
**A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS:
ENTRE O OTIMISMO E A MARGINALIDADE**
The Carnation Revolution: between optimism and marginality

Telma Maciel da Silva¹

RESUMO: O presente trabalho colocará em discussão três peças de teatro publicadas em 1979 cujo tema é a Revolução dos Cravos. Trata-se de *A noite*, de José Saramago, e "Restos" e "Confissão", ambas do volume *Os marginais e a revolução*, de Bernardo Santareno. Procuraremos discutir a partir dessas peças os modos como o movimento revolucionário e suas consequências práticas refletiram na obra de dois importantes escritores portugueses do século XX. A ideia central aqui é pensar a representação do indivíduo marginalizado pela ditadura e sua visão sobre as mudanças sociais advindas do novo regime de governo.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução dos cravos, Marginalidade, Teatro.

ABSTRACT: In this work, three plays published in 1979 with the theme of the Carnation Revolution will be debated. They are *A noite* by José Saramago; "Restos" and "Confissão", both from the volume *Os marginais e a Revolução* by Bernardo Santareno. Based on these plays, it will be discussed the ways in which the revolutionary movement and its practical consequences reflected in the work of two important Portuguese writers of the twentieth century. The central idea here is to think the representation of marginalized individuals by the dictatorship and their views on the social changes resulting from the new government system.

KEYWORDS: Carnation Revolution, Marginality, Theatre.

O ano de 2014 marca o aniversário de 40 anos da Revolução dos Cravos, movimento que livrou Portugal de uma violenta ditadura que governou o país com mãos de ferro por décadas a fio, acumulando denúncias de violação aos direitos humanos, e que foi responsável por manter o país em

¹ Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual de Londrina.

uma grave situação de estagnação econômica. O dia 25 de abril de 1974 entrou para história, portanto, como o dia em que o país voltou à democracia.

Nesse sentido, o presente trabalho busca colocar em discussão duas visões expressas no teatro português acerca do movimento revolucionário, bem como de suas consequências para os diversos segmentos da sociedade. Tanto a peça *A noite*, de José Saramago, quanto a série *Os marginais e a revolução*, de Bernardo Santareno, composta por quatro peças curtas, — todos textos publicados ainda na década de setenta, — fazem referência direta à Revolução dos Cravos.

A proposta aqui é refletir como os dois autores, cada um a seu modo, compõem um modelo de representação de indivíduos marginalizados pelo sistema. Enquanto Saramago parece apresentar uma saída utópica, em que a revolução significa uma esperança de libertação em todos os níveis, Bernardo Santareno sinaliza uma visão menos eufórica. O autor vai adotar uma perspectiva positiva acerca da Revolução dos Cravos, mas consciente de que a revolução do ponto de vista dos costumes ainda estava por se fazer.

1) A NOITE DE SARAMAGO

O texto *A noite*, de José Saramago, encenado pela primeira vez em 1979, cinco anos depois da Revolução dos Cravos, traz, como o próprio nome insinua, a história de um grupo de jornalistas na noite anterior à deflagração do movimento revolucionário. A peça, dividida em dois atos, mostra a quebra do cotidiano em um jornal de Lisboa. Aos poucos, o leitor/espectador vai sendo apresentado a duas linhas ideológicas muito claras, os defensores e os detratores do regime ditatorial.

As notícias sobre a queda da ditadura salazarista/caetanista, ainda desencontradas, vão chegando aos poucos na redação do jornal e provocando certo alvoroço. O alarido vai crescendo gradativamente, na medida em que novas informações vão chegando, ainda mais porque todas elas são pouco confiáveis.

Sabe-se que há movimentação de tropas, mas não se sabe qual a motivação ideológica que as anima. O golpe de estado parece iminente, mas para que lado, para a esquerda ou para direita? Eis a questão que preocupa os funcionários do jornal como um todo e que, aos poucos, vai provocar um motim interno.

A polarização ideológica que o país experimenta é também provada internamente no jornal, em todas as suas categorias representativas,

como redatores, administradores, linotipistas, estagiários, fotógrafos etc. Todos eles, em algum momento, são chamados a se posicionarem politicamente.

Nesse sentido, Manuel Torres, “redator da província”, como é apresentado na rubrica inicial que dá nome às personagens, é um jornalista combativo, competente, mas perseguido internamente por ter ideias de esquerda.² Já Abílio Valadares, o chefe de redação, assim como Máximo Redondo, o diretor, são homens conservadores, preocupados com suas próprias conveniências e com a manutenção do *status quo*.

Vejamos como Redondo é representado. No trecho abaixo ele aparece dialogando com Valadares, seu subordinado:

REDONDO

É certo que importa ampliar a denúncia dos senhores intelectuais progressistas e dos jornais que lhes dão espaço. Mas essa denúncia, na complicada situação que estamos a viver, não pode ir longe de mais. Temos que conciliar alguma coisa. As línguas andam demasiado soltas, isso é verdade, mas por enquanto a política é travá-las, não é cortá-las. [...] Esperam-se mais prisões, estou informado disso, e o nosso dever é preparar a opinião pública. Mas com tacto, com habilidade. Está a ver? (SARAMAGO, 1979, p. 39).

O trecho deixa bem claro como o diretor não tem escrúpulo nenhum diante da manipulação dos fatos e da opinião pública sobre eles, manipulação esta que, aliás, ele considera como sendo a missão do jornal. Redondo é, em *A noite*, a representação do homem sem caráter, ligado ao poder estabelecido e responsável, de certo modo, pela manutenção desse poder.

