

## A POLIFONIA SOCIAL DOS CRAVOS EM SARAMAGO

Roberto Nunes Bittencourt (UniSignorelli)

[robertonbitt@gmail.com](mailto:robertonbitt@gmail.com)

### RESUMO

O escritor Milan Kundera, em um de seus textos ensaísticos, sugere que a polifonia na literatura é um conceito que não está preso à linguagem musical. Se trata, pois, de uma multiplicidade de discursos que podem ou não estar presentes em uma peça ficcional. Quando tratamos de um texto teatral, em que o autor concede a cada um dos personagens sua própria voz, com léxico e densidade psicológica e social, é muito mais fácil perceber quem são aqueles sujeitos, que tipo de semântica sua própria economia pode nos revelar dentro de uma obra. No texto teatral “A noite”, de José Saramago, temos uma oportunidade ímpar de perceber essa multiplicidade de vozes que compõe o mosaico do Portugal da Revolução dos Cravos. Em poucas páginas, com personagens que trazem consigo a ambição de reunir os principais arquétipos sociais daquele tempo, o autor português nos evidencia quais discursos políticos estavam em marcha e como eles se chocaram no momento exato que a revolução que mudou completamente a sociedade portuguesa se deflagrou. Sua obra permite uma análise, não tão singela, de que mensagens esses grupos sociais e esses personagens evocavam dentro de um cenário que permite desde o simples ator proletário ao mais elevado tipo burguês, com suas inevitáveis defesas de um ideário de mundo que estava em erosão para imprimir ao antigo império português uma faceta inteiramente divergente.

### Palavras-chave:

Polifonia. Crítica social. Revolução dos Cravos.

### ABSTRACT

The writer Milan Kundera, in one of his essay texts, suggests that polyphony in literature is a concept that is not tied to musical language. It is, therefore, a multiplicity of discourses that may or may not be present in a fictional piece. When we are dealing with a play, in which the author gives each of the characters their own voice, with lexicon and psychological and social density, it is much easier to understand who those subjects are, what type of semantics their own economy can reveal to us within a work. In the play “A noite”, by José Saramago, we have a unique opportunity to understand this multiplicity of voices that make up the mosaic of Portugal during the Carnation Revolution. In a few pages, with characters who bring with them the ambition of bringing together the main social archetypes of that time, the Portuguese author shows us which political speeches were underway and how they clashed at the exact moment that the revolution that completely changed Portuguese society broke out. His work allows for a not-so-simple analysis of what messages these social groups and characters evoked within a scenario that ranges from the simple proletarian actor to the highest bourgeois type, with their inevitable defenses of an ideology of the world that was in erosion. to give the former Portuguese empire an entirely divergent facet.

### Keywords:

Polyphony. Carnation Revolution. Social criticism.

### **1. Polifonia: resgate de um conceito**

Para falar de *polifonia*, resgato a construção do termo na obra crítica de Mikhail Bakhtin. Procuo diferenciar, assim como fez o crítico literário russo, o termo *plurivocal* de *polifonia*. Nessa percepção, a obra plurivocal apresenta uma multiplicidade de discursos em seus personagens: é como se cada uma dessas construções ficcionais tivesse sua própria voz dentro do texto escrito por seu autor. No entanto, em uma diferenciação simplória, essas vozes não seriam autônomas: seriam parte importante do discurso narrativo, de como o autor constrói sua própria trama e como ele deixa claro a presença do foco narrativo. Por outro lado, na polifonia, temos algo inteiramente diverso: os personagens não apenas apresentam sua própria voz quanto ela se torna independente do ponto de vista do narrador, de quem tece a trama como um foco onisciente. Nesse caso, existe, nos personagens, uma autonomia ideológica em relação ao discurso central, que funciona como fio condutor da trama.

