

UNIVERSIDADE ABERTA



Um Nobel esquecido na gaveta

O “modo de ser” de Saramago em *Claraboia*.

Ana Paula de Jesus Soares

MESTRADO EM ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

2020

UNIVERSIDADE ABERTA



Um Nobel esquecido na gaveta
O “modo de ser” de Saramago em *Claraboia*.

Ana Paula de Jesus Soares

MESTRADO EM ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria Paula Mendes Coelho

2020

Agradecimentos

À Prof. Doutora Paula Mendes Coelho, pela valiosa orientação deste trabalho, pela sua disponibilidade, pela compreensão e, sobretudo, pelos seus conselhos sempre sensatos que me colocaram no caminho certo.

Aos meus colegas e amigos Sónia e Rui, pelo companheirismo e incentivo ao longo do curso e, principalmente, nesta última etapa.

À minha irmã Sílvia, que aceitou embarcar comigo nesta aventura, que me guiou e resgatou nos momentos em que os ventos insistiam em atrasar a viagem.

Aos meus pais, que estiveram e estão sempre lá.

Ao Paulo, pela sua paciência, tempo e incentivo.

Ao Francisco, pela companhia nas tardes de escrita.

À Beatriz, com a esperança de vir a compreender a obra “daquele senhor”.

Resumo

Claraboia, a primeira obra póstuma de José Saramago, foi finalizada em 1953 e publicada em outubro de 2011. O autor, em vida, afirmou que tal romance, depois de ter sido “esquecido” por uma editora, não seria publicado enquanto ele fosse vivo, embora já contivesse coisas do seu “modo de ser”. A decisão ficaria, portanto, à consideração dos seus herdeiros.

Foi o mistério envolto na (não) publicação da obra que fez despertar o interesse pela sua leitura, desencadeando a tentativa de descoberta do “modo de ser” de Saramago, objetivo primordial deste trabalho.

Assim, este estudo tem como objetivo verificar características deste romance que o aproximam ou distanciam da restante obra do Nobel da Literatura. A partir da sua leitura, como se de uma visita a um prédio se tratasse, analisa-se cada um dos aspetos que se consideraram mais pertinentes. Tendo como ponto de partida o contexto político e social em que surgiu a obra, prossegue-se com uma análise mais detalhada, tendo por referência as diferentes categorias da narrativa. O foco do estudo centra-se, sobretudo, nas temáticas, nomeadamente a censura, a clausura, a mulher e a condição humana, estabelecendo paralelismos com outras obras do autor, mormente *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *O Memorial do Convento*.

Perceber o lugar que este romance ocupa na obra de Saramago é também um dos objetivos desta dissertação, uma vez que parecia existir um hiato entre *Terra do Pecado* (1947), a primeira obra do autor, e as que se lhe seguiram, publicadas duas décadas depois.

Palavras-chave: *Claraboia*, Saramago, clausura, censura, Estado Novo, condição humana, feminina

Abstract

Claraboia, José Saramago's first posthumous novel, was finished in 1953 and published in October 2011. The author, in his life, stated that this novel, after being “forgotten” by a publisher, would not be published while he was alive, although it already contained things of his "way of being". The decision would therefore be left to his heirs.

It was the mystery involved in the (non) publication of the novel that aroused the interest for its reading, triggering the attempt to discover the "Saramago way of being", the primary objective of this work.

Thus, this study aims to verify characteristics of this novel that bring it closer or further away from the rest of the work by the Nobel Prize for Literature. From its reading, as if it were a visit to a building, each of the aspects that were considered most pertinent is analyzed. Taking as a starting point the political and social context in which the work arose, a more detailed analysis is continued, with reference to the different categories of the narrative. The focus of the study is mainly on themes such as censorship, enclosure, women and the human condition, establishing parallels with other works by the author, especially *O Ano da Morte de Ricardo Reis* and *O Memorial do Convento*.

Understanding the place this novel occupies in Saramago's work is also one of the objectives of this dissertation, since there seemed to be a gap between *Terra do Pecado* (1947), the author's first work, and the works that followed it, published two decades later.

Keywords: *Claraboia*, Saramago, enclosure, censorship, “Estado Novo”, feminine, human condition

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
Antes de começar ou Nota Prévia.....	1
Introdução	3
1. Os alicerces	6
1.1. De Honorato a Nobel – um longo caminho	6
1.2. Contexto político e social.....	12
1.2.1. Contexto político.....	13
1.2.2. Contexto social.....	17
1.2.3. 1952 – Que ano é este?	22
1.3. De leitura em leitura se constrói um Nobel	23
2. O prédio	27
2.1. Antes do interior, a fachada – Aspectos paratextuais	27
2.2. Personagens.....	31
2.3. Tempo	41
2.4. Espaço	46
2.5. Narrador	50
2.6. A estrutura do prédio. De que é feito este livro – o discurso.....	52
2.6.1. A decoração – o estilo saramaguiano.....	53
2.6.2. Os outros – os textos dentro do texto ou a intertextualidade.....	57
2.7. A “alma” do prédio – temáticas ou o “modo de ser” de Saramago	65
2.7.1. A escuridão – Censura e Clausura	66
2.7.2. A luz – a mulher.....	70
2.7.3. As conversas - A condição humana	76
3. O lugar de <i>Claraboia</i> na obra de José Saramago.....	81
4. Algumas conclusões.....	85
Bibliografia Ativa	89
Bibliografia Passiva	90
Webgrafia.....	95
Anexos	96
Anexo 1	97

Antes de começar ou Nota Prévia

O primeiro contacto com a obra de Saramago foi feito por volta 1995, com a leitura do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*. Aí se iniciava uma longa relação com a escrita do futuro Nobel. Tal como o autor, também eu, jovem estudante da província, pouco entendia para além do que me era dado a conhecer pelos manuais escolares e obras de leitura obrigatória (nessa altura, o cânone escolar ainda não contemplava José Saramago). A partir daí, ao ritmo da publicação de novas obras, fui lendo grande parte da obra romanesca do escritor. Curiosamente, quanto às duas que mais tarde se tornaram de leitura obrigatória no Ensino Secundário, só tomei contacto com elas já na idade adulta. Tal como o mineiro que desbrava a rocha em busca do metal precioso, assim foi sendo feito o meu caminho através da obra - lentamente, ao ritmo de publicação de cada livro e do mais recente para o mais antigo. Nunca houve oportunidade de privar com o escritor José Saramago. Mas o narrador, essa figura sempre presente, sempre à espreita com a sua crítica acutilante, tornou-se cada vez mais próximo. A voz que ressalta em todos os romances, ora para entrar em reflexões filosóficas ora para explicitar um detalhe ou expressão idiomática, porventura desconhecida do leitor, ficava cada vez mais próxima. Em 2010, quando o autor “não subiu para as estrelas, se à terra pertencia”, terminou, para mim, a esperança de conhecer pessoalmente o homem/escritor. Talvez tenha sido melhor assim. Ficou a imagem do homem / narrador.

Quando, em 2011, surge a notícia da publicação póstuma da obra *Claraboia*, o seu anúncio foi esperado ansiosamente. E chegou, num dia de outono, pela manhã. Talvez eu procurasse, na obra, resquícios do que tinha sido o homem / escritor. Puro engano. O homem /escritor já, nessa altura, havia sido ultrapassado pelo homem / narrador. Esse estava lá, com o seu “modo de ser”. Não na escrita, mas na mente. Na forma como conduz o leitor e o faz descobrir em cada palavra um mundo para ser questionado.

Talvez seja esse o “modo de ser” saramaguiano, esse constante questionamento do mundo, que despertou a mente daquela jovem da província que um dia conheceu o narrador que a preveniu que existia um mundo “às cegas” do qual era preciso sair. Foi ele que a fez perceber que, por vezes, quem nos enxuga as lágrimas é um ser irracional, ou que, numa carroça, a caminho da linha de separação da Península Ibérica, no meio de outros, se pode amar corpo a corpo. Foi este o narrador que um dia a fez pensar que a morte é inevitável e

que, se tal não acontecesse, a humanidade extinguir-se-ia. Foi este narrador que mostrou que não há fronteiras na literatura e que tendo admitido não saber contar histórias para crianças, o fez, contudo, de forma admirável.

Introdução

Este trabalho, sobre o romance *Claraboia*, surge na sequência da leitura de *Diálogos com José Saramago* (Reis, 1998), onde o Nobel afirma que existia uma obra, finalizada em 1953, que já era “um livro também ingénuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm que ver com o meu modo de ser.” (Saramago *apud* Reis, 1998:27). Essa obra, assinada com pseudónimo Honorato, foi enviada para um editor e “por lá ficou durante quarenta anos”, não tendo obtido qualquer resposta. O facto de a editora ter descurado uma obra do pseudónimo daquele que, mais tarde, receberia o Prémio Nobel da Literatura foi o ponto de partida para esta investigação.

Da mesma forma que *Levantado do Chão* tem, para alguns estudiosos, um “interesse arqueológico” (Arnaut, 2008:16), *Claraboia*, poderá, também, contribuir para a perceção de certas bases que fundamentaram a produção literária de Saramago.

Assim, a multiplicidade de situações e personagens merece um olhar bastante atento, pois, se estas personagens e principalmente as temáticas e ideais “ficaram esquecidas numa gaveta”, houve, com certeza, a necessidade de as fazer ressurgir noutras obras.

Com esta investigação pretende-se verificar a aproximação / distanciação de *Claraboia* à restante obra de José Saramago, verificando a convicção de Saramago quando se referiu à presença do seu “modo de ser” no romance.

Além das temáticas, os traços do discurso saramaguiano, hoje reconhecido pelo seu tom oralizante e a presença de um narrador, por vezes incómodo, será alvo de análise.

Pretende-se ainda analisar os temas abordados, nomeadamente a censura e a clausura, o universo feminino e a condição humana, tendo em conta o contexto histórico e social em que se situa a ação.

Assim, começar-se-á, no **capítulo 1 – Alicerces**, por fazer uma contextualização teórica, principiando, no *subcapítulo 1.1. – De Honorato a Nobel - um longo caminho*, pelos aspetos biográficos mais relevantes do autor que possam ter contribuído para a formação do homem / escritor / narrador que escreveu o romance em causa. Seguidamente, abordar-se-á, no *subcapítulo 1.2.*, o contexto político e social que visará, sobretudo, os aspetos fundamentais referentes à época em que se passa a ação da obra, 1952. Por fim, no *subcapítulo 1.3.*, *De leitura em leitura se constrói um Nobel*, abordar-se-ão as possíveis

influências literárias de Saramago até à altura de redação do romance, influências essas que estarão, com certeza, presentes na obra.

No **capítulo 2 – o Prédio**, passar-se-á, então, à análise da obra, começando, no *subcapítulo 2.1. – Antes do Interior a fachada - Aspectos paratextuais*, por uma breve referência aos mesmos, tão importantes nesta e noutras obras de Saramago. A análise das categorias narrativas ocupará os *subcapítulos 2.2 a 2.5*, merecendo especial atenção os *subcapítulos 2.2. e 2.4.*, personagens e espaço, respetivamente. Ao nível das personagens, será importante verificar a sua construção e a forma como as características de algumas delas voltariam a ser recuperadas em obras posteriores. Sobre o espaço abordaremos, sobretudo, a forma como se desenvolve a narrativa a partir da apresentação de microespaços, dando especial relevo à sua relação com e o contexto político e social.

O *subcapítulo 2.6.* será dedicado ao discurso, talvez o traço mais distintivo da escrita Saramaguiana, e ainda não tão evidente nesta obra. Este aspeto merecerá atenção, particularmente, na busca de indícios do que viria a ser a sua marca autoral. Para finalizar o segundo capítulo, no *subcapítulo 2.7.*, serão abordadas três das principais temáticas da obra: a ideia de clausura e a sua relação com a censura e o contexto político, o papel da mulher e a condição humana.

A análise referida será feita tendo sempre como referência uma aproximação a algumas obras de Saramago, colocando, assim, em evidência o seu “modo de ser”. Sendo difícil definir um *corpus* de análise restrito, de entre a vasta obra do escritor, esta aproximação far-se-á com maior frequência às obras *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), pois, não só poderão ser consideradas as mais emblemáticas e de consagração do escritor, como também são as que fazem parte do *corpus* literário do Programa de Português do Ensino Secundário, sendo, por isso, as mais conhecidas da comunidade leitora. Esta escolha não invalidará, no entanto, que se recorra, sempre que tal seja pertinente, a outras obras do Nobel da Literatura.

No **capítulo 3** será analisado **o lugar de Claraboia na obra de Saramago**. Partindo das possíveis razões da sua não publicação, passar-se-á às consequências desse ato, nomeadamente, a importância que este romance poderá assumir na globalidade da obra de Saramago. Focar-se-á, sobretudo, o papel da obra no preenchimento de um hiato,

aparentemente existente, entre duas obras. Procurar-se-á, portanto, justificar a pertinência da publicação póstuma de *Claraboia*.

Por fim, no **capítulo 4**, apresentar-se-ão **algumas conclusões**, com as quais se pretenderá salientar a presença de marcas formais e temáticas da obra saramaguiana, destacando o tal “modo de ser” de Saramago e de que forma o romance se distancia ou aproxima da restante obra publicada.

1. Os alicerces

1.1. De Honorato a Nobel – um longo caminho

“... o dia chegará. Chega sempre”

Saramago, 18 julho 1997 (caderno V)

Filho de camponeses sem terra, José Saramago fez o percurso escolar comum a muitos jovens da sua idade – aprender o mínimo com o mínimo. Nos anos 30 do século XX, dois braços para trabalhar seriam bem mais importantes do que uma cabeça para pensar.

Os verdes anos do escritor foram marcados por algumas dificuldades, tendo mudado muitas vezes de casa e partilhado (outras) com outras pessoas. Assim, a sua infância e juventude são passadas em Lisboa, vivendo em prédios habitados por diferentes famílias. Em várias ocasiões refere a sua vida (quase nómada) por diferentes prédios, de diversos bairros lisboetas. Estas constantes mudanças contribuíram para um conhecimento mais alargado das várias realidades que então se viviam numa capital ainda “sufocada” por uma ditadura.

A sua relação com os pais e com os avós paternos não era muito próxima. O mesmo já não se poderá dizer da sua relação com os avós maternos a quem dedica várias páginas n’*As Pequenas Memórias* (2006). “Josefa e Jerónimo se chamavam, esse mágico casulo onde sei que se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente”. (Saramago, 2006:18). Nesta obra são narrados inúmeros episódios, protagonizados pelos avós, os quais também terão contribuído para moldar a sua personalidade. Nas crónicas ou mesmo nos “discursos de Estocolmo”, Saramago não esqueceu estes pilares tão importantes na sua vida. Será também importante referir dois episódios que o marcaram profundamente: a morte do seu irmão Francisco, a 22 de dezembro de 1924, vítima de broncopneumonia e a do seu avô, em 1948.

É sabido que Saramago foi, desde cedo, um jovem curioso, que depressa aprendeu a ler, quase de forma autodidata. A isso faz igualmente referência nas suas memórias. A vida encarregou-se de guiar o futuro Nobel por caminhos que, noutras circunstâncias, ou com outros protagonistas, o teriam, certamente, afastado da literatura.

A década de 40 terá sido fulcral para o homem / escritor / narrador em que Saramago se tornou. É no início destes anos que conclui os estudos de serralharia mecânica na Escola Industrial de Afonso Domingues, em Lisboa, e é contratado como serralheiro mecânico dos serviços industriais dos hospitais civis da capital, o que em muito terá contribuído para a tomada de consciência do valor do trabalho manual. É também nesta década que faz as suas primeiras incursões pela biblioteca da escola que frequentava e onde vem a descobrir, curiosamente, primeiro Ricardo Reis, depois os restantes heterónimos e, finalmente, o ortónimo Fernando Pessoa.

O escritor compra os seus primeiros livros com dinheiro emprestado por um amigo e continua a frequentar as bibliotecas públicas, nomeadamente a Biblioteca do Palácio de Galveias, onde “lia tudo o que podia” (Saramago, *apud* Aguilera 2008:31). Faz as suas leituras sem orientações nem conselhos. Nas suas conversas com Carlos Reis, das quais resultou a obra *Diálogos com José Saramago* (1998), admite que muitos dos autores que leu foi já após ter escrito a *Terra do Pecado* (1947), estabelecendo uma distinção entre o escritor antes e depois desta obra. Leu, “como toda a gente” Eça de Queirós e Camões, mas declara que um dos autores que mais o impressionou foi Raúl Brandão: “Mas tenho a impressão que, como leitura de ação profunda, é o Raúl Brandão, sobretudo o Húmus que fica” (Saramago, *apud* Reis, 1998:39).

Em 1944 começa a escrever poesia e continua a fazê-lo, pelo menos por mais dois anos. É também neste ano que casa com a pintora Ilda Reis, de quem se divorcia em 1970. Em 1947 nasce a sua filha Violante. Neste ano publica o já referido primeiro romance, *Terra do Pecado*, inicialmente com o título *A Viúva*, que modificou a pedido da editora. Esta obra passou praticamente despercebida pelo público e, durante algum tempo, quase foi rejeitada pelo autor, que reconhecia nela o “seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas” (Saramago, *apud* Reis, 1998:39). Ao longo desta década, “vai adquirindo consciência política”. (Aguilera, 2008:36)

Na segunda metade da década de 40 e até 1953 escreve vários poemas e contos, que são publicados em jornais e revistas. Esboça a redação de pelo menos quatro romances, dos quais apenas conclui um.¹

¹ <https://www.josesaramago.org/cronobiografia/>

Esta fase é marcada por avanços e recuos na sua escrita, num período angustiante em que o autor chega a colocar em causa a sua continuidade como escritor: “Terei de meter nele [o romance] excessivamente de mim para ser crível. Há quinze anos que chafurdo dentro de mim mesmo. Para quê continuar?” (Saramago *apud* Aguilera, 2008: 48).

Em 1953 termina o romance *Claraboia* sob o pseudónimo Honorato. Com o mesmo pseudónimo publicou ainda alguns poemas e contos. O facto de ter publicado um romance, *Terra do Pecado* (1947), que quase passa despercebido ao grande público, bem como algumas publicações avulsas, e não ter obtido o reconhecimento desejado, poderá estar na base da escolha de um pseudónimo. Se a este facto se acrescentar o período em que se vivia, com a “sombra” da censura, que, provavelmente, não permitiria a publicação de uma obra, transgressora para a época, com abordagens de teor sexual bastante explícitas, obter-se-á a fórmula para a procura de distanciamento em relação ao autor Saramago. Pilar Del Rio adianta a tese de o uso do pseudónimo se dever à participação num concurso². Sobre a eleição deste nome, não temos conhecimento da intenção do escritor, mas esta não terá sido, de todo, inocente. Além do distanciamento pretendido, há uma associação à honra e à glorificação que tanto tardava em chegar.

A tentativa de publicação do romance *Claraboia* foi feita através do pintor Figueiredo Sobral com quem tinha uma relação de amizade, mas, depois de lhe ter confiado as 319 páginas datilografadas e o manuscrito original, perde-lhe o rasto. (Vieira, 2018:100). Ficava, assim, “na gaveta” o segundo romance do futuro Prémio Nobel. O facto de o livro estar assinado por um pseudónimo, ter sido entregue por um amigo e não pelas mãos de Saramago, contribuiu, também, para que o autor não o fosse reaver, perante a falta de resposta da editora. José Saramago voltou a cruzar-se com o romance 40 anos depois, quando a editora encontra o manuscrito e sugere a sua publicação. Nessa altura, o escritor recusou a proposta e dirigiu-se à editora para reaver a obra. Mais tarde refere que não pretende que o livro seja publicado enquanto for vivo: “Escrevi um outro romance, chamado *Claraboia*, que ficou inédito e que inédito se conservará enquanto eu viva – Depois façam o que quiserem, já cá não estarei, já não me importa.” (Saramago, *apud* Santos, 2011: 33). A verdade é que

² Conferência de imprensa de apresentação da obra *Claraboia* em Espanha, disponível <https://www.youtube.com/watch?v=mGfCvi87aLc&t=1362s> (“Rueda de prensa de 'Claraboya' de José Saramago”) (consultado em 20 de abril de 2020)

se importaria, pois tinha consciência do valor do que tinha escrito, caso contrário, poderia ter procedido à sua destruição, nunca aceitando a sua publicação. Ao deixar a decisão aos que ficavam depois da sua partida, o autor estava, de certa forma, a consentir a publicação.

Nas décadas de 50 e 60, a sua vida profissional divide-se entre a tradução³, a crítica literária e a escrita. Escreve alguns poemas e contos que publica em alguns jornais e revistas. Em 1959 abandona a Companhia Previdente para trabalhar exclusivamente na editora Estúdios Cor, o que contribuiu largamente para que começasse a circular no meio literário português. Também o início da relação, nos finais da década de 60, com escritora Isabel da Nóbrega reforçou essa incursão de Saramago no meio. Em 1969 filia-se no Partido Comunista Português.

Depois da revolução de 74 foi, durante oito meses, diretor do jornal *Diário de Notícias (DN)*. No entanto, “As diferenças político-ideológicas dos redatores e restantes trabalhadores do DN eram óbvias, contribuindo para que o ambiente se deteriorasse, acompanhando o ritmo político do país” (Gomes, 2012: 377). Também as posições políticas presentes nos editoriais, intitulados *Apontamentos*, contribuíram para a o aumento da polémica. No verão de 75, vinte e quatro jornalistas são saneados por discordarem da orientação editorial. José Saramago é apontado como mentor desse acontecimento. Depois do 25 de novembro de 75, a direção é afastada do jornal e o escritor, perante a situação de desemprego, resolve dedicar-se exclusivamente à escrita e à tradução. Vive apenas das traduções, intensificando esta atividade a partir deste ano, traduzindo para português, “numa prática eclética” (Vieira, 2018: 133) entre 1976 e 1979, cerca de vinte e sete obras, muitas delas de carácter político: Frémontier, Jivkov, Moskovichov, Pramov, Grisoni, Poulantzas, Bayer, Hegel, Romain...⁴

No início de 1977 começa a preparar o romance *Levantado do Chão*, transferindo-se para Lavre, no concelho de Montemor-o-Novo, no Alentejo, onde convive com trabalhadores rurais. O romance é “publicado em 1980, pela Caminho, depois de o manuscrito ter sido rejeitado pela editora Bertrand” (Aguilera, 2008: 89) e marca o início do que veio a ser considerado como um traço marcante do estilo saramaguiano, a oralização da

³ Durante a década de 60, Saramago traduziu, entre outros autores, Colette, Jean Cassou, Gabriel Audisio, Guy de Maupassant e André Bonnard.” (Aguilera, 2008: 65)

⁴ <https://www.josesaramago.org/cronobiografia/>

escrita, marcada pelo uso não convencional da pontuação. Os anos seguintes são marcados pela publicação de crónicas e poesia. Em 1981 publica *Viagem a Portugal*, obra “encomendada” pelo Círculo de Leitores, que lhe dá algum desafogo económico para continuar a escrever.

