

NOTAS DE LEITURA

*Reading Notes*

# O (PROTO)TEATRO POLÍTICO DE SARAMAGO E A POLÍTICA COMO TEATRO – UMA LEITURA DE “TEATRO TODOS OS DIAS”\*

---

*Saramago's [proto] political theater – a reading of  
“Teatro todos os dias”*

Jorge Henrique de Oliveira Silva\*\*

José Saramago, embora tenha ganhado reconhecimento literário, sobretudo, por conta de sua produção romanesca, é um dos poucos autores contemporâneos que caminhou por todos os gêneros literários com uma sobriedade artística que nos permite chamá-lo sem receios de poeta, prosador e dramaturgo. Seu domínio sobre a escrita resulta de um longo processo de conhecimento e convivência com a Língua, que remonta ao percurso profissional percorrido pelo autor: tradução, crítica literária, jornalismo, crítica política e, finalmente, os terrenos da literatura.

Que o destaque deva ser merecidamente dado ao singularismo de sua narrativa é fato indiscutível, mas, se o estatuto de romancista ofusca o de poeta e o de escritor dramático, desnecessário seria dizer, por exemplo, que o caráter lírico de sua prosa avulta aos olhos dos leitores, corroborando a idéia de que os gêneros literários nunca se apresentam de maneira totalmente isolada.

\* SARAMAGO, José. Teatro todos os dias. In: \_\_\_\_\_. *A bagagem do viajante*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1986, p. 127-129.

\*\* Bolsista de Iniciação Científica – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara, SP, sob a orientação da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

No tocante ao problema do drama, no entanto, a questão torna-se mais delicada. O próprio José Saramago afirma: “Eu tenho quatro peças de teatro; em nenhum momento tive a idéia: ‘E se eu escrevesse agora uma peça de teatro?’ Todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e de propostas”, e ainda: “Nunca tive qualquer espécie de motivação para escrever teatro; continuo a não tê-la”.<sup>1</sup> Talvez por isso não seja tarefa fácil identificar na prosa saramaguiana elementos dramáticos que se sobressaíam.

Neste sentido, uma crônica d’*A bagagem do viajante* ganha importância única em toda a obra de José Saramago: “Teatro todos os dias”. Nela, o autor, que ainda não havia tido nenhuma experiência como dramaturgo,<sup>2</sup> realiza seu primeiro “exercício teatral”, ou “prototeatral”, nas palavras de Luiz Francisco Rebello,<sup>3</sup> desfazendo limites entre o texto narrativo e o dramático.

A crônica inicia-se com uma grande descrição do palco de um teatro, dos movimentos de dois atores, de seus figurinos, do cenário e até do soar do gongo, sinal do começo do espetáculo. Esta descrição inicial parece ao leitor assumir uma função didascálica, tal como todas as outras intervenções do narrador (ou autor?). Saramago utiliza-se de parágrafos curtos que nos fazem remeter a rubricas descritivas, diálogos, indicações de iluminação e outros elementos pertencentes muito mais ao universo teatral do que ao da prosa. Desta forma, fica impossível ao leitor não se perturbar frente ao objeto de leitura, e posicionar-se também como espectador de uma micro-peça, ou cena, que se desenrola às vistas.

É claro que não se pode, só por isso, desclassificar “Teatro todos os dias” como crônica, visto que esse subgênero narrativo se caracteriza pela hibridéz. “(...) desclassificada, a crônica não tarda em se impor como entidade inclassificável. Diria até que saudosamente desdenhosa de classificações”,<sup>4</sup> diz Eduardo Portella sobre a crônica como discurso literário. No entanto, negar o seu estatuto dramático é igualmente impossível.

Contrariando o próprio José Saramago, que afirma não ter vocação para o teatro, temos aqui o único caso de automotivação do autor frente ao gênero

1 REIS, Carlos. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p.113, 115.

2 A primeira edição de *A bagagem do viajante* é de 1973, pela Editora Futura. As crônicas foram publicadas, anteriormente, no diário *A Capital* (1969) e no semanário *Jornal do Fundão* (1971-1972). A primeira peça de Saramago, *A Noite*, data de 1979.

3 REBELLO, Luiz Francisco. Teatro, Tempo e História. *Colóquio-Letras, Lisboa*, n. 151/152, p. 143-149, jan./jun. 1999.

4 PORTELLA, Eduardo. A crônica brasileira da modernidade. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Ensaaios – Seminário I – Crônica. Teatro e Crítica*. São Paulo: Norte, 1986, p. 7-14, citação da p. 7.

dramático. Diferentemente de suas peças, “Teatro todos os dias” revela-se o único impulso atrativo para o drama que não se dá via encomenda. Estaria o autor equívocado ao declarar: “Não imagino as histórias que quero contar na forma dramática”?