² A perseguição interna sofrida por Torres fica clara nesta fala de Valadares: “Às vezes, estou ali sentado, olho para si, e vejo-o a corrigir prosas de regedores, de barbeiros e boticários. Lá de longe em longe, uma reportagem que eu preciso ter debaixo de olho, porque você não perde qualquer oportunidade de meter o seu veneno [...] Porque é que você, Torres, não põe de parte, de uma vez para sempre, esses seus escrúpulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em Dom Sebastião e em manhãs de nevoeiro, e se decide a fazer a carreira jornalística que merece?” (SARAMAGO, 1979, p. 48-49).

Como polo oposto, temos Torres. A exemplo de Redondo, Torres trava o seguinte diálogo com Valadares, sendo que este agora ocupa a posição de seu chefe:

TORRES

Se sou redactor da província, se escolhi ser redactor da província, se vocês todos ficaram felicíssimos porque eu decidi ser redactor da província, a razão é não querer eu escrever uma linha só que seja que, directamente ou indirectamente, faça o joguinho do regime, pois é para isso que existe este jornal...

VALADARES

(ironia fácil)

Que lhe paga...

TORRES

Mais uma vez tem razão. Parabéns. Mas acontece que o único dinheiro que recebo é o que no fim do mês vou buscar lá abaixo, à tesouraria. Nem mais um tostão. Não tenho cheques de embaixadas, nem gratificações especiais e secretas de ministérios, nem sobrescritos misteriosos, nem outras ajudas de custo que não sejam as fixadas no regulamento do jornal, etc., etc., etc. E não desejo outra vida (SARAMAGO, 1979, p.50).

É patente a diferença estabelecida entre Redondo e Valadares — os homens que representam o poder e que, por isso, representam também a corrupção e a falta de carácter, — e Torres, o homem íntegro que não se deixa vender, ainda que para isso pague o preço de ser prejudicado em sua vida profissional e financeira. Além disso, Torres ainda apresenta a coragem de dizer certas verdades inconvenientes, sem medo das possíveis consequências.

Feitas as apresentações dos principais personagens, vamos agora pensá-los a partir da perspectiva proposta no início do trabalho. Como se vê há uma polarização entre aqueles que participam do jogo político dos poderosos e aqueles que não participam, ou não concordam com ele, e que por isso serão postos à margem. Note-se que o jornalista não se abstém de defender as suas convicções. Não há, portanto, uma maquiagem ideológica de sua parte como modo de garantir seu emprego. Ao contrário, quando confrontado, sempre irá se colocar de maneira digna, não se preocupando com a posição de chefia ocupada por Valadares.

O curioso disso é que, mesmo sendo considerado um funcionário inconveniente, seja por seu chefe imediato, seja pela diretoria, Torres é mantido no emprego. A frase dita por Redondo no diálogo transcrito acima parece ser dirigida também ao redator da província: “As línguas andam demasiado soltas, isso é verdade, mas por enquanto a política é travá-las, não é cortá-las” (SARAMAGO, 1979, p. 39). Desse modo, mantém-se o emprego, mas cuida-se para que o jornalista ocupe um lugar à margem do poder, um lugar onde pouco incomoda e, principalmente, de onde pode ser observado e controlado.

Em um livro intitulado *Representações do intelectual*, Edward Said trata da condição de exilado que o intelectual ocupa na sociedade. Para o autor, como é o indivíduo que busca pensar o mundo, ele sempre será posto à margem, visto que não agrada as instituições de poder. Além disso, Said afirma que “o intelectual na condição de exilado tende a sentir-se feliz com a ideia da infelicidade, a tal ponto que essa insatisfação, uma espécie de amargura ranzinza que beira a indigestão, pode tornar-se não só um estilo de pensamento como também uma nova morada” (SAID, 2005 p.61).

De certo modo, todos os redatores são, no quesito marginalidade, representados por Torres, pois todos eles estão sujeitos ao poder do chefe Valadares, depois do Diretor, depois do administrador e assim por diante. Contudo, grande parte deles faz o jogo do sistema, buscando de algum modo deixar a margem e ocupar o centro, sendo que a maioria deles o faz por conveniência e para tirar algum proveito disso.

Em um diálogo com a estagiária, Cláudia, que o alerta sobre a possibilidade de ser demitido, Torres fala sobre o desemprego, mostrando-se, até certo ponto, entusiasmado com esta possibilidade, uma vez que, desse modo, estaria realmente à margem, o que ele considera um tipo de liberdade. Vejamos:

TORRES

Não seria a primeira vez. Aliás, é bom que vás aprendendo estas coisas, estar desempregado pode, em certas condições, tornar-se estimulante. De repente, encontramos-nos fora do sistema, não fazemos parte do mundo, ninguém nos quer, batemos às portas e as portas não se abrem, os conhecidos mudam de passeios quando nos veem a tempo, ou então enchem-se de piedade, o que ainda é pior. É uma boa altura para sabermos se somos apenas o que fazemos, ou se vamos mais longe do que esse pouco. Mas é um luxo moral que

não se pode aguentar muito tempo. Mesmo um homem sozinho como eu (SARAMAGO, 1979, p. 62).

Conforme se vê, o redator chega a se divertir com a hipótese de vir a ser demitido, o que está em total consonância com as afirmações de Said. Tem consciência de como seria tratado pelos colegas, bem como pela sociedade como um todo. Seria agora ainda mais marginalizado, mas vê nisso uma experiência quase antropológica. Torres sabe do lugar subalterno que ocupa, chega a escolher este lugar, desde que de lá seja obrigado a contribuir o menos possível com o poder estabelecido. Ele representa, em suma, o intelectual dentro da redação, aquele que se sente “feliz com a ideia da infelicidade”.