Na década de 80, José Saramago começa, finalmente, a colher louros da sua glória. Em 1982 publica *Memorial do Convento*, obra de consagração. Ainda na mesma década publica *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Foram, assim, anos de uma vasta produção romanesca e os prémios não tardaram em surgir: em 1983 são atribuídos à obra *Memorial do Convento* o Prémio PEN Clube Português 1983 e o Prémio Literário Município de Lisboa. Com a obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* recebe o Prémio da Crítica 1985, atribuído pela Associação Portuguesa de Críticos Literários, bem como Prémio PEN Clube Português. Ainda nesse mesmo ano é nomeado Comendador da Ordem Militar de Santiago de Espada pelo Presidente da República, Mário Soares. A nível pessoal, já depois de ter passado por um casamento com Ilda Reis, de quem tem uma filha, e uma relação com Isabel da Nóbrega, conhece Pilar del Río, jornalista espanhola, com quem viria a casar em outubro de 1988 e com quem viveu até ao fim dos seus dias.

Em 1992, o governo português, por iniciativa do subsecretário de Estado da Cultura, Sousa Lara, veta a candidatura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ao Prémio Literário Europeu. Esta decisão desencadeia uma série de polémicas, transformando a situação num caso político de impacto internacional. Outros escritores, como Agustina Bessa-Luís, mostraram-se solidários com José Saramago e as palavras “censura” e “inquisição” voltaram a ser utilizadas no meio literário para classificar a decisão do subsecretário de Estado. Após a polémica, desiludido e magoado com o estado português, e buscando alguma tranquilidade, José Saramago transferiu a sua residência para Lanzarote.

Em 1995, ano da publicação de *Ensaio sobre a Cegueira* e do segundo volume de *Cadernos de Lanzarote*, é-lhe atribuído o Prémio Camões e recebe ainda o Prémio de Consagração de Carreira da Sociedade Portuguesa de Autores.

Em 1998 é galardoado com o Prémio Nobel da Literatura,⁵ atribuído pela Academia Sueca "...pela sua capacidade de tornar compreensível uma realidade fugidia, com parábolas sustentadas pela imaginação, pela compaixão e pela ironia".

No seu último caderno de Lanzarote, publicado postumamente, no dia oito de outubro de 1998 assinala apenas: "*Aeroporto de Frankfurt. Prémio Nobel. A hospedeira. Teresa Cruz. Entrevistas.*" (Saramago, 2018:196)

O caminho do escritor até à obtenção do galardão foi longo e, por vezes, inglório. A este propósito, na sua correspondência com Jorge Amado, Saramago comenta "Não há nada a fazer, eles não gostam de nós, não gostam da Língua Portuguesa (que deve parecer-lhes sueca...), não gostam das literaturas que em português se pensam, sentem e escrevem". (Amado & Saramago, 2017: 112). O ano seguinte foi marcado por vários doutoramentos *Honoris Causa*, atribuídos por diversas universidades.

Na última década da sua existência, o escritor desdobrou-se em múltiplas atividades. Referiu, em várias ocasiões, o seu trabalho metódico, sendo rigoroso no cumprimento do horário e do número de páginas a escrever em cada dia. As diversas solicitações decorrentes da consagração vieram perturbar essa rotina. Em 2007, problemas de saúde fazem com que interrompa o seu ofício de escritor, mas que vai retomar imediatamente a seguir à alta hospitalar, já em janeiro do ano seguinte. Também em 2007, depois de catorze anos de afrontas⁶ e coincidindo com o 25.º aniversário da primeira edição de *Memorial do Convento*, a Câmara Municipal de Mafra concede-lhe a Medalha de Ouro Municipal. Saramago aceita a distinção «em nome do povo de Mafra».

O facto de ter sido galardoado com o Nobel criou no escritor uma responsabilidade acrescida. Para além das suas funções associadas à escrita, continuou a envolver-se em

⁵ Fernando Dacosta, na obra *Nascido no Estado Novo*, resume, exemplarmente, o sentimento experimentado por Saramago após o conhecimento da atribuição do Prémio e, provavelmente, partilhado por muitos admiradores do autor: "A pobreza familiar, o preconceito social, a arrogância económica, a discriminação ideológica, o menosprezo universitário sofridos no passado estavam-lhe, para sempre, compensados." (Dacosta, 2001: 344)

⁶ Em 1993 e em 1996, a bancada da CDU havia proposto a atribuição da medalha de mérito que foi sempre rejeitada pela Assembleia Municipal de Mafra. De acordo com um ex-verador da CDU, na altura, o Presidente da Câmara, Ministro dos Santos, havia afirmado: "Enquanto eu for presidente da câmara nunca Saramago será agraciado com a medalha de mérito municipal".

Em 1998, o mesmo presidente havia boicotado a atribuição do nome do Prémio Nobel para a designação da escola Secundária de Mafra, que passou a denominar-se Escola Secundária José Saramago por imposição do Ministério da Educação (*Diário de Notícias*, 2007)

diversas causas, nomeadamente a defesa dos direitos humanos, uma das suas prioridades. Em 2007, foi criada, em Lisboa, a Fundação José Saramago, “não apenas com o objetivo de promover a conservação, o estudo e o conhecimento da sua obra mas também de intervir social e culturalmente, de impulsionar ações a favor do ambiente e de contribuir para a promoção activa dos direitos humanos.”⁷

Morreu em 2010, em Lanzarote. O seu funeral teve honras de estado e as suas cinzas foram depositadas junto a uma oliveira (trazida da Azinhaga, terra natal do escritor) em frente à Casa dos Bicos, em Lisboa, hoje, sede da fundação José Saramago, criada em 2007. Postumamente, foram publicados os romances *Claraboia* – finalizado em 1953; *Alabardas alabardas*, *Espingardas espingardas* - o romance inacabado, que o autor estava a escrever aquando da sua morte, publicado com algumas notas; e *Último Caderno de Lanzarote: o diário do ano do Nobel* - um diário descoberto inadvertidamente, quase uma década depois da morte do escritor, pela sua mulher, Pilar del Río.

José Saramago é, sem dúvida alguma, um nome de destaque na literatura portuguesa e mundial, os seus livros foram traduzidos em várias línguas e a sua obra é objeto de investigação em diversos países. Em Portugal, as suas obras fazem parte do currículo de todos os ciclos de ensino. Em 1999 foi criado o prémio José Saramago, que distingue jovens autores.

Foi um longo caminho desde o pseudónimo Honorato até ao homem Honrado e glorificado, pois, “Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam”.

1.2. Contexto político e social

A ação de *Claraboia* desenrola-se durante a Primavera de 1952, em Lisboa. O tempo da escrita e o tempo da história, serão, presumivelmente, sincrónicos, uma vez que José Saramago publicou o seu primeiro livro, *Terra do Pecado*, em 1947 e em 1953, ou seja, seis anos depois, terminaria a obra *Claraboia*.

O início dos anos 50 e as décadas anteriores serão, por isso, determinantes na criação da estrutura do enredo da obra e, possivelmente, na necessidade de atribuir um pseudónimo

⁷ <https://www.josesaramago.org/cronobiografia/>

à autoria da mesma, tendo em conta as temáticas abordadas bem como a descrição de alguns episódios. Há, pois, necessidade de rever alguns aspetos históricos não só do ano da ação, mas também dos que a antecedem.

Com este capítulo não se pretende um estudo exaustivo dos acontecimentos históricos, mas antes uma contextualização que possa facilitar a compreensão do desenrolar de alguns acontecimentos presentes ou aludidos na obra em estudo.

1.2.1. Contexto político

Depois da instauração da República, em 1910, em Portugal, viveram-se períodos conturbados, de uma grande instabilidade política, caracterizados pela quantidade de governos e eleições em tão curto período de tempo, o que, aliado à divisão do partido republicano, levou a que a população sentisse essa precariedade e, sobretudo, a incerteza quanto ao futuro. Como tentativa de solução, é instaurada a Ditadura Militar, através da revolução de 28 de Maio de 1926. O objetivo desta não era de revolta contra o regime republicano em si, mas antes uma tentativa de regeneração e renovação das instituições republicanas.

De facto,

“Portugal do início dos anos 30 era uma sociedade periférica, dependente, com peso predominante da agricultura, cujas classes dominantes eram largamente marcadas pela importância económica e política dos setores agrários / rentistas e do comércio internacional / colonial e com uma burguesia industrial em emergência, mas ainda débil”

(Rosas,1994:243).

Entre 1926 e 1933 assiste-se a uma reestruturação do aparelho do Estado. Destaca-se a figura de António Oliveira Salazar que, em 1928, é convidado para Ministro das Finanças, tendo conseguido, através de uma política económica severa, reduzir a despesa e aumentar a receita, alcançando, assim, um equilíbrio orçamental. Por este motivo, em 1932, foi nomeado para Presidente do Conselho de Ministros e em 1933 é plebiscitada uma Constituição⁸ – pensada e concebida por Salazar, com um conjunto restrito de colaboradores,

⁸ Num universo eleitoral de cerca de um milhão e trezentos mil eleitores, as abstenções e os votos em branco contaram como votos a favor. A entrega do boletim em branco - onde constava a pergunta "Aprova a Constituição da República Portuguesa?" - contava como um "sim", enquanto que o "não" deveria ser

não tendo sido elaborada em Assembleia Nacional – que inicia um conjunto de reformas. A preparação deste documento tem por base vários princípios: o nacionalismo corporativo; o Estado forte; o intervencionismo económico social e o imperialismo colonial. Teve como influência a Constituição de 1911 (por oposição), a Carta Constitucional de 1826 e as Constituições alemãs de 1871 e 1919. O documento seria objeto de revisão em 1945 e 1951. Os direitos e garantias individuais dos cidadãos, nomeadamente a liberdade de expressão, reunião e associação, previstos na Constituição, serão regulados por “leis especiais”.

Surge, assim, o Estado Novo, que vigoraria até à revolução de 25 de abril de 1974. A partir da década de 40, a também denominada Segunda República sobreviveu, sobretudo, graças à neutralidade que Portugal assumiu durante a Segunda Guerra Mundial. A não participação portuguesa no confronto foi também benéfica para o Governo, uma vez que pôde economizar no armamento e defesa do território e ainda teve a possibilidade de exportar volfrâmio. Além disso, “a capacidade de estruturar e arbitrar autoritariamente os equilíbrios fundamentais entre as *elites* políticas e os interesses fundamentais, mas contraditórios entre si, marca o essencial da natureza peculiar do Estado Novo”. (Rosas, 1990:17). Estavam, portanto, reunidas as condições para um governo livre de oposição, acrescentando o facto de não existirem eleições, pois, apesar da Constituição de 1933 não impedir o ato de sufrágio, a lei eleitoral impunha a lista e candidato único do único partido existente, a União Nacional. Salazar mantém-se no poder até 1968, altura em que é substituído, na sequência de doença, por Marcelo Caetano.

Com o fim da Segunda Guerra, prevendo alguma instabilidade política, o Governo, em 1945, com a mudança da lei eleitoral, permitiu a apresentação de listas pela oposição. Foi criado o Movimento de Unidade Democrática – MUD, constituído por forças, até aí clandestinas, da oposição (comunistas, republicanos, monárquicos e católicos). No entanto, uma série de obstáculos foram colocados e as “eleições livres” foram postas em causa, pelo que a oposição desistiu. Assim, o regime venceu.

Apesar da “vitória”, o aparecimento destes focos de oposição acaba por abalar, de alguma forma, o regime ditatorial, nomeadamente em 1949, com a candidatura de Norton

expressamente escrito. O sufrágio era obrigatório e muitas das liberdades fundamentais estavam restringidas. (Assembleia da República) <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/EstadoNovo.aspx>

de Matos à presidência da República, que acabou por se retirar antes do sufrágio, devido a pressões exercidas. A partir desse ano

“o Estado Novo retomara o pleno controle da situação política interna. A derrota e a desarticulação das oposições, no rescaldo da crise dos anos 40, a recomposição da unidade relativa no seio do regime e os efeitos nacionais do ambiente da “guerra fria” tinham restituído ao país a modorra cinzenta, à superfície quase despolitizada de uma vida sem surpresas.”

(Rosas, 1994: 503)

Na tentativa de melhor controlar a “opinião do povo”, em 1933, Oliveira Salazar cria o Tribunal Militar Especial, tendo regulamentado o direito de reunião, a censura e o modo de punição dos delitos políticos e sociais. Para poder fiscalizar, surge a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) “armada até aos dentes para sufocar a previsível contestação e revolta lançada pelas organizações políticas e sindicais da oposição contra tão tenebrosas medidas legislativas” (Pedroso, 1997:16). Esta instituição, que operava através da força, não requeria culpa formada ou mandado judicial para prender por tempo indeterminado. A tortura para obtenção de declarações usadas como prova era comum e, quando tal não era conseguido, optava-se por manter os presos encarcerados por tempo indeterminado.

Em 1945, na sequência do final da segunda guerra mundial e com a miragem do final da ditadura, em substituição da PVDE, surge a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) que permaneceu durante vinte e cinco anos (até 1969) quando foi rebatizada por Marcelo Caetano com a designação de Direção Geral de Segurança (DGS).

Em Portugal passa-se, assim, a viver um ambiente de desconfiança evidenciado não só pelos agentes da PIDE, mas também pelos seus delatores. O clima de suspeição e conspiração passou a estar presente no quotidiano dos portugueses, condicionando a vida e a forma de agir em todas as situações. O medo fazia parte do sentimento partilhado por (quase) todos. A presença obscura do informador veio alterar a vida em sociedade, uma vez que nem sempre era simples distinguir o amigo do inimigo, ou perceber de que lado estava o seu congénere.

Todavia, durante a Ditadura Militar e o Estado Novo, apesar de, aparentemente, o povo estar resignado, foram surgindo várias formas de luta. A par da classe mais letrada, que teria acesso a informação por via da imprensa clandestina, que lia e discutia, conjurando novas formas de luta, existia a classe do proletariado que teve um importante papel nas várias

lutas empreendidas. Após a instauração da República, com o agravamento das condições de vida, começam a surgir várias lutas reivindicativas dos trabalhadores. No início a oposição era desorganizada e violenta, sem um plano organizado ou uma chefia clara, como foi o caso da “greve geral” de 18 de janeiro de 1934 que, depois de condenada ao fracasso em Lisboa apenas teve pontos de adesão em “Almada, Barreiro e certas localidades algarvias. Só na Marinha Grande [...] se vai mais longe.” (Rosas, 1994: 236). Os intentos da greve não seriam, por essas razões, alcançados, tendo o Governo aproveitado para intensificar a perseguição aos opositores.

A partir de 1943, com a criação do MUD (Movimento de Unidade Democrática), a oposição ganha um novo fôlego. Também nesse ano, o Partido Comunista Português realiza o seu primeiro congresso ilegal, na vivenda “Vila Arriaga”, no Estoril. Este partido, criado em 1921, teria um importante papel na definição dos ideais de oposição. “Com a criação e acção do PCP acelera-se a necessária clarificação das tendências do movimento operário. É dado um importante impulso à consciencialização e desenvolvimento político das massas trabalhadoras.”⁹ Ao referir a oposição durante o Estado Novo é obrigatório referir o PCP. Ramiro Teixeira afirma que

“Em todo o caso, no antes e no depois destes anos [50], é ao PCP que cabe a despesa das acções combativas ao Estado Novo, organizando e dominando por completo as greves e as manifestações ao nível do proletariado no Alentejo e Ribatejo, do operariado metalúrgico na cintura de Lisboa, dos pescadores, dos estudantes em Coimbra e Lisboa, etc.”

(Teixeira, 2012: 99)

As lutas dos trabalhadores ganham especial relevo e algumas cidades, como a Marinha Grande ou o Barreiro, começam a ser associadas à força oposicionista. O Barreiro, cidade da margem sul do Tejo, é reconhecido comumente pelo seu passado ligado não só ao trabalho, mas também às lutas de resistência:

“A importante concentração operária, constituída maioritariamente por corticeiros, ferroviários e operários da CUF, permitiu desde cedo o germinar de ideais progressistas, mesmo antes da instauração da ditadura do *Estado Novo* [...] passou a ser conhecido como *terra vermelha* ou *terra de bolchevistas*”.

(Almeida, sd:1)

⁹ <http://www.pcp.pt/como-nasceu-partido-comunista-portugues>

A concentração operária na vila barreirense permitiu a criação daquilo que José Pacheco Pereira define como “espaço de tradição revolucionária”, transformando-se no “principal instrumento da identidade local”. (Pereira, 1993: 75-77)

1.2.2. Contexto social

O regime empreendeu alguns esforços de modernização que se revelaram, no entanto, insuficientes para encurtar a distância que separava Portugal do resto dos países desenvolvidos. Era um país estagnado, sobretudo devido aos índices de produtividade agrícola, muito inferiores aos do resto da Europa, e nem as reformas empreendidas levaram a que saísse dessa posição.

Desta forma, restava aos portugueses, sobretudo aos das zonas do interior e mais isoladas, sair dos campos para procurar melhores condições de vida, inicialmente para o Brasil. A emigração, traço caracterizador da história dos portugueses, decresceu, no entanto, entre os anos 30 e 40, o que provocou um crescimento demográfico intenso e fez com que, nas décadas seguintes, o êxodo fosse ainda maior, levando a um “esvaziamento do país”. Os principais destinos dos portugueses continuavam a ser as Américas do Norte e do Sul, mas agora também a França e a Alemanha. Quando a ousadia ou os condicionalismos políticos (a emigração não era legal e, na maior parte das vezes era feita de forma clandestina, a “salto”) não permitiam a saída do país, muitos portugueses do interior optaram por se movimentar, dentro do país, para as grandes cidades do litoral, nomeadamente a capital, Lisboa.

As cidades tiveram, então, necessidade de se reorganizar com a chegada de novos habitantes. Além disso, assistia-se a uma reestruturação social, pois “os grupos intermédios da população evoluíram com o aumento numérico e a afirmação social dos membros das profissões liberais, funcionários públicos e empresários do comércio e da indústria.” (Casção, 2011:29). A cidade ganhava uma nova dinâmica e era necessário alojar toda a população. A capital conhecia, assim, uma nova vaga de habitantes. As famílias que chegavam das províncias aglomeravam-se nos prédios de Lisboa, a partir de uma organização hierárquica de acordo com a sua condição financeira. Verificava-se a estratificação na própria ocupação dos andares. Os inferiores eram mais económicos, encarecendo, conforme se chegava ao último piso. Esta prática era comum em Lisboa já

desde a época oitocentista. De acordo com Rui Cascão, que faz uma análise da estratificação social na habitação,

“existia uma clara tendência para a estratificação e para a adoção de estratégias diferenciadas consoante os grupos socioprofissionais. As classes superiores e médias alojavam-se de preferência no andar nobre (1.º) e no andar imediatamente mais cotado (2.º). [...] Uma parte substancial (cerca de ¼) dos pequenos comerciantes morava em lojas e rés do chão porque, com frequência, os estabelecimentos comerciais ficavam anexos ao espaço residencial.”

(Cascão, 2011: 44-45)

Com este aumento da população nas cidades, verifica-se, por outro lado, o que se pode chamar a “massificação da cultura”. José Augusto França refere-se ao aparecimento de “sinais de vida urbana”. Nas primeiras décadas do século XX assistia-se, também, ao aparecimento dos clubes, cinemas e cafés. Ao mesmo tempo, na Baixa e no Chiado, em Lisboa, iam aparecendo novas lojas. Todos estes eram ainda complementados com a publicidade luminosa, depois acrescida de “néons”. Lisboa estava a mudar e a pouco e pouco “deixava de ser a cidade abandonada e suja”. (França, 1997:86)

Ao nível público, na tentativa de mostrar a prosperidade, o governo de Oliveira Salazar teve necessidade de empreender grandes obras, nomeadamente novos edifícios públicos, estradas, pontes e hospitais. Esta política permitiu atuar em duas frentes, uma vez que o governo mostrava “obra feita” e a existência das mesmas contribuiu para combater o desemprego. Neste campo, o nome do engenheiro Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas, ficaria para sempre ligado à construção e organização da cidade de então. A pouco e pouco, a cidade deixava de ser abandonada e suja para se tornar numa cidade elegante.

Uma das formas de assumir o poder foi formar e formatar a mente do povo através da censura prévia à imprensa, instalada já na Primeira República, a partir de 1926. Não lendo / ouvindo a realidade, não existiria para quem não a conhecesse. Cultivar a ignorância e a iliteracia era, portanto, uma forma de controlar o pensamento do povo e, conseqüentemente, o poder exercido. A privação da liberdade de expressão era feita através da censura e do “lápiz azul” que abrangia a publicação de notícias e condicionou a produção de todas as artes (literatura, cinema, teatro, música, ...).

Um controlo apertado à edição de jornais fazia com que a informação que chegava ao povo fosse, previamente, selecionada de acordo com a mensagem que se pretendia (ou não) veicular.

Além desta censura expressa e visível existia a que pairava sobre a cabeça dos jornalistas, escritores, músicos, atores, cidadãos comuns. Assim, mais do que a censura, a autocensura comprometeu, profundamente, a criação artística. Por outro lado, a procura de ludibriação dos agentes fez com que essa mesma criação pudesse ser mais rica. Era, por isso, necessário criar máscaras e novas roupagens para as mensagens que se pretendiam veicular. Graça Almeida Rodrigues refere-se ao metamorfismo da mensagem, tendo em conta o recetor da mesma, quando afirma que

“Se, por um lado, este subterfúgio desenvolveu a imaginação do autor, por outro lado criou esquemas mentais de medo e de insegurança que não deixavam de pairar na mente dos escritores e, particularmente, dos jornalistas que, de facto, escreviam para o censor.”

(Rodrigues, 1980:92)

O Estado Novo foi mais ousado nas suas intenções de fiscalização da produção cultural e fundou, em 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro. Esta secretaria, para além de “estimular” a criação artística (devidamente filtrada pela Censura), tinha como função incutir no povo valores como o amor à pátria, o culto dos heróis, as virtudes familiares, ou a confiança no progresso, ou seja, os ideais do Estado Novo.

O culto do chefe, conseqüentemente o culto a Salazar, era também uns dos objetivos deste secretariado. A Propaganda Nacional, difundida através do ensino primário, com a criação dos manuais únicos, a criação da Mocidade Portuguesa, com o intuito do desenvolvimento do espírito de obediência ao Estado Novo, e a divulgação dos valores através da imprensa e, essencialmente, através de cartazes, complementava a disseminação dos ideais do Estado Novo.

Em 1940, foi realizada, em Lisboa, a Exposição do Mundo Português com o objetivo de mostrar a prosperidade de Portugal que, com o governo de Salazar pretendia ter retomado os tempos de glória de épocas passadas.