Não poderíamos, apenas por conta desta crônica, pretensiosamente, determinar contra o próprio autor uma vocação dramaturgica, mas negar a posição ímpar de “Teatro todos os dias” dentro de toda obra do escritor e sua estreita relação com a estética teatral seria desprezar um baú cheio de pérolas que saltam às mãos e aos olhos dos admiradores do artista.

Uma aproximação com a teoria de outro grande mestre da literatura universal torna-se inevitável: Luigi Pirandello e sua *Teoria da Personagem*. José Saramago parece vir confirmar a superioridade do mundo da arte em relação ao mundo fenomênico, e da obra sobre o artista, pregada pelo autor italiano.

Pirandello defendia a idéia de que o personagem, quando criado, é uma entidade independente do autor, que se torna apenas o detentor da fantasia necessária à sua alimentação. Uma vez nascido no mundo da arte, ele se desprende do criador, a ponto de atormentá-lo caso não receba dele o tratamento devido, é o personagem que sai “à procura de um autor”. Assim, mesmo não tendo uma destinação teatral, Saramago tem sua primeira experiência dramaturgica inevitável para alcançar o objetivo traçado: apresentar a realidade política como uma grande farsa. Era preciso, para que o resultado viesse tal como se desejava, que esta crônica fosse escrita sob os moldes da convenção teatral, que seus personagens fossem atores, que o ambiente fosse o de um teatro, que as luzes fossem refletores. A arte apresenta-se, aqui, mais forte do que um “não imaginar histórias na forma dramática”.

A relação com Pirandello não é fortuita. Num outro grande aspecto, uma aproximação entre os dois autores, neste caso em particular, mostra-se muito fecunda. Luigi Pirandello enxerga a realidade como uma grande representação, uma farsa, na qual o ser humano interpreta o papel que a sociedade lhe destina ou lhe impõe, veste a máscara que lhe cabe, não podendo revelar-se tal como verdadeiramente é. A obra mais conhecida do dramaturgo, *Sei personaggi in cerca d' autore*, uma peça metateatral, trata justamente da relação personagem-ser humano, mundo ficcional-mundo real, ser-parecer, em que ambos se confundem num conflito desarmônico. Sobre essa relação, escreve a Profa. Dra. Cláudia Fernanda de Campos:

Pirandello usa o teatro como metáfora. O mundo pode ser visto como um palco, onde devemos considerar que aquilo que as pessoas parecem ser, nem sempre coincide com aquilo que elas realmente são. Deste modo, como a atriz e a Enteadada, o parecer e o ser, a máscara e a face de uma mesma pessoa.<sup>5</sup>

Também Saramago escolhe o palco como metáfora. O próprio título da crônica, “Teatro todos os dias”, apresenta uma ambigüidade: pode tanto designar a atividade dos atores que todos os dias interpretam a mesma peça, como a idéia de que a realidade, o dia-a-dia, é um grande teatro, no qual o homem está o tempo todo representando o papel que lhe cabe.

Na crônica, tal qual em *Sei personaggi*, está presente o elemento metateatral, a ponto de o leitor (espectador?) não conseguir decifrar se a ação dos atores pertence à peça que eles estão a representar, ou se o espetáculo ainda irá iniciar-se. A esta altura, Saramago parece repetir Pirandello numa de suas cenas: ao colocar a platéia subindo ao palco, ou participando ativamente do espetáculo, mesmo de seus lugares, faz o mesmo que o autor italiano, quando o Diretor, a Primeira Atriz e as personagens entram em cena através do corredor da platéia, a fim de mostrar que somos tão atores quanto as pessoas que estão no exercício da atividade teatral.

Mas se Pirandello vê em toda a realidade humana um grande teatro, Saramago parece reduzir esta realidade ao universo político. São as relações a ele pertencentes que, na crônica, se apresentam como uma grande farsa. Sob o véu da ironia, no sentido de quem diz algo que precisa ser decodificado pelo leitor, José Saramago faz um recorte do cenário político português. Logo no primeiro parágrafo, a indicação que parece ser espacial revela o contexto das posições políticas do país: “*Há uma direita bastante alta e uma esquerda bastante baixa.*” O que aparentemente poderia ser a simples descrição do palco, ao leitor mais atento representará a situação desfavorável do movimento esquerdista português no Estado Novo, situação que continuará se apresentando pelo resto da crônica.