Há, portanto, dois grupos principais no jornal: o grupo dos idealistas (intelectuais inadaptados), que por isso é marginalizado, e o grupo dos acomodados e interesseiros, gente que se encaixa em alguma função e se contenta com ela, desde que algo lhe seja dado em troca.

Cláudia, a estagiária que admira a postura firme de Torres, é uma personagem que representa o primeiro grupo. Por isso, a jovem jornalista sofre com os modos por que a sua profissão, antes idealizada, se mostra a ela. Interlocutora de Torres, Cláudia demonstra toda a sua inquietação diante do jornalismo:

CLÁUDIA

(desanimada)

A gente sonha, sonha, e depois a realidade é o que se vê, não é o que sonhámos. Vim tão contente para o jornalismo! Às vezes, até me punha a rir sozinha. Pensar que ia escrever nos jornais, e que as pessoas iriam ler-me, iriam pensar no que eu tinha pensado... (SARAMAGO, 1979, p. 64).

Por ser idealista, Cláudia já sente as consequências, pois vê que para gente como ela a vida no trabalho será difícil. Torres se torna, então, alguém a quem eleger como o seu modelo, buscando afastar-se, por exemplo, de gente como Josefina, uma redatora fofoqueira, e do Fonseca, o redator parlamentar alinhado com o poder.

Ao longo da noite a polarização entre os dois grupos vai ficando cada vez mais explícita. Torres se alia a Cláudia e busca nos funcionários da área de tipografia a força necessária para obrigar o jornal a ser rodado e circular com informações verdadeiras, visto que àquele momento os chefes,

agora somados ao administrador, oscilavam entre a ideia de não publicar o número do dia seguinte, o que lhes daria tempo para se articular, e a ideia de publicá-lo sem uma única menção às movimentações das tropas.

A entrada dos operários da tipografia na história promove uma reviravolta do ponto de vista do coeficiente ideológico que se via na redação. Até ali, Cláudia e Torres estavam em franca minoria, marginalizados pelos chefes e também pelos companheiros redatores, mas isso se altera quando se estabelece a articulação com os linotipistas. Por meio de um dos líderes da tipografia, Jerónimo, os chefes e redatores se veem forçados a trabalhar a favor da verdade, seja ela qual for:

JERÓNIMO

Se o golpe for de direita, ainda mais de direita, temos que estar preparados. Se for de esquerda... (*interrompe-se, quebra pela primeira vez a aparente impassibilidade, apoia-se nos ombros dos companheiros.*) Se for de esquerda, será a noite da nossa festa, e isto de festas, o melhor é começar o mais cedo possível. (*outro tom*) Dou-lhe um quarto de horas para nos dizer o que pensa fazer. O jornal tem de começar a andar, e não há notícias na tipografia, nem vejo que estejam a preparar aqui. Um quarto de hora (SARAMAGO, 1979, p. 77).

Com esta revolução interna, os polos de poder vão-se alterando e Torres vai, aos poucos, saindo da marginalidade à qual se via obrigado. O discurso de Jerónimo, apoiado por seus colegas, no plano micro das relações do jornal, representa a união dos operários aos setores progressistas, no plano macro da sociedade portuguesa.

Cada vez mais a noite da vitória vai se avizinhandando e os indivíduos sem caráter e escrúpulos vão sendo colocados contra a parede, sem conseguir mais o apoio de seus aliados fortes, visto que estes também estão enfraquecidos diante da revolução que vai ganhando apoio popular.

Em *A noite*, há uma forte afirmação do realismo, não apenas do ponto de vista da verossimilhança das situações e personagens associadas ao mundo do trabalho jornalístico, o que fica patente na primeira didascália da peça: “A acção passa-se na redacção de um jornal, em Lisboa, na noite de 24 para 25 de Abril de 1974. Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. Evidentemente” (SARAMAGO, 1979, p. 13). A ironia da última frase, “evidentemente”, leva o leitor a

acreditar justamente no contrário, ou seja, em que algo exatamente assim tenha acontecido. Contudo, a afirmação da realidade não se dá apenas pela verossimilhança aos acontecimentos internos, como já foi dito, mas por meio de uma construção metonímica, em que o jornal é a representação do país.

Retomemos o Torres mais uma vez. O modo como a peça é iniciada indica que a situação de marginalidade dele vinha-se arrastando dessa maneira até a noite do dia 24 de abril de 1974. Ele parece esperar por uma mudança e, por isso, aceita a margem, pois tem consciência de que algum dia a situação do país será transformada e, por derivação, a sua própria. E quando chega a hora ele, então, contribui do seu modo, por meio da articulação dos operários, por exemplo.

O jornal parece ser um microcosmo da sociedade portuguesa. O sofrimento do administrador, do diretor e, por fim, do chefe de redação — que vai num crescendo a cada novo indício de que a revolta é de esquerda — é o mesmo sofrimento dos generais, dos empresários tradicionalistas, enfim, daqueles que se sentem confortáveis com a ditadura.

No outro extremo, estão os operários, liderados por Jerónimo (e por Torres, de forma indireta). São eles, os que ocupam o primeiro degrau dentro da cadeia de opressão, que vibram com a possibilidade de um levante revolucionário. O sofrimento dos patrões é inversamente proporcional à alegria dos trabalhadores, que enxergam nessa mudança de poder o início de uma vida nova.

Como se vê, peça apresenta um conteúdo utópico fortíssimo. Cada grupo dentro do jornal é a expressão de grupos sociais externos, todos com suas cargas ideológicas profundamente marcadas. O próprio nome, *A noite*, faz referência ao período ditatorial, uma longa noite que durou décadas, mas que então estava chegando ao fim. É justamente quase ao amanhecer que as notícias vão ficando mais claras.