Em seu trabalho de análise exaustiva do conceito de polifonia, Arthur Roman (1992) procura captar todos os desdobramentos que o termo traz e suas implicações no que ele chama de leitura da sociedade e da produção cultural da contemporaneidade. Ele destaca, assim, que a polifonia surge como um conceito musical e que depois se estende para diversas outras áreas com significados muitas vezes antitéticos, como é o caso da forma como a polifonia é concebida por Jacques Lacan e que está, de alguma maneira, ligada à teoria psicanalítica, fazendo sempre um contraponto à teoria das pulsões de Freud, a qual, embora Lacan prometa um retorno, na verdade, se presentifica como algo divergente, quase paradoxal (Cf. SAFATLE, 2022).

Por outro lado, temos também a ideia da polifonia que surge a partir da análise de Bakhtin da obra de Dostoiévski: uma ideia que está ligada de forma a se coadunar com outros discursos dentro do campo da linguística, que ela se revela como uma multiplicidade de perspectivas de análise de qualquer material semântico. Para se criar um contraponto até mesmo explanativo, o conceito de polifonia se origina com seu par antitético, o de homofonia, que em Bakhtin terá como expoente imediato a obra de Liev Tolstói.

Já em seu estudo sobre um dos livros de José Saramago, Zonin (2006) já faz algumas indagações que nos levam a refletir um pouco mais sobre as significações do termo polifonia aplicado à literatura. Fica muito claro, como já sugerido, que ele estava ligado inicialmente à música e

serviu-se como um recurso quase catacrético para Bakhtin se referir a um fenômeno que ele pôde observar na obra de Dostoiévski. No entanto, o que se coloca é até que ponto ele cumpre seu papel de uma definição qualitativa de algo do que de fato podemos encontrar na ficção contemporânea. Por isso, Zonin (2006) faz essas indagações cruciais em cima do romance *Ensaio sobre a lucidez*, do próprio Saramago, uma vez que se tenta descobrir em que medida o seu personagem possui uma desvinculação em relação ao outro: algo muito caro dentro do conceito de polifonia na psicanálise laciana, e o que disso se configura como uma voz que seja de fato autêntica e não embebida das crenças, valores e a ética do próprio autor, que em alguns casos aparece como um narrador observador que, de forma alguma, se revela isento do que está evocando para o seu leitor.

Quando Roman (1992) nos informa sobre a existência de tantos conceitos ligados ao mesmo vocábulo, também faz uma apresentação de seus contrapontos ou antíteses, que aparecem tanto na música quanto na literatura, na psicanálise ou na linguística. Uma vez que a polifonia na música surgiu na Idade Média, era de se esperar que fosse um conceito muito ligado à literatura do século XVII e não a que nós temos hoje. Em sua abordagem, ele indica que, para Bakhtin, parece que esse recurso literário, como tantos outros que daí se originaram no romance obcecado pela verossimilhança nos dias atuais, estava presente em alguns autores e em outros não, o que reforça apenas a ideia de que se trata mais de uma técnica, como de fato é na música, do que algo que se apresente por uma aglutinação de padrões estéticos de uma geração, como acontece sempre na história da literatura. Em busca de uma definição muito precisa do termo, Roman (1992) afirma que ele se torna evidente como uma multiplicidade de vozes que seguem para um léxico: uma particularidade discursiva e linguística em cada personagem da obra, mas, acima de tudo, uma variedade de posicionamento ideológico desses personagens, com seus respectivos ritmos e indicativos sociais.