Apesar de se viverem tempos obscurecidos pela Ditadura Militar e pelo Estado Novo, ao nível cultural, a vida seguiu o seu rumo, de acordo com os tempos que corriam. Quer “formatado” pelo governo, quer na tentativa de ludibriar a Censura, as mais diversas formas de arte foram mostrando presença na Cultura Portuguesa.

Em 1945, com a vitória dos aliados, houve um certo rejuvenescimento em Portugal, com alguma esperança e um “respirar mais leve”. No entanto, “A situação estrutural da

Nação, imobilizada em quadros oitocentescos, fez, porém, falir toda a esperança possível.” (França, 1991:45). Na década de 50 há uma continuidade do que tinham sido as décadas anteriores, sem grandes agitações.

A primeira estação de rádio surge em Portugal logo após a implantação da República, mas é sobretudo durante a segunda guerra Mundial que aumenta a venda de aparelhos recetores. Na introdução da obra *História da Vida Privada em Portugal, A Época Contemporânea*, Irene Vaquinhas afirma que

“A audição de programas radiofónicos era feita em casa, em contexto familiar, escutando-se sinfonias, óperas, mas também canções da voga, os folhetins, os “jogos da bola”. Os Media do tempo [...] facilitaram a transição da música erudita de espaços públicos para o plano privado assim como reforçaram o individualismo.”

(Vaquinhas, 2011: 17-18)

Em 1935 é inaugurada a Emissora Nacional, que tem o seu funcionamento, estrutura e tipo de programação condicionadas pelo regime em que se vivia.

De igual modo, o cinema, que, desde o início do século, estava em expansão, com a abertura de vários animatógrafos na capital e na província, era, no entanto, controlado pelo Estado Novo e colocado ao serviço da Propaganda Nacional. Ainda assim, “Os écrans do país estavam cheios de filmes (americanos, ingleses, mas também alemães; a cinefilia foi mais intensa que nunca o que elidia a guerra. Foi o período áureo do consumo do musical” (Costa,1991:81).

Já em meados da década de 40, o cinema americano estava em grande ascensão em Portugal. *Casablanca* esteve durante 10 semanas em cartaz, tendo assim um “êxito lendário”. (*idem*:100). A sétima arte converte-se num veículo de transformação cultural, com grande influência de Hollywood. Com as estrelas de cinema aprendiam-se formas de vestir, agir e de pensar. Com a produção cultural asfíxiada pela vigilância da censura, “o cinema funciona sobretudo como fator de identificação social – e a produção nacional respondia a esse desiderato em clave “romântico-saudosista”, alternado os filmes históricos com a comédia musical”. (Santana, 2011:450). É também através do cinema que o Estado Novo aproveita para difundir os seus ideais, nomeadamente a glorificação dos heróis, como, por exemplo, o filme *Camões*, realizado por Leitão de Barros, em 1946.

É neste período que atores como Vasco Santana, Beatriz Costa ou António Silva, atores ligados à revista, e, por isso, mais próximos do povo, começam a surgir no grande

ecrã. Manoel de Oliveira lança o seu primeiro filme de ficção, *Aniki-Bobó*, em 1942, mas depois da fraca recetividade do público e da crítica, só na década de 60 lançará um novo filme de ficção.

Na década de 1950 aumentou a produção de filmes portugueses. Joaquim Veríssimo Serrão, a propósito desse crescimento, refere que o governo, não ficando indiferente à crescente moda do cineclubismo em Portugal, criou, na Presidência do Conselho, a Federação Portuguesa de Cineclubes. Pela mesma altura surgiram, também, projetos de arranjo de cineteatros de muitas terras da província. (Serrão, 2007:473-474).

Com uma ida ao cinema, o homem vulgar era transportado para outra dimensão, podendo, por momentos, alcançar a vida que lhe era mostrada. Identificando-se com os heróis do grande ecrã, a imitação de comportamentos das estrelas da sétima arte começa a ser comum. Não sendo indiferente a este facto, sabendo que o cinema, tal como a rádio eram veículos de difusão de novos comportamentos, Salazar sujeita este mesmo homem à manipulação arquitetada por si, através da Propaganda Nacional de forma a “formatá-lo” segundo as suas crenças, ideais e o que mais almejava.

Portugal, apesar de viver um período sufocado pelo Estado Novo e pela Censura, estava à mercê de várias influências. Por um lado, havia os emigrantes que traziam dos países de acolhimento novas formas de perceber a vida, por outro, o cinema e a rádio traziam, aos que cá ficavam, o que de diferente se fazia. Todos estes fatores vieram mexer com a tradição cultural portuguesa, até aí cinzenta.

No que se refere à vivência familiar, entre quatro paredes, e mais especificamente numa relação conjugal, era o marido que tinha voz. À mulher estava destinada a submissão em todos os aspetos da sua vida. Muitas vezes, tentando fugir de uma vida de repressão, levada a cabo pela autoridade do pai, as raparigas, ainda muito novas, acabavam por casar e por “ficar presas” a um novo chefe de família, o seu marido, a quem deveriam obedecer e respeitar. A elas cabia o papel de “boas esposas”, dedicadas nas tarefas domésticas e na educação dos filhos. Para viajar, assim como para obter passaporte, era necessária a autorização do marido. Mesmo no que à sexualidade diz respeito, o homem tinha o privilégio de poder usufruir dos seus “direitos de marido”, ou seja, a mulher não poderia recusar uma relação sexual. Homem e mulher viviam, obrigatoriamente, a sexualidade de forma diferente. Também neste campo, a mulher estava sujeita à submissão. Igualmente no

adultério se encontravam duas realidades distintas, conforme se estava do lado masculino ou feminino. À mulher jamais era permitida uma relação adúltera. Ao homem, dava até um certo prestígio.

Assim, a prostituição era, naquela época, encarada como parte integrante da sociedade em que então se vivia, com um pendor de imoralidade para a mulher e de superioridade para o homem:

“À mulher honesta destinava-se o papel de esposa dona de casa e mãe; à prostituta reservava-se a paixão, a volúpia e a sensualidade [...]. Admitia-se, por conseguinte, que os homens, num momento ou noutro, sobretudo na juventude, frequentassem prostitutas [ou artistas].”

(Vaquinhas, 2011: 330)

Para além da prostituição de rua, ao homem, principalmente ao que tem um estatuto social mais elevado, é consentida a relação com outra mulher que não a esposa, de forma quase oficial:

“No início do século XX, torna-se mais comum, nas relações extraconjugais, a “amante com casa posta”, tendo por modelo o relacionamento entre marido e mulher, com residência num local discreto.”

(Vaquinhas, 2011: 332)

1.2.3. 1952 – Que ano é este?

Como vimos no ponto anterior, durante a primeira metade do século XX, foram vários os condicionalismos que influenciaram a vida dos portugueses.

“O Estado Novo singulariza-se pelo forte intervencionismo do Estado no espaço vago, materializado num sistema de controlo ideológico transversal a todo o corpo social e, muito em especial em áreas fundamentais da socialização como é a família.”

(Vaquinhas, 2011: 19)

Mais do que em qualquer outra época, torna-se impossível dissociar o que se passa ao nível político e social daquilo que se passa “dentro de quatro paredes”. As quatro paredes de uma casa são as de um prédio ou de um país. Apesar de Portugal, durante a Ditadura Militar e o Estado Novo, viver “aprisionada, não poderia existir um alheamento da atividade política portuguesa. Pelo contrário, esta é a época em que a população, pelo menos a

alfabetizada, já não dispensa os jornais, a rádio (quer para poder acompanhar os noticiários – hábito adquirido durante a Segunda Guerra Mundial – quer por divertimento (ouvindo as novidades musicais) e, por lazer, o cinema.

Assim, apesar de 1952 não ser um ano com grandes acontecimentos sociais ou políticos, ele é o espelho de uma sociedade escura e calada, “encarcerada” nas quatro paredes de um “Portugal cinzento” que, ocasionalmente, recebia laivos de luz dos que o visitavam, dos que dele fugiam ou dos que nele ficavam e procuravam iluminar-se.

1.3. De leitura em leitura se constrói um Nobel

Eu tenho uma ideia e isto é uma banalidade: será mais uma – de que ninguém escreve se não leu.

(Saramago *apud* Reis, 1998:36)

Frequentemente, José Saramago afirmou ter sido um escritor que fez as suas leituras sem qualquer organização e de forma completamente autónoma. Considerou também que o primeiro romance publicado, *Terra do Pecado* (1947), resultou “do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas” (Saramago, *apud* Reis, 1998:37). Portanto, as suas influências terão sido também díspares. Além disso, a década de 40

“é uma verdadeira encruzilhada: o Neo-Realismo irrompera com Gaibéus; as linhas avançadas do presencismo continuavam a lutar por suas teses esteticizantes; a doutrina surrealista instalava-se por meio de ruídos e escândalos. Como se não bastasse, ainda se pode registar a presença de um grupo de poetas e ensaístas independentes, que acolhiam com liberdade e um determinado senso de valor os frutos dessas vertentes coetâneas.”

(Moisés, 2002, 387)

Por isso, importa não só situar a obra *Claraboia* no período em que a sua ação decorre, apesar de um certo afastamento do autor relativamente às estéticas contemporâneas, mas também observar alguns dos autores referidos por Saramago ao longo de entrevistas e outros textos.

Em 1998, no artigo “A Bagagem de Saramago”, publicado no suplemento do jornal *Público*, “Leituras”, José Saramago elegia os escritores da sua bagagem (Coelho, 1998: 1). Foram doze os enumerados pelo autor: Montaigne, Sophia de Mello Breyner Andresen,

Kafka, Raul Brandão, Padre António Vieira, Jorge Luís Borges, Fernando Pessoa, Cervantes, Almeida Garrett, Gogol, Eça de Queirós e Camões. Muitos se acrescentariam a esta lista.

Já noutras ocasiões, nomeadamente em entrevistas, o autor revelava que existiam autores que haviam estado na base daquilo em que se tornaria. Tomando como ponto de partida esse pressuposto, importa, então, fazer uma pequena sùmula (que pecará, sem dúvida, por defeito) daqueles que poderão ter tido, até 1953, um maior peso na “Bagagem de José Saramago”.

Considerado o poeta da Língua Portuguesa, Camões não poderia passar despercebido ao futuro prémio Nobel na busca de uma identidade literária. O Poeta do século XVI marcaria para sempre a Literatura Portuguesa e Universal. Interessa destacar o poeta de transição que demonstrou uma acérrima adesão aos ideais do Humanismo e do Renascimento. À sua obra maior, *Os Lusíadas*, os seus procedentes terão ido absorver os ideais de um Portugal Maior e a glorificação do povo português, tantas vezes retomados por vários autores de Língua Portuguesa.

Saltando umas quantas estantes e conseqüentemente uns quantos períodos literários, encontrar-se-ia o futuro Nobel a explorar a literatura queirosiana. Sabe-se que não foi um autor que lhe foi indiferente. O próprio confessou que na obra *Terra do Pecado* “há uma personagem que se chama Benedita e que vem em linha reta da Juliana d’ *O Primo Basílio*, quer dizer, é o mesmo tipo de Pessoa.” (Saramago, *apud* Reis, 1998:43). Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago refere-se à importância de Eça como condutor do romance português, sugerindo que todos os caminhos do romance português se cruzam com o romance queirosiano e que é “a língua que vai escolhendo os escritores de que precisa”. (Saramago, 1984: 67).

Em 1998, José Saramago afirma que uma das leituras que o “impressionaram mais fortemente foi o *Húmus* de Raul Brandão.” (Saramago, *apud* Reis, 1998:38). É também desta obra a epígrafe “Em todas as almas como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido” (Brandão, 1991:45) que Saramago escolheu para a obra *Claraboia*. David Mourão-Ferreira apelidou Raul Brandão como o “Percursor do ‘novo romance’¹⁰ – ou o

¹⁰ Carlos Reis refere que “a atitude dos escritores que deram forma ao novo romance (...) traduz, antes de mais, a recusa da forma convencional do romance” de onde ressalta a preocupação com a linguagem como objeto de reflexão. Acrescenta ainda que “o novo romance narra ações fragmentadas e aparentemente ilógicas, abdicando

‘novo romance’ *avant la lettre* -, o Húmus impõe-se nos, desde logo, por aquilo que chamámos o ‘sistemático dismantelamento da intriga tradicional’.” (Mourão-Ferreira, 1992:185). A dor de consciência de Raúl Brandão perante a humanidade explorada era notória. Foi, também, um dos maiores modernistas no campo da ficção modernista. “Há também no seu estilo uma contorção decadente, que se nota sobretudo no obstinado apego a determinadas imagens e palavras, e no registo pertinente das expressões coloquiais e populares do patético e do ridículo.” (Saraiva & Lopes, 1996: 980)

A estes grandes vultos da Literatura Portuguesa, José Saramago acrescentaria Cesário Verde, o pintor nascido poeta, em deambulação por uma cidade que repudia e que representa a morte e a doença. Dele terá herdado, entre outras temáticas, também a visão crítica e desencantada de um “Portugal cinzento”, nomeadamente o retratado no poema “Sentimento de um Ocidental”. É também, através da visão da cidade, que o poeta transmite a visão do povo que trabalha, em contraponto com a burguesia exploradora, num quotidiano a que não é indiferente.

O início do século XX foi um período conturbado, na sequência da 1.^a Guerra Mundial e dos sistemas liberais e democráticos, o que conduziu a crises cíclicas que, além de promoverem várias revoluções e lutas, fizeram despontar novos conceitos antitradicionais e novos caminhos estéticos. Estavam reunidas as condições para o aparecimento do modernismo e de todos os *ismos* a ele associados, marcados pela polémica e, não raras vezes, pelo escândalo. O subconsciente e a entrega às sensações passam a fazer parte do quotidiano artístico. É da geração de *Orpheu* que sobressai o poeta Fernando Pessoa e os seus heterónimos. Este vulto da Literatura Portuguesa não passaria despercebido a José Saramago, que o lê por volta dos dezoito, dezanove anos. Mais tarde alude-o, interpreta e reinterpreta-o em várias das suas obras, nomeadamente em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984).

Ninguém passa incólume à época e contexto cultural em que vive e José Saramago não seria exceção. A situação social e, principalmente, política de Portugal e do resto da Europa constituía um campo fértil para o surgimento de novas tendências literárias. Os regimes totalitários em que se vivia na Europa, bem como a influência da teorização

de uma história estruturada numa intriga e sustentada em eventos articulados por relação de causalidade.” (Reis, 2018: 375).

marxista, foram impulsionadores de uma nova vaga de escritores que se opunha à geração que a precedeu, afastando-se dos problemas sociais e políticos, como é o caso da Geração da Presença com a participação de José Régio ou Miguel Torga, entre outros. José Saramago não ficou indiferente aos novos movimentos, pois afirma que

“As minhas raízes são as do neo-realismo e não podem ser outras, embora tudo isso tenha passado, depois, por lentes de aproximação que são as mesmas, e, sobretudo, por uma espécie de cepticismo, que não podia ser admissível, sequer ideologicamente, no neo-realismo, e que enforma todo o meu trabalho”

(Saramago *apud* Baptista-Bastos, 1996:23-24).

O comprometimento da geração que então surgiu prendia-se com a luta social e a emancipação das classes oprimidas. A opressão social é, aliás, um dos grandes temas desta corrente em que as temáticas são abordadas por um narrador exterior à personagem, pois só assim conseguirá manter o distanciamento aceitável para desenvolver a sua tarefa.

Assim, em meados da década de 30, começa a surgir em Portugal um movimento literário e artístico a que se deu o nome de Neorrealismo. Este movimento, de raiz marxista, vem colocar em causa a sociedade burguesa, denunciando a miséria, a opressão e a injustiça social. Com o Neorrealismo não há o enquadramento de uma estética, mas antes de um modo histórico cultural a nível político e social. Os próprios textos teóricos têm uma visão política. Falar de neorrealismo é, por isso, falar também de aspetos sociais e políticos.

Ao passo que no discurso realista se criava o efeito de realidade através do verdadeiro, no neorrealismo esse efeito é criado através da verosimilhança.

Ana Paula Arnaut atribui a Saramago o “mérito de ter contribuído para a instauração e consolidação de novos rumos na Literatura portuguesa: os do Post-Modernismo.” No entanto, de acordo com a mesma autora, ao ler *Terra do Pecado* (1947) nada o faria prever, pois encontram-se na obra traços do neorrealismo, nomeadamente “linearidade temporal e a construção de personagens à “boa maneira do Realismo Naturalismo”. (Arnaut, 2008:15). Serão também esses traços os encontrados na obra *Claraboia*.

2. O prédio

2.1. Antes do interior, a fachada – Aspectos paratextuais

Antes de encetar a análise do romance, será pertinente observar alguns aspetos paratextuais, o que, noutra situação, com outro autor, seria, talvez, dispensável. Saramago, ao longo do seu percurso literário, habituou os seus narratários, ou os seus leitores (se se pretender uma maior proximidade) a, antes de ingressar no romance, olhar com detalhe para todos os pormenores da fachada. A porta, a janela, o número da porta, o pormenor da caixa do correio são particularidades que poderão deter o olhar do visitante, antes de entrar. Da mesma forma, o título, a dedicatória, as epígrafes e mesmo a contracapa nunca foram inocentes. Numa tentativa de abrir caminho e indicações para os leitores, cada aspeto referido é uma pista para o que vem depois. Diz a sabedoria popular que “a casa não se começa pelo telhado”. Pois é por aí mesmo que se entra neste prédio, pelo telhado, mais concretamente pela claraboia.

É através do título que o autor dá pistas ao seu leitor sobre a obra que lhe pretende apresentar. Seja por motivos puramente estéticos ou mesmo comerciais, a escolha do título do romance não poderia ser deixada ao acaso. É certo que Saramago já vira o do seu primeiro romance a ser substituído, o que poderá, ou não, ter tido peso naquele que seria o seu segundo romance. *Claraboia* é um título que é tudo e é nada. Sem qualquer comprometimento, deixa, no entanto, algum mistério.

Assegura o conhecimento geral e qualquer dicionário de Língua Portuguesa que uma claraboia é uma abertura por onde entra a claridade e/ou a ventilação. A claraboia funciona assim como uma comunicação entre o interior e o exterior, um veículo de vida. É através dessa comunicação com o exterior que entram a luz e o ar, essenciais à sobrevivência. Este foi o título da obra escolhido. O que será esta *Claraboia*? Seria um título inocente?

Mais uma vez a exploração da obra começa pelo título. Compete ao leitor fazer uma análise deste. Repare-se, ainda, que não houve, da parte do autor, nenhuma tentativa de clarificação do mesmo, como viria a fazer mais tarde com ensaios e romances. Outro aspeto interessante é o facto de, ao longo do romance, nunca existir referência a uma claraboia, que poderia ser, por exemplo, o local escolhido para uma personagem vislumbrar a paisagem.

Poder-se-á, portanto, assumir que a escolha do título é totalmente simbólica. Seguindo essa linha de pensamento, poderão ser avançadas algumas hipóteses. Tratando-se de um prédio e da história de seis famílias, a claraboia, geralmente localizada no patamar das escadas, seria o ponto que as unia. É também a claraboia que se abre, sendo um acesso ao interior do prédio. Também o narrador se coloca num local privilegiado onde tem acesso a todas as personagens, observando cada um dos seus gestos, e, principalmente, ao seu interior, partilhando os seus pensamentos. A última hipótese, talvez a mais plausível, estaria relacionada com o contexto sociopolítico da obra. Vivia-se em plena ditadura. *Claraboia* seria, por isso, o símbolo da esperança, a luz e o ar que o prédio (e o país) necessitavam para (sobre)viver. Seria a claridade que iluminava um “Portugal cinzento” e sem acesso ao brilho exterior. O romance *Claraboia* foi escrito já numa fase de algum alento para Portugal.¹¹

Explorada a passagem, o leitor chega à *Dedicatória*.

À memória de Jerónimo Hilário, meu avô.

(Saramago, 2011)

Por diversas vezes, José Saramago se refere ao seu avô, nomeadamente no discurso pronunciado na Academia Sueca: “o homem mais inteligente que conheci, não sabia ler nem escrever” (Saramago, 2018a: 7). Esta dedicatória também não se apresentará, de todo, inocente, uma vez que não será ambicioso pensar que na personagem de Silvestre estarão cambiantes do homem que foi Jerónimo Hilário. Será ainda de referir a importância que Saramago atribuiu às dedicatórias das suas obras, sempre tributadas a alguém importante na sua vida, no momento da escrita ou da edição da obra.

Encontra-se, então a Epígrafe:

Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido.

Raul Brandão

(Saramago, 2011)

¹¹ Apesar de Portugal ter assumido uma posição neutra durante a Segunda Guerra Mundial, com o fim do conflito, o Estado Novo tentou demarcar-se das ditaduras fascistas que haviam sido derrotadas. Oliveira Salazar procurou preparar o Regime para o Pós-Guerra, iniciando uma série de reformas políticas de onde se destacam a convocação de eleições legislativas e a amnistia para alguns crimes políticos. Esta situação provocou uma falsa sensação de atenuação do regime e controlo que imperava durante da Ditadura.

Carlos Reis afirma que “A epígrafe abre pistas de leitura importantes, nos planos semântico e pragmático, alertando para os temas dominantes de uma narrativa e legitimando os intuítos crítico ideológicos que o inspiram.” (Reis, 2018:105). O uso da epígrafe, na obra de José Saramago, terá um papel mais importante. O autor, em 30 de dezembro de 2008, confidenciava: “Costumo dizer que quem não tiver paciência para ler os meus livros, passe os olhos ao menos pelas epígrafes porque por elas ficará a saber tudo.” (Saramago, 2009: 149). A propósito do tema, nas conversas com Carlos Reis, Saramago assumiu que, com exceção de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de mais duas ou três obras [e agora de *Claraboia*] as suas epígrafes são retiradas de *Livro dos Conselhos*, inexistente, procurando, construir um jogo de referências, citações e falsas citações inspirado em Jorge Luís Borges. (Reis, 1998:127)

Ao epigrafar *Claraboia* com a citação de Raúl Brandão, retirada da obra *Húmus*, “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido” (Brandão *apud* Saramago, 2011:7), o narrador procura encaminhar o leitor na tentativa de compreensão do ser humano.

Poder-se-á considerar, portanto, *Claraboia* como uma leitura do ser humano através do seu interior. Numa leitura paralela, a fachada de um prédio esconde ou deixa antever o seu íntimo. As personagens deste prédio, sem nome ou localização, têm algo para esconder ou deixar antever. Não terá sido casual a escolha do autor e da obra de onde foi retirada a epígrafe. Em várias ocasiões Saramago afirmara que *Húmus* teria sido uma obra estruturante na sua definição enquanto escritor. Será também uma pista para a temática da obra, no que se refere à posição do narrador perante a alma das personagens. Além da fachada, todas as personagens têm uma alma muito transparente, que é possível observar.