Vejamos mais um trecho:

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

JERÓNIMO

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

A máquina já está a andar! (SARAMAGO, 1979, p. 114).

Nos últimos momentos da ação, os operários entram para informar que o jornal está sendo rodado. A didascália que indica a movimentação cênica é bastante detalhada, com o intuito de ampliar a ação dramática. O barulho, que vai sendo ampliado aos poucos e lembra “um trovão no horizonte”, é o som da rotativa, mas é também o som da própria revolução. Assim como a “máquina”, ou seja, o próprio país, que, estagnado pelo desgoverno dos poderosos, volta a andar a partir da ação dos trabalhadores.

A partir desse momento, sabe-se que não há mais volta no processo revolucionário. Os diálogos, agora, ganham a forma de palavras de ordem:

TODOS JUNTOS

(em tons diferentes)

A máquina já está a andar!

GRUPO DO ADMINISTRADOR

(começando em surdina e alternado com o grupo de Torres)

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

GRUPO DE TORRES

(mesmo jogo)

Andar! Andar! Andar! Andar! *(o ruído da rotativa cresce)*
(SARAMAGO, 1979, p. 115).

No livro *Literatura História e Política*, o crítico e professor Benjamin Abdala Júnior trata brevemente da relação da literatura portuguesa com o regime ditatorial: “Em Portugal [...] o fechamento contribuiu para a existência de uma literatura militante mais solidária, mais cortante” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 159), que segundo o autor vai “explodir” após o fim da ditadura. *A noite*, portanto, se encaixa dentro desse modelo engajado. A liberdade alcançada, — lembremos que a peça é de 1979, — permite que o escritor dê a sua versão da história, carregando nas tintas dos modelos ideológicos criados.

Em artigo publicado na revista galega *Agália*, Sílvia Capom trata da caracterização ideológica das personagens de *A noite*. A autora aponta a existência de “um abismo nom só ideológico mas moral” (CAPOM, 2000, p. 227) entre aqueles que defendem o regime e os que lutam contra ele.

A peça, ao separar de maneira clara quem é quem dentro do jornal, ganha um matiz didático muito forte. Em *A noite*, não há espaços para meio-termo. Deste modo, estamos diante de uma construção maniqueísta, visto que há claramente uma separação entre o bem e o mal.

Dado já algum distanciamento temporal, — se passaram cinco anos entre a revolução e a produção da peça, — Saramago reflete, sem questionamentos contundentes, a esperança de dias melhores vivenciada país a fora. Se voltarmos ao último trecho citado veremos como há, na concepção do escritor, uma mudança real de paradigma. Torres, que antes ocupava o lugar daquele que deve ser vigiado, daquele que é colocado à margem, toma o lugar de líder. A voz dos chefes, indica a didascália, começa a arrefecer.

Além disso, Torres era, como se viu, apenas um redator da província, relegado a textos de segunda ou terceira linhas. Neste ponto final do drama, é ele quem escreverá a notícia que levará para as bancas a boa nova. Há uma migração da personagem, que sai da margem para ocupar o centro das decisões. O final é, conforme já se esperava, bastante auspicioso.

2) OS MARGINAIS DE SANTARENO

A exemplo de *A noite*, as quatro peças que compõem *Os marginais e a revolução* foram publicadas em 1979. São todas peças mais ou menos curtas (somando apenas 100 páginas todo o conjunto), cujos títulos são “Restos”, “A confissão”, “Monsanto” e “Vida breve em três fotografias”. Serão trabalhados com maior aprofundamento apenas os dois primeiros textos. Uma vez que não seria possível, por uma questão de espaço, fazer uma análise alentada de todo o conjunto, optamos por trabalhar com “Restos” e “Confissão”, por serem as mais representativas do ponto de vista temático.

Diferentemente de Saramago, Bernardo Santareno oferece uma leitura, de certo modo, desencantada da Revolução. É importante dizer que nos textos que serão trabalhados a partir daqui, não há uma participação direta, por parte das personagens, no processo revolucionário, conforme vimos em *A noite*. O que se verá são pessoas vivendo as suas vidas, em geral, à margem das discussões políticas (ao menos aquelas mais dogmáticas), ainda que fique claro que são afetadas por estas questões. Hora ou outra algumas menções são feitas à revolução ou a determinada forma de governo, mas os debates não têm um caráter ideológico tão polarizado como aquele que vimos na peça de Saramago.

a) *RESTOS*

Em “Restos”, o enredo é muito simples: Tó Mané e Misu estão trancados em um quarto de estudante bastante modesto e debatem a necessidade ou não de sair dali para tomar ar fresco e conviver com outras pessoas. Enquanto Tó afirma várias vezes a sua necessidade de deixar o quarto, Misu tenta convencê-lo a ficar com ela, ainda que ambos estejam vivenciando um profundo enfado, cuja saída está unicamente no consumo de drogas, que aplaca a fome e o tédio.

A construção do ambiente em que as personagens estão, — voluntariamente, — confinadas leva o leitor a vivenciar uma sensação de claustrofobia. Eles podem sair a qualquer momento. No entanto, há algo que os impede de deixar o local ou mesmo de receber visitas, visto que por duas vezes alguém bate à porta, mas Misu, mais uma vez, tenta convencer o companheiro a não abrir.

Em seu confinamento, Misu e Tó Mané falam de si próprios o tempo todo. Aos poucos, o leitor vai conhecendo a individualidade de cada um deles. São personagens profundamente desapaixonados e desapaixonantes. Vivendo seu tédio, eles praticamente se recusam à vida, como se radicalizassem a experiência de desalento do Godot, de Samuel Becket, na medida em que aqui sequer a espera existe.

