



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Claraboia', de José Saramago]

Rogério Miguel Puga

Para citar este documento / To cite this document:

Rogério Miguel Puga, "[Recensão crítica a 'Claraboia', de José Saramago]", *Colóquio/Letras*, n.º 180, Maio 2012, p. 222-225.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

é igualmente apreciável poder percorrer na sua língua original alguns textos desses poetas maiores e agora bem conhecidos em França como são aos nossos olhos o espanhol Antonio Gamoneda, os portugueses António Ramos Rosa e Nuno Júdice, ou ainda os italianos Giuseppe Conte e Andrea Zanzotto.

Jean-Claude Pinson

FICÇÃO

José Saramago

CLARABOIA

Lisboa, Editorial Caminho / 2011

No início de 1953, José Saramago (1922-2010) termina o seu segundo romance, *Claraboia*, e envia-o, como proposta de publicação, à Editorial Notícias. A narrativa, que viria a ser publicada postumamente no final de 2011, fica esquecida durante cerca de 40 anos até que durante o processo de mudança de instalações da editora é reencontrada. O autor exige a devolução do datiloscrito de 319 páginas e deixa aos seus herdeiros a liberdade de o publicar. Se atentarmos em algumas das temáticas da obra que seriam imediatamente alvo de censura no Portugal dos anos 1950 — como a mulher revoltada, a infidelidade, a família disfuncional, o conflito de gerações, o sexo violento (agressão), as experiências lésbicas, o erotismo, o orgasmo feminino, os desejos carnisais femininos (reprimidos), a prostituição e a concubinação, o voyeurismo, a intimidade doméstica e a pobreza — entenderemos a possível motivação por detrás da recusa silenciosa da editora.

Claraboia era a única obra (completa) de Saramago que faltava publicar, um diálogo do autor com os leitores após a sua morte física através de uma abertura-fronteira

que permite iluminar e observar, de cima, os espaços comuns e privados de um prédio numa zona popular de Lisboa durante o ano de 1952, como revela a escrita intimista do diário de Adriana ao datar o tempo da ação (p. 51, 133). O leitor familiarizado com a obra saramaguiana reconhece o motivo da claraboia como recorrente na produção literária do autor enquanto abertura que permite a entrada de luz em determinadas divisões e escadarias, nomeadamente em: *A Bagagem do Viajante. Crónicas* ([1973], 2010, p. 206), *Memorial do Convento* ([1998], 1982, p. 21-2), *Cadernos de Lanzarote* (1994, p. 13), *Todos os Nomes* (1997, p. 97) e *O Homem Duplicado* (2002, p. 80). Na obra de que nos ocupamos, a claridade e a claraboia permitem ao narrador onisciente e ao leitor espreitar para as escadas e para o interior dos seis microcosmos que compõem o espaço da ação, o prédio onde residem as 16 personagens da obra e que é visitado por familiares, amantes e amigos exteriores.

Se *Terra do Pecado* (1947) e *Claraboia* (1953) são ainda influenciados pela poética do neorealismo, a estética e o estilo saramaguianos mudariam gradualmente a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976) e sobretudo de *Levantado do Chão* (1980). Em *Claraboia*, assinado pelo pseudónimo Honorato e dedicado ao avô de Saramago, o jovem autor de 30 anos, bem como as suas próprias personagens e os seus mundos possíveis encontravam-se ainda em formação. O romance pode ser caracterizado como uma narrativa linear, sem ruturas, que nos apresenta, com pontuação e sintaxe tradicionais e alguma ironia, o mundo privado e doméstico de seis lares de um prédio metonímico habitado por membros das classes média e baixa de Lisboa, gente que deita contas à vida também nos seus sonhos e inquietações ao longo de cerca de três dezenas de minienredos paralelos. A obra revela já algumas das

temáticas/preocupações sociais do autor, que, através da análise social (p. 48-9, 392), busca os mistérios e os paradoxos da natureza humana, até porque, como Silvestre conclui, «toda a gente quer salvar o Homem, ninguém quer saber dos homens» (p. 392). As personagens principais masculinas — o sapateiro filósofo Silvestre e o jovem *outsider* Abel Nogueira — mantêm diálogos profundos em torno do sentido a dar à vida, enquanto Justina e Caetano tentam gerir o seu (des)amor a par dos seus desejos. As personagens cruzam-se sobretudo nas escadas do prédio e na rua, bem como por meio dos sons que ouvem através das portas, janelas e paredes do edifício, interferências que lhes permitem aguçar a curiosidade, espreitar os vizinhos e ‘coscuvilhar’. O ato de espiar os vizinhos relaciona-se ainda com a ‘má-língua’ ou onzenice (p. 15, 22, 40, 51, 99, 120, 124, 281, 384), que pode ser vista como arma social para perpetuar a moral vigente numa determinada comunidade, como se verifica ao longo da narrativa nos comentários tecidos em diversos lares sobre Lúcia, mesmo quando se trata dos rumores lançados, via missiva anónima, pelo vingativo Caetano. Aliás muita da conversa do romance é entre vizinhos e não poderia deixar de haver também ‘conversa fiada’ ou ‘miúda’, como se verifica logo no início da obra (p. 15, 24-5, 78-9). O silêncio torna-se, então, um tema obrigatório (p. 39-43, 46, 57, 91, 101, 106, 175, 181, 365-6), pois não é apenas o quotidiano e a passagem do tempo que são pautados por sons, mas também os sonhos noturnos das personagens.