Em *Claraboia*, o interior escondido das diferentes personagens, que se dão a conhecer ao outro através de uma fachada, é uma constante. Lídia é uma mulher sofrida que necessita de amor, no entanto, mostra a todos a sua superioridade, através da sua aparência. É sustentada por Paulino Morais, que vive na ilusão de bom amante, e sustenta a sua mãe, que se revela condescendente relativamente à condição da filha, por causa do benefício económico que isso lhe traz. No apartamento habitado por quatro mulheres, as tias são mulheres que em tempos viveram outras vidas, que agora tentam recordar. As jovens, a partir da sua descoberta da sexualidade, mostram que não pertencem àquele mundo. O casal

Anselmo e Rosália ambicionam ser muito mais do que aquilo que alcançam e a sua filha, Maria Cláudia, cobiça o lugar e o estatuto de Lúcia. Caetano Cunha e a sua esposa Justina mostram que reprimiram mutuamente o desejo que sentiam um pelo outro, fingindo odiar-se. Também Emílio e Carmen não serão um casal feliz e percebem que a separação os tornará menos infelizes, assim como o seu filho Henriquinho. Silvestre não será apenas um sapateiro e sua Mariana será mais do que uma esposa dedicada. O hóspede Abel Nogueira, que se vem juntar a este casal de idosos, procura, através da poesia e da digressão filosófica, surgidos dos seus pensamentos, perceber quem é.

Claraboia deixa antever que todos têm algo a esconder, no entanto, a sua claridade não é suficiente para colocar à luz do dia todos os fantasmas de cada um. O desfecho de cada personagem fica em aberto.

Por fim, desce-se às traseiras, esse lugar tantas vezes desprezado, mas com tanto para mostrar. Na contracapa do livro encontra-se este excerto:

“- *Vivemos entre os homens, ajudemos os homens.*
- *E o que faz o senhor para isso?*
- *Conserto-lhe os sapatos, já que nada mais posso fazer agora.*”

(Saramago, 2011)

Silvestre e Abel são os autores destas palavras. A par do desenvolvimento do enredo das seis famílias, desenrolam-se vários diálogos entre estas duas personagens. As digressões filosóficas acerca da condição humana, realizadas por Abel e Silvestre, acompanham a restante intriga. Ou talvez a leitura possa ser feita de outra forma: houve necessidade de construir uma intriga que pudesse suportar aquelas digressões.

Visionada a fachada, eis que o narrador convida o narratário a entrar na casa e na alma de dezanove personagens que convivem (ou talvez não) no mesmo prédio.

Chegado ao patamar, local privilegiado de relação entre as personagens (iluminado pela claraboia), é-se convidado a entrar em cada um dos seis apartamentos que compõem este prédio, os microespaços da ação. Será um igual a tantos outros que Saramago habitou em Lisboa, durante a sua infância e juventude. Joaquim Vieira, na biografia *José Saramago, Uma Vida*, defende que o prédio e alguns dos seus habitantes serão “em tudo idênticos aos seus vizinhos de patamar na rua Padre Sena Freitas”. (Vieira, 2018: 100).

A ação está dividida em trinta e cinco capítulos, devidamente numerados, como acontecera em *Terra do Pecado* (1947). A partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) nenhuma outra mais será numerada. Tal como o uso da pontuação, a não definição de parágrafos será uma marca saramaguiana. Com este artifício pretenderá, igualmente, a fluidez da leitura.

O fluxo narrativo é conduzido, alternadamente, entre os vários núcleos familiares, como se, de facto, de um prédio lisboeta (ou de outra cidade) se tratasse, e se fossem abrindo e fechando portas, ora escancaradas, ora entreabertas. Cabe ao narrador, sempre omnisciente, deixar “espreitar” ou até conduzir o leitor para onde mais lhe convém, vendo a fachada, olhando para o interior e reparando na alma de cada personagem. Depois de uma breve apresentação das personagens no primeiro capítulo, salvo raras exceções, cada um corresponde a um núcleo familiar, ou, no máximo dois, contadas em alternância, existindo, no entanto, um fio comum, uma espécie de patamar que leva a que, entre todas as personagens, exista alguma, ainda que ínfima, relação. Esta técnica narrativa faz com que nunca se perca de vista a ação no seu conjunto, já que não é possível, neste caso, assinalar uma ação principal e uma secundária. A narrativa de cada um dos núcleos é aberta, uma vez que não existe efetivamente um desfecho. A história de cada família é apresentada ao narratário, a um ritmo sincopado, e este vê apenas aquilo que o narrador pretende mostrar.¹²

2.2. Personagens

O que faz as casas são os seus habitantes e o prédio escolhido como cenário deste enredo não é exceção. De facto, “A personagem constitui um componente fundamental da narrativa, evidenciando (...) a sua relevância funcional e semântica em relatos literários e não literários em variados suportes e contextos mediáticos.” (Reis, 2018:389). São as personagens e a relação que estabelecem com as demais, bem como o espaço e o tempo em que se movimentam que impelem a ação.

¹² A este propósito não será desapropriado lembrar o excelente trabalho de João Paulo Guerra, na Adaptação Teatral do romance e na encenação de Maria do Céu Guerra, da companhia “A Barraca” em dezembro de 2015. Em palco, com um cenário onde era possível ter uma perspectiva de todo o prédio, um fantástico jogo de luzes fazia com que a atenção do espetador se focasse apenas num núcleo familiar. No entanto, tal como na vida, os restantes núcleos continuavam os seus afazeres, as suas zangas, as tristezas e as alegrias.

José Saramago escolhe para os seus romances gente comum, pois “Nos meus livros não há heróis, não há gente muito formosa, talvez nem sequer as mulheres o sejam, ainda que, como em geral não as descrevo, o leitor possa recriar a imagem segundo as suas preferências.” (Saramago, 2013:28). Também *Claraboia* é o reflexo de gente comum, não muito formosa e com defeitos, como todo o ser humano. Porém, nesta obra, o autor ofereceu uma descrição pormenorizada da maioria das personagens. É possível, a partir da leitura da descrição de cada personagem, conseguir fazer a recriação de um retrato da mesma. Talvez, por isso, seja possível partilhar o sofrimento de umas ou o orgulho e a vaidade de outras. As dezanove personagens não serão o espelho fidedigno da sociedade urbana de 1952, até porque se circunscrevem a um estrato específico da pirâmide social, mas refletirão muitos dos aspetos marcantes de uma época, constituindo pequenos retratos, alguns que se viriam a revelar noutras obras. Contribuem, por isso, para a construção de um testemunho da história privada do quotidiano das famílias, num período muito específico. O narrador escolheu aquele prédio e aqueles habitantes. Estes teriam, com certeza, algo a contar.

A porta da entrada do prédio está entreaberta. Antes de entrar, encontra-se alguém a trabalhar à janela. É o sapateiro Silvestre. A sua figura não é totalmente estranha, talvez já se tenha cruzado com o leitor, algures, numa outra ocasião, numa crónica, talvez. Este sapateiro é colocado estrategicamente pelo narrador no rés-do-chão esquerdo. Por um lado, a organização do prédio obrigava a que os artesãos ocupassem estes lugares, e, por outro, esta localização estratégica permitia que a personagem funcionasse como um elo com as restantes. É, de facto, a partir deste sapateiro que conhecemos alguns segredos dos outros habitantes. É ele que cumprimenta os que entram e saem do prédio durante o dia e que sabe as histórias ligadas a cada família. Casado há muitos anos com Mariana, estabelece com ela uma relação de cumplicidade “como se de duas crianças se falasse”. É, no entanto, um homem desiludido com o que a vida lhe ofereceu, não só a nível social mas também físico, uma vez que desgosta da sua “figura, algo quixotesca” (CLA, 10)¹³, com um corpo musculado mas algo disforme. “orgulhava-se do seu corpo, mas tinha raiva das suas pernas, tão enfezadas que nem pareciam pertencer-lhe”. (CLA,12).

¹³ Por questões práticas, as citações referentes a *Claraboia*, no corpo do texto, serão apresentadas sobre a forma abreviada de CLA, seguida da indicação da página. A edição é a de 2011, reeditada pela Porto Editora em 2017.

Silvestre é republicano, “se ser-se republicano é não gostar de monarquia” (CLA,173). Aos dezasseis anos já era sapateiro e trabalhava no Barreiro. O passado da personagem é narrado a Abel, num diálogo (CLA, 172-175), em que descreve a sua juventude e princípio de idade adulta. Combateu em França, andou “lá, metido até aos joelhos na lama da Flandres”. Quando voltou daquele país a situação de Portugal havia mudado, e foi “despedido e ameaçado com a polícia”. É este passado de revolta e de participação nos grupos da oposição, embora, de forma discreta, que contribuiu para a construção da personagem. O seu passado está ligado à luta e à resistência. “De dia, era o sapateiro, um sapateiro calado que não via mais longe dos que as solas dos sapatos que arranjava. À noite, é que era verdadeiramente eu [...] eu estava em contacto com os ferroviários, tinha uma missão a cumprir junto deles. Era um elemento de confiança, apesar de a idade não ser muita.” (CLA 175-176). Sabe-se que fez parte de lutas, mas o seu grau de envolvimento não é esclarecido, assim como as consequências de tal ligação. Poder-se-á constatar, mesmo, algum mistério à volta do passado do sapateiro:

“Habitara-se, na mocidade, a olhar os outros a direito, para saber quem eram e o que pensavam naquela época em que confiar ou não era quase uma questão de vida ou de morte. [...] Silvestre começou a sentir-se inquieto. Não tinha nada a recear, nunca fora incomodado desde que... desde que deixara aquelas coisas e agora já estava velho, mas a imobilidade e o à-vontade do homem perturbavam-no.

(CLA, 56-57).

A personagem sonha, no entanto, ver reconhecida a sua luta e sua posição ideológica, atitude que se depreende, por exemplo, quando, ao avistar Abel Nogueira pela primeira vez, pensa tratar-se de alguém que o virá confrontar com o passado. Por isso, quando percebe que o homem desconhecido que avista na rua, olhando repetidamente para a sua janela vem à procura de um quarto que o casal anunciara no jornal, o sapateiro sente alguma desilusão: “O que Silvestre sentiu não foi precisamente alívio. O seu pequeno suspiro foi de pena, como se de uma ilusão, a última acabasse de morrer. Não havia dúvida que fora presunção da sua parte”. (CLA, 58)

Nos longos diálogos que estabelece com Abel, a pretexto de uns cigarros fumados em conjunto e umas partidas de damas acompanhadas de umas ginjinhas, Silvestre mostra-se um homem sábio e conhecedor do mundo, o sapateiro filósofo, que faz lembrar o sapateiro que Saramago descreverá na crónica “O Sapateiro Prodigioso” da obra *Deste mundo e do Outro* (Saramago, 1997a: 23-25). Com esta personagem podem ser estabelecidos vários

paralelismos. Também o sapateiro contará “casos da sua mocidade, vagas conspirações de tempos remotos” (Saramago, 1997a: 24) ou fará divagações filosóficas “O amigo acredita na pluralidade dos mundos?” (Saramago, 1997a: 25), claramente em sintonia com as palavras de Silvestre: “- Filósofo? Todos os sapateiros têm um pouco de filósofos. Houve já quem o dissesse...” (CLA, 106). Este homem também não estará muito distante de Francisco Carreira, um sapateiro da infância do autor José Saramago, recordado na obra *As Pequenas Memórias* (2006). Também ele contava “histórias da sua mocidade, difusas conspirações políticas” (Saramago, 2006: 125).¹⁴

No mesmo apartamento vive Mariana, esposa dedicada de Silvestre, que sempre o apoiou, mesmo em tempos mais antigos, sofrendo em silêncio. “A minha Mariana sofreu muito por minha causa” (CLA, 176). Mariana é a grande companheira de Silvestre. Há entre eles uma cumplicidade enorme e um amor descomprometido: “E Silvestre riu. Mariana riu com ele. Duas crianças sem tirar nem pôr.” (CLA, 11). Não será de esquecer a “ternura” que emana deste casal, lembrando, por vezes, a cumplicidade existente entre outros casais saramaguianos, nomeadamente Baltasar e Blimunda, que vivem um amor verdadeiro e espiritual, em *Memorial do Convento*. Se a estratégia do narrador era colocar num prédio o retrato de uma sociedade dos anos 50 do século XX, a intrusão destas duas personagens seria o acalantar da esperança num futuro melhor. Importa, no entanto, acrescentar que, apesar do amor e respeito existente no casal, Mariana não deixa de ser uma mulher de uma sociedade maioritariamente patriarcal e, por isso, submissa, à semelhança de muitas mulheres da década de 50. Embora nada faça entender que há qualquer tipo de maltrato por parte do marido, Mariana sabe qual é a sua posição no casal “Se Mariana pudesse dizer o que pensava” (CLA, 59). Ela não toma decisões sozinha e cabe ao marido a última palavra: “A mulher já informara do preço, mas, como o homem queria ver o quarto, Silvestre é que resolvia.” (CLA, 58). Através destes excertos poder-se-á verificar que a posição da mulher submissa é algo que está enraizado na sociedade portuguesa. Jamais uma mulher assinaria um contrato sem o consentimento do marido. A relação entre os dois é cheia de afeto, mas cada um ocupa o seu lugar enquanto casal.

¹⁴ Os pensamentos do sapateiro Silvestre poderão também remeter para o misticismo do sapateiro de Trancoso, o sapateiro “profeta”, recordado no poema “Bandarra”, da obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa: “Sonhava, anónimo e disperso, / O império por Deus mesmo visto, / Confuso como o Universo / e plebeu como Jesus Cristo. (Pessoa, 1978: 93)

A este casal vem juntar-se Abel Nogueira. Esta personagem, que poderá ser considerada o alter ego do narrador, é um homem jovem, tal como Saramago na altura da redação do romance. Abel é um inquilino da vida. Não se quer prender a nada, nem emocionalmente, nem geograficamente e, por isso, tenta destacar-se das vivências dos outros: “Não gosto de ser agarrado e a vida tem muitos tentáculos. Um só basta para prender um homem. Quando me sinto preso, corto o tentáculo” (CLA, 105).

Podem, ainda, estabelecer-se comparações com o sujeito poético de “Sentimento de um Ocidental” ou de “Um Bairro Moderno” de Cesário Verde nomeadamente através do questionamento social feito pela personagem através da observação das desigualdades sociais, evidenciando os contrastes entre as classes:

“Sabia o que iria ver na rua: pessoas vagarosas ou apressadas, interessadas ou indiferentes. Casas sombrias, casas iluminadas. O correr egoísta da vida, a sofreguidão, o temor, o anseio, a abordagem pela mulher que passa, a expectativa, a fome, o luxo — e a noite que levanta as máscaras para mostrar a verdadeira face do homem.”

(CLA, 164)

O contraste é evidente através do uso de adjetivos antitéticos, nomeadamente “vagarosas” e “apressadas” ou “sombrias” e “iluminadas”. Também a ocorrência dos nomes “fome” e “luxo” acentuam esse contraste.

É também Abel que vagueia pela cidade e pelos pensamentos, como mais tarde o médico Ricardo Reis faria em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* enquanto procura “encontrar-se”: “Tudo estaria bem se não adivinhasse a existência de outros caminhos, ocupado em afastar os obstáculos do meu.” (CLA, 217). Coincidência ou não, tal como a personagem principal desta obra, também Abel Nogueira procura um quarto para alugar. Não será também inocente a escolha do apelido da personagem, fazendo lembrar Fernando Nogueira Pessoa. Será, ainda, interessante verificar que, ao contrário do que faz com as outras personagens, nomeando-as e caracterizando-as logo na primeira aparição, o narrador começa por manter o anonimato de Abel. O aparecimento desta figura está, de facto, envolvido nalgum mistério. Embora fosse uma personagem já, de certa forma, anunciada, uma vez que é o hóspede que vem ocupar um quarto na casa de Silvestre e Mariana, o narrador não procede à sua apresentação de forma imediata. A primeira vez que ele aparece na trama, é através do olhar de Silvestre que começa por observar “um homem que caminhava vagarosamente, com a cabeça levantada, mirando os prédios” (CLA, 56). É, igualmente,

através da focalização interna do narrador que se conhece a aparência física do futuro hóspede, “de estatura mediana, moreno e não aparentava mais de trinta anos” (CLA, 57) e que tinha

“um sorriso tão ligeiro que mal passava dos olhos. Tinha-os pequenos e brilhantes, muito pretos, sob as sobrancelhas espessas mas bem desenhadas. O rosto era moreno, conforme Silvestre já notara, de traços nítidos, sem brandura mas também sem dureza excessiva. Um rosto másculo, apenas adoçado pela boca de curvas femininas.”

(CLA, 57)

Após o primeiro contacto, o sapateiro passa a referir-se a ele como “rapaz” e só depois de se saber que a personagem viria a habitar aquele local, se conhece a sua identidade: “Chamo-me Abel... Abel Nogueira.” (CLA, 60). O mistério envolto na aparição desta personagem, bem como o conhecimento tardio da sua identidade faz lembrar o que aconteceu, também, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Aí, só se conhece a identidade de Ricardo Reis no momento do preenchimento do formulário do hotel. É certo que em *Claraboia*, este *suspense* é muito mais curto, mas a estratégia narrativa adotada é muito semelhante.

Abel Nogueira pode também ser considerado uma espécie de claraboia do prédio. É ele que, vem dar uma nova vida à casa de Silvestre e Mariana, com as sessões noturnas de jogos de damas. Por outro lado, perante a desconfiança provocada pelo seu suposto relacionamento com Lídia, é também ele que sente a necessidade de abandonar o prédio. Esta personagem assume uma importância determinante na trama narrativa, uma vez que a ação começa a partir do momento que Silvestre e Mariana decidem colocar um hóspede em casa, que virá a ser Abel, e termina no momento em que esta personagem sai do prédio.

Ainda no rés-do-chão, o leitor encontra um casal com um filho. Ele, Emílio Fonseca, caixeiro viajante, que passa o dia fora de casa, “era um homem pequeno e seco. Não era magro: era seco. Pouco mais de trinta anos. Louro, de um louro pálido e distante, o cabelo ralo e a testa alta” (CLA, 50). Ela, Carmen, era galega,

“um pouco mais alta que ele, a face esquadrada de queixo proeminente, duas rugas fundas das asas do nariz aos cantos da boca, havia nela uns restos de beleza quase esmaecidos, uma recordação de tez luminosa e quente, de olhos de olhar líquido e aveludado, de mocidade.”

(CLA,53-54)

Ambos estavam presos a um casamento falhado, quase desde o início, tal como Emílio faz questão de recordar: “Estamos casados há oito anos e, somados todos estes dias,

que felicidade tivemos? A lua de mel, ou talvez nem isso! Enganámo-nos, Carmen. Brincámos com a vida e estamos a pagar a brincadeira.” (CLA,54). É, no entanto, a sua mulher que, depois de recordar uma antiga paixão pelo seu primo Manolo, toma a decisão de abandonar o casamento, ainda que não seja de forma definitiva, até porque na época tal não era permitido. No entanto, perante o pedido da esposa, Emílio não se opõe à sua viagem, tratando da autorização que era necessária no caso da mulher se querer ausentar do país sem a companhia do marido. Henriquinho, o filho de ambos, uma criança frágil, mas perspicaz, adoece, sendo o despoletador de toda a crise do casal. Os dois elementos do casal encaram a vida de forma antagónica. Emílio é comparado “ao animal atrelado a uma nora que caminha léguas num círculo restrito, de olhos vendados, sem dar que passa por onde já passou milhares de vezes.” (CLA,137), contentando-se com “o mínimo indispensável e daí não passava [...] Carmen pertencia a outra raça, à raça daqueles para quem a vida não é contemplação, mas luta. Era ativa; ele abúlico.” (CLA, 138). Esta ataraxia de Emílio remete o leitor para o verso de Ricardo Reis, que serviu de epígrafe à obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”. (Saramago, 1984)

Aparentemente comum e desinteressante, este núcleo tem muito para oferecer à construção da ação. É esta família que, perante uma adversidade, a doença do filho, consegue sair do marasmo a que se habituou. Carmen regressa às origens, procurando a sua felicidade. Emílio, com a saída da mulher, experimenta a sensação de liberdade, esse sentimento que é possível experimentar se houver vontade de sair da zona de conforto.

Sobe-se, então, o primeiro lanço de escadas. No primeiro andar esquerdo encontra-se um casal que não se pode ver (de forma literal porque os seus horários são desencontrados e figurada porque, de facto, o ódio e a repugnância é o sentimento que os une). Ele linotipista de profissão, trabalha de noite e dorme de dia. A descrição de Caetano conduz o leitor a um sentimento de aversão pela personagem. Através da caracterização direta, o narrador descreve-o como alguém que tinha “fama de brutamontes, com o seu corpanzil inchado e os seus modos grosseiros. Ainda não chegara aos quarenta anos e parecia mais velho, por causa do rosto flácido, de olhos papudos e e beijo reluzente, caído” (CLA, 20). Ao longo do romance, o negativismo atribuído a Caetano da Cunha vai sendo vincado, realçando o seu sorriso como “lúbrico e quase repugnante” (CLA, 81). Também pelas atitudes da personagem, através da caracterização indireta, se vai construindo a sua personalidade. É sobretudo através da relação que estabelece com a sua esposa que é possível descortinar o

seu caráter. Um homem sem escrúpulos que tudo tenta para menosprezar a mulher e a colocar numa condição inferior “Se estivesse tão farta de trabalhar como eu, não tinha disposição para dar à língua” (CLA, 20).

Esta, Justina, é uma mulher amargurada desde que a sua filha Matilde morreu, vítima de meningite:

“Vestia luto carregado e, assim, muito alta e fúnebre, com os cabelos pretos divididos ao meio por uma risca larga, parecia um boneco mal articulado, demasiado grande para mulher e sem o menor sinal de graça feminina. Só os olhos negros, profundos nas olheiras maceradas de diabética, eram paradoxalmente belos, mas tão graves e sérios que a graça não morava neles”

(CLA, 18).

Aparentemente é uma mulher apagada, com uma presença quase fantasmagórica, que não vive, apenas existe. Esta figura irá ser fulcral no desenrolar da ação, quando, perante uma armadilha do marido, que a acusa de infidelidade, se revolta contra a sua condição de mulher apagada e se faz existir, ao despir-se perante o olhar perplexo do marido. Justina é o símbolo da emancipação não apenas da mulher submissa, mas de todos os que vivem aprisionados nas suas vidas, sem perspetivas de mudança. É esta mulher que, perante uma injustiça, desperta da sua inércia e se assume como insubmissa.

