

Vecchio Alves, Daniel

Sonhos de uma noite de revolução : a peça A noite à luz das experiências de Saramago no DL e DN

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 1, pp. 103-125

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-1-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82494>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 15. 07. 2025

Version: 20250710

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Sonhos de uma noite de revolução: A peça *A noite à luz* das experiências de Saramago no DL e DN

Dreams of a revolution night: The Play *The Night in the Light* of Saramago's experiences in DL and DN

DANIEL VECCHIO [danielvecchioalves@hotmail.com]

Universidade Federal do Rio de Janeiro – FAPERJ, Brasil

RESUMO

Identificar as bases genéticas na caracterização dos cenários e dos personagens da peça *A noite*, de José Saramago, é um percurso que agregará aos quase inexistentes estudos sobre esse drama saramaguiano que se atentam à transposição ficcional das experiências do autor e dos muitos relatos de jornalistas que viveram a tensão do 25 de Abril de 1974 dentro das redações de jornais. No entanto, veremos, neste artigo, que, apesar do alto grau de aproveitamento da matéria biográfica e jornalística para a feitura desse drama de 1979, aspecto sensível em diversas estruturas de sua mimese, Saramago aponta para um projeto dramatúrgico que se pretende não plenamente mimético-realista por prezar as conexões literárias advindas de suas experiências, bem como da experiência de outros jornalistas que viveram os mesmos embates ideológicos que se passaram na fictícia redação de jornal representada na peça.

PALAVRAS-CHAVE

ditadura; Revolução dos Cravos; jornal; representação; crítica genética

ABSTRACT

Identifying the genetic bases in the characterization of the settings and characters in José Saramago's play *The Night* is a path that would effectively add to the almost non-existent studies on this play that focus on the fictional transposition of the experiences and many accounts of journalists who lived through the tension of April 25, 1974 within newspaper offices. However, we will see in this article that, despite the high degree of use of biographical and journalistic material in the making of this 1979 drama, which is sensitive to various structures of mimesis, Saramago points to a dramaturgical project that is not fully mimetic-realistic, especially as it promotes literary connections based on his own experiences, as well as those of other journalists who lived through the ideological clashes that took place in the fictitious newspaper offices represented in the play.

KEYWORDS

dictatorship; Carnation Revolution; newspaper; representation; genetic criticism.

RECEBIDO 2024-07-10; ACEITO 2024-12-29

“Quando a noite é demais é que amanhece
a cor de primavera que há-de vir”
(José Saramago, *Poemas possíveis*).

1. Memórias cruzadas: o 25 de abril nas redações de jornal

Logo no início da peça *A noite* (1979), destaca-se a advertência com que José Saramago encerra a apresentação de suas personagens e a ambientação cênica: “Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. Evidentemente” (Saramago 1998: 99). A ironia empregada nessa advertência aponta para a perspectiva de que toda a ação representada na peça desnudará as experiências do autor, bem como as relações entre os fascistas e a imprensa que Saramago testemunhou enquanto funcionário de alguns dos principais jornais portugueses da época.

Nesse sentido, Horácio Costa (1997: 119) é um dos críticos que reconhecem que esta peça de teatro “exorciza [...] memórias desagradáveis do tempo em que, como jornalista e tradutor-revisor, [Saramago] teve de privar com certos mundículos de convivência pouco gratificante, em termos humanos e profissionais”. Miguel Real e Filomena Oliveira reiteram tal ideia ao sublinharem que esta primeira peça de teatro de Saramago resulta da experiência do escritor “como cronista-editorialista desde o final da década de 60 nos jornais *A Capital*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, que lhe permite dominar a estrutura comunicativa interna de um jornal e dos possíveis conflitos nele havidos” (Real & Oliveira 2022: 383).¹

José Saramago já fora, anteriormente, questionado por João Céu e Silva a respeito da aproximação entre a sua experiência no *Diário de Notícias* (1975) e o jornal fictício em que se ambienta *A noite* no 25 de Abril de 1974. Mesmo diante do desencontro temporal provocado por tal comparação, Saramago afirma que “é legítimo pensar que uma coisa tem uma relação com a outra” (Saramago *apud* Céu e Silva 2009: 175). O mesmo entrevistador lembra ainda que da mesma forma afirmou Zeferino Coelho, o editor responsável pela primeira publicação da peça, que diz acreditar que *A noite* se passa no último jornal em que Saramago trabalhou: “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 redacção de um jornal (penso que a do *Diário de Notícias*) na véspera da revolução” (Saramago 2009: 49).

Identificar as bases genéticas na caracterização dos cenários e dos personagens é um percurso que muito agregará aos quase inexistentes estudos que tratam da transposição ficcional dos relatos de jornalistas que viveram a tensão do 25 de Abril de 1974 dentro das redações de jornais. No entanto, cabe assinalar que o aproveitamento da matéria biográfica e jornalística para a feitura desse drama de 1979, aspecto sensível em diversas estruturas da mimese, aponta para um projeto dramatúrgico que se pretende não plenamente mimético-realista, especialmente por dar

1 Cabe mencionar neste ponto que o contato de Saramago com os jornais veio de muito antes: “[...] o pai, seu homônimo, não era analfabeto, José Saramago foi exposto ao contato com as folhas de notícias desde muito jovem, dado que seu progenitor serviu ao ofício de jornaleiro em meados da década de 1920 e o presenteava com exemplares do *Diário de Notícias*, jornal com que Saramago aprendeu a ler (cf. Aguilera 2008: 20) – o mesmo que, décadas mais tarde, o teria como diretor-adjunto” (Conte 2021: 41).

preferência às conexões ficcionais criadas a partir das próprias experiências de Saramago e das experiências de outros jornalistas que viveram os mesmos embates ideológicos surgidos naquela redação fictícia representada na peça.

A peça *A noite* foi encomendada a José Saramago pela encenadora Luzia Maria Martins, fundadora do Teatro Estúdio de Lisboa, que apostou na experiência do escritor não só como ficcionista, mas também como editorialista do *Diário de Lisboa*, função que ocupou entre os anos de 1972 e 1973, e como diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, entre abril de 1975 e novembro do mesmo ano. Foi, portanto, a partir dessas experiências que Saramago deu à luz um drama ambientado na redação de um jornal diário na fatídica noite do 25 de abril:

A minha experiência jornalística gerara-se, contudo, em raízes muito diferentes: os dois anos, 1972 e 1973, que trabalhei no *Diário de Lisboa*, um vespertino de características democráticas, liberais, no sentido positivo que o termo tinha então, e os oito meses, de Abril a Novembro de 1975, quando exerci as funções de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, jornal desde sempre conservador, mais ou menos “oficializado” sempre, mas que, durante aquele breve período, esteve abertamente ao lado da revolução, ao lado do povo trabalhador. Mas não nos deixemos enganar: assim como o *Diário de Lisboa* dos últimos tempos da ditadura não tinha ao seu serviço unicamente jornalistas democratas, também o *Diário de Notícias* do “Verão ardente de 75” não pôde libertar-se da ação nociva de não poucos jornalistas de tendência ou obediência fascista. De técnicas teatrais poderia eu não conhecer tudo quanto me fazia falta, porém, em contrapartida, algo sabia de conflitos e desaires político-ideológicos, de coerências de toda a vida e oportunismos de última hora, de ambições antigas, derrotas e ambições novas preparando-se para ocupar os lugares vagos. (Saramago s./a.: 2)

De acordo com Saramago, “Com estes materiais humanos se fez *A noite*, essa noite que, assim, de uma forma ou outra, mais ou menos dramaticamente, foi vivida na imprensa portuguesa, entre a esperança e a alegria de uns e o despeito rancoroso de outros” (Saramago s./a.: 3). Em seu mecanoscrito intitulado *Como e porque A noite* (s./a.), situado nos arquivos da Fundação José Saramago, o autor esclarece que “Foi com estes ingredientes [sua experiência em redações de jornal] que escrevi *A noite*, estreada em 1979” (Saramago s./a.: 5).

Tais passagens constam na bibliografia pré-1980 do escritor português, especificamente a partir do volume *As opiniões que o DL teve*, no qual foram coligidos os editoriais por ele escritos para o *Diário de Lisboa* no estertor do regime fascista, entre os anos de 1972 e 1973, e *Os apontamentos*, coletânea de parte dos textos jornalísticos redigidos por Saramago ao *Diário de Notícias*, do qual passou a ser diretor-adjunto ao ser nomeado pelo Governo Provisório de Vasco Gonçalves em 1975, durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC).

A partir desses “ingredientes”, “a peça de 1979 pode ser entendida como a continuidade (e o acabamento) de um projeto crítico iniciado quando do ingresso de José Saramago no *Diário de Lisboa*” (Conte 2021: 47). As duas experiências jornalísticas principais de Saramago se situam em dois tempos históricos contrastantes, opostos até, mas, mesmo assim, em ambas as situações o autor vivera conflitos intensos, conflitos que são possíveis de serem cotejados nos dois atos da peça, sendo o primeiro ato mais propício de ser comparado às experiências de Saramago no DL e o segundo ato ao DN, e adiante explicaremos o porquê.

Desde já, é preciso compreender que cotejar as bases genéticas da peça é, pois, fundamental para traçar as transposições levadas a cabo por José Saramago ficcionista, considerando tanto o Saramago opositor ao regime autoritário quanto o do intelectual funcionário do governo socialista. Ainda que Saramago disse entender como legítima a relação que se possa estabelecer entre o enredo da peça e a experiência vivida por ele no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias*, ele descartou, contudo, que a peça retratasse personagens inteiramente reais.