O tom sentencioso, a comparação, os fluxos de pensamento e a observação psicológica (por vezes apenas sugerida, como acontece no capítulo XXIX) revelam-se estratégias que Saramago utiliza ao longo do texto, enriquecido pela atenção conferida ao pormenor. Esses detalhes

encontram-se ao serviço da caracterização de personagens como o solitário e errante Abel, que nos recorda o protagonista de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ou como Silvestre, fortemente marcado pelo humanismo, uma temática saramaguiana por excelência, tal como a intertextualidade. No romance ecoam personagens e obras de Eça de Queirós, Shakespeare, Dostoiévsky, Louis Antoine de Saint-Just, Lavoisier e Cervantes, bem como figuras como Bandarra, evocado por Silvestre, também ele ‘sapateiro filósofo’ (p. 131), sendo parafraseados e transcritos versos de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos). O capítulo XIII consiste na transcrição de uma entrada do diário de Adriana, seguida de um excerto de *A Religiosa* (1796), de Diderot (p. 135-41), romance que é simbólica e tematicamente recuperado *a posteriori* (p. 181-8), quando do episódio erótico entre Isaura e Adriana, após a primeira ter lido a referida obra; aventura que invoca a estética da receção e o poder sugestivo da literatura. A epígrafe de *Claraboia*, ao contrário do que se verificaria em geral na obra de Saramago, consiste num excerto de uma obra real, o monólogo *Húmus* (1917), de Raul Brandão, e remete para o interior escondido da casa e da alma humana, funcionando, assim, como chave interpretativa do jogo metonímico em que a obra assenta (prédio-lar/«alma» ou natureza humana/sociedade). Estabelece-se também um diálogo interartes através da música de Beethoven, Chopin e Honegger, entre outros compositores que se ouvem no e do 2.º esquerdo. Não admira portanto que a música (p. 46, 50-1, 87-90, 145-6, 238, 326, 346, 379-83), a leitura enquanto sinónimo de aprendizagem (p. 17, 37, 117, 133-41, 214-7, 265-8, 273, 275, 328-31), a escrita (p. 50-1, 87, 133-5, diário: 371-6), a poesia (p. 267-8) e a autobiografia (p. 123-32, 212-20) sejam temas recorrentes ao longo do romance

para veicular *hobbies* e estados de espírito das personagens, muitas vezes associados a memórias e a imagens do passado (p. 16, 18, 22, 40-1, 125-32).

Ao nível simbólico, o romance beneficia da circularidade temática, pois começa e termina com o nascer de um novo dia, no *incipit* o dia que dá início à ação através do acordar de Mariana e Silvestre, e no final o dia por nascer e «em que será possível construir sobre o amor» «lúcido e ativo» (p. 398 e 394, respetivamente). Os 35 capítulos da obra são dedicados, de forma alternada, a famílias específicas e aos seus respetivos lares, breves enredos intercalados ao longo dos quais o denominador comum é a interação dos residentes, por vezes forçada, no interior do prédio. As primeiras imagens do sapateiro e da mulher são algo grotescas, denunciando o cariz realista da narrativa, tal como os vocábulos pitorescos e de cunho oral utilizados pelas personagens e pelo narrador, como «escorropichou» (p. 14), «gaforina» (p. 16), «esbofahou» (p. 26), «pataratas» (p. 64), «matutar» (p. 68), «sorrelfa» (p. 69), «estremunhada» (p. 79) e «badameco» (p. 259). A utilização e a desconstrução de provérbios/adágios populares, que viriam a tornar-se marcas do estilo saramaguiano, encontram-se já presentes em *Claraboia* (p. 120, 255, 270, 288-9), sobretudo para ilustrar a situação da galega Carmen que casara com Emílio em Lisboa, matrimónio infeliz que invoca o velho provérbio «De Espanha nem bom vento, nem bom casamento», rentabilizado e parodiado de forma sugestiva por Saramago.

Os diálogos iniciais do casal protagonista e as didascálias entre parênteses conferem à exposição da obra um cunho teatral que contrasta com as dinâmicas reflexões e conversas de Silvestre e Abel no final da ação. Se o vestuário esconde o corpo das personagens na rua, também o