O Primeiro Actor, que entra pela direita alta, e o Segundo, pela esquerda baixa, são os personagens centrais do prototeatro. Esta escolha, é claro, foi intencional. O chamado “primeiro ator” de uma companhia teatral é aquele a quem são destinados os melhores papéis, relevando assim a posição inferior, de

5 CAMPOS, Claudia Fernanda de. *Persona e personagem no Teatro de Pirandello*. Araraquara, 1996. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. p. 79.

coadjuvante, daquele que entra pela “Esquerda”. A maneira como ambos entram também é uma indicação importante. O Primeiro Actor está bem disposto, sorridente com a “casa lotada”, e dá uma pirueta no palco; seu figurino é belo: traz um cravo na lapela e papelinhos coloridos no ombro. Já o Segundo, talvez justamente por conta da subida fadigosa pela rampa da esquerda, apresenta-se muito cansado e traz colada à boca uma larga tira de adesivo.

Saramago, neste ponto, alude à questão da censura promovida pelo governo contra a oposição esquerdista. A questão da “boca tapada”, tão explorada pelo escritor seja na poesia, na prosa ou no teatro, ora de maneira sutil ora mais acentuada, apresenta-se como o centro do conflito que se desenrolará, e permeia a crônica do início ao fim.

Algo de anormal é notado pelo Primeiro Actor. O teatro está mais cheio do que de costume, o ambiente está tomado por expectativa e todos os espectadores da sala estão muito atentos. O motivo da “anormalidade”, que, de maneira intencional por parte do autor, não está muito claro ao leitor, parece ter relação com o Segundo Actor, que teria “falado”. Quando os dois atores se encontram, o Primeiro assusta-se, “recua, mas logo se aproxima, embora cautelosamente”, e sua primeira fala dirigida ao companheiro de palco é a seguinte: “Que engraçado! Ouvi dizer que tinhas morrido...”. Fica sugerido que, assim como no regime político português do momento, ao personagem da Esquerda não cabe falar, isto não faz parte da representação de “todos os dias”, sob pena, até mesmo, de morte. Apenas ao Primeiro Actor é dado esse direito.

Uma outra observação é necessária: nenhum dos personagens da crônica, ou deste prototeatro, tem nome. Desta maneira, tudo ganha uma dimensão ampla; os atores e a platéia não são ninguém em particular; antes, representam todas as pessoas da nação portuguesa.

A peça na qual os dois atores trabalham é um drama histórico. Isso fica evidente quando o autor faz a descrição do cenário: “O pano de fundo tem sinais de uso, alguns remendos de cor igual, mas de tonalidade diferente. Distingue-se, apesar disso, um rosto severo de perfil, rodeado de outras figuras históricas, assaz severas.” Mas, embora histórico, o drama não é pontuado cronologicamente, várias são as figuras severas do “fundo”. Se conjugarmos a esta condição o título da crônica, Saramago parece dizer que a farsa representada ao longo da História é sempre a mesma, muda o “remendo” do fundo, mudam os atores, mas tudo continua semelhante.

Por esse motivo é que, em certo momento, a sombra do Primeiro Actor vai se deslocar e coincidir com a figura de El-Rei D. Sebastião. É importante atentar: esse é o único nome aludido em “Teatro todos os dias”, e, provavelmente, José

Saramago o utilizou a fim de mostrar que, assim como o Rei, o Primeiro Actor pertence àqueles que controlam o Estado e oprimem os dissidentes. A escolha por esse personagem histórico e a maneira como ele se apresenta na crônica (“à espadeirada aos mouros”), não é ocasional e, aqui, cabe invocar a imagem presente em outro texto do artista: “Cadeira”.<sup>6</sup> No conto, o escritor trabalha a idéia de que esse objeto, símbolo do poder, por sua própria estrutura lingüística (do latim *cadere*: cair), está fadado a desmoronar. É preciso lembrar-se que pelas mãos dos mouros, na batalha de Alcacer Quibir, El-Rei D. Sebastião “cai”, ficando a impressão de que, mais cedo ou tarde, da cadeira de Primeiro Actor, o personagem da Direita tombará. Não podemos nos esquecer, também, do impasse colonialista que está ocorrendo durante o período da Ditadura Salazarista, e que o colonialismo, de certa forma, encontrou o seu ápice durante as Grandes Navegações.

A angústia do Segundo Actor reside em conseguir falar, e seu companheiro de cena parece dissimular o tempo todo o desejo de vê-lo realmente calado. A ação dá-se num crescente que absorve o leitor, ansioso por ver o personagem livre da fita adesiva. Em certo momento, o Primeiro pede a pessoas da platéia para ajudarem o colega. Os espectadores representam o povo, e suas opiniões são divergentes quanto ao falar ou não do ator. Sobem, então, três homens vestidos de cinzento (militares?) que colam em sua boca uma fita maior do que a anterior. Quando dois rapazes vão ao palco para ajudar, de fato, o Segundo Actor, são “violentamente arrastados para fora do teatro”. É interessante observar que apenas os homens caracterizados conseguem desempenhar uma ação no palco, enquanto os rapazes, jovens, representantes de novos ideais, sem marca nenhuma de identificação teatral, são censurados.