No entanto, o retrato do jornalista José Saramago, embora indispensável ao entendimento das perspectivas de que parte a confecção da peça e de quais críticas o drama pretende dar vazão, não deve ser visto como o elemento da estrutura social ao qual simplesmente se daria, anos mais tarde, um tratamento artístico lógico e direto. Conforme defende Marco Aurélio Conte (2021: 66), “Há mediações temporais e políticas que se interpõem entre os tempos em que Saramago trabalhou no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias* e aquele em que, já decidido a se dedicar exclusivamente à literatura, escreveu e publicou sua primeira peça”.

Nas palavras de Saramago, porém, revela-se uma motivação maior proveniente de sua experiência no *Diário de Notícias* ao longo de 1975 para pensar a representação da redação ficcional que ambienta toda a peça. É o que ele admite em uma conferência proferida em Madrid:

Conociendo como conocía, y bastante bien, lo que pasaba en la redacción de un periódico, en ese tiempo y sobre todo de un periódico como era, por ejemplo, *Diário de Notícias* que después se convirtió, en mi tiempo, en un periódico revolucionario, contra el cual todo el mundo estaba, con excepción de la clase obrera, y entonces no es que todos fueran conservadores o reaccionarios, estaban allí gente demócrata, gente que tenía otras ideas pero las tensiones estaban más o menos a lo largo de estos años y años y años, las tensiones estaban sofocadas, es decir, cada uno hacía lo que tenía que hacer y callaba o hablando bajito, con los que consideraba más cerca en el plano político o ideológico o lo que era... (Saramago *apud* Aldeamil 2011: 173)

Ademais, o fato de a peça ser constituída por dois atos aponta inevitavelmente para a atuação jornalística de José Saramago dividida nos dois momentos profissionais citados: antes do 25 de Abril, enquanto editorialista do *Diário de Lisboa*, veículo de oposição ao regime ditatorial em um momento em que já era notável o enfraquecimento do fascismo caetanista; e após a Revolução, na condição de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, para o qual “escrevia artigos cujo fulcro assentava sobre a exortação à participação popular nos rumos da política nacional a fim de que a classe trabalhadora, [...], não cedesse à apatia e se mantivesse sempre atenta ao fato de que a luta por direitos é constante [...]” (Conte 2021: 39–40).

No entanto, um fato curioso nesse jogo de transposição de memórias para a peça de 1979, é que, na madrugada do 25 de Abril de 1974, Saramago não estava e nem trabalhava em nenhum dos dois jornais mencionados. Desse modo, surgem os seguintes questionamentos: onde estava Saramago na noite da revolução? Como as memórias das redações nessa grande noite que dá o título à peça são cruzadas em sua grande tela temporal que é o texto dramático? Teria o autor utilizado os registros ou as experiências de outros jornalistas que relataram a quebra da rotina de trabalho na redação dos jornais durante a noite revolucionária?

Sobre a primeira pergunta, o escritor nos esclarece, no dia 6 de abril de 1994 do seu segundo diário, que estando “Numa reunião na *Seara [Nova]* (ouviam-se ainda tiros nas ruas), fui encar-

regado de escrever o editorial para o primeiro número ‘livre’ da revista” (Saramago 1997: 260). Nesse relato, ao externalizar o caos nas ruas, o escritor não chama atenção, porém, para qualquer conflito interno em seu local de trabalho editorial, tendo em vista, claro, a linha esquerdista da revista aonde se encontrava a trabalhar. Mas, o mesmo não ocorre com outros colegas de trabalho, como no caso do jornalista Nuno Rocha, que, em seu *Memórias de um ano de revolução* (1975), obra possivelmente consultada por Saramago para a composição da peça, relata que

Na madrugada de 25 de Abril, quando Bela Múrias, às sete horas, telefonou para minha casa, dizendo-me “anda para o jornal, rebentou um movimento militar” eu dei um salto de contentamento: até que enfim! A minha mulher ficou preocupada, irrompeu em lágrimas quando eu lhe disse que ia efectivamente para o jornal, mas eu estava feliz. Ao chegar à redacção do DL, na rua Luz Soriano, encontrei todos os jornalistas que trabalhavam habitualmente na rua Castilho: haviam decidido, em plenário, partir com as máquinas de escrever para junto da impressora, sendo esse o primeiro facto histórico da acção da Imprensa portuguesa para acompanhar a Revolução dos capitães. Decidia-se, no momento, se as provas deviam ir ou não à Censura. Eu aconselhei a que fossem, pois o movimento ainda não estava triunfante e era preciso defender a sobrevivência do jornal, para além da sorte das armas. Estava céptico, pois assistira ao longo da minha vida a algumas tentativas revolucionárias goradas. [...] Pesavam-nos nos cabelos brancos muitos anos de desilusões e de sofrimentos. (Rocha 1975: 19)

Conforme descrito no trecho supracitado, na noite da revolução, Nuno Rocha aconselha seus companheiros do *DL* a adotar os procedimentos da censura, comportamento contrário do personagem Torres, redator da província, e de Jerónimo, chefe da tipografia, que, junto com outros, lutam para imprimir o primeiro número livre do jornal fictício da peça. Observemos que o ceticismo do jornalista Nuno Rocha, que apesar de tudo defendia a Revolução, vem da sua experiência de ter vivido outras tentativas falhadas de ruptura, o que representa a desconfiança geral entre os portugueses da época quanto ao fim da ditadura que se mantinha há décadas.

Tal dúvida muito se aproxima do ceticismo dos personagens Máximo Redondo e Abílio Valadares, que disseminam, entre os funcionários do fictício jornal, que a revolução em andamento não passaria de mais uma versão da Revolta de Caldas: “[...] Veja você o 16 de Março: um pequeno sismo imediatamente dominado” (Saramago 1979: 11). Por outro lado, o jornalista Nuno Rocha não deixa de citar aqueles que, mais próximos do personagem Torres, afrontaram as tentativas de Lopes do Souto, chefe da redação do *DL*,² de abafar a revolução que estava a ocorrer nas ruas. De acordo com Rocha, “[...] alguns jornalistas mais jovens – Cesário Borges, Mário Cardoso e outros – tinham dentro de si o germen revolucionário e decidiram imediatamente que não iria qualquer prova à Censura” (Rocha 1975: 20).

Conforme admite Rocha, foi por causa dessa juventude do jornal, representada na peça pela personagem Cláudia, a estagiária, que o *Diário de Lisboa* mudou os rumos de sua atuação:

2 “Foi Lopes de Souto, afastado do *DL* depois de 25 de Abril devido ao seu feito ditatorial, à sua incapacidade de diálogo e às suas ligações com os capitalistas que financiavam a empresa (embora não como fascista, pois sempre protegeu os jornalistas de esquerda e lhes deu o maior apoio) quem me convidou a trabalhar no *DL* e me levou a deixar o *Diário Popular*” (Rocha 1975: 57).

Quando a noite chegou, o DL estava lançado em mais uma nova etapa da sua existência carregada de história. Iniciava-se o processo que iria afastar da sua administração e direcção o meu cunhado Lopes do Souto, cujos métodos de trabalho o 25 de Abril tornou intoleráveis e cujo abandono das instalações se apresentou como inevitável. A Imprensa portuguesa, toda ela, estava já em ebulição revolucionária, iam dar-se muitos factos inesperados e decisivos para o aparecimento da Imprensa nova em Portugal. (Rocha 1975: 20)

Nesse momento histórico, a matéria jornalística abundava, visto que os jornais espelhavam nas suas páginas o clima de sobressalto que se apoderou do país (Gomes 2018). A nova imprensa portuguesa passaria a exercer, a partir de então, uma política interventora no sentido de evitar um estado de passividade que desviaria o país dos caminhos do socialismo, sem se deixar ceder “[...] diante das pressões da Europa capitalista, frente a quem o país teria de se sujeitar, a seu ver, como um laiaio, relegando a um segundo plano as necessidades nacionais em favor de uma integração económica com o velho continente” (Conte 2021: 40).

Apesar da ruptura do 25 de Abril, José Saramago confessa, na introdução de sua coletânea completa de editoriais do DN intitulada *Avenida da Liberdade*, 266, que

[...] não faltaram, nas redações de jornal, as sucessivas incompreensões e ataques. Aliás, viria a ser precisa uma hábil e rápida manobra da direita militar para deter o curso da revolução – e levar o *Diário de Notícias* a (provavelmente) regressar a antigos e conhecidos trilhos contra a vontade, enfim conhecida e outra vez recalçada, da maioria politicamente consciente dos seus trabalhadores. (Saramago 1975: 5)

Dentro das redações, a tensão da noite revolucionária parece ter perdurado pelas noites seguintes, sob o risco de que um novo fascismo se instalasse no país, sendo tais conflitos simbolizados pelas tardias nacionalizações ocorridas após a tentativa de golpe de 11 de Março de 1975, causando efeitos imediatos na imprensa nacional. Grande parte das empresas que pertencia ao setor bancário acaba por ser estatizada e os jornais não fogem à regra.³ O caso do jornal *Diário de Notícias* é particularmente exemplificativo, visto que, após um período em que foi dirigido por dois nomes próximos do Partido Socialista (de junho de 1974 a março de 1975), tem a sua direção afastada a partir das nacionalizações de março e abril de 1975. O DN passa então a ter como diretor o jornalista Luís de Barros e José Saramago como diretor adjunto, ambas figuras próximas do Partido Comunista Português (Gomes 2012).