prédio transforma as ações destas em gestos do foro privado. Do interior dos seus apartamentos, as personagens ouvem as conversas e os movimentos dos vizinhos nas suas casas, nas escadas e na rua. A imagem acústica ou sonora (*soundscape*) e a imagem olfática (*smellscape*), embora em menor grau, são, portanto, preponderantes, e permitem ao narrador representar tudo ‘aquilo’ que as personagens ouvem (p. 12, 15-6, 19, 21-4, 34, 37-43, 50, 83-5, 93, 146, 161, 181, 221, 306-9, 317) ou cheiram (p. 12, 15, 30-3, 69, 260) propositadamente, ou sem querer, do interior dos seus lares, ruídos e cheiros esses que, por vezes, incomodam (p. 20). Os sons, alguns dos quais tipicamente lisboetas, como o fado (p. 146, 314), são adjetivados pelo narrador (p. 37), e a audição é exacerbada pelas vicissitudes da vida e do convívio num prédio. No rés-do-chão esquerdo, Carmen sonha com o fim de um casamento fracassado e com o regresso à Galiza, enquanto o marido Emílio deseja evadir-se de um lar infeliz onde o filho Henrique adocece. Ao lado da família ibérica, Silvestre e Mariana partilham com o inquilino Abel o seu lar harmonioso, afetos e lições de vida. No primeiro andar esquerdo, o linotipista Caetano e a mulher Justina demonstram um desprezo violento um pelo outro através da ausência e do silêncio que reina na casa, fruto de mais um casamento falhado no prédio. No apartamento do lado vive a voluptuosa Lúcia, que é sustentada por Paulino, homem de negócios que a visita noite dentro e que dirige posteriormente os seus afetos para Maria Cláudia, a vizinha de cima cujos pais esquecem a moral que defendem e pedem um favor a Lúcia, mais propriamente uma ‘cunha’ para a filha, de forma a que esta seja empregada na seguradora de Paulino. O segundo esquerdo é partilhado por quatro mulheres, as jovens irmãs Isaura e Adriana, a mãe Cândida e a tia Amélia, um lar cuja ordem é reposta

no final ao som de música, enquanto no apartamento do lado Rosália, Anselmo e Maria Cláudia sonham com a hipótese de ascender socialmente. Se a transgressão caracteriza todos os lares exceto o de Silvestre e de Mariana, os sonhos, as lides domésticas, a luta por uma vida melhor, os desejos profissionais, sociais, sentimentais e sexuais pautam a vivência do prédio, que é também enriquecida pelos confrontos de ideias entre Abel e o seu senhorio em torno da vida, das aprendizagens, da amizade, da política e da liberdade. A focalização de Silvestre é ainda privilegiada ao ponto de este heterocaracterizar as restantes personagens quando familiariza o jovem inquilino com os vizinhos (p. 119-22).

Por entre topónimos e espaços típicos de Lisboa, como a leitaria, o café, a taberna e o cinema, o edifício da ação é também, como já afirmámos, o dos afetos eróticos (os quartos de Lídia, de Isaura e de Justina); daí que o ato sexual seja, por vezes, apenas sugerido (p. 159), tal como o uso de palavras (p. 179). Aliás, como se verifica na página 284, muito do universo feminino é sugerido ao leitor perspicaz, que dialoga assim implicitamente com o autor/narrador. O prédio iluminado pela claraboia é, portanto, o lar dos sons, das emoções, dos sonhos e das lutas interiores e exteriores, pelo que a obra e o diálogo permanecem em aberto, tal como as aprendizagens de Silvestre que são discutidas, na conversa que encerra o romance, pelo jovem *bildungsheld* e pelo sábio mestre. Relativamente à nota inicial, na página 6, que fornece informações sobre o dactiloscrito do romance, esse paratexto, da responsabilidade da Editorial Caminho, informa o leitor que a «edição reproduz fielmente o original», quando o texto redigido por Saramago em 1952-53 foi adaptado para respeitar o recente acordo ortográfico.

Rogério Miguel Puga

Lídia Jorge

A NOITE DAS MULHERES CANTORAS

Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2011

Cada vez mais complexa, a urdidura do tempo em Lídia Jorge assume, neste seu último romance, uma inflexão melodramática que de certa forma surpreende. Já tínhamos recentemente percebido o tempo como um objeto romanesco sujeito a tratamentos múltiplos: tempo de uma vida e tempo histórico ligados por uma voz autodiegética (de um narrador na primeira pessoa), característica da obra na sua totalidade; paciência e urgência da espera em *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*; suspensão do tempo, *suspense* da trama policial em *Combateremos a Sombra*. Aqui é o domínio do «império minuto para não mais dele podermos escapar» (p. 21) que é convocado. O tempo ganha asas, aliando *Ligeireza* e *Rapidez*, tal como propunha Italo Calvino em 1985 nas suas *Lições Americanas* para o segundo milénio. A propósito das *folktales* e das *fairytals*, o ensaísta fala efetivamente de um «combate contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou atrasam a realização de um desejo ou a recuperação de um bem perdido»¹. Longe de erigir a rapidez como dado estético adquirido, Lídia Jorge trata-a como um facto social suscetível de ser criticado. Diríamos até que se está em presença de uma paródia da rapidez calviniana. «O tempo era outro» (p. 30), previne a narradora, que se recusa a dar qualquer valor a esse «tempo-minuto». Enquanto facto social, ele pertence ao mundo do *show business* à portuguesa, envolvendo um país inteiro na história particular dum grupo musical composto por jovens mulheres cujo destino é confiscado. O melodrama desenvolve-se sobre um fundo de «ironia