Em seu livro de ensaios sobre a escrita, Milan Kundera, durante uma entrevista reproduzida em forma de diálogo na obra, responde a uma pergunta acerca da polifonia na literatura. O autor da indagação manifesta sua posição em relação ao termo de forma crítica e cética, quase deixando claro que seu uso é uma afronta ao verdadeiro sentido do termo. Diante disso, Kundera (2016) afirma:

A polifonia musical é o desenvolvimento *simultâneo* de duas ou mais vozes (linhas melódicas) que, embora perfeitamente ligadas, guardam sua relativa Independência. A polifonia romanesca? Digamos de início o que lhe é o oposto: a composição *unilinear*. Ora, desde o início de sua história, o

romance tenta escapar da unilinearidade e abrir brechas na narração contínua de uma história. Cervantes conta a viagem inteiramente linear de Dom Quixote. Mas enquanto viaja, Dom Quixote encontra outros personagens que contam suas próprias histórias. No primeiro volume há quatro delas. Quatro brechas que permitem sair da trama linear do romance. (KUNDERA, 2016, p. 80)

O autor de “A insustentável leveza do ser” era reconhecido por seu profundo conhecimento musical. De fato, ao lado de Hermann Hesse, Kundera foi um dos autores que mais deixou transparecer em sua obra um profundo conhecimento sobre música. Com isso, ele resgata, logo de antemão, o sentido da polifonia na música. Se trata, pois, de uma composição com duas linhas melódicas: isso quer dizer que não temos uma composição unívoca, ela não se constitui de apenas uma manifestação vocal. Em termos linguísticos, a polifonia encontra o seu sentido de muitos sons, muitas vezes, um termo que se refere a uma pluralidade de elementos falantes. Assim, Kundera logo chega à conclusão de que a polifonia na literatura é o oposto da tessitura unilinear, que apresenta apenas uma única voz no corpo do texto. Se sua definição parece, a priori, muito genérica, por outro lado ela se torna também, paradoxalmente, muito reducionista: ela se evoca como algo genérico quando cita Cervantes e o seu Quixote com mais de um personagem a desenrolar o fio de sua própria trama no monumento literário que inicia a modernidade do romance. Por sua vez, quando pensamos que apenas um corte narrativo diverso da linha principal do trecho pode significar outra voz, outra constituição discursiva, a obra literária em si pode ser um desencontro disso, reduzindo o termo apenas à economia da forma e deixando de lado completamente o conteúdo que a as personagens imprimem na ficção.

Partindo desse material preliminar sobre a polifonia, se torna imprescindível que se faça uma análise sinótica da estética de Saramago a fim de que posteriormente possamos nos embrenhar por sua obra “A noite” e a forma como ela se configura como um discurso polifônico sobre a Revolução dos Cravos.

Desse modo, é interessante observar o exame que Neves e Pavão (2023) fizeram sobre uma das obras mais polêmicas do autor português. Em seu artigo, os autores constatam que José Saramago, em “O Evangelho Segundo Jesus Cristo”, se posiciona na forma do foco narrativo, revelando uma autoria e uma narração dentro do mesmo espectro filosófico e político. O enredo gira em torno de uma crítica à religião, que é fortemente traçada em toda a trama e que não pode, segundo os autores, ser dissociada da ideologia do próprio Saramago, desde que o leitor tenha ciência de

importantes informações biográficas do próprio autor. Eles destacam, ainda, que Saramago consegue se posicionar de forma crítica sobre o tema aderindo ao realismo mágico, que, por si só, permite que faça uso dos recursos narrativos empregados nesse livro em especial. Assim, “O Evangelho Segundo Jesus Cristo” é uma obra a respeito da qual Saramago não consegue se posicionar de maneira não unilinear, como propôs Milan Kundera em seu ensaio no qual tenta explicar sua concepção acerca da polifonia em obras de ficção: mesmo adotando um tom filosófico e que se propõe a ser isento, Saramago cai na armadilha de confundir sua voz com a do narrador do entrecho.