É como diretor adjunto do DN que Saramago testemunha a ascensão dos tipógrafos, algo claramente representado no segundo ato da peça *A noite*. Na introdução à sua já mencionada coletânea *Avenida da Liberdade*, 266, Saramago declara que

Naquela situação geral vem pois inscrever-se a situação particular dos trabalhadores do *Diário de Notícias*, especialmente do seu sector gráfico. Puderam eles, e muito longe teriam ido, estou certo, se lhes tivessem deixado tempo, ultrapassar discordância partidárias e compromissos táticos e

3 “De grandes grupos económicos passam a pertencer ao setor público o *Diário Popular*, *Jornal do Comércio*, *A Capital*, *O Século*, incluindo a *Vida Mundial*, o *Século Ilustrado* e *Modas & Bordados*, e o *Diário de Lisboa*. No caso do *Diário de Notícias*, este já estava, por via indireta, integrado no setor público. Da imprensa lisboeta, apenas se mantêm como privados o diário *República* e o semanário *Expresso*” (Gomes 2020: 309).

pôr-se de acordo sobre o essencial: se a opção é socialista, se o socialismo português só pode ser construído pelas classes trabalhadoras, é para estas que o jornal se fará. Um silogismo impecável. (Saramago 1975: 4–5)

A partir da noite do 24 para o 25 de Abril de 1974, a ação dos jornalistas passa a ser condicionada, também, pela Tipografia e sua Comissão de Trabalhadores, como veremos na peça, com a intervenção de Jerónimo, o chefe dos tipógrafos. Diante dessa mudança que caracteriza o segundo ato da peça, Saramago empenha-se em afirmar a sua versão da história revolucionária dos meios de comunicação portugueses, qual seja, a dos oprimidos dessa história. Tais conflitos, por isso, dizem muito sobre o ambiente histórico vivido no interior das redações de jornal a partir do 25 de Abril:

João Candeias, tipógrafo do DN e membro da Comissão de Trabalhadores, revela claramente ao dizer que os tipógrafos tentavam impor a sua opinião sobretudo “naquilo que não devia sair” nas páginas do periódico. Tratava-se de uma “classe muito contestatária” e “muito aguerrida”, que olhava para os jornalistas com algum distanciamento: “Nós sentíamos sempre que os jornalistas eram uma classe que era um pouco diferente, era mais elitista” (Entrevista cedida por João Candeias ao autor, Lisboa, 2012). (Gomes 2019: 5)

Como atesta o jornalista José António Santos, que trabalhou com Saramago no *Diário de Notícias*, aquele foi um tempo épico: (...) vivíamos momentos de grande euforia e entusiasmo porque os trabalhadores, e digo os trabalhadores todos, jornalistas e não-jornalistas, os tipógrafos, eram um grupo muito entusiasta e tinham ligações com o Partido Comunista. Os tipógrafos tinham muita força. (Veloso 1998: 506)

Nota-se em *A noite* que, com o fim da ditadura, a oficina de tipografia se rebela, sendo possível interpretar que os trabalhadores do jornal representariam a população, enquanto a sua direção e chefia, os defensores e propagadores da ideologia disseminada pelo governo ditatorial. Nota Horácio Costa, a este propósito, que os mais humildes operários do jornal desempenham um papel proeminente na transferência de poder ocorrida nesse local de trabalho, o que configura uma espécie de metáfora da própria revolução nacional:

O trio formado por Jerónimo e os seus companheiros Damião (44 anos), compositor manual, e Afonso (33 anos), linotipistas aliados a Torres e a Cláudia, é, na segunda metade do segundo acto, o responsável para que o jornal publique a notícia do golpe militar; esta simples determinação, tomada colectivamente, significa que uma espécie de “revolução” se está dando, em pequena escala, dentro dos limites da realidade do jornal onde se passa a acção. (Costa 1997: 125)

Essa “vontade revolucionária” aparece representada em *A noite* desde a epígrafe e perpassa pelos personagens Torres, Cláudia e Jerónimo, só para citar os mais atuantes. Por outro lado, durante o período que Saramago trabalhava como diretor-adjunto no DN, havia um jornalista conservador chamado Francisco Máximo⁴ que, em entrevista a Pedro Gomes, salientou “[...] –

4 É pertinente pensar aqui na possibilidade do aproveitamento do segundo nome desse jornalista que trabalhou

a existência de censura no jornal – refere: A manipulação [em 1975] era tanta... A preparação do *Diário de Notícias* para o PCP tomar o poder era tal, o alinhamento era tal, que começou a ser um pouco deplorável a forma como a direção e as chefias apelavam...” (Gomes 2019: 6).

Pela declaração dada por Francisco Máximo, não é difícil imaginar as muitas rusgas existentes, mesmo após a revolução. entre esse e outros jornalistas conservadores que se mantiveram na redação do DN, onde atuava Saramago, este que, por sua vez, sempre optava por uma linha editorial bastante favorável ao processo revolucionário, dando margens para a instauração de conflitos que marcam também as atuações dos personagens da peça.⁵

2. A constituição dos personagens da peça *A noite*

O primeiro ponto a ser observado na constituição dos personagens da peça *A noite* é o modo como o escritor confronta seus estereótipos de modo a questionar os modelos de funcionamento de imprensa ditatorial, que transparece não só em *A noite*, mas também em seus diversos outros escritos como editoriais, artigos, conferências e entrevistas, além dos diários e romances. Vimos que a condição do jornal em que se ambienta a mimese da peça tem sua descrição de forma similar à que Saramago faz desse e de outros jornais nos tempos de Salazar. O próprio impacto da revolução na redação, que se representa no segundo ato do drama, tem “conexões com a história dos veículos portugueses em que trabalhou, certamente tomada como o ponto de partida para a confecção das personagens e da trama” (Conte 2021: 55).

Todavia, concordamos com Batista (2018: 30) ao salientar que na peça *A noite*, com raras exceções, “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 [...] não nos deixa dúvidas de que ali existem certas personalidades ou uma generalização de um grupo de pessoas reais”. A revolução ocorrida na noite de 25 de abril realmente aconteceu, porém, a repartição e os personagens que nela atuam só existem de fato na ficcionalidade.

Sendo assim, a “sua intenção não é simplesmente copiar o dia a dia de um jornal na época da repressão. [...], o texto dramático de Saramago alcança significados mais amplos e complexos do que a pura recriação de um fato passado” (Amorim-Mesquita 2011: 124). Devemos lembrar que o próprio paratexto inicial da peça é marcado por um tom irônico a respeito desse ponto: é lembrado que a cena é fictícia, mas baseada “coincidentemente” em um fato real. Relembremos: “Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. Evidentemente” (Saramago 1979: 6). A ironia do paratexto é notória, e “se refere ao fato de que as vivências do escritor nas redações do *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias* estão, de algum modo, refletidas na trama” (Veloso 1998: 502). Por conseguinte,

na redação do DN com Saramago para a caracterização ideológica do personagem mais atroz da peça: o diretor Máximo Redondo.

- 5 São muitos os conflitos que “levam alguns desses jornalistas a reunirem-se informalmente para trocarem ideias de como poderiam resolver os problemas que estavam a ocorrer na redação. [...] A iniciativa saldou-se num sucesso, pois 30 dos pouco mais de 60 jornalistas que integravam a redação do DN subscreveram o documento que virá a ser conhecido como “documento dos 30”, numa alusão ao número de jornalistas que o assinou. No grupo encontravam-se jornalistas de vários quadrantes políticos” (Gomes 2019: 6). Não iremos, neste estudo, detalhar o episódio, já largamente descrito e debatido pelos principais biógrafos de Saramago.

[...], a peça é ela própria um documento que permite transpor para o palco de hoje palavras e situações vividas num jornal em 1974 onde existiam linotipistas e a composição tipográfica era manual, onde não havia computadores e o mundo chegava por telex. Estes aparentes arcaísmos estão ao serviço de uma visão das circunstâncias do momento histórico em que o regime fascista foi derrubado, [...]. (Brilhante 2022: 70)

Fernando Mendonça (1980: 85) considera que “*A noite* é realmente um episódio fictício, contudo provável, dessa história”. No entanto, Saramago investe muito pouco na caracterização direta das personagens seja do ponto de vista físico, seja do ponto de vista psicológico e discursivo. Nesse sentido, alerta Conte (2021: 92) que “tanto os opressores quanto os oprimidos, tanto os intelectuais quanto os operários, tanto os fascistas quanto os revolucionários, pobres ou ricos – [...]: não [são representados] linguisticamente [pela] diferença entre as classes, [...]”.

Logo, para dar conta de representar não um conflito interpessoal ou individual, mas um movimento histórico, “o dramaturgo deu vazão a personagens cujo caráter representacional é coletivo e corresponde às complexas e variadas forças sociopolíticas envolvidas na Revolução dos Cravos, tornando a peça de 1979 uma espécie de metonímia [bipolar] do evento, [...], e de síntese do sentimento revolucionário” (Conte 2021: 38). Espécie de alegoria da sociedade portuguesa da época, “há ali, na dita redacção, uma clara divisão estrutural entre chefes e subordinados, poderosos ocultos e servos explorados” (Carvalho 2002: 133–134).

Espalhados pelos dois atos, *A noite* reúne o total de 18 personagens, dos quais cinco têm papel central na condução do enredo e nos conflitos desdobrados: Valadares, chefe da redacção; Torres, redator da província; Jerônimo, chefe dos tipógrafos; Máximo Redondo, diretor, e Cláudia, estagiária, compondo, assim, um ambiente mesclado com ideais democráticos e autoritários, “embate de forças divergentes que escancaram um mundo conflitante, caracterizado por tensões e intervenções provisórias. Os personagens já revelam que são seres ideológicos, assombrados e censurados pelos políticos no poder” (Salvador 2021: 24).

Diante de uma clara tendência em misturar seres ficcionais com históricos, na peça saramaguiana, nos deparamos com a “diluição do autor nas falas de suas personagens, além de sua própria presença como um narrador instalado na forma dramática pelas didascálias e pela ação dos personagens, a partir de onde se perspectivará toda a ação” (Conte 2021: 18). Prova disso é o personagem Torres, a quem Saramago faz representar “o contraponto que deve ser dado pela persona do jornalista ético e combativo [que ele sempre foi], que entende seu trabalho como missão, e que, mesmo pressionado pelos poderosos, mostra-se incansável na busca da verdade e justiça” (Veloso 1998: 499).