Há apenas três momentos em que Tó Mané e Misu são perturbados por influências externas, uma quando a família dele telefona e as outras duas quando o amigo Zé Carlos bate à porta, neste caso sem sucesso. Vê-se a partir daí que a experiência de solidão e incomunicabilidade de Misu é maior do que a do namorado. Ele atende ao telefonema, ainda que diga coisas triviais, se comunica com a família, e só não atende aos dois chamados do amigo porque Misu chega a implorar para que ele não o faça.

Zé Carlos representa para Misu um mundo ao qual ela despreza e do qual, ao mesmo tempo, tem medo. A amizade entre ele e Tó Mané deixa Misu enciumada. Ela faz insinuações sobre uma possível relação afetiva/sexual entre os amigos, — o que não é desmentido por Tó Mané. No entanto, o que parece deixá-la mais exasperada não é isso, mas a militância política de Zé Carlos e a firmeza que ele demonstra em seus ideais:

MISU

Odeio-o! Odeio aquela saúde, aquela segurança, aquela generosidade...! Odeio a sua militância. Bandeiras vermelhas, cravos vermelhos, boca vermelha... É uma montanha aquele tipo! Inamovível, insensível, inderrubável. (*Senta-se na cama*) Não posso com ele! *Slogans* e palavras de ordem... É um cartaz pintado! Não o suporte. Nunca desiste, nunca se engana, aquele sacana. Definitivo com uma estátua de bronze. Espiga de trigo, pão alvo. Camisa lavada, coração lavado, dentes brancos lavados... Raios o partam! (*Aflita, com terror.*) Sinto... Sinto-o crescer para mim, sufoca-me, esmaga-me... Esse gajo não entra aqui dentro! (SANTARENO, 1987, p. 147).

Zé Carlos representa a vida e a esperança para Misu e Tó Mané, mas ao passo que o namorado fica seduzido, ela se sente ameaçada. Nota-se que as críticas são feitas a dois aspectos principais, o primeiro deles diz respeito à vitalidade física do rapaz, o que fica claro pela utilização de signos como “montanha”, “boca vermelha” (ou seja, sanguínea), “inderrubável” etc. Esta vitalidade física, oriunda da firmeza ideológica, leva Misu a desfechar outras críticas, agora ao aspecto doutrinário de suas posições, que fazem de Zé Carlos um “cartaz pintado”, “uma estátua de bronze”.

Misu considera o amigo de Tó Mané uma figura engessada, dona de suas verdades e de uma retidão moral insuportável. Há aí um claro questionamento do mundo da ordem a que ele representa. A saúde física do outro, que ela reitera em muitos momentos, — “cheira a vida que tresanda” (idem), “é um monstro de saúde” (idem), — é uma aberração porque contrasta com a sua debilidade. A “montanha de normalidade” (SANTARENO, 1987,p. 148) deve ser afastada, pois exaspera só pela consciência de sua existência.

Nota-se que agora a imagem do militante de esquerda é totalmente diferente daquela que vimos em *A noite*. Se lá, este encarnava a ideia do marginal, aqui ele é a representação do ajustamento, daquele que nunca se engana e nunca desiste. Zé Carlos não está em conformidade com o sistema, mas o fato de combatê-lo já é uma forma de ajuste.

Em sua debilidade, Misu pede socorro, mas não está disposta a aceitar ajuda:

MISU

Que vai ser feito de mim e de ti? O que somos nós, Tó Mané?

TÓ MANÉ

Restos

(SANTARENO, 1987, p. 148).

Surge nesse diálogo, que inclusive será o mote para o nome da peça, a consciência de serem apenas restos na sociedade em que vivem. Inadaptados, eles não se identificam com as vidas de suas famílias — a dele, de classe média; a dela, burguesa, — nem tampouco com a vida de militante de esquerda. O que lhes resta, portanto, é a incomunicabilidade, — dado que eles não se entendem, — de um quarto, cuja única saída é a convivência com as drogas.

Misu, neste sentido, aparece sempre como a personagem mais niilista. A garota burguesa, inadaptada, vê na família o mesmo tipo de hipocrisia que vê no partido, do qual Zé Carlos é a referência máxima. A mãe, que diz ser “um pudim: doce, fofa e enjoativa” representa a mulher católica, que aceita que o marido banqueiro tenha amantes, “coisas que o dinheiro pode comprar” (SANTARENO, 1987, p. 150). Sobre a família de Tó Mané, a quem não conhece, também Misu desfecha críticas:

MISU (aparentemente indiferente à reação de Tó Mané; troçando):

Isso são saudades do cordão umbilical. Acontece. Tens de raspar o umbigo até a cicatriz desaparecer. É indispensável. Foi o telefonema. Ouviste a mamãe-arroz-doce e o papá-pé-de-meia, tivestes novidades do mano-pasta Dentosan e do sobrinho-farinha Nestlé e, é claro, ficaste com pena de ti. És um fraco (SANTARENO, 1987, p. 160).

Misu transforma a família do namorado em metonímia de produtos a fim de ironizar o que ela considera uma recaída no sentimentalismo familiar. Tó Mané sente-se atraído pela vida em família, ainda que a saiba medíocre, e pela militância, mas não é firme o bastante para seguir para este ou aquele caminho:

Tó Mané (*digno*):

O Zé Carlos acredita em mim. Confia em mim. Aposta em mim. Sabe, apesar da evidência, que eu sou um ramo doente da mesma videira de que ele é tronco vivo. É um camarada, um irmão. Tu fecha-me no teu inferno, porque não és capaz de o suportar sozinha. Esta é a verdade. Mas não tenhas medo. Eu não fujo. Já não tenho pés, nem pernas, nem fôlego, nem voz. Ficarei. Dar-te-ei o resto (SANTARENO, 1987, p. 156).