Do outro lado do patamar mora Lúcia. Esta mulher

“não era bonita [...] Os olhos eram castanho-escuros, os cabelos pretos. O rosto tinha, em momentos de cansaço, uma dureza masculina, especialmente ao redor da boca e nas asas do nariz, mas Lúcia sabia, com uma ligeira transformação, torná-lo acariciante, sedutor. Não pertencia ao tipo de mulheres que atraem pelas formas do corpo, mas, da cabeça aos pés, irradiava sensualidade.”

(CLA, 28)

Também o nome de Lúcia remete imediatamente para a Lúcia de Horácio ou das odes de Ricardo Reis. Tal como a Lúcia clássica, também esta é uma mulher madura e, aparentemente, frívola e independente. Em contraste, a Lúcia de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) é uma mulher simples, com cerca de trinta anos “morena portuguesa, mais para o baixo do que para o alto” (Saramago, 1984: 95). É uma simples criada de hotel que satisfaz os desejos carniais de Ricardo Reis, tendo consciência de que não poderá existir qualquer sentimento amoroso entre eles. É a falta de amor e o relacionamento puramente carnal que une estas duas mulheres saramaguianas. Em *Claraboia*, Lúcia recebe visitas noturnas do seu amante, Paulino Morais, que a visita a dias fixos, três vezes por semana. Recebe igualmente visitas da sua mãe a quem dá uma “pensãozinha”. Esta

“era uma mulher de pouco mais de sessenta anos, de cabelo grisalho coberto por uma mantilha preta, como preto era o vestido que trazia. Tinha uma face mole, com poucas rugas, de um tom de marfim sujo. Os olhos pouco móveis e mortiços, mal defendidos pelas pálpebras quase sem pestanas. As sobrancelhas eram ralas e pequenas, desenhadas como um acento circunflexo. Todo o rosto tinha uma expressão pasmada e ausente”.

(CLA, 64)

Desta personagem pouco mais se sabe. A sua presença na obra apenas contribui para a caracterização de Lídia. Tal como Paulino Morais, também não vive no prédio.

A ocupação de Lídia é descrita pelo narrador sem ironia ou qualquer animosidade. A mãe de Lídia, além de aprovar a sua conduta e relação com Paulino Morais, também usufrui da mesma, recebendo da filha uma pensão “Todos aqueles cuidados, aquelas suspeitas, aquele temor de desagradar ao senhor Morais, não era por amor da filha, eram pela integridade da pensãozinha mensal que dela recebia.” (CLA, 66). No passado, Lídia fora uma prostituta que costumava “encontrar-se com um homem num quarto mobilado da cidade, um quarto para pequenas permanências, com a inevitável cama, o inevitável biombo, os inevitáveis móveis de gavetas vazias.” (CLA, 67). Atualmente, apesar de ter amante fixo, e “casa montada” pelo senhor Morais, não se sente feliz com a sua condição:

“Não desejava recomeçar. Não por gostar de Paulino Morais: enganá-lo não lhe provocaria a sombra de um remorso, e se o não fazia era, sobretudo, por prezar a sua segurança. Conhecia de mais os homens para amá-los. Recomeçar, não! Quantas vezes fora à procura de uma satisfação sempre recusada? Ia por dinheiro, claro, e esse era-lhe dado porque o merecia... Quantas vezes saíra ansiosa, ofendida, lograda! Quantas vezes, tudo isto — quarto, homem e insatisfação — se repetiu! Depois, o homem podia ser outro, o quarto diferente, mas a insatisfação não desaparecia, não diminuía sequer.”

(CLA, 67)

Já a vizinhança não vê com bons olhos a vida da personagem. Lídia, que vive “às custas” de Paulino Morais, ela é vista por Rosália, vizinha do terceiro andar, como uma mulher que foge às convenções da sociedade: “— Sabes bem que não gosto que entres em casa da D. Lídia.” (CLA,23).

Paulino Morais, amante de Lídia e futuro patrão de Maria Cláudia, assume, na ação, um papel preponderante, embora o seu protagonismo não seja evidente. O amante de Lídia, é o protótipo do homem bem posicionado na vida que “Tinha o próspero ar do quinquagenário que possui mulher nova e dinheiro velho” (CLA, 125). O administrador vê em Lídia um objeto sexual, que satisfaz o seus caprichos, desejos e fantasias, numa relação

em que o amor não existe. Em seu lugar há apenas uma espécie de contrato em que cada um sabe qual o seu papel:

“Um pouco gasto pelos excessos e adormentado pela idade, dera-lhe para procurar excitantes, e o vestuário da amante era um deles. Nada de fantasioso ou pornográfico, como conhecia de amigos seus. Tudo simples e natural. Lídia devia recebê-lo em camisa de noite, amplamente decotada, braços nus e cabelos soltos. A camisa devia ser de seda, nem transparente de mais que tudo deixasse ver, nem de menos que tudo ocultasse. (...) Lídia, ao princípio, opusera-se, mas depois achara melhor conformar-se. Todos os homens têm as suas excentricidades e a deste não era das piores. Cedeu, tanto mais que ele lhe levava um calorífero elétrico.”

(CLA, 126)

Sobe-se mais um lanço de escadas e chega-se ao último andar esquerdo, onde vivem quatro mulheres. Têm um gosto especial pela música. Cândida e Amélia são duas irmãs, viúvas, que parecem não pertencer, ou não querer pertencer, àquele prédio. Noutros tempos viveram com algum desafogo económico e, por isso, são saudosistas:

“Pobres velhas, agora limitadas aos arranjos domésticos, longe do tempo em que os seus interesses eram mais amplos, mais vivos, em que o desafogo económico permitia esses interesses! [...] Sentiam-se novas, vibrantes, sonoras como a corda tensa de uma piano – comparando-se com aquela velhice que se esboroava.”

(CLA, 74)

Amélia é mãe de Isaura e Adriana, duas jovens que ainda partilham o mesmo teto. Adriana “Estava a meio do caminho dos trinta aos quarenta anos” (CLA, 13) e Isaura tinha “as faces pálidas onde as primeiras rugas abriam sulcos finos” (CLA, 14).

No apartamento em frente vive uma família: Anselmo, Rosália e a filha de ambos, Maria Cláudia. De acordo com Silvestre, Anselmo seria um capitalista. Trabalhava num escritório e “Era sempre o mesmo homem. Distinto, alto, decorativo, um pouco curvado, calvo, e cofiando o pequeno bigode. O rosto parado e inexpressivo, produto de um esforço de anos orientado no sentido de represar as emoções para garantia da respeitabilidade.” (CLA, 46).

Preocupado com as aparências: “O que a Claudinha ganha, mal chega para ela. Filha minha não pode apresentar-se de qualquer maneira.” (CLA, 76) ou “o que dirão os vizinhos” (CLA, 80), Anselmo valoriza o dinheiro e a vida que ele pode proporcionar. Já na sua relação com a esposa, “Considerava a mulher muito abaixo de si, mas saber-se assim adorado lisonjeava-o, de tal modo que, de bom grado, renunciava ao gosto de evidenciar por palavras essa superioridade quando via nos olhos de Rosália o respeito e o temor.” (CLA, 77).

A filha do casal, Maria Cláudia, ambicionava tomar o lugar de Lúdia, teria 19 anos, uma idade perigosa, segundo os pais. Tal como a Lúdia, o narrador atribui-lhe alguma importância na hora de a descrever:

“Rugas pequeninas, vincadas pelo esforço, assinalavam o lugar onde mais tarde viriam a aparecer os pés-de-galinha. A boca carnuda conservava ainda restos de bñton do dia anterior. Os cabelos castanhos, cortados curtos, davam-lhe um ar de garoto rufiño que lhe tornava a beleza picante e provocadora, quase equívoca [...] A camisinha enfeitada de rendas abria-se no movimento em que o peito alargava – e deixava ver dois seios pequenos e redondos.”

(CLA, 21)

Embora não haja referéncia a mal entendidos entre a vizinhança (a não ser Caetano que não gosta de ver o seu sono incomodado, nem que a sua mulher frequente as casas das vizinhas), não há entre estes condóminos (se assim se podem nomear) uma relação de profunda amizade, apenas existe convivéncia. Entre os homens nunca há conversa e são as mulheres que, em casos mais raros, entram em casa dos vizinhos.

Apesar de existir algo em comum entre os diferentes núcleos¹⁵ e, conseqüentemente entre as várias personagens, será ousado destacar qualquer uma delas como personagem principal. Todas elas adquirem um papel essencial em toda a trama narrativa. O facto de se contar a história das seis famílias paralelamente faz com que seja ainda mais difícil nomear protagonistas. No entanto, Silvestre, o sapateiro, é a personagem que maior relação tem com as restantes e que, de alguma forma, faz a ponte entre os vários enredos. O artesão acaba por ser o motor de alguma agitação no prédio, uma vez que é ele que traz um novo inquilino e, com ele, algumas alterações no quotidiano do edifício. Também Abel assume um papel fundamental na ação, uma vez que esta se inicia com a sua chegada e termina com a sua partida.

2.3. Tempo

A ação do romance decorre durante a primavera de 1952, “O nevoeiro levantara-se e o céu estava azul, de um azul aguado de começo de primavera.” (CLA, 29). Os marcos temporais mais rigorosos são explicitados através do diário de Adriana, cuja primeira página havia sido datada de “10 de janeiro de 1950, mais de dois anos antes” (CLA, 306): “Quarta

¹⁵ Neste contexto, entende-se por núcleo o conjunto das personagens que partilham o mesmo apartamento.

feira, 19/03/52, à meia noite menos cinco.” (CLA, 42) ou “Domingo, 23/3/52, às dez e meia da noite” (CLA, 109). Não restam dúvidas, portanto, do ano em que decorre a ação, 1952.

O intervalo temporal não é muito longo, não mais do que dois meses, uma vez que, numa noite, em que Abel vagueia pela cidade, se refere que “A tépida noite de abril recebia-o cá fora.” (CLA, 221) e, já decorrida grande parte da intriga, após a partida da sua mulher, Carmen, para Espanha, Emílio Fonseca apercebe-se que passará os próximos tempos sozinho: “Sentou-se na cama de que seria o único ocupante durante aqueles três meses e acendeu um cigarro. Estaria sozinho durante os meses de maio, junho, julho e, talvez, parte de agosto”. (CLA,298). Compreende-se, então, que esta cena se passaria no final de abril, início de maio.

A ação é, por isso, concentrada, sem recurso a elipses ou resumos temporais. As histórias das famílias são narradas alternadamente, com uma linearidade temporal do dia a dia, contadas a partir do quotidiano dos vários habitantes ao longo dos trinta e cinco capítulos. Há os que trabalham durante o dia, nomeadamente Adriana e Silvestre: “Era assim todas as manhãs. Quando Adriana saía de casa já o sapateiro estava à janela do rés-do-chão.” (CLA, 13) e os que trabalham durante a noite, como Caetano da Cunha que “Quando saía do jornal, ainda de noite, e via as ruas desertas brilhando da humidade que a madrugada trazia do lado do rio, sentia-se feliz.” (CLA, 141).

A descrição do serão, em cada uma das casas, contribui para a caracterização do ambiente social, através da dinâmica diária das famílias que se centrava, essencialmente, em momentos de lazer ligados à leitura ou à telefonia: “Felizmente, a emissora fechava. Breves notícias do estrangeiro, o resumo do programa do dia seguinte — e Rosália aumentou um pouco o volume do som para ouvir as doze badaladas da meia-noite.” (CLA,119). Também em casa das quatro mulheres, Amélia, Cândida, Isaura e Adriana, a telefonia e a música eram o centro das atenções. Este núcleo, com efeito, dá especial atenção à música, sobretudo a clássica, sendo conhecida a predileção de Adriana por Beethoven. Em contrapartida, Maria Cláudia, filha de Rosália e Anselmo nutre admiração pelo *ragtime*. A diferença de gostos musicais é evidenciada na noite em que as duas famílias ouvem estilos diferentes, mas “Honegger, lançado através do alto-falante, logrou vencer o anónimo *ragtime*” (CLA, 71). Este episódio, mais do que uma luta de estilos musicais, é, sobretudo, uma luta de poderes e classes sociais, saindo valorizada a música clássica em detrimento das novas tendências

americanas. A vertente “capitalista” (como é apelidada por Silvestre) desta família é ainda evidenciada no serão em que vão ao cinema e recolhem a casa. Já na cozinha bebem chá e, por breves momentos, a divisão “desaparecia para dar lugar a uma salinha íntima com móveis caros e quadros pelas paredes e um piano a um canto” (CLA, 46). Durante alguns minutos, aquela família tornava-se numa família distinta, com um bem-estar económico superior ao seu.

São também os serões de Abel e Silvestre, marcados pelas longas conversas sobre os desígnios da vida, acompanhados por jogos de damas, cigarros, ginjinhas e, principalmente, partilhas de segredos e questionamentos existenciais, que permitem obter uma visão da situação em que o país se encontrava. Era igualmente através dos diálogos que Silvestre, com o recurso a analepses, recordava o seu papel nas lutas contra o poder: “Era uma criança, bem sei, sentia e pensava como criança. Mais tarde, comecei a ver que me roubavam as esperanças. A república já não era novidade, e nesta terra só se apreciam as novidades.” (CLA,173)

Os episódios, principalmente os dos serões, reconstituem uma sociedade dos anos 50, caracterizada entre o cinzento dos seus dias e a esperança, ainda que aparente, que começava a aparecer depois do final da Segunda Guerra na Europa. Esta esperança é transmitida, nomeadamente, através de momentos de lazer, como as idas ao cinema, a audição da telefonia ou alguns rituais, nomeadamente os ligados à alimentação, que permitiam vislumbrar a vinda de melhores tempos, mais luminosos.

Para além dos marcos temporais explícitos, que permitem balizar, cronologicamente, a ação e a descrição de rotinas, tendo em conta as diferentes partes do dia, há outras marcas que são testemunhos de uma época. Todas as personagens apresentam especificidades que o permitem fazer. Os já referidos serões em família testemunham rotinas de um período específico, em que a telefonia era o centro da casa¹⁶. Há ainda outros aspetos que permitem uma localização mais exata, como é o exemplo do interesse de Anselmo por futebol, nomeadamente por jogos internacionais (CLA, 117 – 119). Poder-se-á arriscar dizer que há

¹⁶ Já Manuel da Fonseca, escritor neorrealista, tinha publicado em 1951, na obra *O Fogo e as Cinzas*, o conto “Sempre é uma companhia”. A ação deste conto centra-se na importância da telefonia, no serão de uma comunidade, como a única forma de quebrar o isolamento de uma aldeia e de receber notícias do exterior.

uma necessidade de o narrador conseguir tornar a ação verosímil, colocando as personagens em “quadros de época”.

Desta forma, é por via de Silvestre que o narrador coloca o narratário a par do contexto político da época. É ele que, quando não encontrava as notícias que pretendia, “atribuía culpas ao jornal que nunca publica o mais importante, que troca ou esquece notícias, sabe lá o diabo com que intenções!”, demonstrando, dessa forma, o comprometimento da imprensa com o discurso do poder, que dava ênfase a acontecimentos irrelevantes, procurando dissimular a situação do país. O sapateiro procurava, também, “interessar-se pela situação política da França e pela Guerra da Indochina”. (CLA, 93). Nas palavras e nas ações de Silvestre subentende-se a repressão e a censura que filtrava as notícias a publicar. Com a referência à Guerra da Indochina [1946-1954], percebe-se o interesse da personagem por questões internacionais que permitem também localizar a ação temporalmente.

Saramago voltaria a recorrer às notícias de jornal para caracterizar a época do Estado Novo na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). A censura, sempre presente, não passa despercebida ao narrador de *Claraboia*, que, com a sua consciência social, tem necessidade de a desmascarar: “O Abel, que vive nestes tempos escuros e desconfiados, não pode imaginar as esperanças daqueles dias” (CLA,173), referindo-se, provavelmente, ao Golpe de 1926. O contexto político é ainda visível quando se refere que Silvestre é republicano, “se ser-se republicano é não gostar de monarquia” (CLA,173), sendo perceptível a sua posição política: “Depois, o pior foi terem aparecido uns tantos que queriam, à viva força, salvar a pátria” (CLA,173). Ao colocar estas personagens em situações do quotidiano, o narrador de uma forma, aparentemente inocente, denuncia a opressão camuflada.

De facto, ao longo do romance, não há nenhuma referência explícita à Polícia Política, nem tal seria possível dada a data de escrita do mesmo, mas são também convocados para a trama, através das vivências das personagens, outros meios de repressão vividos na altura. A PVDE, e depois PIDE, embora não esteja presente, é várias vezes aludida na personagem de Silvestre que ficava sempre a medo, à espera que “eles” aparecessem, se bem que com uma réstia de esperança que tal acontecesse, numa tentativa, talvez, de algum reconhecimento por aquilo que tinha feito nos tempos passados: “achou que era presunção da sua parte acreditar que o homem vinha por motivos que nada tinham a ver com o quarto

e que se relacionavam com os acontecimentos remotos do tempo em que...”(CLA, 57-58). É assim, através dos diálogos desta personagem, que a ideologia política do autor poderá ser percebida. Embora nos casos apontados o narrador não recorra à ironia, que se viria a tornar tão característica da sua escrita, é evidente uma tomada de posição ideológica ao longo da obra.

É ainda de salientar a descrição do Rossio, bem como dos reclamos luminosos característicos que permitem ao narratário a identificação daquele espaço, numa época muito específica¹⁷:

“Lá estava a máquina de costura, os dois relógios, o copo de vinho do Porto que se esvaziava sem que ninguém o bebesse, a carruagem que não sai do mesmo sítio, com dois cavalos, um azul e o outro branco. E estavam também, cá em baixo, as duas fontes com mulheres de rabo de peixe e cornucópias tão avarentas que só deitam água.”

(CLA, 297)

O tempo psicológico, visto através das sensações das personagens, e filtrado através das suas vivências subjetivas (Reis, 2018:508), é também visível no decorrer da ação.

Em Justina é mais evidente a passagem do tempo crivado pelas suas vivências subjetivas. “O tempo fluía lentamente. O tiquetaque do relógio empurrava o silêncio, insistia em querer afastá-lo, mas o silêncio opunha-lhe a sua massa espessa e pesada, onde todos os sons se afogavam.” (CLA,32). Também Silvestre tem esta percepção da mesma personagem “Desde aí, a mãe parece que envelheceu trinta anos.” (CLA, 97).

A clivagem do tempo, influenciada pela subjetividade, é transversal a outras personagens, nomeadamente as femininas, atravessando todas as faixas etárias. É o caso de Adriana que, depois do envolvimento íntimo com a irmã, em grande angústia, sente que “Lentos passaram os minutos e as horas.” (CLA,152).

Também a Carmen, o tempo parece uma eternidade quando espera por notícias de Espanha: “Tinham-lhe parecido anos aqueles dias de espera.” (CLA, 293) na ânsia de se libertar da vida que escolhera e lhe trouxera já algum arrependimento. O contraste conseguido através da antítese “anos/dias” sublinha os sentimentos experimentados pela personagem.

¹⁷ Cf. Anexo 1

Através de uma metáfora “O tempo deslizava, continuamente, com aquele rumor sedoso que tem a areia correndo na ampulheta.” (CLA, 63) o narrador consegue transmitir a (ainda) ausência de preocupação e alguma futilidade da personagem Lídia, para quem a velocidade do correr da vida, aparentemente, parecia não interessar, embora o recurso ao vocábulo “rumor” alerte para a consciencialização dessa passagem do tempo. No entanto, através da utilização do adjetivo “sedoso” para qualificar o nome “rumor”, esta vivência não seria penosa, mas, pelo contrário, aparentaria ser agradável. No entanto, tal não evita que Lídia se consciencialize da sua situação e, mais tarde, questione a sua forma de viver, colocando em causa a relação que mantinha com Paulino e, conseqüentemente, o tipo de vida que escolhera.

Apesar de, como já referido, as balizas temporais serem muito curtas, o narratário fica com a sensação que passou muito tempo entre o primeiro contacto que teve com com Silvestre e a sua última fala. Deve-se esta passagem lenta do tempo ao ambiente político e social que se vivia em Portugal, caracterizada por um arrastamento temporal. É essa a sensação do leitor ao longo da obra. Da mesma forma que Portugal se arrastava em direção ao futuro, a ação, no romance, arrasta-se, encaminhando-se para um desfecho que teima em não aparecer.

2.4. Espaço

A ação do romance decorre num prédio igual a tantos outros da capital. Em *Claraboia*, o autor descreve a cidade igual a essa Lisboa “histórica e mítica de José Saramago, uma Lisboa que encerra todas as cores e toda a história de um país” (Oliveira, 1999: 376).

Lisboa está presente, por exemplo, nos olhos de Isaura que, antes de começar a trabalhar, olhava “o rio que se estendia muito largo, com a outra margem oculta pelo nevoeiro. Parecia o oceano” e “Uma alta chaminé de fábrica”. Por vezes, “o nevoeiro delgado que não impedia de toda a visão, cobria a cidade de imprecisões e de sonho” (CLA, 15), lembrando a Lisboa de Cesário Verde. Também Abel, tal qual o sujeito poético do poema “Sentimento de um Ocidental”, vagueia pela cidade, seguindo “pelas ruas tranquilas, de raros passantes, com as linhas dos elétricos brilhando paralelamente” (CLA, 220) ou “entrava num café.” e “Saía, angustiado. [...]. Os altos prédios canalizavam-lhe o caminho”

(CLA, 221).¹⁸ É a partir da deambulação desta personagem que o narrador dá a conhecer as diferenças sociais, utilizando o paralelismo de construção para a denúncia social, mais uma vez lembrando o “poeta pintor”: “Nas ruas dos bairros excêntricos, a cada porta caixotes do lixo. Os cães buscam os ossos, os trapeiros os farrapos e os papéis.” (CLA, 221). É colocada em evidência a desigualdade social apelando à reflexão sobre a temática da condição humana e a degradação social. Ao colocar no mesmo patamar os “cães” e os “trapeiros”, o narrador salienta o fosso existente entre classes. Repare-se como cães e homens procuram o seu sustento nos desperdícios das classes mais favorecidas, as dos “bairros excêntricos”. Ao utilizar a forma verbal “buscam”, associada ao reino animal, o narrador coloca o homem numa posição humilhante, como se não fosse possível descer mais na pirâmide social.

De forma a dar ênfase à luta política, também o Barreiro é trazido à trama. Conotado, desde cedo, com as lutas laborais, ainda que seja referido apenas na conversa entre Abel e Silvestre sobre a infância e juventude do sapateiro, a referência a este local convoca para a ação a ideia de luta e de oposição. Não será audacioso pensar que o narrador conta com a cumplicidade do leitor para que o pensamento divague para a importância das lutas de oposição e conseqüentemente o acordar da situação em que Portugal se encontrava em 1952.