Por outro lado, o jornal tem em sua chefia Abílio Valadares e, como diretor, Máximo Redondo. Exercendo ambos papéis de liderança na redacção, Máximo Redondo e Abílio Valadares representam o regime autoritário em suas múltiplas faces de manipulação, incluindo a retórico-discursiva, tão investida por Salazar em seus muitos discursos públicos. Para tanto, “a caracterização do diretor, aliás, toca as raízes da caricatura, indo além de seus gestos largos e tom demagogo, algo indicado pelo seu nome, metonímico e justo apelido para a balofa retundidade estilística dos editoriais” (Conte 2021: 88).

A ironia presente no nome é explícita: “O diretor é aproximado a uma figura redonda porque não toma partido frente aos acontecimentos; ele olha apenas para si, para o seu próprio umbigo e busca defender unicamente os seus interesses” (Amorim-Mesquita 2011: 130), a lembrar o já mencionado jornalista conservador do *DN*, Francisco Máximo. Conforme já assinalou Salvador (2021: 103), além de herdar o nome de um jornalista conservador, o diretor de *A noite* é representativo, sobretudo, da “preferência dos seguidores salazaristas por uma linguagem mais figurada, [...] modo perspicaz de camuflar a realidade tão violenta daquele período”. Falando nesses termos acerca da alteração exigida pela censura, Máximo Redondo tece a seguinte expressão: “Enquanto o ferro está quente, é que convém malhar-lhe” (Saramago 1979: 103). Em contato direto com as esferas de poder do governo salazarista, o diretor corporifica o

[...] o discurso enxundioso de Salazar, principalmente ao relativizar a realidade bélica das guerras coloniais (isto é, a política externa) e ao justificar o seu *modus operandi* repressor na política interna, [desse modo] forjava a imagem de um governante protetor, verdadeiramente preocupado com o bem-estar de seu país, o símbolo ubíquo do Estado Novo português – imagem que, aos poucos, se foi desgastando. (Conte 2021: 34)

Essa corporificação (notória em Valadares e, principalmente, em Máximo Redondo) é notável na obra em muitas cenas, como no momento em que o diretor se despede de seu visitante anônimo: “(Neste momento, o Director e o Visitante levantam-se, despedem-se com um aperto de mão, e o Director, depois de tocar uma campainha, acompanha o Visitante à porta A. Nota-se uma nítida, embora não acentuada, mostra de dependência do Director em relação ao Visitante.)” (Saramago 1979: 8). Trata-se de um

[...], momento em que se anuncia, em nova orientação, que há “uma nítida, embora não acentuada, mostra de dependência do Diretor em relação” (*A noite*, p. 14) a ele. Esta dependência que une Máximo Redondo a um visitante cuja identidade a peça deixa em aberto dá o tom inicial do caráter alegórico de *A noite* por submeter ao poder de um homem que permanece oculto – e que é aparentemente dotado do único poder real – a autoridade máxima do veículo. (Conte 2021: 87)

O secreto diálogo entre o diretor do jornal e seu convidado oculto, que o final da peça indica ser o Engenheiro Figueiredo, o administrador da empresa, sugere, ainda, a existência de um outro poder a quem serviria a imprensa oficiosa: o poder econômico. Desse modo, “José Saramago ambienta *A noite* num *Diário* que se contenta em ser laçao de ditadores e do capital, movido por interesses escusos diametralmente opostos àqueles que sua atuação no *DL* e no *DN* defendia” (Conte 2021: 87).

Nos últimos anos da ditadura, o maior grupo capitalista que dominava a imprensa era o grupo econômico comandado por Miguel Quina, ligado ao Banco Borges (Rocha 1975). Esse poderoso influenciador da imprensa lisboeta e nacional era quem invasivamente escrevia os muitos artigos de fundo do *Jornal do Comércio*, o que ilustra o fato de o personagem Máximo Redondo permitir a intromissão de seu visitante oculto nos editoriais do jornal fictício de *A noite*: “O fenómeno desenrolava-se em todos os jornais e quem realmente os dirigia não eram os diretores mas os grandes tubarões do capital, infiltrados como enguias e desprezando totalmente as

Redações” (Rocha 1975: 84–85). Diante dessa hierarquia, veremos a partir daqui como os personagens do drama saramaguiano se movem e extrapolam essa hierarquia alegórica da redação do jornal, intercalando representações fictícias e históricas desse disputado espaço público-privado das comunicações.

2.1 Torres vs. Valadares

Na peça, após a partida do visitante oculto, o diretor Máximo Redondo ordena a um dos contínuos que chame o chefe da redação, Abílio Valadares, à sua sala. O diretor do jornal, que mantém um alinhamento operacional com o chefe da redação perfeitamente harmônico do ponto de vista ideológico, anuncia, imediatamente à saída do visitante, que redigirá um texto a ser publicado já na próxima edição do jornal, a lembrar as intromissões de Miguel Quina no *Jornal do Comércio*. Diante de tal submissão demonstrada pelo diretor, é possível entrever que o jornal fictício de *A noite* funciona como elemento estruturante do poder estabelecido: “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 1979: 11).

Valadares responde submissamente ao diretor com a seguinte frase: “O senhor director nunca atrasa o jornal, o senhor director é o jornal” (Saramago 1979: 10), tratamento muito diferente daquele que Valadares emite quando se dirige aos que considera abaixo de si. No entanto, o chefe da redação é fundamentalmente um personagem servil por natureza, que sacrifica valores e princípios à cómoda manutenção do seu cargo. Com sua passiva aceitação de tudo quanto se passa na redação, cumpre zelosamente as ordens de seus superiores: “O culto do chefe é para si uma obsessão, uma razão de existência” (Carvalho 2022: 137–138). Tal aspecto pode ser observado nas cenas do Valadares em diálogo não só com o diretor, mas com um certo Coronel Miranda, responsável pela análise das matérias enviadas ao crivo da censura, ou seja, aquele que mira e estabelece o subjugo do jornalismo às autoridades.

Nessa conversa com o censor Coronel Miranda, para saber da análise dos textos submetidos a exame prévio, Valadares expressa exageradamente suas gentilezas: “Como vai? Ainda não tínhamos falado hoje...Como estamos de provas? Vistas até à 85. Ótimo. E cortes? Temos muitos? Ainda bem” (Saramago 1979: 7). Considerado o personagem mais complexo da peça, segundo a análise de Horácio Costa (1997), Valadares é o chefe que alterna seu comportamento de acordo com as circunstâncias, indo do tratamento bajulador dedicado aos poderosos ao autoritarismo despejado sobre seus subordinados. Sorrateiro, Valadares possui duas faces: “uma de um chefe intransigente, autossuficiente e mal educado, e a outra de um homem submisso e respeitoso, quando se dirige ao diretor, Máximo Redondo, e ao coronel da polícia” (Arrudas 2020: 116).

Dessa forma, a peça *A noite*, além de denunciar a cadeia de interesses formada pelas elites dos meios de comunicação, da política e da economia, também investe contra a banalização crescente dos conteúdos, o esvaziamento da opinião e a atitude “camaleônica” de jornalistas que se adaptam facilmente a mecanismos censórios, conforme o próprio autor já declarou em entrevista: “O pior jornalista é aquele que se comporta como um camaleão, sempre preparado para mudar de cor conforme o ambiente. A lógica empresarial das tiragens e da audiência convida inevitavelmente ao sensacionalismo, à manobra rasteira, ao compadrio, aos pactos ocultos” (Saramago

apud Aguilera 2010: 442). É o camaleônico Valadares que faz o papel de ponte entre dominantes e dominados, tentando persuadir a ambos de sua importância nos meios de produção.

Porém, Valadares vai se tornando um personagem cada vez mais “sufocado” pelas circunstâncias, pois “[...] sente as pressões que partem de seus subordinados do jornal que não mais se conformam com seus desmandos; por outro, se intimida com os seus dois superiores: o diretor do jornal e o coronel da polícia” (Amorim-Mesquita 2011: 127). Entre seus subordinados revoltados, se destaca a atuação de Manuel Torres, redator da província que não se ajusta às normas do jornal sob controle do regime, não teme os superiores hierárquicos e não goza da confiança dos chefes. Sempre crítico, defende os colegas, denuncia os baixos salários e ironiza a censura. O próprio nome Torres, em oposição a Valadares, “sugere edificação sólida, fortaleza, pés solidamente assentes no chão que se pisa, carácter e honestidade, linha direta entre a terra e o céu. [...] homenagem do dramaturgo à coragem e verticalidade da personagem, espécie de monumento à resistência e à dignidade” (Velooso 1998: 501).

Enquanto no primeiro ato o personagem que mais aparece é Valadares, no segundo, quem o inicia e atua efetivamente é o redator Torres. O próprio “narrador” da peça anuncia a mudança de ares por meio da didascália:

(A Redacção está tranquila. Não é o tédio habituado 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 1979: 51)

Muito ao contrário de Valadares, Torres é um personagem coerente e constante, constituído de carácter, alguém que age em prol da permanente denúncia das mentiras que os jornais proliferaram à sociedade ao longo da ditadura. Quando necessário, afronta seus superiores, especialmente Valadares, a quem faz questão de o lembrar da sua opção pelo cargo de redator de província: “Eu vivo com a arraia-miúda do marco fontanário e do caminho vicinal” (Saramago 1979: 13), “preferindo rever e corrigir registros escritos enviados do interior do país” (Coelho 2022: 30) do que assinar notícias pró-regime, ou seja, “corrigir prosas de regedores, barbeiros e boticários” (Saramago 1979: 39).