O ápice da ação dá-se quando o personagem, tentando livrar-se do adesivo, precisa lutar contra ele, como se o objeto tivesse vida:

O Segundo Actor conseguiu descolar uma ponta do adesivo e puxa-a com todas as forças. Pouco a pouco, faz-se silêncio na sala. O Primeiro Actor aproxima-se, indeciso, do Segundo Actor. Estende a mão num gesto indefinido, mas retira-a rapidamente. O Segundo Actor escorrega, cai no chão, e ali, a torcer-se todo, luta com o adesivo. O público levanta-se. Alguns espectadores mais sensíveis tapam os olhos ou retiram-se.

6 SARAMAGO, José. Cadeira. In: \_\_\_\_\_. *Objecto Quase*. Lisboa: Moraes, 1978.

O ator consegue, finalmente, arrancar a fita de sua boca, e à tensão dos momentos anteriores segue-se a atenção assustadora e magnetizante da cena. O Primeiro Actor teme, o Segundo é “abalado por uma longa vertigem”, a platéia silencia totalmente, o cenário é outro: “uma tela branca, irradiante” (pronta para ser tomada por novas figuras históricas severas?).

Neste momento, a cena ganha uma direção quando o Ponto interfere. No teatro, o ponto é a pessoa que ajuda os atores na representação, mas num outro sentido pode representar, aqui, pontuação. As reticências que seguiram o Segundo Actor durante a crônica toda parecem ceder lugar ao travessão forte, que dá voz aos atores. Quando questionado, em “Teatro todos os dias”, o Ponto diz que o ator, até então censurado, “deve” falar. É importante notar, também, que o ponto é aquele que, presente no teatro, tem uma posição irrelevante aos espectadores, mas extremamente importante no espetáculo. Noutra aspecto, o ponto é a parte mínima de qualquer extensão, mas que somado a outros, revela o “todo”.

“Num grito estrangulado”, a única fala do Segundo Actor toma dimensões ímpares. Ele apenas diz: “Pátria”. E diz tudo que era necessário.

A posição deste prototeatro saramaguiano parece conter os germens do que viria a ser a sua produção dramática, um teatro compromissado, engajado política e socialmente – sobretudo nas duas peças do chamado “Período Formativo”<sup>7</sup> – e que dá continuidade ao que parece ser a coluna vertebral da obra do artista: uma literatura que é arte, mas é também um olhar penetrante sobre a sociedade e suas injustiças.

O parágrafo final da crônica é o seguinte:

Nos bastidores soa outra vez o gongo. Acabou a peça?

José Saramago, um intelectual maduro, tem consciência de que todos os passos da História política podem não passar de simples teatralizações que se confundem com a realidade. O leitor não consegue ter certeza se as ações anteriores fizeram, ou não, parte de uma representação; e esse é o papel que parece nos caber. O gongo que soa anuncia o fim do espetáculo ou o início de uma nova sessão? Talvez, segundo o próprio Saramago, “Torne pois a cadeira à sua vertical e comece outra vez a cair enquanto à matéria voltamos”;<sup>8</sup> mas, se à

7 A expressão foi criada por Horácio Costa para designar a produção de José Saramago anterior à publicação do romance *Levantado do Chão* (1980), que o crítico considera um divisor de águas na obra do artista. As peças às quais nos referimos são *A Noite* (1979) e *Que farei com este livro?* (1980).

8 SARAMAGO, José. Cadeira. In: \_\_\_\_\_. *Objecto Quase*. Lisboa: Moraes, 1978 p. 19.

primeira vista este final pode parecer pessimista, é preciso novamente aludir à força dos pontos, da pontuação. É com uma interrogação que José Saramago termina sua crônica, e se não tem ela a força de um ponto final, traz, no entanto, a dúvida, ou a esperança, que ainda resta no fundo da caixinha.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Claudia Fernanda de. *Persona e personagem no Teatro de Pirandello*. Araraquara, 1996. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

PORTELLA, Eduardo. A crônica brasileira da modernidade. In: PROENÇA FILHO, Domicio. (Org.). *Ensaio – Seminário I – Crônica*. Teatro e Crítica. São Paulo: Norte, 1986, p. 7-14.

REBELLO, Luiz Francisco. Teatro, Tempo e História. *Colóquio-Letras, Lisboa*, n. 151/152, p. 143-9, jan-jun. 1999.

REIS, Carlos. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. Cadeira. In: \_\_\_\_\_. *Objecto Quase*. Lisboa: Moraes, 1978.

SARAMAGO, José. Teatro todos os dias. In: \_\_\_\_\_. *A bagagem do viajante*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1986, p. 127-129.