A vida regrada, em alguma medida idealizada, seja da família-produto ou do revolucionário inabalável seduz a personagem, mas a namorada concorre com estas duas instâncias. Não porque ofereça uma perspectiva melhor, mas justamente porque é ela quem vê que estas saídas são ocas, tão vazias de sentido quanto a vida que eles levam, ali trancados se drogando. A droga é, aliás, a única forma de evasão, aquela que leva ao sonho.

Consciente de ser apenas um “resto”, que não serve nem para um lado nem para o outro, Tó Mané se deixa ficar. Não ama Misu, que também não o ama, mas encontram certa comunhão em sua letargia comum. Visto a partir da perspectiva dos dois, o Zé Carlos ocupa o centro, o lugar do ajuste e, por isso, é a representação do *establishment*. Em seu combate ao inimigo (o Estado opressor) acaba por, na visão de Misu, ficar parecido com ele.

Quando comparamos o Zé Carlos ao Torres, vemos que eles ocupam lugares diferentes nos dois textos. Marginal em relação aos outros redatores de *A noite*, Torres ocupa, contudo, o centro do drama. Todas as ações importantes da peça passam de algum modo por ele e, mais que isso, suas falas são sempre edificantes, moralmente formadoras e de uma retidão ética inabalável. Já Zé Carlos, visto por Misu e Tó Mané como o ajustado, aquele que detém o destino nas mãos, é marginal no drama, uma vez que sequer aparece fisicamente, pairando como um fantasma. Não lhe é dada a palavra em nenhum momento e tudo que conhecemos dele é oriundo do diálogo do casal. As qualidades observadas em Torres, estas ditas acima, que só ampliam a importância dele em *A noite*, são as mesmas apontadas como defeitos em Zé Carlos.

b) *A CONFISSÃO*

A confissão é dividida em dois quadros. No primeiro, uma “Mulher pobre, com cerca de trinta anos”, confessa seus “pecados” ao padre; na segunda parte, a travesti Françoise tenta fazer o mesmo. Aqui, os ideais revolucionários são pano de fundo para as questões sociais mais abrangentes, como as práticas sexuais tidas como incomuns.

Na primeira parte, em que a Mulher se confessa, não há no início propriamente uma confissão, mas um lamento por parte dela em relação ao seu marido, deixando claro ao sacerdote que ela não vê mais condições de se manter casada. Como o homem a maltrata, e não ajuda no sustento da casa, a Mulher acha justo querer separar-se, mas o padre tenta dissuadi-la:

MULHER

Mas eu sofro muito...!

CONFESSOR

Mais sofreu Deus Nosso Senhor, por ti. Aproveita o sofrimento, mulher, fá-lo render em teu favor, como fermento de santidade, para a salvação da tua alma!

MULHER

Não aguento mais...

CONFESSOR

Com a graça de Deus, aguentarás tudo.

MULHER

O meu marido não quer trabalhar...

CONFESSOR

Ora, não quer! O homem está desempregado, que há-de ele fazer? Foi o bonito serviço que os “libertadores do país” nos arranjaram. Desemprego, desemprego e mais desemprego. Hei-de falar à D. Filipa Amaral. Talvez o marido lhe arranje qualquer coisa (SANTARENO, 164-165).

Ao longo da confissão, o sacerdote mantém sempre o mesmo tom: é preciso aceitar os sofrimentos na Terra para ser recompensado no Céu. A referência negativa à Revolução reforça o tom dogmático das falas do padre, que ligado a valores reacionários, nega as transformações sociais advindas do 25 de Abril.

Aconselhada a pedir aos mais ricos e caridosos, a Mulher se ressentente:

MULHER

O que é que eu tenho feito, toda a minha vida, senão pedir? Pedir os restos que os outros não querem. Estamos no Inverno, Senhor Prior! Os meus filhos andam esfarrapados, à chuva e ao frio, sem agasalhos... Eu não posso comprar-lhes roupas, senhor Prior! Ainda o que me vale são os trapos velhos que me dão as senhoras aonde eu vou trabalhar a dias. Senão andavam nus! Coisas usadas que os meninos delas já não querem vestir... Uns com tanto, outros sem nada! O mundo não está bem feito (SANTARENO, 1987, p. 165).

Novamente a ideia dos restos volta à cena. Na peça anterior, os próprios protagonistas se veem na condição de restos da sociedade, na medida em que não se enxergam em nenhuma das instituições sociais. Lá, Misu e Tó Mané, se passam fome é por “vontade” própria, pois pertencem a classes socioeconômicas que lhes permitiriam ter uma vida digna do ponto de vista material. No entanto, eles se negam a participar do jogo de aparências a que seriam obrigados. Aqui, a imagem dos restos é, à primeira vista, mais referencial, pois reflete necessidades físicas primárias. Contudo, se encararmos o termo de forma ampla, podemos pensar que também as pessoas — neste caso porque são miseráveis — são percebidas como restos de uma sociedade que pouco se importa com elas.

A parte final da fala da Mulher deixa bem clara a sua aderência aos ideais revolucionários: “Uns com tanto, outros sem nada! O mundo não está bem feito”. Trata-se de uma aderência que não parte de uma instrução teórica, mas da prática cotidiana. Diante da liberdade de expressão que volta a vigorar com o fim do regime ditatorial, a Mulher começa a ouvir novas versões, que não apenas a da Igreja. Isto faz com que ela questione uma série de coisas a sua volta. Se o 25 de Abril ainda não foi capaz de melhorar a sua condição de vida, ao menos do ponto de vista da tomada de consciência ele funciona como um farol.