A cidade Lisboa é, ainda, descrita com a sua grandiosidade quando Emílio experimenta a liberdade, depois de Carmen ter viajado para Espanha. Com a descrição pormenorizada do Rossio¹⁹, além de se mostrar uma cidade em crescimento e aberta à modernidade, o narrador evidencia o contraste entre o espaço interior, associado à clausura e ao desalento (que reinava na época), e a liberdade conquistada através da vista do exterior:

“Quando saiu do restaurante, todos os reclames luminosos do Rossio flamejavam. Olhou-os, um por um, como estrelas de Anunciação. Lá estava a máquina de costura, os dois relógios, o copo de vinho do Porto que se esvaziava sem que ninguém o bebesse, a carruagem que não sai do mesmo sítio, com dois cavalos, um azul e o outro branco. E estavam também, cá em baixo, as duas fontes com mulheres de rabo de peixe e cornucópias tão avarentas que só deitam água. E a estátua ao imperador Maximiliano do México, e as colunas do Teatro Nacional, e os automóveis rolando no asfalto, e os gritos dos vendedores de jornais, e o ar puro da liberdade.”

(CLA, 297)

¹⁸ Apesar de neste ponto não ser abordada a intertextualidade, salienta-se o recurso aos versos de Cesário Verde “Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados [...] E saio. A noite pesa, esmaga. Nos / Passeios de lajedo arrastam-se as impuras. / Ó moles hospitais! Sai das embocaduras / Um sopro que arripia os ombros quase nus. // Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso / Ver círios laterais, ver filas de capelas, / Com santos e fiéis, andores, ramos, velas, / Em uma catedral de um comprimento imenso.” (Verde, 2006: 106)

¹⁹ Sobre esta descrição será interessante consultar fotografias da época que comprovam a veracidade da mesma. Sem uma descrição exata, mas com a identificação do leitor, o narrador, procurará, mais uma vez, através da verosimilhança, o suporte da sua trama. (cf Anexo1)

Poder-se-á, então, estabelecer um paralelismo entre o interior (Portugal) e o exterior (mundo). Portugal era o país monótono e cinzento, sem perspectivas, afastado, do exterior, do mundo onde a luz e a liberdade existiam. Se se quiser analisar profundamente a questão, consegue-se encontrar uma série de espaços dentro do espaço, como se de uma *matrioska* se tratasse, até atingir um nível de clausura e sofrimento que se encontra no espaço interior²⁰, primeiro de uma forma geral, no prédio, uma vez que todas as famílias revelam, de alguma forma, algum sentimento negativo (rancor, pena, ...). Depois, num plano mais fechado, entrar-se-á em cada casa e aí ficar-se-á a conhecer a problemática de cada família e, por fim, algumas divisões mais íntimas, geralmente o quarto, a que está associada uma carga negativa enorme. A casa e o quarto de Justina é o exemplo mais claro desta relação entre o espaço e as vivências das personagens. Ao longo da obra, o quarto surge como o mais recôndito local e o mais sujeito à reflexão interior de cada personagem.

Sobre o espaço e o seu sentido pedagógico na obra de José Saramago, Horácio Ruivo afirma que

“Uma vez consciencializados das características negativas do seu espaço, marcado por valores veiculados por uma sociedade pós-moderna, que sobrevaloriza o consumo e o imediato em detrimento da dimensão ética e humana, os leitores, vão, em utopia, repensar o seu espaço, e contribuir para a construção de outro, cujo referencial seja o da realização plena do ser humano insatisfeito.”

(Ruivo, 2017:295)

Também em *Claraboia*, o espaço tem esse poder didático, tentando guiar o leitor na procura de uma reflexão mais profunda. Como já foi referido, as personagens movimentam-se dentro de um prédio com seis apartamentos. Cabe ao narratário, conduzido pelo olhar atento do narrador, entrar em cada casa de forma a inteirar-se do que lá se passa. A primeira paragem será no patamar. É aí que as personagens se cruzam. Ao colocar a ação num prédio, o narrador tem a possibilidade de, através das vivências dos seus habitantes, colocar um país a nu, abarcando os estereótipos de uma sociedade estratificada. O prédio é, então, um microcosmos da ação, funcionando como um reflexo da sociedade. Este prédio, que pode ser considerado uma metáfora de Portugal, enclausura os seus habitantes, demonstrando que, para aquelas personagens, não há hipótese de fuga. Da mesma forma, Portugal continuava

²⁰ Tal como na construção da *matrioska*, em que a boneca menor não possui abertura na sua estrutura, também o espaço interior é fechado, aniquilando qualquer tentativa de abertura para o espaço exterior.

fechado sobre si próprio, dificultando a comunicação com o exterior e, conseqüentemente, com novas ideias.

Em contraste com o exterior, que pouco mais aparece, a descrição do interior das casas está ligada intrinsecamente a cada personagem. A oposição é evidenciada, por exemplo, numa noite em que Abel, depois de se cruzar com Paulino Morais no patamar, entra no seu quarto abafado e, ao olhar pela janela observa “Os prédios que circundavam os quintais, adormecidos, formavam como que a guarda de um poço sombrio. Luz, só a do seu quarto”. (CLA, 131). Neste excerto para além de, mais uma vez, ser notável a aproximação à descrição de Cesário Verde, o narrador alerta para a luz que sai do quarto de Abel. Esta personagem, mais atenta e reflexiva do que as restantes, tem um conhecimento do mundo que os outros não têm e, por isso, a sua luz sobressai no meio da escuridão dos quintais, ou seja, a consciência de homens como Abel sobressai num país que teima em continuar adormecido.

Carlos Reis atesta que “o espaço interior permite fixar a ação num ambiente físico mais restrito, mas eventualmente carregado de significado, sobretudo no tocante à condição e vivência das personagens.” (Reis, 2018:113). É o que se passa no romance *Claraboia*. O espaço interior revela-se portador de emoções e significado que deixam transparecer as preocupações, anseios, alegrias (poucas) ou tristezas das personagens. O quarto de Lídia

“entontecia. Os móveis eram bonitos, como nunca vira, havia espelhos, cortinas, um sofá vermelho, um tapete felpudo no chão, frascos de perfume no toucador, um cheiro de tabaco caro, mas nada disto, isoladamente, era responsável pela sua perturbação. [...] Na atmosfera daquele quarto, perdia sempre o domínio de si mesma. Ficava tonta como se tivesse bebido champanhe, com uma irresistível vontade de fazer tolices.”

(CLA, 25)

Nota-se a forma como o espaço condiciona quem habita nele. Parece que é o espaço que faz a personagem. Por outro lado:

“Justina só podia existir naquela casa, e a casa, assim tão nua e silenciosa, não poderia ser o que era sem a presença de Justina. Dos móveis, do chão, subiam emanações de mofo. Havia no ar um cheiro a bafio, as janelas sempre fechadas produziam aquela atmosfera de tómbulo”

(CLA, 31).

É possível verificar como espaço e personagem se tornam num só, levando ao extremo o conceito de espaço psicológico, altamente filtrado pelas sensações da personagem e esta altamente influenciada pelas circunstâncias do espaço. Justina era de facto uma mulher que há muito morrera (com a sua filha) e a sua casa refletia isso mesmo. A referência ao vocábulo “tómbulo” evidencia o rumo que a vida da personagem tomou. Ao morrer para o

mundo, Justina, sepultou-se na sua própria casa. A sua aparência de defunta contribui para acentuar esta ideia de morte que teima em vaguear pelo espaço.

Na verdade, o que, aparentemente, é a descrição do quotidiano da vida de um prédio é muito mais do que isso se se estabelecer um paralelismo entre a trama e o contexto político que se vivia na altura. Repare-se então: este é um prédio pouco movimentado, tal como o Portugal do Estado Novo que havia estagnado sem trocas comerciais ou sociais. Com exceção de Isaura, são os homens que saem de casa para o exterior em busca de trabalho e robustez económica. Na família matriarcal, a das quatro mulheres, são as mulheres que o fazem. É também Maria Cláudia, na busca de alguma emancipação, que começa a trabalhar de forma a contribuir para o sustento da família.

Emílio e Carmen vivem enclausurados num casamento infeliz, presos a convenções que não lhes permitem a felicidade. É Carmen, a galega, que numa atitude de emancipação, volta (ainda que temporariamente) à sua terra, deixando Emílio sozinho e finalmente livre da sua clausura. É ele que sente o seu “primeiro dia de liberdade.” (CLA, 296). A descrição feita nas páginas seguintes mostra o contraste entre um “Portugal cinzento”, ligado ao isolamento e o prenúncio do que aconteceria mais de vinte anos depois quando, em 1974, se pôde cantar liberdade. Da mesma forma que Emílio não soube o que fazer com a liberdade, também muitos portugueses ficaram aturdidos com a sua nova condição: “A manhã estava clara, o céu limpo, o sol quente. Os prédios eram feios e feias as pessoas que passavam. Os prédios estavam amarrados ao chão e as pessoas tinham um ar de condenadas. Emílio riu outra vez. Era livre.” (CLA, 301)

2.5. Narrador

Ao longo do romance, o narrador assume vários pontos de vista, de acordo com o pensamento das diferentes personagens, tornando-se, por isso, numa voz polifónica. Este narrador não se limita a narrar a história de forma unilinear. Sente-se, já, a necessidade de acompanhar cada uma das personagens, nos seus pensamentos e nas suas ações, sem esquecer, no entanto, uma certa cumplicidade que vai construindo com o narratário. Carlos Reis afirma que “Sendo certo que o narrador é fonte e origem da comunicação narrativa, também é certo que ela só se concretiza com eficácia se for efetiva a competência narrativa do narratário” (Reis, 2018:64).

De facto, ao longo da obra Saramaguiana (sendo aqui entendida como o conjunto dos seus romances) há um crescente galanteio entre narrador e narratário que pressupõe o tal conhecimento deste. Essa relação começa a ser evidente nesta obra quando, por exemplo, o narrador tem necessidade de parar a sua narrativa para “prestar contas” ao narratário, como mais adiante veremos. O autor, num ensaio publicado na revista *Ler*, afirma que:

Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exibições ginásticas de técnicas de narração — um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro — mais do que a história que lhe será narrada — a pessoa invisível mas omnipresente do seu autor.
(Saramago, 1997b: 40)

Há, por isso, no romance saramaguiano, um narrador e autor que se entrelaçam, criando com o leitor uma relação que vai crescendo, mostrando e desvendando a sua perspetiva.

Não se pense que este é um olhar indiscreto, raras vezes o é. Por vezes, o narrador vai mais longe e levanta o véu de algumas personagens (veja-se o caso de Silvestre) do qual não se chega a saber o passado ou o das duas mulheres, Cândida e Amélia, das quais se sabe apenas que viveram tempos áureos.

É também este narrador que, como uma claraboia, mostra o interior das personagens, no mais profundo dos seus pensamentos:

“Abel pensou, tornou a pensar e, no fim, tinha diante de si apenas a pergunta. Parecia um beco sem saída. «Que pessoas são essas? Que capacidade é essa? Em que consiste a transfiguração? Não estarão estas palavras demasiado longe do que querem exprimir? A circunstância de ser forçoso o uso das palavras não dificultará a resposta? Mas, nesse caso, como achá-la?»

(CLA, 162)

A polifonia do narrador, que se viria a tornar numa das características mais evidentes do discurso saramaguiano, começa, neste romance, a emergir. A presença constante na mente das personagens, colocando os pensamentos da mesma em diálogo, “Se Mariana pudesse dizer o que pensava, diria justamente — «*não é*». Mas não disse nada. Limitou-se a conjugar um encolher de ombros indiferente com um franzir de nariz desaprovador.” (CLA, 59). A alma das personagens, ao contrário da época em que se movimentam, é totalmente transparente e é dada ao leitor a possibilidade de a conhecer profundamente. Também, por isso, é possível “ouvir” uma imensidão de vozes que vão guiando, alertando ou simplesmente convidando à reflexão.

O narrador também está lá, ao serviço do leitor para o auxiliar na descoberta das pistas que o conduzem ao desvendar de mistérios, nem que sejam os simples, fornecendo-lhe, por exemplo, indicações linguísticas, como a explicação da expressão idiomática “cortar as pernas:

“A referência à violenta operação não provocou aquela estranheza que seria perfeitamente justificável se se atendesse à circunstância de os membros inferiores de Anselmo continuarem ligados ao seu possuidor. Um estrangeiro desconhecedor das expressões idiomáticas portuguesas e entendendo à letra tudo o que ouvisse dizer, julgaria estar numa casa de loucos, vendo Anselmo acenar a cabeça gravemente e declarar com profunda convicção:
— É verdade. Foi assim mesmo.”

(CLA, 206)

Esta orientação que o narrador oferece ao narratário é evidente ao longo da obra de Saramago. Não raras vezes, o leitor é confrontado com mais uma explicação, uma achega, um pequeno comentário sobre o desenrolar da história. Ainda no campo da explicação de expressões idiomáticas e provérbios veja-se o que acontece, no romance de 2008, *A Viagem do Elefante*:

“Um provérbio, se por tal nome o dito pode ser designado, e que tanto terá de português como de indiano e universal, resume de maneira elegante e eloquente situações como esta, quando te recomenda que deverás fazer o que eu te diga, mas não fazer o que eu faça.”

(Saramago, 2008: 228)

Há, assim, uma relação entre mestre e aprendiz, em que o primeiro tenta que o segundo nunca perca “o fio à meada”, e o acompanhe neste contar de histórias, que são escritas para ser ouvidas.

2.6. A estrutura do prédio. De que é feito este livro – o discurso

Visitados a fachada e o interior há que verificar como foram construídas as paredes. O leitor mais incauto arriscaria dizer: “a obra é de Saramago, não tem pontuação”. Como o próprio, ao longo da sua vida, em várias ocasiões, fez questão de referir várias vezes, a pontuação fica a cargo do leitor, todo o dito se destina a ser ouvido. A leitura, conseqüentemente, quer-se fluida. O leitor, que lê o romance como quem vai na estrada, deve procurar os seus sinais e seguir o caminho com atenção, pois, neste caso ao deter-se nas pequenas coisas encontrará as grandes.

O romance em análise, escrito antes de *Levantado do Chão* (1980), ainda não fora alvo da coragem deste narrador, pois é a partir da redação dessa obra que o autor inicia uma nova forma de escrever, de caráter mais oralizante e que, de acordo com José Saramago, se iniciou por volta das primeiras dezenas de páginas que começou a escrever sem “essa parafernália de todos os sinais que vamos pondo aí” (Saramago, *apud* Reis 1998:22). No entanto, em *Claraboia* existiram já alguns indícios do que se veio a convencionar chamar-se o “estilo saramaguiano”. O mais evidente seria, portanto, a falta de pontuação convencional. Embora tal não seja, ainda, reconhecível nesta obra, com a exceção do exemplo já apresentado aquando da abordagem da polifonia do narrador, a fluidez necessária ao discurso, nomeadamente nas situações de onisciência do narrador, obriga a que surjam já alguns cambiantes desse discurso oralizante, de forma a captar, de uma forma mais clara, o diálogo interior das personagens:

“(Como nos antigos tempos... Uma chávena de café! Venha, pois, a chávena de café, tia Amélia! Sente-se aqui, ao pé de nós, assim, com esse rosto de pedra e esse coração de cera. Beba uma chávena de café e amanhã refaça as suas contas, invente receitas, suprima despesas, suprima mesmo esta chávena de café, esta inútil chávena de café!”

(CLA, 40-41).

Neste excerto, é clara a voz interior da personagem em diálogo com a mesma. Note-se ainda a ausência do travessão para indicar o início da fala. Neste caso, o narrador, assinalou o pensamento com parênteses. Há ainda a necessidade de isolar, de alguma forma, o pensamento da personagem, que neste caso funciona quase como um aparte. É ainda de salientar a presença do discurso oralizante, acentuado com uma certa rutura com a convenção da transcrição do discurso direto. Nota-se já a ausência do travessão, embora a restante pontuação seja mantida. Mais tarde, esta será substituída pelo recurso à vírgula seguida de letra maiúscula, marca irrefutável da escrita de José Saramago.

2.6.1. A decoração – o estilo saramaguiano

Enquanto se sobem e descem as escadas do prédio, encontram-se, amiúde, exemplos do que se convencionou chamar o estilo de Saramago. O discurso é rico em recursos expressivos, que servem de suporte ao objetivo maior, colocar em evidência o interior de um prédio, metáfora de um país. É através das diferentes figuras de estilo que o leitor dirige a sua atenção para onde o narrador pretende. Não seria possível nem pertinente fazer um

levantamento exaustivo de todos os recursos presentes no romance. Optou-se, por isso, por referenciar alguns, que se consideram os mais ilustrativos para o objetivo deste trabalho.

Recurso recorrente na obra saramaguiana, a enumeração está ao serviço da caracterização de personagens, espaços e comportamentos. Estará na memória do fiel leitor de Saramago a “célebre” enumeração dos nomes dos trabalhadores, que foram convocados pelo rei para a construção do Convento de Mafra, comumente interpretada como uma homenagem ao povo explorado, em *Memorial do Convento* (Saramago, 1982:250). Em *Claraboia*, o narrador utiliza este recurso para, por exemplo, colocar o leitor nos espaços da ação, nomeadamente, na bancada de Silvestre, onde “Sovelas, formas, bocados de fio, latas de prego miúdo, retalhos de sela e pele”²¹ (CLA,12) se espalham, evidenciando, assim, a atividade de Silvestre, que, apesar da sua idade, ainda está imerso em trabalho. Já num espaço completamente distinto, o quarto de Lídia, local onde “havia espelhos, cortinas, um sofá vermelho, um tapete felpudo no chão, frascos de perfume no toucador, um cheiro de tabaco caro,” (CLA, 25) a enumeração contribui para a caracterização indireta da personagem. Em íntima ligação com o espaço, a quantidade e diversidade de decoração salienta a personalidade fútil e superficial de Lídia. Associada a este recurso, a sinestesia presente através da referência ao odor a perfume e tabaco e ao tato, transporta o narratário para aquele espaço, deixando-o também entontecido, tal como acontecia a Claudinha quando o visitava. Ainda no que se refere à caracterização do espaço, contrastando com a descrição anterior, o narrador apresenta a sala de Justina que tinha “as paredes nuas, duras e repelentes, a mesa sem brilho e sem flores, os móveis baços e quase desguarnecidos (CLA, 33) por onde ela se arrasta “muito alta e magra, o vestido preto e os olhos negros, profundos e calados” (*idem*). Intimamente ligado às enumerações, há também o uso expressivo do adjetivo, neste caso, associado à penumbra e à sombra, o que confina ainda mais esta personagem. Repare-se também na utilização da hipálage em “olhos calados” remetendo, mais uma vez, para a não existência ou não presença desta mulher no mundo dos vivos.

²¹ Será interessante verificar a semelhança entre a banca de Silvestre e a do sapateiro Francisco Carreira, homem com quem Saramago se cruzou durante a sua infância, recordado *n'As Pequenas Memórias*: “Sempre o vi sentado no mocho, atrás de uma banca em cima da qual dispunha os utensílios do ofício e onde se viam emergindo de uma imemorial camada de terriço, pregos tortos, aparas de sola, alguma agulha romba, um alicate sem serventia” (Saramago, 2006: 125) e também a banca do “Sapateiro Prodigioso”, crónica da obra *Deste Mundo e do Outro*: “mas parece-me tê-lo visto sempre sentado no seu mocho, com a banca atravancada de ferramentas do ofício e de mil objetos que já para nada serviam. E tudo repousava numa imemorial camada de terriço acumulado, de onde emergiam pregos tortos, aparas de solas, resíduos de um trabalho continuado e atento.” (Saramago, 1997a: 23)

Também a comparação enriquece a narrativa, nomeadamente quando Isaura, antes de começar a trabalhar olhava para o rio onde “ia passando uma fragata, tão maciamente como se flutuasse numa nuvem” (CLA,15). Para além da comparação, salienta-se o uso do advérbio “maciamente” que sublinha a quietude da cidade, a mesma cidade que faz lembrar Cesário, nomeadamente através da metáfora: “A vela vermelha tornava-se rosada através das gazes do nevoeiro.” (CLA,15), realçada pela referência a “gazes”, remetendo para o campo lexical de doença. É inevitável a comparação ao poeta pintor, nomeadamente, quando a esta descrição da paisagem, o narrador acrescenta a personificação “Súbito mergulhou numa nuvem que lambia a água” (CLA, 15), apelando, também ao despertar dos sentidos, tal como acontece com recurso às sensações auditivas despertadas por “um rumor de vassoura. Logo a voz de D. Carmen entoou uma cantilena melancólica. E, ao fundo, atrás desses ruídos de primeiro plano, o ruído perfurante de uma máquina de costura e as pancadas secas de um martelo sobre a sola.” (CLA, 30).

Percorrendo a obra, é possível encontrar outros recursos que enriquecem a caracterização das personagens, de que é exemplo a comparação, associada à antítese, presente em “comi como um lobo que não sabe se caçará no dia seguinte e jejei como se tivesse comprometido a morrer de fome” (CLA, 104) colocando em destaque um momento da vida de Abel, a sua juventude, justificando, de certa forma, a sua atual forma de ser, desligado da vida, esforçando-se por não criar “tentáculos” que o agarrassem aos locais por onde ia passando.

Numa tentativa de ir mais além do que a simples narração dos acontecimentos, o narrador serve-se de outros recursos com o objetivo de levar o narratário à reflexão e ao questionamento. Assim, a sua voz polifónica, já referida anteriormente, sempre em constante alerta, serve-se da ironia para colocar a descoberto algumas das suas inquietações, partilhando-as com o narratário, dando início a uma reflexão conjunta, de forma a que, a partir desse momento, caminhem juntos na procura de respostas para as suas inquietações.

Para a construção da ironia, o narrador socorre-se, amiúde, do uso do diminutivo, frequentemente com um valor pejorativo: “Acredito, acredito. Está a ver que se lhe acaba o rendimentozinho, não é? Tudo acaba neste mundo...” (CLA, 271). A frase é dita por Lídia quando critica a mãe por esta tentar salvar a sua relação de adultério, pois dependia da filha

que lhe entregava uma “pensãozinha” todos os meses. Realça-se assim o questionamento dos valores da família, bem como a importância dos afetos (ou da sua ausência).

É também através do uso do diminutivo que é possível verificar a perspicácia de Lídia e a consciência do seu poder sobre o amante, poder este que consegue recorrendo aos seus atributos físicos. A mulher mostra a sua sensualidade ao desnudar o peito, numa atitude aparentemente casual, mas revela, sobretudo, a sua fragilidade, construída através do uso do diminutivo no nome “sapatinhos”, para conseguir o que pretende do seu amante: “Baixou-se mais, como se quisesse alisar a pele cor-de-rosa que lhe debruava os sapatinhos do quarto e mostrou, assim, todo o peito desnudado:” (CLA, 128).