Isso fica explícito desde o primeiro gesto do personagem na peça, quando ele é humilhado por Valadares, que ignora e descarta as notícias da província revisadas por Torres em favor do editorial do visitante oculto emitido às pressas pelo diretor. Ao recusar a notícia enviada por um correspondente, sob o argumento de que não tem “interesse algum”, Valadares é contestado por Torres e logo retruca: “Nesta redacção quem manda sou eu. Eu é que resolvo o que se publica ou não se publica” (Saramago 1979: 15). Temos com essa chamada de Valadares um gesto simbólico por meio do qual “o opressor expressa a sua predileção pelos interesses da elite e seu desprezo pelo que diz respeito à arraia-miúda da sociedade portuguesa” (Conte 2021: 89).

Defendendo-se em tom de denúncia, Torres revela os supostos subornos existentes entre o diretor e o administrador do jornal a partir da “venda” dos espaços das páginas do jornal, que passam a ser ocupado por gabinetes e empresas em favor da ditadura: “Mas acontece que o único dinheiro que recebo é o que no fim do mês vou buscar lá abaixo à tesouraria. Nem mais um tostão. Não tenho daqueles cheques de embaixadas, nem gratificações especiais e secretas de minis-

térios, nem sobrescritos misteriosos [...]” (Saramago 1979: 41). Furioso, Torres acusa Guimarães, o redator do estrangeiro, por exemplo, de favorecer, indevidamente, os políticos direitistas e receber benefícios pela ação. Sobre isso, tece o seguinte comentário: “[...] Consideração, tenho -a por alguns homens que estão nesta profissão. Mas a classe [...] ainda está para nascer como tal. Acha você que eu pertença à mesma classe que o Guimarães, que quase todos os dias vai receber ordens à embaixada [...]” (Saramago 1979: 125).

Já no final primeiro ato, Torres questiona, também, a exaltada neutralidade/objetividade do jornalismo, ponto sobre o qual Valadares hipocritamente profere: “Já viu missão mais responsável que a do jornalista? A objectividade, o rigor, o respeito pelo público... O nosso comportamento tem de ser exemplar, se não, como o leitor vai acreditar em nós?” (Saramago 1979: 45–46). Em resposta, Torres reage ao seu interlocutor, sendo por intermédio desse personagem, aliás, que Saramago faz uma crítica veemente a tais conceitos ainda em voga na área comunicacional:

Não torne a cantar-me as loas da objectividade, e da neutralidade, que é outra palavra que você usa muito. Digo-lhe eu que não há objectividade. Digo-lhe eu que não há neutralidade. Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são seleccionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? [...] Quem tem o poder, tem a informação que defenderá os interesses do dinheiro que esse poder serve. A informação que nós atiramos para cima do leitor desorientado é aquela que, em cada momento, melhor convém aos donos do dinheiro. (Saramago 1979: 48)

Caracterizando a peça com muito do conteúdo outrora manifestado fora das linhas ficcionais, Saramago manteve sempre a mesma convicção acerca desse tema, expressando inúmeras críticas e reflexões acerca do papel manipulador dos jornais sobre a sociedade portuguesa e mundial. Em nota editorial ao *Diário de Notícias*, por exemplo, o escritor afirma:

[...], o jornalismo (sector de ponta) é, no geral, encarregado de assumir o papel de conselheiro apaziguador, de aguadeiro das ferveruras. Nos jornais é que se faziam apelos à serenidade, à paz, à conciliação, a qual, muitas vezes, não era mais do que um modo de transferir tostões de uma algibeira para outra algibeira diferente, ficando triunfante mas discreto o dono da recheada, e desconfiado mas silencioso o da vazia. Hoje, na nossa terra, jornalismo que repetisse o processo seria jornalismo de traição: não se espere, pois, que por nós venham as ladainhas de uma fraternidade velha e enganosa, precisamente quando se buscam, com alguma dor, as vias para uma nova e real fraternidade. Tudo tem o seu tempo para amadurecer e nós ainda vamos no começo. (Saramago 1975: 96–97)

Conforme já salientou Maria Veloso (1998), na supracitada crítica à objetividade feita por Torres, José Saramago faz a crítica que ele próprio teceu em editoriais, entrevistas e conferências, como, por exemplo, na conferência “Informação – A quadratura do círculo”, proferida, em julho de 2004, na Universidade Menéndez Pelayo (Santander – Espanha). Na mencionada intervenção, o escritor reconhece a impossibilidade de se atingir a tão exaltada objetividade do discurso jornalístico:

Factos são factos, ouvimos dizer frequentemente, como se de uma verdade irresponsível se tratasse, portanto deduzir-se-á que a objectividade consistiria, pura e simplesmente, em descrevê-los. Porém, que seria descrever, pura e simplesmente, um facto, quando a própria linguagem é um dos mais acabados exemplos de subjectividade?. (Saramago *apud* Veloso 1998: 503–504)

Em diversas ocasiões, o escritor questionou a chamada “objetividade jornalística” ou “jornalismo discreto”, comparando-a à quadratura do círculo para exprimir sua impossibilidade, perturbando a posição daqueles que defendem “Nem oposição deliberada, nem aquiescência sistemática, como quer Pierre Brisson e como querem, certamente, os diretores de todos os jornais independentes do Mundo” (Lopes 1975: 30).

Diante dessa e de muitas outras críticas proferidas pelo personagem Torres, o que temos são os intertextos de próprias intervenções não ficcionais do autor, sendo possível perceber semelhanças entre o discurso do personagem e o do próprio Saramago, que também não simpatizava com o fascismo e com nenhuma outra forma de opressão. Para o dramaturgo, a censura destruía o ser humano por impedir qualquer liberdade de expressão natural e, nesse sentido, “[...] *A Noite* torna-se uma espécie de testemunho de José Saramago, intelectual que por décadas teve que conviver com a repressão salazarista dentro das redações” (Costa 1997: 107).

Portanto, foi precisamente das suas experiências na imprensa portuguesa que se valeu José Saramago para a confecção de sua primeira peça de teatro e, mais especificamente, para a construção do seu personagem-chave, Manuel Torres. Trata-se de mais um Manuel a erguer a Espada contra a tirania, antecipando, de certa forma, um elemento do romance *Levantado do chão* (1980). Trata-se, ainda, de um possível alter ego do autor, já que, como ele, Saramago “foi um jornalista crítico das redações pactuantes com autoritarismos e com a falta de verticalidade e de ética no campo profissional” (Coelho 2022: 23). Com isso, coagido pelo lugar opressor, o redator da província da peça reverbera intertextualmente a voz saramaguiana presentes nos editoriais, nas entrevistas e conferências, fazendo com que cada vez que o personagem fale, o autor fale junto, revelando sua intrusão e sua voz no concerto do mundo jornalístico.

2.2 Torres, alter ego de Saramago, neto de Jerónimo

Tanto para o Saramago editorialista quanto para o redator Torres, o ofício do jornalista estaria sempre atrelado a duas dimensões: “a cívica, na realidade imediata em defesa da liberdade democrática, e a da atuação que visasse a defender as classes baixas da sociedade da opressão da elite econômica e política” (Conte 2021: 41). Assim como Torres, Saramago também sofreu clara repreensão nos jornais pelos quais passou, desencadeando sua demissão do *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, durante o período de passagem da ditadura para o período pós-revolucionário. Não à toa, o receio de perder o emprego está também presente em Torres, que sofre pela coação frequente de Valadares: “Tem mais alguma coisa a dizer? A partir de hoje, e enquanto você continuar a trabalhar neste jornal, as nossas conversas ficam limitadas aos assuntos de serviço. Com licença” (Saramago 1979: 49).

Logo, pelo ressentimento e “Pela conduta assertiva de Torres, é nítido que o personagem parece ‘falar’ pelo próprio José Saramago de modo ficcional, “explicitando sua concepção engajada sobre o mundo nesse texto teatral” (Salvador 2021: 17). Tal estratégia de representação marcada pela presença do autor se aproxima, por fim, com o que Saramago nos diz em outro editorial de sua autoria intitulado “Alguém está a mais”, publicado no *DN* no dia 25 de Julho de 1975:

Em certo teatro francês (de que é bom exemplo, para o caso, o de Molière) não falta nunca uma personagem ponderadíssima que vai distribuindo, do princípio ao fim, os seus conselhos, funcionando talvez como a consciência do autor ou, mais subtilmente, como a esperança de consciência das apaixonadas, perturbadas e perplexas figuras que são só o nó real e a matéria da acção. Tal personagem, ao subir o pano, é já produto acabado dos pés à cabeça, um pouco enfadonho porque sempre cheio de razão, sábio e paternal perante as tolices praticadas por toda aquela agitada gente que anda ali a procurar definir-se, dando espectáculo das suas fraquezas, dos seus vícios, das suas ambições, ou, mais simplesmente, da sua atrapalhada vida de ser humano... Que o comportamento da figura acabe por irritar-nos, só prova a imperfeição do barro que nos fez: [...]. (Saramago 1975: 96)

Como os personagens de Molière, Torres, eivado pelas expectativas do seu autor, não cansava de expressar a maior das suas críticas: “[...] nos limitamos a assinar aqui um jornal que já vem feito das mãos dos coronéis da censura! [...]” (Saramago 1979: 53). No entanto, concordamos com Brilhante (2022: 69) ao dizer que “Não podemos falar de uma peça de teatro documental, porque os factos que a constituem são elaborados artística e simbolicamente”, por mais que a peça se assente na tensão e conflito entre personagens representativas de posições ideológicas e traga intertextualmente muitas marcas testemunhais desses embates. Contudo, o que se torna mais claro, nessa peça saramaguiana, é que as suas vozes falam a partir de pontos de vista diferentes e “as palavras readquirem o seu poder evocatório a partir das vozes que as pronunciam” (Brilhante 2022: 69).