El Fahl e Marques (2017) conduzem um exame da ética e da estética da existência no livro “Caim”, de José Saramago, e chegam inevitavelmente quase às mesmas conclusões de Neves e Pavão (2023) sobretudo porque seus estudos versaram em torno de uma obra que traz um contexto importante dentro da ficção de Saramago: a paródia em estilo ficcional de relevantes textos da cultura religiosa judaico-cristã. Tanto “O Evangelho Segundo Jesus Cristo” quanto “Caim” fazem uma releitura de narrativas que estão nas Bíblias cristãs e judaicas: nas judaicas, com exceção para os evangelhos e demais textos do Novo Testamento. Com isso, o autor cumpre um papel de crítico, e sua estética está intimamente ligada ao seu papel de olhar desconfiado e cético em relação ao que seriam os mais supremos dogmas dessas tradições religiosas. Assim, quando examinam “Caim”, os autores percebem que existe uma estética de análise de elementos inerentes à condição humana, mas estão como uma forma de subtexto ao que Saramago coloca como em primeiro plano sua ardorosa crítica ao corpo doutrinário do cristianismo e do judaísmo em sua influência inexorável para a mentalidade teocêntrica, que perdura no ocidente mesmo depois do processo de secularização do século XVIII, o que configura um dos pontos mais incisivos de sua ficção nesses textos. Com isso, mais uma vez, notamos que o autor não consegue traçar uma economia ficcional que não seja unilinear, se distanciando mais uma vez da nossa noção de polifonia.

Garlet (2016), por sua vez, faz em seu estudo uma análise meticulosa de outras obras do autor português, entre elas *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da Morte*, em que o viés religioso não é o elemento principal retratado na ficção pelo autor português. Em sua análise, Garlet chega à conclusão de que a obra de José Saramago possui um viés político e ideológico muito demarcado e que isso se torna evidente não somente pela trama, mas também pela forma como seus personagens atuam dentro dos cenários que são esboçados em cada enredo. Nesse sentido, ele não

evoca apenas suas convicções pessoais, mas, acima de tudo, concede voz ao que é execrado por ele, aquilo que se lhe apresenta como sórdido, como abjeto e indigno até mesmo de ser mencionado. Então, por que tais construtos estão em seus livros? O dialogismo permite explorar outros campos, captar outras formas de pensar e se posicionar, funciona acima de tudo como uma obra de acusação, de denúncia das mazelas sociais, como o “J’Accuse”, de Emile Zola, imprimindo também ao texto literário uma faceta panfletária, embora isso não implique a perda de sua qualidade estética.

## **2. “A noite”, de José Saramago**

Na dedicatória de seu trabalho, José Saramago afirma que Luzia Maria Martins acreditou que ele seria capaz de escrever um texto teatral. Ele tem em seu currículo tanto romances quanto novelas, passando também pela poesia e até um conto de uma ilha desconhecida. A obra do autor português é, por si mesma, polifônica, com vozes de todos os estilos literários, tornando-o um tipo de escritor que os críticos costumavam se referir como polígrafo: entre eles, temos aqui como o expoente mais famigerado Machado de Assis. No entanto, parecia a Saramago um tanto quanto inconcebível que ele pudesse escrever esse gênero literário, talvez, sobretudo, dada a sua especificidade de não ter um narrador que fosse a voz principal da trama, levando a termo a posição do autor, como sugeriram tanto El Fahl e Marques (2017) quanto Neves e Pavão (2023) ao analisarem de forma detida alguns dos principais trabalhos do autor.

Esse estranhamento em relação ao gênero, por sua vez, não o deteve e Saramago compôs o seu texto teatral. O mote para o seu trabalho foi algo extremamente emblemático: a Revolução dos Cravos, de 1974, que pôs curso a uma profunda transformação social e política em Portugal em um período da história que os historiadores chamam de História do Tempo presente, uma vez que no presente ano tal fenômeno completa apenas seus cinquenta anos, não se aglutinando aos fatos que são usualmente a parte mais densa da contemporaneidade, como é o caso da quebra da bolsa de Nova Iorque e a Segunda Guerra Mundial ou até mesmo o início da chamada Guerra Fria, em 1947 (Cf. NAPOLITANO, 2020).