O uso do diminutivo nos nomes “Henriquinho” e “Claudinha” assume duas funções distintas. Assim, no primeiro caso, o narrador quer apenas realçar a fragilidade do garoto que acaba por adoecer, sendo, primeiro, o ponto de união de seus pais, transformando-se, depois, precisamente por causa da sua doença na origem da consciencialização da infelicidade conjugal que levou à separação dos pais. No segundo caso, o recurso ao diminutivo para nomear a filha de Anselmo e Rosália, tem outro objetivo. A rapariga está a iniciar-se no mundo do trabalho e, por isso, deveria ser uma mulher emancipada. Ao usar, recorrentemente, este diminutivo, os pais continuaram a querer tratá-la como uma criança, como se não quisessem que a sua filha crescesse. Este facto é sublinhado quando o pai, depois de descobrir que Claudinha tem um pretendente, a passa a acompanhar todos os dias no regresso a casa. Esta visão dos pais é realçada no momento em que Cláudia, ao ser surpreendida pela mãe, fingindo dormir, depois de ter inventado a desculpa de dor de cabeça para faltar ao trabalho mostra, inconscientemente, “A camisinha enfeitada de rendas” e que se abria “no movimento em que o peito alargava – e deixava ver dois seios pequenos e redondos.” (CLA, 21). Nesta passagem é possível verificar a forma como a mãe vê a filha: para Rosália, Claudinha continua a ser uma criança, e por isso o uso da camisinha, mas, Maria Cláudia é já uma mulher, mostrando os seus “seios”. Com esta visão, a mãe continua a recusar o crescimento da sua filha, repreendendo-a por se apresentar em tais trajes perante a sua progenitora.

Em suma, o narrador, o tal companheiro de viagem que guia o narratário, serve-se dos diferentes recursos para salientar a configuração do espaço, tão importante quando se pretende focar a atenção no interior, criando uma certa claustrofobia nas diversas descrições

de particularidades dos diferentes apartamentos do prédio, representação de um Portugal fechado. São estas descrições que transportam o narratário para um realismo surpreendente, com um pormenor extraordinário, não sendo difícil reconhecer na escrita de Saramago a influência de Eça de Queirós, nomeadamente quando a visão do narrador se detém neste ou naquele detalhe.

2.6.2. Os outros – os textos dentro do texto ou a intertextualidade.

José Saramago convoca para esta obra vários textos e outras expressões de arte, muitas vezes sem qualquer sinal gráfico que o anuncie. A alusão a textos da tradição oral também é recorrente. Este facto exige do leitor um conhecimento não só de literatura, mas também de outras expressões artísticas, que o “obrigam” a constantes reflexões sobre o texto lido. O leitor necessita de, constantemente, procurar na sua memória as referências que o ajudam decifrar a teia construída pelo narrador:

“É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas.”

(Carvalho, 2006: 128)

No mesmo sentido, também Helena Buescu já havia afirmado que há uma mudança progressiva que caminha para a inclusão do leitor como influência preponderante no ato de escrita da obra e, desse ponto de vista, a estética de recepção ganhará terreno em detrimento da estética de produção. (Buescu, 2001:11). De facto, a obra, no seu todo, só ganha relevo durante a sua recepção e não apenas no momento da conceção. Cada um absorve os “ensinamentos” do narrador consoante as experiências (reais e literárias) a que teve acesso. A este propósito, Manguel afirma que

“Consoante o tempo e o espaço, a nossa disposição e memória, a nossa experiência e desejos, a fruição da leitura, quando muito, acentua as tensões da nossa mente, em vez de as libertar, tornando-as mais vivas para nos dar uma consciência mais aguda da sua presença. É verdade que, por vezes, o mundo da página passa para o consciente imaginário – para o nosso vocabulário imagens do quotidiano – e, nessa altura, vagueamos ao acaso por essas paisagens ficcionais, imersos em espanto, como Dom Quixote.”

(Manguel, 1998: 304)

Em *Claraboia*, embora de uma forma, ainda, “discreta”, o narrador convoca o leitor para outras leituras. A intertextualidade exige, da parte dos interlocutores, um conhecimento,

muitas vezes profundo, de outras obras e/ou contextos artísticos. Os dois textos são entrelaçados criando uma nova trama, abrindo novos caminhos a explorar pelos recetores do texto. O narrador, servindo-se da cumplicidade que estabeleceu com o seu narratário, faz alusões diretas ou indiretas a outros textos, utilizando, para isso, a alusão, a citação, a imitação criativa ou a paródia, esta última “uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (Hutcheon, 1985:13) e uma “repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança” (*idem*:17).

Na obra em análise, logo nas primeiras páginas, no final do primeiro capítulo, talvez numa tentativa de mostrar uma faceta de Lídia, a mulher voluptuosa que usa o seu corpo como fonte de rendimento, a personagem lê uma passagem de *Os Maias* de Eça de Queirós, obra e autor de referência da Literatura Portuguesa. O romance e citação escolhidos não serão obra do acaso, pois, se por um lado mostram um lado mais intelectual da personagem, por outro mostram a sua futilidade, não só por gostar da frase, mas também pelo ato de a sublinhar a *bâton* vermelho, remetendo para a sua sensualidade.

“Nesse momento estava interessadíssima no mundo fútil e inconsequente de *Os Maias*. Ia bebendo o chá em pequenos goles, trincava um palito de la reine e lia um período, exatamente aquele em que Maria Eduarda lisonjeia Carlos com a declaração de que «além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre frio, frio como mármore...» Lídia gostou da frase. Procurou um lápis para marcá-la, mas não encontrou. Então, levantou-se com o livro na mão e foi ao toucador. Com o *bâton* fez um sinal na margem da página, um risco vermelho que ficava sublinhando um drama ou uma farsa.”

(CLA,30)

No excerto supratranscrito, o leitor é convocado para o conhecimento da obra de Eça de Queirós. Apesar do excerto estar assinalado graficamente através da utilização de aspas, entre o narrador e o narratário há uma espécie de cumplicidade no conhecimento, quando se afirma “exatamente aquele em que...”. A utilização do advérbio “exatamente”, conjugado com o pronome demonstrativo “aquele”, pressupõe o conhecimento prévio da obra queirosiana, quer por parte do narrador, quer por parte do narratário. Eça de Queirós será um dos eleitos, em obras futuras, para continuar este “jogo” com o leitor, nomeadamente na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), quando vai mais longe e deturpa a epígrafe da *Relíquia*, inscrita sob a estátua de Eça de Queirós, no Largo Barão de Quintela: “Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia”, apresentando, ironicamente, a denúncia da corrupção social com uma nova leitura: “Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade”. (Saramago, 1984: 67).

Outra personagem conhecedora de literatura, desta vez universal, é Isaura, uma das irmãs do terceiro esquerdo. Esta jovem lê a obra *A religiosa*, de Diderot, da qual é transcrito um excerto (CLA, 110-115) que descreve a aproximação da madre superiora a Susana: “ela levantou a manga que me cobria o braço, beijou-o, suspirando, de alto a baixo, depois da extremidade dos dedos até ao ombro” (CLA,115), que é o ponto de partida para a aproximação íntima entre as duas irmãs:

“Os dedos avançaram até tocarem o braço nu de Adriana[...] Outra vez as mãos avançaram. [...] Agora pousavam no braço de Adriana. Com um movimento coleante, sinuoso, Isaura aproximou-se da irmã. Sentia-lhe o calor do corpo todo. Devagar, uma das mãos percorreu o braço desde o pulso ao ombro, devagar se introduziu sob a axila quente e húmida, devagar se insinuou por baixo do seio. [...] O ombro nu estava à altura da boca de Isaura que sentia nos lábios a proximidade da carne. Como a limalha atraída pelo íman, a boca de Isaura colou-se ao ombro de Adriana. Foi um beijo longo, sedento, feroz.”

(CLA, 149-150)

Este episódio marca definitivamente a ligação entre as duas jovens que, a partir daí, não se relacionarão como habitualmente, o que é perceptível para o resto da família: “Cândida ficou inquieta. Deu razão à irmã. Algo se passava entre as filhas.” (CLA,188).

Também Abel, numa noite em que observa Lídia, mostra-se conhecedor de literatura inglesa ao citar Shakespeare: “Quem és tu, que assim, envolto na noite surpreendes os meus segredos?”. Este pensamento está devidamente assinalado com aspas, para assegurar a citação. No decorrer da cena, embora Abel prossiga com o pensamento do autor original, o desfecho é diferente, uma vez que as duas personagens trocam entre si um simples “Boa noite”. Aqui, o narrador, socorrendo-se da ironia, através da imitação criativa, coloca na boca de Abel um murmúrio, afirmando que: “Deste final de cena é que Shakespeare se não lembrou...” (CLA, 133).

É igualmente Abel que, num momento de introspeção, se revela leitor e profundo conhecedor da poesia de Fernando Pessoa, ao citar um verso do poema de Álvaro de Campos “Lisbon Revisited”: “Queriam-me casado, fútil e tributável?” (CLA, 216) e do poema “Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro: “Porque o único sentido oculto das coisas / É elas não terem sentido oculto nenhum”, aqui parodiado: “Mas o sentido oculto da vida é não ter a vida sentido nenhum” (*idem*, 216). O inquilino de Silvestre revela a sua grande paixão pela poesia de Fernando Pessoa, assumindo que “fizera dos seus versos uma outra Bíblia” (CLA, 216). A personagem reflete, ainda, sobre a poesia e a sua (in)utilidade. Fernando Pessoa, através do heterónimo Álvaro de Campos, já antes havia sido convocado através da

mesma personagem, com gestos e pensamentos revisitando os versos do poema “Tabacaria”. Neste caso, as palavras citadas acompanham Abel nos seus movimentos: “Abel saboreava um cigarro” e “seguindo no ar o movimento envolvente do fumo que subia” (CLA, 161), remetendo para os versos “E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / Sigo o fumo como uma rota própria” (est.15, vv. 1 a 3).

Tal como já referido no subcapítulo dedicado ao espaço, é flagrante a presença de Cesário Verde nas deambulações de Abel, denunciando, principalmente, as desigualdades sociais:

“Julgando-o adormecido, vinham os empregados afugentá-lo. Cá fora, os últimos espectadores corriam aos lugares vazios dos elétricos. Pares de casados de fresco, muito agarrados... Casais de pequenos burgueses com dezenas de anos de sagrado matrimónio, ela atrás, ele adiante. Não mais que meio passo os separava, mas esse meio passo exprimia a distância irremediável a que se encontravam um do outro. E eram, maduros e burgueses, o retrato antecipado dos noivos cuja aliança de casamento tinha ainda o brilho da novidade.

(CLA, 220)

No excerto acima transcrito, o narrador recorre a expressões como “pequenos burgueses com dezenas de anos de sagrado matrimónio”, onde é visível a ironia, ao utilizar o adjetivo “sagrado” para qualificar uma relação que, provavelmente, não respeitaria as leis da igreja. A comparação destes com os “Pares casados de fresco” coloca em evidência o contraste percebido pela personagem e que é reforçado pela utilização do nome “burgueses”, tão frequente na poesia de Cesário. Para além do carácter deambulatorio de observador acidental, o desconforto causado pelas desigualdades sociais é já acompanhado por uma chamada de atenção para a desigualdade de género, aqui vincada pela posição do casal: “ela atrás, ele adiante”.

Num outro momento da obra, o narrador faz a mente do narratário viajar até ao conhecido soneto de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver”, quando se refere à atitude de Justina que, num ato de coragem e revolta, se mostrou nua perante o marido, para, dessa forma, vincar o desprezo que ele (e ela) tinha pelo seu corpo. Ao dizer que ela “brincava com o fogo sem o ver” (CLA, 245), Caetano deixa no ar a dúvida do verdadeiro sentimento que unia o casal e um prenúncio do que aconteceria mais tarde, a total entrega sexual de Justina ao marido.

A par das referências literárias, há, ao longo da obra, menções a outras formas de arte, nomeadamente a música: “Nessa noite, depois do jantar, enquanto a telefonia, que fora

ligada em consequência da boa disposição que restara da tarde, murmurava um Noturno de Chopin, Amélia exprimiu o seu contentamento por ver as sobrinhas tão amáveis uma para a outra.” (CLA, 264). Quatro mulheres, entre quadro paredes, veem, nesta forma de arte, o escape para um mundo que já não é o seu. Também elas estão em clausura, afastadas de uma vida que perderam. Tentam, no entanto, através das audições noturnas, conservar esse espírito de outros tempos. É a música que as faz viajar para o seu mundo, agora, mais distante:

“Um estremecimento correu sobre as cabeças curvadas. O círculo encantado da luz que descia do teto unia as quatro mulheres na mesma fascinação. Os rostos graves tinham a expressão tensa dos que assistem à celebração de ritos misteriosos e impenetráveis. A música, com o seu poder hipnótico, levantava alçapões no espírito das mulheres.”

(CLA,37)

Elemento essencial na vivência das quatro mulheres, a música é um meio de união que tem sobre elas uma força hipnotizadora. Da mesma forma, em *Memorial do Convento* (1982), esta arte assume um papel preponderante quer na construção da passarola “Scarlatti pôs-se a tocar, primeiro deixando correr os dedos sobre as teclas, como se soltasse as notas das suas prisões, depois organizando os sons em pequenos segmentos, como se escolhesse entre o certo e o errado” (Saramago, 1984:182), quer na cura de Blimunda “Nessa noite, Dominico Scarlatti ficou na quinta, tocando horas e horas, até de madrugada, já Blimunda estava de olhos abertos,” (*idem*: 192). Saramago voltaria a afirmar o inegável poder da música na obra *As Intermittências da Morte* (2005), onde, mais do que uma relação entre o violoncelista e a Morte, existe, inicialmente, numa primeira abordagem, uma relação entre a música e a Morte:

“Por um instante a morte soltou-se a si mesma, expandindo-se até às paredes, encheu o quarto todo e alongou-se como um fluido até à sala contígua, (...) e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua.”

(Saramago, 2005:158-159)

É, portanto, inegável o valor que José Saramago dá à música nas suas obras, colocando-a num patamar superior, com efeito hipnotizador, construtivo, regenerativo e até curativo.

Ao longo do romance, também a figura de Beethoven é várias vezes referida, nomeadamente através da máscara que Isaura sonhara ter, a tal que vira um dia numa montra, antes de seu pai falecer, e que não tivera dinheiro para comprar. É esta máscara que a sua tia Amélia acaba por lhe oferecer.²²

Este núcleo familiar é o que mais contribui para as referências à música. O narrador procura, até, demonstrar a superioridade da música clássica em relação às novas tendências americanas, nomeadamente o *ragtime*. Serve, assim, esta forma de arte, para caracterizar os ambientes sociais das duas famílias. Por um lado, existe a família do terceiro esquerdo, saudosista, que em tempos viveu desafogadamente e, por isso, teve acesso a outro tipo de educação, nomeadamente o contacto com a música clássica. Por outro, no terceiro direito, vive uma família de classe média, em ascensão, que vai ao cinema e procura seguir um estilo de vida acima dos demais. Por isso mesmo, são apelidados de “capitalistas” pelo seu vizinho Silvestre.

A par da literatura e da música, também a escultura é, igualmente, aludida no romance. “O seu abdómen redondo esticava para a frente o casaco largo e dava-lhe o ar de um daqueles bonecos que Rafael Bordalo criou.” (CLA, 143). Esta alusão ao “Zé Povinho”, figura criada por Rafael Bordalo Pinheiro, caricatura do povo português, vinca a animosidade do narrador perante a personagem de Caetano da Cunha, aversão que passa a ser partilhada pelo narratário.

Uma das preocupações do narrador é colocar o narratário em constante reflexão, o que é conseguido através de vários artifícios. Os diálogos e/ou pensamentos introspectivos são os mais frequentes, mas essa reflexão também é conseguida através da utilização de expressões e ditados populares (transcritos à letra ou subvertidos) que, num apelo à memória do leitor, o fazem refletir sobre vários aspetos em análise. Neste caso, o narrador socorre-se do conhecimento geral, daquilo que, supostamente, todos conhecem de memória, porque, numa dada altura da vida, tais expressões já foram utilizadas e contextualizadas com

²² Será interessante referenciar um aspeto autobiográfico de José Saramago relacionado com esta ocorrência. De acordo com a viúva, Pilar del Rio, também ele, um dia, vira uma máscara de Beethoven numa montra e também ele a comprou, anos mais tarde, quando a sua situação financeira o permitiu. Conferência de imprensa de apresentação da obra *Claraboia* em Espanha, disponível <https://www.youtube.com/watch?v=mGfCvi87aLc&t=1362s> (“Rueda de prensa de 'Claraboya' de José Saramago”) (consultado em 20 de abril de 2020)

experiências pessoais. São essas experiências que Saramago tenta resgatar, levando o narratário a uma aproximação à narrativa. Tal como afirmou Paula Mendes Coelho:

“Memória daqueles pais ou avós que em casa, mal sabiam/ ou não sabiam ler; transmissão dessa memória aos mais novos. Que aprenderam de cor, “com o coração”, como também não se cansa de repetir Steiner. É que aprender de cor não significa uma perda de identidade na voz do outro, mas antes uma grande riqueza que transportamos connosco nesta nossa travessia. Aquilo que aprendemos de cor vai amadurecer e desenvolver-se dentro de nós, vai interagir com a nossa própria existência, modificando as nossas experiências.”

(Coelho: 2011, 290)

A ligação à tradição popular procura, assim, uma aproximação ao leitor, numa tentativa de o levar a problematizar as questões do quotidiano, que lhe permitam evoluir para reflexões sobre o homem, a vida ou a condição humana.

Sendo *Claraboia* um romance onde são retratadas personagens da classe média ou “remediada”, a maior parte dos ditos populares sairá da boca dessas personagens. Carmen, não sendo portuguesa, apropriou-se da expressão idiomática “Santo do pau oco”, subvertendo-o para classificar o seu marido, referindo-se a ele como “O santinho do pau carunchoso” (CLA, 53). Ao utilizar esta expressão, atribuindo-lhe um valor pejorativo, através da substituição do adjetivo “oco” por “carunchoso”, a personagem evidencia o pouco valor que atribui ao marido, sugerindo também a má índole dele, como se um parasita o consumisse internamente. Também em tom depreciativo, o vizinho Silvestre se refere à “galega” dizendo que “De Espanha, nem bom vento, nem bom casamento...” (CLA, 97). Ainda no diálogo que estabelece com o inquilino Abel, o sapateiro refere-se a outro vizinho por quem não nutre simpatia, o “do último andar”. Sobre este, com ar de “capitalista”, Silvestre diz que “Virado de pernas para o ar não deitaria um tostão”. (CLA, 98). Através desta expressão, o narrador, numa tentativa de conluio com o narratário, constrói uma imagem de Anselmo, o vizinho do terceiro esquerdo, um simples trabalhador num escritório, com aspirações maiores.

Verifica-se, então, que as expressões idiomáticas e/ou provérbios são utilizados nos exemplos referidos como marcas depreciativas, usadas para descrever e caracterizar as personagens, quer direta, quer indiretamente.

Num outro momento, é Rosália que atribuiu o insucesso profissional a outrem, pois “Se não subiu mais foi só porque lhe cortaram as pernas!” (CLA, 206). Depois desta afirmação, o narrador, sempre atento, faz uma observação:

“Um estrangeiro desconhecedor das expressões idiomáticas portuguesas e entendendo à letra tudo o que ouvisse dizer, julgaria estar numa casa de loucos, vendo Anselmo acenar a cabeça gravemente e declarar com profunda convicção:

— É verdade. Foi assim mesmo.”

(CLA, 206)

O narrador tem plena consciência do uso da expressão e faz uma observação sobre a mesma, numa tentativa de esclarecer o seu uso, através da metanarrativa²³. Esta é também uma marca de Saramago, visível ao longo de toda a sua obra: um diálogo constante com o seu leitor, numa tentativa de esclarecimento, procurando a sintonia constante. Encontra-se outro exemplo quando Anselmo pensa que o professor de estenografia de Maria Cláudia poderia, porventura, fazer “render o peixe” (CLA, 208) fazendo prolongar as aulas perante o sucesso da discípula. É, no entanto, o mesmo Anselmo que, ao perceber que a filha o enganara, encontrando-se com um rapaz depois das lições, a avisa que passará a acompanhá-la para que a rapariga não lhe faça “o ninho atrás da orelha” (CLA,212), ou seja, que não o ludibrie. Igualmente, Cândida e Amélia, numa conversa sobre o comportamento das sobrinhas, discordam quanto à importância da mudança de comportamento das raparigas, afirmando Cândida que “tudo isto são minhocas que se meteram dentro da tua cabeça!... (CLA, 260).

Ao longo da obra outros provérbios e ditos populares vão povoando o romance, como é o exemplo de: “amarrar perdizes” (CLA, 165) quando Silvestre, num dos serões, passados com Mariana e Abel, alerta a sua mulher para a hora de se recolher ou quando o narrador partilha um dos pensamentos de Lídia sobre o seu amante, utilizando a expressão “Comer com os olhos” (CLA, 225). Através da polissemia do verbo “comer” fica ainda mais vincada a índole de Paulino Morais e a condição da mulher.

Para além de colocar os ditos populares na fala ou pensamentos das personagens, também o narrador recorre ao uso de expressões idiomáticas, como é o caso da referência ao

²³ Sobre este conceito Carlos Reis refere que a metanarrativa designa “todo o relato em que se processa um ato de autorreflexividade, ou seja, uma reflexão acerca da própria narrativa, do seu processo comunicativo ou dos seus elementos constitutivos, em particular os do nível do discurso.” (Reis, 2018:263-264)

“Calcanhar de Aquiles” (CLA, 218) para caracterizar a posição de Abel perante a vida e a consciência da sua inutilidade.

Com mais ou menos frequência, o narrador socorre-se da linguagem coloquial, aproximando-se do narratário, muitas vezes, sem a necessidade de segundas explicações. Através da linguagem utilizada, despida de preconceitos, num tom informal e familiar, há uma aproximação entre estas duas entidades, para, mais uma vez, o colocar o leitor do seu lado nos seus pensamentos e até ideologias.