Nesse sentido, a divergência entre Torres e Valadares, o grande motor dramático dessa peça, acaba por provocar uma cisão na repartição, esta que se divide entre aqueles que contestam o poder da chefia e aqueles que se submetem a ele. Para Horácio Costa (1997), são os personagens Valadares e Torres os que representam os dois subgrupos que fazem parte do embate ideológico da peça. Metaforicamente, eles representam os dois lados de um conflito político presente na época da ditadura salazarista: “O primeiro é composto pelos submissos à servidão do Governo e o segundo pelos que, ideologicamente, possuem ideias contrárias ao que vivem, são os revolucionários” (Santos 2022: 101).

O conflito chega ao seu ápice a partir da chegada da notícia de que havia uma revolução em curso nas ruas da capital portuguesa. Na repartição, os funcionários agitam-se com medo do fato desconhecido que ocorre na cidade. Na medida que a movimentação das ruas se intensifica, o desconforto na redação também aumenta. Muitos funcionários se revoltam, contrariam as ordens de Valadares e exigem um posicionamento mais imediato e crítico: “FONSECA: (Vem para Valadares.) [...]. Este jornal está a precisar de um pulso firme, ou vai tudo por água abaixo. Ou se lhe deita a mão, ou caímos na anarquia” (Saramago 1979: 79).

Torres é o primeiro a tomar conhecimento da revolução nas ruas, informação que chega por meio de seu amigo Carlos, esse que vai à redação para lhe contar a novidade. Imediatamente,

o redator da província estabelece uma conversa com Cláudia, a estagiária, contando sobre o que se passava lá fora. A notícia causa indignação na jornalista em formação, a ponto de acusar Valadares, chefe da Redação, de estar tentando ocultar o que estava ocorrendo verdadeiramente naquela madrugada: “Se o senhor tivesse a certeza, [...], de que o golpe servia aos seus interesses, já tinha os jornalistas todos na rua, já estariam a preparar uma grande reportagem, se calhar até teriam sido avisados com antecipação, para que o jornal fizesse uma boa cobertura” (Saramago 1979: 91).

Nesse momento de crescente tensão, Cláudia aconselha Torres a descumprir as ordens de Valadares e sair escondido para averiguar o caso fora das dependências da sede do jornal:

CLÁUDIA: Manuel Torres, queres a minha opinião? Queres a opinião de quem acaba de viver um ano nestes últimos cinco minutos? Deves ir para a rua, saber o que se passa. Esta gente vai enganar-nos. Percebi o que me querias dizer. Sim, a questão é o jornal. Vai para a rua, não irás ganhar a revolução, mas vai parar a rua. Sai enquanto ele está ao telefone. TORRES: E tu aguentas-te sozinha com eles? CLÁUDIA: Hei-de aguentar. E a oficina ajudará. Não estou sozinha. (Saramago 1979: 68)

A saída de Torres para obter informações, no segundo ato, representa um momento de revolução no interior do jornal. Sabendo de sua saída, os funcionários opositores a Valadares se agitam e intensificam as pressões contra ele, que se torna cada vez inativo perante a situação, fato que compromete a sua autoridade como chefe da redação. A busca de Torres por informações nas ruas gera, assim, uma revolução interna no jornal, além de resgatar sua própria natureza, pois “O jornalista não pode esperar que a verdade saia do poço. Desce ao fundo e vai surpreendê-la, com a máquina a tiracolo. Mas não tarda a descobrir que a verdade tem muitos rostos e é essa a razão por que se [põe] a fotografar aquela que, [...], pode interessar mais os leitores” (Lopes 1975: 71).

Trata-se, acima de tudo, de um comportamento ou de um gesto que simboliza o fim da censura e da ditadura em Portugal, com as pessoas começando a “redescobrir as ruas, com mais vontade de circular pela cidade, conhecer seus vizinhos, frequentar os cafés e rodas de conversa” (Santos 2022: 103). O ato de Torres simboliza, portanto, a ação revolucionária a sair do armário, a sair para a rua, o que é explicitamente colocado por Saramago nas páginas do *Diário de Notícias*, em editorial publicado a 9 de julho de 1975, em que diz:

Quando em 25 de abril do ano passado, cada um de nós em sua casa, na perturbação daquela madrugada, ouvíamos o Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas dizer-nos que não saíssemos para a rua – que revolução teria sido esta se, condicionados pelo medo fascista, obedientemente acatássemos a ordem? [...] O que sim importa é *compreender que a revolução portuguesa, verdadeiramente, começou com esse histórico ato de desobediência qualificada que foi a saída em massa para as ruas*. O que importa é reconhecer que esse mesmo ato de desobediência terá sido porventura decisivo para que tão pouco sangue se derramasse no 25 de Abril. (Saramago 1975: 86, grifo nosso)

Quando Manuel Torres decide ir às ruas averiguar com os próprios olhos o que está acontecendo, saber quem está dando o golpe, ele escapa da engrenagem manipulada pelo diretor do

jornal, o Administrador e o chefe da redação: “A rua, que foi seu destino, é onde o público deveria estar, [...]” (Reis 2020: 75). Com efeito, Torres volta da rua confirmando que a revolução estava em curso, se oferecendo para escrever a primeira matéria sobre o evento: “[...] Aconteceu! Aconteceu! [...] É tudo verdade! Há tropas na Emissora, na Televisão, no Rádio Clube. E o Quartel-General, em S. Sebastião, está cercado. E outros locais. Fora de Lisboa, também. Eu escrevo a notícia, tenho aqui os apontamentos, eu escrevo. [...]” (Saramago 1979: 101).

Quando Torres formula a matéria em uma folha de papel, informando ao diretor sua precaução de não mencionar o fato de as tropas irem às ruas para derrubar o governo, o que todos já sabiam que era verdade, Torres preferiu, por enquanto, camuflar a realidade, descrevendo-a com mais cautela. Ainda assim, o diretor não mede esforço para censurá-lo: “Ordeno-lhe que me entregue esse papel! Olhe que se arrepende!” (Saramago 1979: 102). Valadares o intimida, mandando o redator entregar o papel escrito e, assim, a discussão torna-se longa e um tanto quanto tensa. Incrédulo, Valadares não acredita na informação e ameaça o informante e os demais: “O quê? Uma revolução? (*Olha para os jornalistas, desconcertado.*) Vocês não... Que raio quer isto dizer? Se é brincadeira, fiquem sabendo...” (Saramago 1979: 63). Com sua zona de conforto abalada, Valadares fica perdido, sem saber como reagir e nem mesmo como completar a frase.

Curiosamente, o jornalista Nuno Rocha relata, em 1975, seu posicionamento cético e precavido, como o de Torres, na noite da revolução, quando trabalhava no jornal *Diário de Lisboa*. Retomemos o trecho:

Na madrugada de 25 de Abril, [...] Ao chegar à redacção do DL, na rua Luz Soriano, encontrei todos os jornalistas que trabalhavam habitualmente na rua Castilho: [...]. Decidia-se, no momento, se as provas deviam ir ou não à Censura. Eu aconselhei a que fossem, pois o movimento ainda não estava triunfante e era preciso defender a sobrevivência do jornal, para além da sorte das armas. Estava céptico, pois assistira ao longo da minha vida a algumas tentativas revolucionárias goradas. [...]. Pesavam-nos nos cabelos brancos muitos anos de desilusões e de sofrimentos. (Rocha 1975: 19–20)

Quando a noite chegou, o DL estava lançado em mais uma nova etapa da sua existência carregada de conflito. Iniciava-se o processo que iria afastar da sua administração e direção o jornalista Lopes do Souto, cujos métodos de trabalho após o 25 de Abril se tornaram intoleráveis: “A Imprensa portuguesa, toda ela, estava já em ebulição revolucionária, iam dar-se muitos factos inesperados e decisivos para o aparecimento da Imprensa nova em Portugal” (Rocha 1975: 20).

Tal cena, que envolve a primeira confirmação da notícia de uma revolução em curso, consiste, portanto, em mais um exemplo de que a revolução não foi empregada na peça *A noite* apenas como mero pano de fundo por Saramago, sendo, ao contrário, descrita de modo a intertextualizar algumas minúcias recolhidas em diversos relatos históricos de jornalistas que viveram a noite da revolução nas redações de jornais, revistas e rádios portuguesas. A própria dimensão conferida à censura nessa peça teatral evidencia um recurso histórico bem explorado, com base na representação de jornalistas sempre a temer possíveis retaliações. O convívio duradouro que Saramago teve no jornalismo possibilitou que tais detalhes ganhassem corpo em sua obra cênica, tendo em vista a censura sofrida pelo próprio escritor nos tempos de DL e DN.

Ademais, perspectivando o drama a partir da sua experiência enquanto jornalista, Saramago nos revela a importância e o papel da tipografia nas redações de jornal logo no prefácio de sua coletânea completa de editoriais escritos ao *Diário de Notícias*.⁶ Nesse prefácio, o escritor afirma: “É esse o tempo em que os trabalhadores do *Diário de Notícias*, na sua grande maioria activa e participante, avançam para [...] pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, [...]” (Saramago 1975: 4).⁷ Para tanto, relembremos que Saramago admite que o alcance de tal objetivo depende unicamente da

[...] situação particular dos trabalhadores do *Diário de Notícias*, especialmente do seu sector gráfico. Puderam eles, e muito longe teriam ido, estou certo, se lhes tivessem deixado tempo, ultrapassar discordância partidárias e compromissos tácticos e pôr-se de acordo sobre o essencial: se a opção é socialista, se o socialismo português só pode ser construído pelas classes trabalhadoras, é para estas que o jornal se fará. (Saramago 1975: 4–5)

No seu diagnóstico enquanto editorialista e diretor do *DN*, a falta de inserção dos tipógrafos fez com que as redações não dessem evidência às causas trabalhistas, continuando a servir aos interesses da aristocracia, ou seja, aos donos do poder, mesmo após a Revolução dos Cravos: “Em sua ênfase materialista na coletividade, a peça demonstra a visão do autor a respeito das possibilidades de logro do processo revolucionário: quanto mais unidos e afinados estiverem os agentes da revolução mais chances terão de subjugar o *status quo*” (Conte 2021: 93–94).