O contexto e o cenário global do texto teatral “A noite” foi escolhido com muito cuidado pelo autor, assim como os aspectos mais genéricos de outras de suas obras. Em “As intermitências da Morte”, por exemplo, ele utiliza um recurso narrativo para propiciar uma visão panorâmica

do fenômeno que atravessa todo o livro. Em “A noite”, em que ele trata do dia em que acontece a Revolução dos Cravos, 25 de abril de 1974, nada mais adequado do que fazer com que seus personagens estejam em um local que privilegie a percepção desse fato em si, ou seja, dentro de um jornal na cidade de Lisboa.

Estamos, desse modo, dentro do olho do *maelstrom*, com todos os atores de um fenômeno de cunho político sendo gestado lá fora enquanto as discussões, as divergências e as mobilizações internas, que são uma espécie de metáfora do que acontece lá fora, são possíveis e conseguem compor uma imagem que não se configura como algo homogêneo, mas sim consegue coligar toda a heterogeneidade da vida social e política não apenas de Lisboa. Se o texto for encarado hoje, que distamos muito daquela realidade, talvez haja alguns empecilhos para compreensão.

Os personagens do texto teatral de Saramago são os profissionais típicos de um jornal de Lisboa da década de 1970. Assim, temos, entre esses profissionais, o diretor, o chefe de redação, os contínuos, linotipista, redatores (esportivo, de província, do estrangeiro e da cidade), compositor manual e até fotógrafo. Além disso, e isso é de suma importância para a construção de um discurso polifônico do texto, o administrador, que representa aqui um personagem que incorpora a burguesia reacionária e que não está nem um pouco incomodada com a política portuguesa desde antes do salazarismo, mas sim que se beneficia dela e que até mesmo teme que alguma mudança abrupta aconteça com uma ruptura do modelo social, político e econômico, lhe trazendo, acima de tudo, prejuízos e perda material inigualável. O texto em si começa com uma verossimilhança tão categórica que o próprio autor, em uma advertência entre sarcástica e atrevida, afirma que qualquer semelhança com pessoas e ditos da vida real, é uma mera coincidência. Esse recurso, que antes era empregado por alguns autores para imprimir aos seus textos um ar de veracidade, aqui é de fato um alerta para o que será encontrado no texto que se desdobra.

No início do primeiro ato, o texto nos mostra como se segue mais um dia na redação daquele jornal, embora saibamos, de antemão, que a noite em especial que se desenrola não terminará como todas as outras. Desse modo, as falas do Director e de Valadares, bem como os demais personagens que surgem nesse começo da trama, são apenas dentro de um pragmatismo quase caricatural.

No entanto, alguns elementos já começam a despontar, como é o caso da rígida hierarquia que impera naquele espaço, bem como a presença

da censura em um meio de comunicação. Valadares entra em contato com um coronel, que dentro da trama entendemos ser o agente responsável pela censura prévia dos jornais, e lhe indaga sobre a existência de cortes, isto é, ajustes no material que será impresso no jornal para a manhã seguinte. Sua fala, nesse momento, é importante para destacar que o jornal, em cuja redação estamos imersos, é totalmente favorável ao regime que se tem instaurado, uma vez que sua liderança, representada por Valadares, nesse momento da peça, não se incomoda com a intervenção do censor no conteúdo que eles irão veicular. Além disso, outro fator que deixa bem clara a rígida verticalização do jornal é que os redatores são escalados em importância pela seção a qual estão vinculados, como veremos mais adiante e que já nesse introito do texto também se torna muito evidente.