Há uma clara polarização ideológica entre os valores arcaicos sustentados pela Igreja, que segundo o padre “não muda, é eterna, *per omnia saecula saeculorum!*” (SANTARENO, 1987, p. 166), e os valores

preconizados pela Revolução. Nesse sentido, também os costumes são colocados em pauta, em especial no que diz respeito a práticas sexuais.

Como a mulher reclama de se sentir obrigada a realizar certos desejos do marido, o confessor pede que ela dê mais detalhes:

MULHER

Tenho vergonha...

CONFESSOR

Fala. Abra-te comigo. O que te faz o teu marido? [...]

Vamos, coragem! Ele te obriga a fazer-lhe coisas sexuais com a boca?

MULHER

Não...

CONFESSOR (*quase decepcionado*)

Então?! (*Pausa*) Ouve, escuta, ele quer ter relações contigo por detrás?

MULHER (*choro convulsivo*)

Sim... quer...! [...]

CONFESSOR

Se ele te obriga, não tens culpa, não pecas. Pronto. O que não podes é colaborar com ele, percebes? Não podes gozar com essas coisas que ele te faz. Mais algum pecado?

(SANTARENO, 1987, p. 168-169).

Como se vê, há uma clara transformação da mulher em objeto, tanto pelo marido que a obriga quanto pelo padre que aconselha a deixar-se usar, desde que disso não tire nenhum prazer. O problema não está, portanto, no ato sexual em si — que *a priori* seria condenado pela igreja, uma vez que não se destina à procriação —, mas no fato de a mulher vir a sentir algum prazer. Como ela nega, o padre aconselha que mantenha a prática como forma de agradar ao homem.

Portanto, mais do que apenas uma marginalização financeira, a Mulher, aqui metonímia de todas as mulheres, vive uma situação de marginalidade do ponto de vista das relações íntimas. Nada lhe pertence, nem mesmo o próprio corpo, objetificado e tomado como algo sobre o qual o homem tem todo o poder. Ainda que ela e o marido ocupem a mesma classe social e vivam, por isso, as mesmas — ou quase as mesmas — privações financeiras, ela está ainda mais à margem, pois vive sob o julgo deste.

Convencida a mulher, o padre agora recebe Françoise. A primeira didascália da peça indica que homens e mulheres recebem a comunhão em lados diferentes do confessionário. Enquanto as mulheres se confessam protegidas por um biombo, os homens o fazem “naturalmente”, ou seja, sem proteção. Esta indicação cênica é muito importante para a aparição de La Belle Françoise que se dá por uma nova rubrica:

[...] travesti loiro, vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquiagem, rendas, veludos e cetins. Junto do confessionário, hesita: vai para se confessar no lugar destinado às mulheres, arrepende-se e, decidida, ajoelha-se no lado dos homens. O padre está perplexo (SANTARENO, 1987, p. 169-170).

A hesitação de Françoise em sua primeira aparição cênica já demonstra que o lugar que ela ocupa no mundo é extremamente problemático. O próprio texto da rubrica se torna irônico: “*decidida*, ajoelha-se no lado dos *homens*”. Mesmo sendo tratada no feminino, ela opta por tomar seu lugar no lado dos homens, pois se sente coagida a agir dentro da “normalidade” que seu corpo biológico “exige”.

O longo diálogo que Françoise trava com o padre até que ele entenda porque uma mulher está sentada do lado dos homens é bastante simbólico. Como ele insiste que ela declare se é ou não mulher, segue-se uma pequena confusão — “sou e não sou” “anatomicamente, não sou” (SANTARENO, 1987, p. 171) — até que, diante da constatação de que se trata de uma travesti, o confessor ordena que ela se retire do recinto, mas a moça implora e acaba ficando.

As falas da personagem apontam sempre para este espaço de indefinição. Para o sacerdote, a questão é muito simples: basta apenas que Francisco — o nome de batismo de Françoise — deixe de agir e se vestir como mulher. Do ponto de vista dela, entretanto, esta mudança é impossível, pois mesmo que isso acontecesse, ainda ocuparia esse “entrelugar”.

Vejamos o diálogo a seguir:

FRANÇOISE

Compreenda, Padre: se eu viesse vestida de homem, toda a gente se desatava a rir... Mesmo aqui na igreja! Eu tenho a experiência, a dolorosa experiência...

CONFESSOR (*espantado*):

E assim?

FRANÇOISE (*com certo orgulho*)

Assim, passo. Quase toda a gente acredita que sou mulher. Só os mais experientes, eles e elas é que suspeitam. E esses são quase todos da profissão, consumidores ou colegas... Já vê!? Até o senhor Padre se enganou...
(Idem).

Françoise se vê numa posição desconfortável seja qual for o modo como se apresente. Vestida de homem, como indica a heteronormatividade, ela provoca mais escândalo do que quando se veste de mulher; assim, travestida, “passa” quase despercebida diante dos olhos dos incautos.

O conflito de Françoise sempre começa quando ela não “engana”, ou seja, quando deixa ver o que é. No confessionário, ela poderia ter tomado o lugar reservado para as senhoras e tentar “passar” como mulher, mas ela opta por mostrar-se em sua ambiguidade. A Igreja, então, a rechaça, tendo ela mantido seu objetivo de confissão apenas depois de implorar ao padre que a ouça.