Não é por menos que na peça de 1979, Saramago não só invista em Torres como personagem criticamente revolucionário dentro da redação, mas também na ação revolucionária dos trabalhadores do setor gráfico, que sempre representou a maioria desfavorecida dos jornais. É em um momento de crescente tensão da trama que Jerônimo, líder dos tipógrafos do fictício jornal, informa que a revolução está nas ruas e questiona Valadares sobre o que o jornal fará a respeito.

A partir desse momento mais tenso da peça, a saída de Torres às ruas é usada pelo chefe da redação para ganhar tempo sobre a possível impressão do jornal. Valadares insiste na espera de Torres e pede confiança a todos. O chefe da tipografia percebeu o fingimento retórico e retrucou: “[...] Confiar, não confiamos. Mas vamos esperar. [...] Quando o director chegar, a tipografia quer ser informada. (*Sai*).” (Saramago 1979: 79). A espera ou o coma induzido por Valadares não amenizou a impaciência dos tipógrafos. Intimidado, o chefe tem revelada a sua relação com a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), pois “apela, minutos depois, para uma ligação a um general governista, evidenciando [mais uma vez] a familiaridade e a estreiteza de laços entre

6 Trata-se da já mencionada coletânea *Avenida da Liberdade*, 266, publicada pela *Seara Nova* em dezembro de 1975 e que pode ser acessado no espólio de José Saramago alocado na Biblioteca Nacional de Portugal (material, que até o fim de 2024, se encontrava ainda em fase de catalogação).

7 “Os trabalhadores do setor gráfico – a chamada “oficina” –, são responsáveis por muitas das greves que no século 20 paralisaram jornais do mundo inteiro” (Veloso 1998: 504–505). E assim ocorreu em diversos jornais portugueses que, mesmo depois de um ano após a revolução do 25 de Abril, tiveram que esperar a intervenção de seus tipógrafos para que a classe trabalhadora do jornal fosse favorecida e representada” (Gomes 2020: 307). Com tais medidas, “Multiplicam-se as assembleias muito participadas, com discussões acesas e radicalizadas, que resultaram em comunicados de Imprensa, não raras vezes, duros relativamente às várias forças político-militares [...]” (Gomes 2018: 129).

o poder e a imprensa oficiosa – e o desconhecimento da revolução por parte das mais altas patentes do exército português” (Conte 2021: 105).

O sonso diálogo entre os dois personagens se atém mais sobre a função do jornal como importante ferramenta na política e na vida social do que qualquer outra coisa. Sem paciência para mais esperas, Jerónimo se dirige diretamente ao diretor para saber o futuro da próxima edição do jornal. O chefe da tipografia é enfático em sua afirmação: “[...] Sabemos que há um golpe militar nas ruas, e não temos uma linha escrita sobre o assunto... Que pensa o senhor director, uma vez que a responsabilidade principal lhe pertence?” (Saramago 1979: 88). O diretor responde com um discurso superficialmente manipulador: “[...] temos vivido aqui como uma família [...] seja o que for que aconteça nestas próximas horas, assim continuaremos a viver...” (Saramago 1979: 89). No entanto, sem medo da opressão posterior, o audacioso Jerónimo diz que o jornal sairá independente das escolhas do diretor.

Por isso, aquando do retorno de Torres, que produz o primeiro artigo sobre a revolução, Jerónimo arranca o papel das mãos do redator, evitando que Valadares ou Máximo Redondo colocassem as mãos no texto antes. Irônico, o líder dos tipógrafos ainda dá ao chefe um bom conselho: “Cuide o senhor de si, que bem vai precisar [...]” (Saramago 1979: 102).⁸ O nervosismo ganha evidentes proporções na história a partir do momento que Jerónimo passa a intervir para que o jornal divulgue, na edição do dia seguinte, a notícia da revolução. Perante a tensão do momento, o diretor levanta a possibilidade de saírem duas edições, sendo a primeira lançada sem ecos da situação que chega à redação do jornal. Tal resolução foi negada pelos tipógrafos liderados pelo trio Jerónimo, Afonso (linotipista) e Damião (compositor manual): “O que nós dissemos ao senhor diretor, mais do que uma vez, e tornamos a repetir, é que o jornal sairia com a informação sobre o que se está a passar, pouco ou muita. Agora que vem com essa ideia, explicamos melhor: a primeira edição sairá com notícias, dê por onde der” (Saramago 1979: 100).

Os trabalhadores do jornal começam a expressar anos de silêncio e angústia, como o próprio Afonso evidencia: “Temos feito jornais passivamente [...] e temos derretido as linhas de chumbo à espera de que chegasse o dia em que fundiríamos linhas novas. Linhas novas, entende? Chegou esse dia. É hoje” (Saramago 1979: 100). Assim são também as acusações feitas por Damião ao diretor: “Parece que está esquecido daquela noite em que a PIDE veio aqui para nos obrigar a trabalhar” (Saramago 1979: 100). Dessa vez, unidos, os tipógrafos serão capazes de pôr cobro aos autoritarismos a que foram sujeitos durante décadas de ditadura.

É a voz do povo que, por quase cinquenta anos, suportou calado as injustiças, os sofrimentos vindos de pessoas que nunca pensaram em, por um único momento, reparar nas condições e necessidade dos trabalhadores do jornal. Dessa vez serão os operários que ditarão as regras do jogo: “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, [...]” (Saramago 1979: 100).

Desse modo, em *A noite*, quando informados de que haveria uma revolução nas ruas da capital, os tipógrafos, responsáveis pelo setor gráfico do veículo, enfrentam o chefe de redação,

8 Jerónimo, que se trata também do nome do querido avô materno de José Saramago, trabalhador agrícola do Ribatejo, é representado como um personagem de “espírito corajoso, rude, genuíno, franco, popular. As suas proposições não primam pela subserviência ou as meias palavras. À medida que a acção evolui, mas evidente se torna a sua força” (Carvalho 2022: 137–138).

o diretor e o próprio administrador do jornal, tomando os rumos da publicação do dia seguinte e aprofundando que, a partir de então, teriam voz ativa nas decisões editoriais que naquele ambiente se formulassem:

JERÔNIMO – Se nós não tivéssemos outras razões para acreditar que o golpe é contra o fascismo (*a palavra provoca uma certa perturbação*), bastava vê-lo como está, aí encolhido, a tentar abrandar-nos, a querer levar-nos pelo sentimento. Não vale a pena. Em nome da tipografia, informo-o de que o jornal sairá. E se não houver jornalistas para saberem o que se está a passar, vão os tipógrafos para a rua. Alguma vez teremos de começar. (Saramago 1979: 91)

Com a intervenção dos tipógrafos, temos, na peça, o surgimento de uma consciência coletiva da classe trabalhadora suficiente para “impor o subjugo a seus dominadores, condição fundamental para a prosperidade do ato revolucionário” (Conte 2021: 56–57). Os tipógrafos se rebelam, exigindo uma opinião crítica do jornal frente à revolução: “Nesta altura, o exame prévio que se lixe, a censura que se lixe. Nós lá dentro queremos é saber que jornal sai para a rua” (Saramago 1979: 77).

E assim Jerónimo exalta “A máquina já está a andar!”, seguido dos gritos “Há de parar! Há de parar! Há de parar! Há de parar” (Saramago 1979: 104), emitido pelo grupo apoiador da ditadura. O ruído da rotativa cresce e o grupo de Torres responde: “Andar! Andar! Andar! Andar!” (Saramago 1979: 104). Outros personagens, posicionados ao centro do conflito, perguntam em coro: “E se parar? E se parar?” (Saramago 1979: 104). Em meio ao barulho crescente da rotativa, a resposta do grupo de Torres, que finalizará a peça, vem “seca, cortada, decisiva, sem réplica”, como a queria Saramago: “Tornará a andar!” (Saramago 1979: 104).

Desse modo, Jerónimo lidera os trabalhadores braçais da tipografia rumo ao controle da primeira edição livre do jornal. O embate travado entre o chefe da tipografia e o diretor, ambos situados opostamente na cadeia de produção do jornal, revela mudanças sociais importantes na forma de operar da redação. Primeiro, a possibilidade de enfrentamento de que goza o tipógrafo frente aos seus superiores, o que simboliza o enfraquecimento do regime. Segundo, e o mais importante, diz respeito à consciência de classe revolucionária estabelecida entre os trabalhadores desfavorecidos e perseguidos no jornal (Conte 2021). Por conseguinte, o grupo da tipografia, considerado o menos intelectual do jornal, rompe definitivamente com a hierarquia autoritária da repartição: “Os tipógrafos entendem que são importantes para o jornal, que sem eles não há jornal. A revolução das ruas é metaforizada pela revolução na repartição jornalística, onde os hierarquicamente inferiores tomam o poder de rodar o jornal [...]” (Amorim-Mesquita 2011: 129–130).