Está lá? Senhor coronel? Sou eu, Valadares. Aqui estou outra vez a maçá-lo. Não há mais cortes? Ainda bem. Sendo assim, só mando buscar as provas amanhã. Obrigado. Excepto umas coisas do estrangeiro, limpas, e umas do desporto, não tenho mais composição para hoje. É seguro, não há problemas. E há o fundo do director. E se estiver de acordo, para ganharmos tempo, leio-lho daqui pelo telefone, mais logo. Claro, a prova não deixará de ir. Sei o que são responsabilidades. Tem toda a razão, sem disciplina nada se faz. Boa noite, senhor coronel. (SARAMAGO, 1998, p. 224)

Nesse excerto do texto, temos uma visão muito nítida do posicionamento de Valadares, o chefe da redação, tanto sobre o que o jornal deve ser quanto o papel da censura em relação aos meios de comunicação de toda a Portugal. Em outro momento, mais adiante no texto teatral, a cúpula do jornal, da qual Valadares faz parte, começa a se questionar como se posicionará em relação a uma possível revolução. Nesse momento, o mesmo discurso de uma formal de esquivança em termos políticos surge em Valadares: ele seria como os grupos políticos fisiológicos que existem no Brasil desde o processo de redemocratização. Seu tom formal e respeitoso, cheio de decoro e reverência para falar com o coronel, beira uma subserviência nauseante para qualquer pessoa que não compactuaria com um regime como o Estado Novo em Portugal, de natureza tão profana no que tange aos Direitos Humanos mais essenciais.

No entanto, como parte da burocracia e de uma camada social que está sob os mais altos privilégios, Valadares não apenas concorda com o discurso do coronel quanto tenta tornar o seu trabalho ainda mais exitoso, propondo uma censura por telefone. O fragmento, que representa a voz de um grupo social do qual o protagonista do texto não faz parte, é justamente, como poderíamos imaginar, o adverso ao do autor. Como estamos diante de um texto de teatro, em que não existe um narrador a não ser nos

cabeçalhos de cenas e rubricas, fica um tanto opaco a percepção de o personagem ter voz própria, sendo o legítimo signo de uma vertente daquela sociedade do Estado Novo que a Revolução dos Cravos faz vir abaixo.

Valadares é um típico burocrata que se acha burguês, embora não seja detentor dos meios de produção, que acredita que está fazendo apenas o seu trabalho, dentro do mesmo sistema lógico condenado por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* e seu conceito de banalidade do mal. Dentro do jornal, como já afirmamos, há todos os tipos sociais e políticos de Portugal. Por isso, Torres representa justamente a classe trabalhadora e idealista, que está com inclinações muito fortes a uma esquerda-radical. Em uma discussão com seu chefe, os seus ideais entram em colisão, marcando a multiplicidade de vozes do livro de Saramago e compondo um retrato muito seco e despidido de conotação da Portugal à beira da Revolução dos Cravos.

Era justamente um país que amargava em um regime ditatorial, em uma política despótica e com tons nitidamente fascistas, mas que negava a si mesma, afirmando ser apenas outra coisa, algo que não ferisse o espírito democrático e solidário que o toda Europa vinha tentando cultivar depois da Segunda Guerra Mundial e mesmo no contexto da Guerra Fria, para o mais absurdo dos antagonismos no continente.

VALADARES (Aflito): Não respondo, não digo nada. Tenho de falar com o director, com a... (Suspende-se, sem saber como continuar.).

TORRES: Com a PIDE.

VALADARES (Esbraveja, furioso): Olhe que eu... Olhe que não lhe admito! Eu nunca tive relações com a PIDE!

TORRES: Não falta aqui dentro quem tenha. Pode pedir ajuda (SARAMAGO, 1998, p. 258)

Valadares perde a compostura ao discutir com o antifascista Torres, síntese mais nítida de todo o movimento que se desdobra depois do dia 25 de abril de 1974 em Portugal. A PIDE, a temida polícia política que teve sempre seus equivalentes em outros regimes totalitários e de natureza tão comuns como o Estado Novo, tanto em Portugal quanto também aqui no Brasil, a saber, a Gestapo, a Tcheka, e tantas outras espalhadas até nos mais refinados e supostos modelos democráticos, se torna um elemento de contestação. É preciso resguardar a imagem de que não é colaboracionista com o regime, mesmo que em conversa anterior com o coronel afirme algo inteiramente diverso.

