, com um golpe militar na rua, ou revolução, ou lá o que seja, um artigo como o que eu escrevi deixa de ter sentido. Vamos a imaginar, é só uma hipótese, que o golpe é do movimento dos oficiais e os oficiais ganham: ficámos queimados. Estão a acompanhar-me? Agora imaginemos que eles perdem. Também o artigo teria de ser outro, uma boa, uma sólida e indignada condenação do acto sedicioso. Não há mais alternativas.

[...]

O meu artigo visava um certo objectivo, tinha uma intenção.

[...]

E se nós não fizéssemos sair hoje o jornal? Poderíamos arranjar mil e uma explicações. Dizer que recebemos ordens imperativas do governo... Ainda há governo, não é?... Inventar uma avaria na rotativa, provocá-la mesmo... um curto-circuito... qualquer coisa. Bem sei que envolve certos riscos, mas é uma hipótese a estudar (SARAMAGO, 1998, p. 146-148).

Por fim, os operários voltam, em maior número, para dar o ultimato: ou se diz agora o que eles decidiram ou todos da tipografia prepararão a edição e produzirão por si mesmos a próxima tiragem. É a voz do povo que, por cinquenta anos, suportou calado as injustiças, os sofrimentos vindos de pessoas que nunca pensaram em, por um único momento, abaixar a cabeça para olhar rapidamente para ele. Os ricos e

poderosos mandam, os intelectuais produzem, mas a força bruta, a máquina que faz esse sistema funcionar, são os operários.

AFONSO: Senhor director, faça um esforço por compreender se não consegue doutra maneira. O jornal é escrito aqui, na Redacção, 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. Não nos obrigue a atitude diferente desta que estamos a tomar (SARAMAGO, 1998, p. 155).

Vencido, o “Grupo do Administrador”, como são chamados os apoiadores da ditadura, contendo o próprio, o diretor, Fonseca, Guimarães, Josefina e Esmeralda, em um final extremamente dramático e teatral, localiza-se à extrema direita do palco e repete a frase “Há-de parar! Há-de parar!” em relação ao barulho ensurdecedor que invade o ambiente: é o barulho da rotativa produzindo o jornal dos operários com a notícia sobre a revolução que Torres trouxe da rua. O grupo deste último reúne-se à extrema esquerda do palco e grita “Andar! Andar! Andar! Andar”. No centro, Pinto, Cardoso, Faustino, Monteiro e Rafael perguntam-se “E se parar?”. Sem saber para onde se dirigir, Valadares fica a meio caminho, entre o centro e a direita, “*como perdido no espaço*” (SARAMAGO, 1998, p. 157). Por fim, o som da rotativa está ainda mais alto, a luz apagada e somente é possível visualizar e ouvir o Grupo de Torres respondendo “Tornará a andar”.

Considerações finais

A noite traz, em gestação, ainda não lapidado, o Saramago que apareceria no ano seguinte, mas ainda assim é um de seus textos que menos possui trabalhos e críticas. Em parte, isso se deve por seus romances serem tão conhecidos e aclamados que eclipsam outras produções de sua autoria. Mas há também a justificativa de ser sua primeira peça – e por isso o gênero ainda estava sendo testado em suas mãos – e por ter um tom muito panfletário. Panfletário talvez seja, mas não de forma pejorativa como normalmente se atribui, quando se deseja diminuir uma obra por falar de política mais clara e diretamente. *A noite* foi produzida em uma época em que as esperanças já

havam se dissipado e era necessário lembrar que a luta nunca está completa. Além do mais, há apenas cinco anos, as palavras e frases precisavam ser elaboradas, trabalhadas e disfarçadas para poder passar pela censura e somente uma parte da população conseguia chegar ao entendimento completo das inferências. Esse é um texto direto, que, finalmente livre da ditadura, pôde expressar aquilo que por quase cinquenta anos ficou preso na garganta e nas mentes de muitos que pensavam diferente da ordem vigente. É diretamente político, sim, porque precisava ser. Mas isso não diminui em nada a riqueza de discussões que podemos elaborar a partir da peça. Se, contudo, ainda houver dúvidas, deixamos aqui as próprias palavras do autor (1999): “A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, THEODOR. Engagement. In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AMORIM-MESQUITA, Isabelle Regina de. “A noite”, de José Saramago: uma revisitação da história pelo viés da ficção dramática. *Revista Memento: Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura*. Betim, v. 2, n. 2, ago./dez. 2011.
- BIRMINGHAM, David. *História concisa de Portugal*. São Paulo: Edipro, 2015.
- CAPUANO, Cláudia de Sá. Vozes femininas no teatro de José Saramago. Dossiê Revisitando José Saramago. *Ciências Humanas e Sociedade em Revista*, Seropédica, v. 33, n. 2, 11 jul.- 23 dez. 2011.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- CULTURA. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fctsh.unl.pt/business-directory/6349/cultura/>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- FIGUEIREDO, António de. *Portugal: 50 anos de ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Documento da História Contemporânea, 67).
- LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 78, p. 7-16, mar. 1984. Balanço.
- NEVES, Margarida Braga. Nexos, temas e obsessões. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 151-152, p. 117-142, jan. 1999. Ensaio.
- PEZZONIA, Rodrigo. Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e a Revolução dos Cravos: dois olhares em dois momentos. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 23., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Anpuh; Assis: Unesp, 5-8 set. 2016.

REBELLO, Luiz Francisco. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): a literatura teatral. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 78, p. 55-64, mar. 1984. Balanço.

_____. Teatro, tempo e história. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 151-152, p. 143-150, jan. 1999. Ensaio.

SANTOS, Graça. *Entrevista com Graça Santos sobre o livro 'O espectáculo desvirtuado: o teatro português no reino de Salazar'*. 2002. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/03/11/culturaipsilon/noticia/o-teatro-na-epoca-de-salazar-71392>>. Acesso em: 01 set. 2018.

SARAMAGO, José. Quem tem medo da cultura?. In: _____. *As opiniões que o DL teve*. Lisboa: Seara Nova: Editorial Futura, 1974. p. 115-117. Disponível em: <http://purl.pt/13865/2/bn-acpc-n-n45-1_PDF/bn-acpc-n-n45-1_PDF_24-C-R0150/bn-acpc-n-n45-1_0000_3-127v_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2017.

_____. A noite. In: _____. *O que farei com este livro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Coleção Prêmio Nobel).

_____. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago – entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

WALTER, Benjamin. O autor como produtor. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983. Disponível em: <<https://tavaana.org/sites/default/files/raymond-williams-keywords.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

ZURBACH, Christine. A voz de José Saramago no seu teatro. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 151-152, p. 151-160, jan. 1999. Ensaio.

Recebido em: 24/12/2017

Aceito em: 24/06/2018