Jerónimo lidera o movimento que, por fim, desautoriza os dirigentes da folha e faz as rotativas imprimirem os exemplares que anunciam o fim da ditadura. Horácio Costa ilumina que “esta simples determinação, tomada coletivamente, significa que uma espécie de revolução se está dando, em pequena escala, dentro dos limites do jornal onde se passa a ação” (Costa 1997: 125). Da ação intervencionista dos operários, surge a “capacidade de escreverem a própria história e de, por terem-na experimentado, serem eles os mais aptos para fazê-lo. A conformação cede lugar a um sentimento ativo, revolucionário e autoconsciente” (Conte 2021: 106). Nesse sentido,

ao longo da parte final da peça, a tipografia é evidenciada como o setor chave da cadeia de produção do jornal em estado revolucionário.

Similarmente, segundo o jornalista Nuno Rocha, desde a madrugada do 25 de Abril, muitos jornalistas haviam se decidido não respeitar a existência da Comissão do Exame Prévio, que aguardava as provas tipográficas, provas que passaram a não chegar como habitualmente:

Ao meio dia, vendo que as provas tipográficas para censurar não chegavam, os censores telefonaram aos jornais estranhando o facto. Em dois jornais da esquerda “República” e “Diário de Lisboa” receberam a resposta adequada: “decidimos não respeitar mais a existência do Exame Prévio e as nossas edições irão para a rua sem censura”. Em poucas horas, como se sabe, a revolução estava vitoriosa. A Imprensa da tarde de Lisboa saía com sucessivas edições que eram disputadas na rua, não só pelo povo, como pelos soldados que se animavam com a descrição da vitória eminente. (Rocha 1975: 65)

O “não” emitido à Comissão do Exame Prévio que se deu em diversas redações de jornal é, portanto, representado na peça pelo personagem Jerónimo. Para Horácio Costa (1997) no entanto, quando a didascália da peça ressalta haver no barulho das rotativas do setor tipográfico algo que é “como um trovão no horizonte” (Saramago 1979: 103), o dramaturgo pode possivelmente ter apelado para a utilização de um “fenômeno essencialmente sonoro” para fazer referência ao caráter mais prometedor do que realizador do Processo Revolucionário em Curso (PREC). Com muito barulho e pouca mudança, a peça atinge o ápice de sua representação crítica da revolução, evidenciando, sobretudo, a permanência da grande noite extática cantada por Fernando Pessoa, a ecoar o instável processo revolucionário que logrou e a manter a cooptação de grande parte dos jornais, reestruturada em novos oligopólios.

3. Palavras de chumbo: linhas finais

Com este drama, estaria o dramaturgo querendo afirmar que a revolução mais propagou ideias do que as realizou, sendo esse prognóstico sobre o PREC algo que perpassa toda sua produção ficcional e não ficcional: “A desilusão do autor confere, assim, um caráter de duplo movimento ao final da mimese, o primeiro dos quais aponta para a renitência diante dos desvios da Revolução que sua peça encena e o segundo, apesar disso, orienta e exorta ao ato revolucionário em si” (Conte 2021: 106).

De qualquer forma, a situação avança inexoravelmente para a queda do regime. Conforme avança a madrugada do 25 de abril de 1974, processa-se uma espécie de crescendo épico, em que Jerónimo exclama com todos os demais personagens defensores da revolução: “A máquina já está andar!” (Saramago 1979: 104). Os trabalhadores mais humildes do jornal “assumem um espaço (físico, ergo, simbólico) de grande proeminência e visibilidade” (Carvalho 2022: 143), mesmo diante do final bipolarizado da peça, a destacar os dois grupos em conflito: “No final da peça, a redação jornalística é mostrada com divisões mais nítidas, sobretudo, em grupos bem

formados: os contrários à ditadura; e os meros observadores e os defensores do Estado Novo” (Salvador 2021: 45).

O triunfo da revolução é motivo de júbilo de um lado e preocupação de outro: “Torres e Cláudia abraçam-se, rindo, ela também chora, ele lança palavras precipitadas, descreve o que viu e não é nenhuma descrição que se aproveite: apenas um tropel de frases. Os restantes vagam, aturdidos. Sentam-se, estão de pé, não compreenderam nada, já compreenderam tudo” (Saramago 1979: 102). O final ainda incerto, mas esperançoso, de *A noite* pode ser notado em uma didascália cheia de significado, que descreve que “o barulho da rotativa cresce bruscamente, até se tornar insuportável” (1979: 104). Subitamente, apaga-se a luz, interrompe-se (ou atenua-se) o som – e “uma luz forte incide sobre o grupo de Torres” (1979: 104). A voz desse grito, “natural, mas intensa” (1979: 104), prevalece: “Tornará a andar!” (1979: 104).

Desse modo, José Saramago cria um final emblemático para a peça: um grito contagiante pela liberdade do povo português: “Aos indecisos e aos receosos fica, ainda, uma palavra de incentivo para que acreditem na exaltação libertária, porque a máquina ‘tornará a andar!’ em todos os tempos e circunstâncias” (Coelho 2022: 34). É importante ressaltar mais uma vez, em *A noite*, o crescente barulho da rotativa que tornará a andar, que “tem óbvia correspondência com a marcha inelutável e inexorável da revolução” (Carvalho 2022: 145).

Em suma, Saramago demonstra conceber seu teatro como um fórum político no qual se discutem, verbalmente, ideias e se afirmam posições políticas. Não é por menos que, por opção do dramaturgo, a luz teatral ilumina decisivamente o grupo de Torres, fazendo do final da peça uma opção artística e uma opção política, entrelaçadamente. Com efeito, o dramaturgo fez Manuel Torres e os operários da tipografia encarnarem a histórica luta contra a ditadura dentro e fora dos jornais, inscrevendo, na peça, a sua visão crítica e equacionando a atitude do indivíduo perante o real histórico.

Referências bibliográficas

- Aguilera, F. G. (2010). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Aldeamil, M. J. P. (2011). El teatro de José Saramago por él mismo. *Revista de Filología Románica*, 28, 169–183.
- Amorim-Mesquita, I. R. de (2011). “A Noite”, de José Saramago: uma revisitação da história pelo viés da ficção dramática. *Revista memento*, 2, 2, 120–132.
- Arrudas, M. A. (2020). Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência... Evidentemente, In L. V. B Maluly, & R. D. O. Venancio (Eds.). *A noite e a Internet: O que José Saramago pode nos ensinar sobre o jornalismo digital?* (pp. 114–121). São Paulo: ECA-USP.
- Batista, C. L. (2018). Os cravos d’*A noite*: teatro, política e ideologia em José Saramago. *RE-UNIR*, 5, 1, 23–42.
- Brilhante, M. J. (2022). Escrever para teatro: a contribuição de Saramago para a dramaturgia portuguesa no pós-25 de abril. *Vértice*, 204, 65–72.
- Carvalho, J. J. S. (2002). *A Noite*, de José Saramago: O real visto pelo Drama. In Álvaro Guerra, Ruy Belo e José Saramago: O papel da Literatura na emancipação ética do Real. (pp. 126–149). Dissertação de Mestrado, Programa de Mestrado Interdisciplinar em Estudos Portugueses, Universidade Aberta, Lisboa.

- Céu e Silva, J. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- Coelho, L. M. (2023). A escrita dramatúrgica de José Saramago: dissonância, reconfiguração e utopia, *Reflexos*, 7, 1–13. <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1570>.
- Conte, M. A. A. (2021). *A noite em que o cravo feriu o fuzil: Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de José Saramago*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp. Araraquara.
- Costa, H. (1997). *José Saramago: o período formativo. Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Gomes, P. M. (2020). Jornais e lutas políticas na Revolução de Abril. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 20, 299–319.
- Gomes, P. M. (2019). «Por uma Informação ao serviço do processo revolucionário»: o «caso dos 24» do Diário de Notícias na revolução portuguesa. *Revista Tempo e Argumento*, 11, 28, 1–16.
- . (2018). Os jornalistas na revolução portuguesa (1974–1975). *Revista Brasileira de História da Mídia*, 7, 2, 115–133.
- . (2012). O Diário de Notícias e o 25 de Novembro de 1975: um momento de mudanças. *Comunicação Pública*, 7, 11, 23–40.
- Lopes, N. (1975). *Visado pela censura. Imprensa – figuras – evocações da ditadura à democracia*. Lisboa: Editorial Aster.
- Mendonça, F. (1980). Recensão crítica a “A Noite”, de José Saramago. *Colóquio/Letras*, 58, 85.
- Real, M.; & Oliveira, F. (2022). *As sete vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras, Penguin.
- Reis, H. V. F. (2020). Para onde vão os Torres quando saem da Redação? In L. V. B. Maluly, & R. D. O. Venancio (Eds.). *A noite e a Internet: O que José Saramago pode nos ensinar sobre o jornalismo digital?* (pp. 74–81). São Paulo: ECA-USP.
- Rocha, N. (1975). *Memórias de um ano de revolução (Itinerário de um jornalista na luta por um jornal)*. Lisboa: Edição Somuna.
- Salvador, V. C. (2021). *A Noite: a Revolução dos Cravos (1974) contra a censura do Estado Novo Português*. In *Silêncio em cena: o lugar da censura na dramaturgia e na aceção de história de José Saramago* (pp. 15–57). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp. Assis-SP.
- Santos, C. R. M. dos (2022). A representação da censura inquisitorial e ditatorial no teatro saramaguiano. *Desassossego*, 14, 28, 94–105.
- Saramago, J. (s./a.). *Como e porque A Noite*. Materiais Preparatórios de *A Noite*. Arquivo da Fundação José Saramago [dactilógrafo, 6 folhas]. Lisboa, Portugal.
- . (1975). *Avenida da Liberdade, 266*. Lisboa: Seara Nova.
- . (1979). *A Noite*. Lisboa: Caminho.
- Veloso, M. do S. F. (1998). Os desassossegos do jornalismo da redação de *A Noite*. In C. Reis (Ed.). *José Saramago: 20 anos com o prémio Nobel* (pp. 495–510). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.