Não é, porém, unicamente nas instituições conservadoras que Françoise encontra dificuldade. Com os militantes em prol da Revolução dos cravos, a respeito da qual ela enxerga um grande ganho social, os problemas enfrentados não foram diferentes:

Estava a recordar aquelas duas vezes em que eu, levada pelo entusiasmo e pelas saudades da família, me meti nas manifestações, ali ao Marquês de Pombal. Foi mais forte do que eu... era a voz do sangue! O pior foi depois. Da primeira vez, eu ia vestida de mulher. Ao princípio tudo muito bem. Gritei, cantei e até fui capaz de levantar o punho! A certa altura, não sei como, houve um que topou como eu era... disse aos outros... Pronto, foi um rastilho! Até meteu pólvora. Parecia que estavam no circo, a ver o número da pantera! Como é que aquele camarada descobriu a minha natureza?! Se calhar, era da família... Da outra vez, resolvi ir vestida de homem. Eu já sabia que era pior mas, enfim, tentei... O Padre nem pode imaginar. A manifestação desfez-se naquele bocado e tudo começou às palmas e às gargalhadas. Tive de fugir! Os miúdos empoleiraram-se na

estátua do Marquês e correram-me à pedra! Meu Deus, foi o fim (SANTARENO, 1987, p. 182).

Nesse trecho, surge mais uma vez a ideia da “descoberta”. Os problemas sempre têm início quando o disfarce não “engana”. Vestida de mulher, Françoise não é aceita como mulher, ainda que chegue a enganar a alguns; vestida de homem, também não logra aprovação, pois é aí mesmo que não engana. É curioso pensar que é justamente quando está assumindo a identidade de seu sexo biológico, que Françoise sofre as maiores violências. Fica claro, desse modo, que ela não se encaixa em nenhuma identidade sexual fixa, sofrendo por isso todo o tipo de humilhação.

Françoise é de todas as personagens apresentadas até aqui aquela que melhor encarna a ideia de marginalidade que vimos trabalhando ao longo deste texto. Escorraçada das instituições conservadoras e das que se dizem revolucionárias, ela não tem para onde ir, pois todos os lugares são opressores. Contudo, ela tenta; vai a manifestações gritar a sua revolta, assim como vai à igreja pedir perdão pelos seus pecados.

Diante do desencanto com resposta que recebe do sacerdote, a bela Françoise desanca violentamente todos os valores pregados e se retira, deixando o padre na companhia de uma nova fiel. A peça é encerrada com o início da confissão de D. Filipa, uma mulher cujo marido havia sido convidado a ser presidente da Assembleia da República.

Na transição entre uma confissão e outra, D. Filipa, que presencia a discussão entre Françoise e o padre, fica do lado de seu confessor. O fato de, em seguida, ela contar a ele que o marido assumiria um cargo importante no governo é bastante emblemático, pois mostra como a mudança política não significa necessariamente uma alteração nos padrões de comportamento da sociedade.

Há, de certo modo, uma leitura distópica do processo revolucionário vivido por Portugal. Ainda que a Revolução seja vista com bons olhos, é clara a indicação de que para que ela possa se concretizar em todas as suas nuances havia ainda muito o que ser feito.

A exemplo do que vimos em relação à peça de Saramago, Santareno também mantém uma visão de certo modo maniqueísta sobre os poderosos. Em *A noite*, os chefes eram todos mal intencionados e ligados ao governo ditatorial. Aqui, as falas do padre representam tudo aquilo que a Igreja Católica tem de pior. Não há também espaço para uma visão dialética.

CONCLUSÃO

À *Noite e Os marginais e a revolução* foram levadas a público, coincidentemente, em 1979. Por meio delas, seus autores discutem o processo revolucionário vivido por Portugal, mas cada um deles escolhe abordar estratos diferentes da sociedade portuguesa. Ainda que ambos sejam, de algum modo, didáticos, na medida em que apresentam personagens que são a representação de determinados tipos sociais, vê-se que as escolhas temáticas acabam por diferenciá-los.

Em *A noite*, a Revolução aparece como horizonte de expectativas para tirar Torres da marginalidade e levá-lo a alcançar o seu lugar de direito. A longa noite de embates no jornal — metonímia das décadas de escuridão vividas durante a ditadura salazarista — é encerrada com a vitória dos trabalhadores, que ganham força inclusive no modo como impõem suas vozes sobre as dos patrões. O final é, portanto, esperançoso.

Em *Os marginais e a revolução*, em especial nas peças “Restos” e “A confissão”, as histórias ganham algum distanciamento temporal em relação ao processo revolucionário, ainda que não fique claro o tempo exato dos acontecimentos. Talvez por isso, as personagens têm maior liberdade para expressar algum desconsolo e desencanto. Além disso, é notável que há uma faixa populacional para quem a Revolução demora mais a chegar, justamente aquela mais marginalizada e que vive à mercê de instituições que mantêm um poder que vai além do institucional.

Existe um certo consenso, é verdade, de que A Revolução dos Cravos constituiu-se numa mudança significativa — e para melhor — na política portuguesa, mas isto não invalida o fato de que alguns setores da sociedade viram seus anseios — ou pelo menos parte deles, serem frustrados por uma revolução que não conseguiu abarcá-los. E, nesse sentido, certos indivíduos foram deixados para trás, como restos de uma grande festa, despercebidos pela maioria eufórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.

CAPOM, Silvia. A caracterização ideológica das personagens em *A noite*, de José Saramago. In: AGÁLIA (Publicação internacional da associação galega da língua) 2º semestre, n. 63 e 64, 2000.

SANTARENO, Bernardo. *Obras completas* 4º volume. Lisboa: Editora Caminho, 1987.

SARAMAGO, José. *A noite*. Lisboa: Editora Caminho, 1979.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Data de recebimento: 25 de abril de 2014

Data de aprovação: 30 de maio de 2014