Ainda assim, o tom geral que Valadares assume é antidemocrático e acima de tudo repressivo, principalmente quando ele tenta sufocar uma mobilização dentro do jornal que surge entre os profissionais da tipografia, aqui simbolizando as classes mais populares e, não menos crítica em decorrência disso, que se atira contra o despotismo e exige que algo seja feito.

A não unilinearidade aludida por Milan Kundera aparece o tempo todo nesse pequeno texto teatral de Saramago, evidenciando uma antítese em relação aos livros que foram mencionados em que seu discurso como escritor se confunde com o fio narrativo das obras. Em uma cena em que Valadares e Torres discutem, chegando mesmo a uma divergência entre classes sociais, que estão nitidamente marcadas na função de Torres, redator de província, e de Valadares, chefe de redação, o próprio Torres afirma que há um abismo entre eles dois.

Essa fala de Torres perturba Valadares, que tinha se referido a ambos como sendo camaradas. É sabido que a palavra camarada é empregada dentro do vocabulário de grupos socialistas e comunistas, uma vez que parece integrar a visão de ditadura do proletariado e também dar substância e coesão à conclamação de Marx em seu *Manifesto Comunista* de 1848.

Por isso, quando Torres se vê diante dessa afirmação de que seria ou pertencia ao mesmo grupo de Valadares, ele não perde a oportunidade de tecer uma crítica de forma irônica. Eles não eram camaradas, visto que Torres era apenas um redator de província e Valadares, o chefe de redação. Tal fato, por si só, já assinalaria a inserção de cada um deles em um grupo social e político muito distinto. Afinal de contas, Valadares estava muito mais próximo da burguesia e da visão oficial do jornal do que Torres, que cumpria apenas o papel de escrever sobre o que acontecia no interior do país, distanciando até mesmo do cenário político polêmico de Lisboa.

Quem se beneficiaria com a continuidade do regime do Estado Novo em Portugal? Obviamente, as elites ligadas ao governo e que dele recebiam quaisquer tipos de privilégios, entre eles os donos de jornais e figuras do meio midiático. Por isso, quando Valadares, que não é burguês embora acredite sê-lo, anuncia que, de fato está ocorrendo um movimento que deporá o governo atual, ele o denomina de golpe de Estado. Tanto o administrador quanto o diretor do jornal lamentam com um “Oh, diabo!”, deixando claro para o leitor que eles se posicionam de maneira contrária a essa transição, que não acontece de forma violenta, uma vez que se processa com uma parca manifestação contrária apenas de alguns órgãos que sustentavam o saudosismo de um regime político que estava condenado,

mesmo antes de 1974. Assim, mais uma vez Saramago expõe a voz dessas figuras e suas classes sociais, eles estão inseridos em um contexto de antagonismo à voz que se quer dar mais ênfase no jornal.

Já se aproximando do final do texto teatral, quando dentro da redação não se tem mais dúvida alguma sobre o movimento que se desenrola lá fora, o Director, que assume a postura de um típico político que participou de todas as atrocidades do Estado Novo, entra em contato com seus companheiros e ordena que provas sobre o que fizeram sejam destruídas. Ele repete “Contra o governo... contra nós.... queime... queime...” (SARAMAGO, 1998, p. 296) de forma desesperada e temerosa.

Nessa fala, temos mais uma vez a concessão de Saramago a uma voz que destoava das crenças do personagem Torres. O Director é a simbolização de uma entidade política que atua de forma violenta e fascista, como tinha acusado a estagiária em meio às discussões dentro do jornal, e que tenta se esquivar das futuras implicações legais do que foi feito dentro desse regime. Em nosso país, isso pode ser exemplificado com a Lei de Anistia, que isentou de culpa tanto militares quanto revolucionários de esquerda armados que cometeram inúmeros crimes para derrubar o regime. Assim, estamos diante de uma divergência de vozes, a condenatória da estagiária, que personifica o próprio Saramago em termos ideológicos, mas que também reúne o pensamento e o ideário de um grupo massivo naquela Portugal, e a própria elite política e social que tenta resguardar seu futuro.

No final do texto, formam-se três grupos: o grupo do administrador, o grupo de Pinto e o grupo de Torres. Cada um deles representa um determinado grupo político, que, nesse momento, José Saramago faz com que suas vozes se tornem presentes de maneira autônoma. Assim, o grupo do administrador conclama que o movimento regrida, que ele seja interrompido, demonstrando sua posição reacionária, que está sempre em busca da manutenção do poder a qual já está habituado. No grupo de Pinto, impera uma indecisão política, o grupo nitidamente fisiológico, que espera que os acontecimentos se sedimentem para que ele possa então tomar partido e atuar em função de seus interesses avessos ao bem-estar social como um todo. E, por fim, o grupo de Torres, progressista, sempre no encalço da mudança do *status quo*, que enfrenta os desafios e os dissabores da repressão e da perseguição para que a sociedade seja modificada e se torne um lugar em que todos possam usufruir do que é produzido e não apenas uma parcela dela, que também finda concentrando poderes e cometendo uma série ininterrupta de abusos e atrocidades.

### 3. Considerações finais

É interessante notar que, apesar do que foi apontado por El Fahl e Marques (2017) e Neves e Pavão (2023), que explicitam a forma como na obra de Saramago ele não consegue desvincular a sua visão ideológica do que o foco narrativo deixa transparecer em seus romances, há um contraponto que está evidente em seu livro “A noite”.

A obra, que aborda na linguagem do teatro a noite da Revolução dos Cravos, segue o que Kundera (2016) considera como uma típica estrutura da polifonia, ou seja, a obra de Saramago não é unilinear. Ela apresenta personagens que pertencem a grupos sociais que tinham interesses distintos naquele momento, tanto reacionários quanto progressistas e até mesmo um grupo fisiológico, e, muito mais do que isso, o autor português imprime em cada personagem sua própria tessitura e compleição ideológica, que está muito clara em cada uma de suas falas.

Portanto, “A noite” é um retrato que qualquer historiador ficaria feliz em utilizar em sua apresentação do que foram os Cravos, não como fonte de uma história que se esboça de maneira realística e inequívoca, mas como convincente representação do real, do tempo presente de uma Portugal com um corpo social tão heterogêneo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, C. F. *Portugal, 1974-1976: entre o passado e o futuro*. 2002. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Departamento de Ciência Política, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CABREIRA, P. Revolução dos Cravos e a democratização no Portugal contemporâneo (1973-1975). *Revista de História da UEG*, 8(1), e811916, 2019.

EL FAHL, A. O. F.; MARQUES, M. F. C. A parrhesia como ética/estética da existência em Caim de José Saramago. *Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS*, v. 18, n. 1, p. 28-40, Feira de Santana, janeiro-abril 2017.

GARLET, D. J. *O romance dialético em José Saramago*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 166p.

NEVES, R.; PAVÃO, J. B. A arquitetura da barbárie em O Evangelho Segundo Jesus Cristo de José Saramago. *CERRADOS*, v. 32, n. 63, dezembro 2023, Brasília-DF.

ROMAN, A. R. O conceito de polifonia em Bakhtin - o trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, n. 41-42, p. 195-205, UFPR, Curitiba, 1992-93.

SAFATLE, V. *Introdução a Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. 95p.

SARAMAGO, J. *Que farei com este livro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZONIN, C. D. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra Ensaio sobre a Lucidez de José Saramago. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura*, v. 02, n. 02, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, jul./dez. 2006.