2.7. A “alma” do prédio – temáticas ou o “modo de ser” de Saramago

José Saramago mostrou, ao longo da sua vida, a preocupação com o Mundo, com o Homem e, sobretudo, com a forma como estes dois se relacionavam. Afirmou, a certa altura, que “o que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago”. (Reis, 1998:102).²⁴ De facto, o escritor deixou uma marca indelével não só na Literatura, mas também no mundo. Ana Paula Arnaut compartimenta a sua produção literária em três grandes fases: A primeira, fase da portugalidade intensa, é caracterizada por romances que direta ou indiretamente se relacionam com a cultura e com a História Portuguesas, existindo uma localização da ação no tempo e no espaço e nomeação das personagens. A segunda fase, (1995- 2004), ciclo a que deu o nome de Universal, é caracterizada pela ressimplicação formal, questionação sobre o que “é ser-se humano” e o apelo à imaginação do leitor através do anonimato das personagens e da indefinição dos espaços, o que permite sucessivas relocalizações. (Arnaut, 2008: 21-23). Finalmente, na terceira fase assiste-se a uma nova ressimplicação formal (maior obediência à sintaxe e pontuação tradicionais), com narrativas mais próximas do conceito de narratividade e a predominância de uma linha cómica, sem condicionar as preocupações ideológicas do autor. (Arnaut, 2008: 40-41). José Saramago afirma que “A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra.” (Saramago, 2013: 33) recorrendo à metáfora para explicitar a sua obra e a sua evolução enquanto autor,

²⁴ Ao utilizar a expressão “modo de ser”, o escritor denuncia fusão que o próprio defende entre a figura do autor e do narrador.

demonstrando que as diferentes fases poder-se-ão entrecruzar, não funcionando como camadas estanques.

Em *Claraboia* começa, então, a desenhar-se o esquisso de algumas temáticas que serão repetidas ao longo de toda a produção literária posterior do escritor.

2.7.1. A escuridão – Censura e Clausura

Ao contrário do que se esperaria a partir do título, *Claraboia*, a leitura da obra coloca o leitor num constante sufoco. Para este sentimento contribui o facto de o narrador conduzir, a seu bel-prazer, o narratário. Será, talvez, essa, uma das suas intenções. Por isso, ao longo do romance, também o narratário se sente sufocado com toda a ambiência do prédio, das casas, das salas ou mesmo dos quartos. Esta claustrofobia é provocada, não só pela descrição do espaço, embora, tal como já foi referido anteriormente, essa descrição contribua para essa sensação, mas, principalmente, pela atitude das personagens. O sufoco em que vivem, presas a um quotidiano trágico, que não as deixa existir condignamente, leva-as, também, a uma vivência sofrida, comprometida com os seus medos e as suas inseguranças. Para isso contribuem a caracterização das personagens e a construção do tempo psicológico e do espaço interior, que adensam a atmosfera, já por si pesada.

A atmosfera fechada era já notória em *O Gebo e a Sombra* (1923) do escritor Raúl Brandão, também autor da epígrafe de *Claraboia* e que terá sido uma das influências literárias de José Saramago. A propósito deste drama, Paula Mendes Coelho, refere que

“Por um lado mantém-se o registo nocturno, o espaço interior é todo ele invadido pelo «negrum» («este subterrâneo»; «vivem como cegos»), um verdadeiro *huis-clos* em sintonia com a circularidade do texto que começa e termina com a intervenção da mesma personagem, Sofia, que através da janela, embora espreitando apenas, participa do espaço exterior, e surge conotada simbolicamente com a luz (que apaga, acende).

(Coelho, 2013: 84)

Verifica-se aqui a forma como as personagens e espaço se relacionam, contruindo um cenário que não permite distinguir onde termina o espaço físico e começa o espaço psicológico. É a partir desta construção de sentidos que se cria uma atmosfera cada vez mais confinada que, por sua vez, consegue retirar o leitor do seu espaço, transportando-o, também,

para este *huis-clos*.²⁵ Este ambiente é evidente, por exemplo, numa noite em que na casa das quatro mulheres, o jantar é descrito como um ritual mecanizado, um “cerimonial” demasiado silencioso que aprisiona as personagens a um espaço e um tempo de onde não é possível escapar:

“Depois, foi o jantar. À volta da mesa, quatro mulheres. Os pratos fumegantes, a toalha branca, o cerimonial da refeição. Para quem — ou talvez para além — dos rumores inevitáveis, um silêncio espesso, confrangedor, o silêncio inquisitorial do passado que nos contempla e o silêncio irónico do futuro que nos espera.”

(CLA,74)

A ideia de clausura, em *Claraboia*, torna-se ainda mais evidente com Justina. A primeira descrição da personagem já tinha chamado a atenção para essa sua característica. Ela que “passava de um quarto para o outro com a subtileza de um fantasma” (CLA, 31) tem uma presença fúnebre na obra. Deixou de existir enquanto mulher depois da morte da sua filha. Está presa a um casamento infeliz, assume um papel de criada e de mulher submissa. Perante uma cilada construída pelo seu marido, acusando-a de infidelidade, Justina solta-se, pouco a pouco, da sua clausura. Assim, para mostrar a Caetano que seria impossível alguém se interessar por uma mulher como ela, despe-se, mostrando toda a sua nudez. Este ato libertador provoca no marido a reação contrária, uma vez que, a partir daí, não consegue mais deixar de pensar no corpo da sua mulher. Nem mesmo as prostitutas, que costumava procurar, o satisfazem e, uma madrugada, volta para casa mais cedo a fim de possuir a sua mulher. Esta, primeiro num ato de desprezo, cospe-lhe na cara, mas depois cede aos seus impulsos sexuais e “como louca, Justina correspondia ao amplexo do marido” (CLA, 247). Este ato mostra a libertação sexual de Justina. No entanto, logo após o clímax, os dois corpos voltam a afastar-se com repugnância. Da mesma forma, os atos libertadores de algumas mulheres durante o Estado Novo, eram, frequentemente, momentâneos, tendo elas, novamente, de voltar à sua posição de mulheres submissas ao chefe da casa, o marido. Justina, que, aparentemente, não teria grande relevo na ação, assume, desta forma, um papel preponderante ao nível da mensagem que era necessário passar, acerca da condição feminina. A esposa de Caetano da Cunha é a voz das mulheres do Estado Novo que viviam à sombra do marido e da vida. A sua quase inexistência enquanto mulher, leva a um desconforto,

²⁵ *Huis clos* (em português: entre quatro paredes) é uma peça teatral de Jean-Paul Sartre, escrita em 1944. É conhecida pela frase “O inferno são os outros”, dita por uma das personagens e conotada com o existencialismo.

funcionando como ponto de partida para uma reflexão mais aprofundada sobre a condição humana.

No entanto, a clausura e a emancipação não são exclusivos da figura feminina. Talvez para contrariar essa tese, José Saramago tenha criado a personagem de Emílio, que, sendo casado, também ele se liberta do casamento infeliz. De facto, mais uma vez, a atitude é tomada pela sua mulher, mostrando que a força está do lado feminino, mas é ele que usufrui dessa liberdade:

“Foi jantar ao restaurante caro. A comida era boa e o vinho também. Ficou com pouco dinheiro depois de todas estas despesas extraordinárias, mas não se arrependeu. Não se arrependia de nada. Não fizera mal de que devesse arrepender-se. Era livre, não tão livre como as aves, que essas não têm obrigações a cumprir, mas pelo menos tanto quanto podia esperar.”

(CLA, 297)

Toda a ação do romance se passa, então, “entre quatro paredes”, fazendo lembrar a peça *Huis-clos* de Sartre²⁶. Para além das ações e das personagens, o narrador apresenta outros elementos que remetem para a escuridão e, conseqüentemente, para o contexto político. A cor cinzenta do céu, o nevoeiro ou a neblina simbolizam o estado em que se encontrava o país. Apesar de a ação se passar na primavera, são variadas as referências a dias chuvosos e escuros: “A luz cinzenta do dia chuvoso, que entrava pelos vidros da marquise, peneirava sombras na cozinha” (CLA, 76). Essa alusão também é visível numa manhã em que Rosália e Anselmo conversam e “De vez em quando, relanceava os olhos para a rua. A manhã ia aclarando pouco a pouco, embora o céu estivesse coberto e houvesse na atmosfera um ligeiro véu de névoa que esbatia os contornos das coisas e das pessoas.” (CLA, 29). No entanto, por vezes, este cinzento é interrompido por raios de sol que, de certo modo, contribuem para a presença da ideia de esperança: “O nevoeiro levantara-se e o céu estava azul, de um azul aguado de começo de primavera. O sol vinha mesmo de muito longe, tão de longe que a atmosfera estimulava de frescura.” (CLA, 29). Repare-se, no entanto, que a luz ainda é algo longínquo. Algo que existe, mas que tarda em chegar.

²⁶ A peça *Huis-Clos*, traduzida para português “Entre quatro paredes”, com apenas um ato, foi escrita por Sartre, durante a Segunda Guerra Mundial. Três personagens morrem e chegam ao inferno, que ao contrário do da tradição cristã, é apenas um quarto fechado onde os três se veem condenados a conviver uns com os outros. Confinadas numa sala, sem espelhos, as três personagens são obrigadas a ver-se através dos olhos das outras, até que a convivência se torna insuportável.

A sensação claustrofóbica é também aliviada pela presença das crianças. Embora o seu aparecimento pareça ser irrelevante, ele assume particular importância na mudança de atitude das personagens com quem convivem.

Filha falecida de Justina e Caetano da Cunha, Matilde é uma personagem aludida que continua, no entanto, bem presente na vida dos pais e mesmo do prédio. É a ela que Justina se refere quando alerta a sua vizinha Rosália para a possível doença de Maria Cláudia, logo nos primeiros capítulos. Depois da descrição da figura débil de Justina e do ambiente frio e sombrio da casa, em particular do quarto, o olhar do narratário é conduzido para um pormenor: “Sobre a cómoda, o retrato da filha abria um sorriso alegre, a única claridade viva daquele quarto sombrio e bafo.” (CLA, 33). É evidente o contraste entre toda a descrição feita anteriormente e a claridade vinda do sorriso da criança. No entanto, este não é suficiente para combater a resignação de Justina que se volta a deitar. Note-se também a oposição entre a atitude da mulher e a do marido, perante o mesmo retrato e o mesmo sorriso:

“À direita, sobre a cómoda, um retrato de criança sorria para Caetano Cunha, sorria fixamente, sorria com uma fixidez inquietante. Caetano não olhava para o retrato. Não foi, portanto, por influência do sorriso da filha que ele sorriu. Nem o sorriso do retrato se parecia com o seu. O do retrato era franco e alegre e se incomodava era apenas pela fixidez. O sorriso de Caetano era lúbrico, quase repugnante.

(CLA, 81)

É também a imagem da criança e do seu sorriso que “impede” a mãe de sucumbir à segunda investida do marido, depois de uma noite em que ela se entregara ao prazer:

“As suas débeis forças cediam. Já toda se inclinava para ele, já sentia nos ouvidos as palpitações do coração. Mas deu com os olhos no retrato da filha, viu-lhe o doce e obstinado sorriso. Firmou-se na borda da cama e resistiu.”

(CLA, 253).

A morte da filha parece ter sido mais um passo para a destruição do casamento, que já era muito frágil, no entanto, mesmo após o seu desaparecimento físico, Matilde e o seu sorriso são a claridade e a esperança na vida daquela mulher. É este sorriso que simboliza o alento da mudança e a força de resistência, contra o poder e a opressão.

Por sua vez, Henriquinho, filho do casal Emílio e Carmen, é também o que vem despoletar a separação dos pais. É a partir da doença da criança que o casal (re)descobre a

sua infelicidade e é com ele que Emílio trava um diálogo, que rapidamente passa a monólogo, sobre a inutilidade da vida.

2.7.2. A luz – a mulher

“Dizem que as minhas melhores personagens são mulheres e creio que têm razão. Às vezes penso que as mulheres que descrevi são propostas que eu mesmo quereria seguir. Talvez sejam só exemplos, talvez não existam, mas de uma coisa estou seguro: com elas o caos não se teria instalado neste mundo porque sempre conheceram a dimensão do humano.”

(Saramago, 2009:189)

“Em todas as minhas obras, apercebo-me agora, sempre apontei na mulher a componente salvadora de uma humanidade hoje mais do que nunca à deriva”

(Saramago,2013 :15)

A mulher é uma figura constante na obra saramaguiana. Muitas vezes, a figura feminina é, aparentemente, apenas alguém que não tem profissão, nem um valor essencial para a sociedade, como é o caso de Blimunda, em *Memorial do Convento* (1982). No entanto, é ela que “escolhe” Baltasar para seu companheiro, relação que vai ser determinante no desenrolar da ação: “Terminado o auto de fé, varridos os restos, Blimunda retirou-se, o padre foi com ela, e quando Blimunda chegou a casa deixou a porta aberta para que Baltasar entrasse” (Saramago,1982: 55-56).

Na referida obra, o contributo de Blimunda é essencial para a construção da passarola, essa empresa idealizada pelo Padre Bartolomeu de Gusmão e levada a cabo pela mão de Baltasar Sete Sóis e pelos olhos de Blimunda Sete Luas. A mulher está, assim, ao lado do homem, não só na construção da máquina de voar, mas também na vida. Do mesmo modo, em *Claraboia*, Mariana forma com Silvestre um casal que se complementa. Os dois decidem alugar o quarto, Silvestre trata do negócio, mas não sem antes falar com Mariana.

De facto, ao longo da sua obra, Saramago apresenta a mulher com uma força interior extraordinária que muito contribui para mudanças e redefinições do mundo:

“Essas saramaguianas são representações subjetivas que promovem a ruptura com os modelos tradicionais. Elas não são sexos frágeis, resignadas, nem estão acima dos homens, sendo-lhes uma oposição masculinizada, mas sujeitos em constantes vias de ser, sem que para isso abram mão de uma razão reflexiva, pautadas pelos aspectos afetivos e completamente abertas para o andamento das diversas movimentações nos contextos com os quais interagem.”

(Oliveira Neto, 2014: 74-75)

Em *Claraboia*, José Saramago apresenta um esboço do que viriam a ser as mulheres da sua vasta obra. Neste romance a figura feminina assume particular importância, desde logo, em termos quantitativos: em dezanove personagens, doze são mulheres, na sua maioria, ativas, fortes e determinadas que ultrapassam as diferentes vicissitudes que as mantêm presas a um espaço, a um homem ou a uma vida.

A mulher saramaguiana é também a mulher sem nome, como é o caso “da mulher do médico” em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Em *Claraboia*, a força feminina é uma constante. Nos vários núcleos de personagens há uma ou várias mulheres e é a partir da mulher que se constroem os enredos: “Assegurando um papel de fundamental importância no desenvolvimento e na sedimentação afetiva, moral, humana e ideológica do universo masculino, a Mulher assume, pois, nos romances saramaguianos, o papel de mola de conhecimento.” (Arnaut, 2008: 207).

José Saramago assumiu, ao longo da sua vida, a importância das mulheres na definição da sua personalidade:

“Em qualquer caso, e para não fugir à questão, acrescentarei, que o facto de ter sido criado por mulheres, de viver e crescer sempre entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo. Devo isto às mulheres e, por isso, assim fica refletido nos meus livros.”

(Saramago, 2013:35)

Talvez por isso, a figura feminina é admirada, quase idolatrada pelo autor. No entanto “também são mulheres que sofrem injustiças, que sofrem desprezos e maldades por parte dos homens” (Aranda, 2016: 162).

Numa outra visão da personagem feminina, Aranda afirma que “Saramago apresenta a prostituição como um lugar-comum e um facto quotidiano, que todos os homens, casados, solteiros, pobres, de profissão liberal, mesmo os sacerdotes, devem cumprir para continuar a ser homens”. (Aranda, 2016: 151). Em *Claraboia*, Caetano reflete este protótipo de homem que “Conhecia quase todas as casas de prostituição da cidade, sabia de cor e salteado as

tabelas de preços, era capaz (disso se gabava no seu foro íntimo) de dizer, sem necessidade de inventar, os nomes de umas boas dezenas de mulheres com quem se deitara.” (CLA, 141-142). A sua esposa, Justina, critica esta atitude de Caetano, dizendo-lhe: “contente-se com as outras, essas de quem você traz o retrato na carteira. Não lhe gabo o gosto. Quando elas tiram o retrato para a matrícula dão-lhe um a si, não é? Você é assim como uma sucursal da Polícia!... (CLA, 145). Repare-se na ironia e sarcasmo impressos na fala da personagem, de forma não só a criticar, como a ridicularizar esta atitude de Caetano. Também devido a este aspeto da sua vida íntima, Justina não nutre por Lídia grande simpatia, uma vez que pertence ao grupo das “outras”: “D. Lídia recebia uma visita, a sua visita, o homem que a vinha ver três vezes por semana [...] era uma dessas mulheres que estão por conta (...)” (CLA, 33).

Numa atitude contrária à da esposa de Caetano e das outras mulheres do prédio, o narrador deixa transparecer outra opinião. Assim, ao longo do romance, Lídia raramente é alvo da sua ironia. O facto de ser “uma mulher por conta” é visto como algo completamente natural pelo narrador, que não tece qualquer comentário de aversão. A prostituição de Lídia é também aprovada pela sua mãe que usufrui, indiretamente, do dinheiro que Paulino dá a à filha. A progenitora também tem uma conduta menos adequada quando, todos os meses, vai levantar a sua “pensãozinha” a casa dela. Seria de esperar que as cenas de sexo explícito tivessem esta personagem como protagonista, mas o narrador quis antes desviar o olhar do narratário para o outro lado da prostituição: a solidão acompanhada, o desalento e o questionamento da sua existência enquanto mulher.

Falar de afeto e sexualidade em José Saramago é percorrer toda a sua obra. De facto, nos seus romances o amor manifesta-se das mais variadas formas. Começamos pelo afeto, pela relação entre casais que se amam verdadeiramente. O casal Mariana e Silvestre são, em *Claraboia*, o exemplo do amor descomprometido, depois retomado em *Memorial do Convento* (1982). Sobre este amor, que não obedece a regras nem a convenções, poder-se-á afirmar que é um amor puro, por vezes comparado ao de duas crianças: “Ela tinha brincos de cerejas nas orelhas, trazia-as assim para se mostrar a Baltasar, e por isso foi para ele, sorrindo e oferecendo o cesto.” (Saramago, 1982: 175). Já em *Claraboia*, esta forma de amor tinha sido aludida: “Sentaram-se à mesa. Beberam o café quente em longos sorvos assobiados, por brincadeira. Cada um queria vencer o outro no assobio.” (CLA, 11)

Por oposição, o já referido casal do primeiro esquerdo, Justina e Caetano, vive uma relação baseada na repugnância e convivência forçada:

“Por isso, entre ambos o silêncio era a regra e a palavra a exceção. (...)Terça feira era o dia de folga de Caetano. (...) “As terças-feiras eram dias aziagos em casa de Caetano Cunha. Dias de enervamento em que Justina abandonava a sua abstração quando a forçavam, para ser violenta e agressiva. Dias em que Caetano temia abrir a boca, porque todas as palavras estavam carregadas de electricidade. Dias em que um diabinho maligno se comprazia em tornar a atmosfera irrespirável.”

(CLA, 142-143)

Há um distanciamento evidente entre estas duas personagens. Caetano é o estereótipo de homem autoritário e Justina o de mulher submissa.

Justina, perante o envolvimento com o marido, sente-se desiludida. O facto de deixar que o prazer se sobrepusesse à razão deixa Justina num dilema. É a aparição da mulher nua que faz com que Caetano valorize a sua mulher. Despida de tudo.

O narrador não tem pudor em colocar as suas personagens em situações altamente violentas e “Um posicionamento importante que encontramos em muitos dos casos de violência contra as mulheres nas obras de Saramago é a capacidade que o autor lhes atribui de responderem à agressão, como ato de autodefesa” (Aranda, 2016:141). Para além disso, “As relações sexuais são muitas vezes utilizadas, mais do que para desenvolver afetos, prazeres e desejos, para outros fins” (Aranda, 2016:169). Veja-se o exemplo de Maria Cláudia: “Claudinha sentiu os lábios de Paulino a afagarem-lhe a cara, procurarem-lhe a boca. Sentiu o hálito do tabaco, os beijos gulosos que a devoravam.” – (CLA, 290). No excerto, através da coesão lexical assegurada pela substituição do sinónimo “lábios” por “beijos”, é evidente a repulsa demonstrada pelo narrador, que tenta transferir para o leitor essa mesma repugnância. Aqui o homem é visto como aquele que tudo pode contra a “donzela indefesa”. A composição das personagens Paulino e Claudinha vem sendo construída para este desenlace. O leitor está à espera deste desfecho e o vocabulário utilizado remete para essa aversão. Ao nome “beijos”, já por si com uma conotação negativa, é acrescentado o “hálito a tabaco”.

A par da sexualidade, ao longo de *Claraboia*, o corpo é por várias vezes objeto da atenção do narrador e descrito em pormenor. “Na realidade, Saramago faz, ao longo da sua obra, uma apologia contínua do nu. Sem demasiados espaventos, mas com uma clara vocação para desdramatizar.” (Aranda, 2016:60).

O mesmo autor refere ainda que “Saramago espelha a liberdade do corpo face às convenções e à rigidez, face ao pudor. O pudor, a vergonha diante do corpo nu, é tratado por Saramago com a ironia que o caracteriza” (Aranda, 2016:56). Em *Claraboia*, a visão do corpo nu surge de forma frequente, mas nem sempre com a mesma intencionalidade.

Entre Rosália e o marido, Anselmo, a nudez será um assunto tabu. Pelas mais variadas razões, uma mulher nunca deverá mostrar o seu corpo despido ao marido. O narrador, com a ironia que lhe é característica, descreve a cena comum a muitos casais da década de 50:

“Segundo um acordo tácito entre os dois, quando Rosália mudava de roupa para se deitar, Anselmo não baixava o jornal. Fazê-lo, seria, na sua opinião, uma indignidade. Na opinião dela talvez não houvesse mal nenhum... Rosália deitou-se sem que o marido lhe visse a ponta dos pés. Assim é que era digno, assim é que era decente...”

(CLA, 120)

O pudor com a nudez voltaria a ser alvo da ironia do narrador na obra *Memorial do Convento* (1982), desta vez, sendo objeto da crítica o casal real, D. João V e D. Maria Ana de Áustria, símbolos do amor contratual:

“Vestem a rainha e o rei camisas compridas, que pelo chão arrastam, a do rei somente fimbria bordada, a da rainha, bom meio palmo mais, para que nem a ponta dos pés se veja, o dedo grande ou os outros, das impudícias conhecidas talvez seja esta a mais ousada.”

(Saramago, 1982: 16)

Da mesma forma, Lídia, em *O ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), revela o seu pudor perante Ricardo Reis: “se aqui entrasse, se viesse ver-me, olhar-me, e eu nua como estou, que vergonha, (...) Lídia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim,” (Saramago, 1984: 298). Para este constrangimento, contribuiu também o facto de Lídia continuar a ser uma criada, ao serviço do “senhor doutor”. Ainda assim, perante a relação que ambos mantinham, será de assinalar a vergonha de Lídia ao mostrar o seu corpo a Ricardo Reis, com quem já tinha mantido relações sexuais.

Contribuindo para a descrição de um “Portugal cinzento” da década de 50, Rosália condena a sua filha, Claudinha, por esta deixar que o seu corpo seja mostrado, ainda que involuntariamente, à sua progenitora:

“A camisinha enfeitada de rendas abria-se no movimento em que o peito alargava – e deixava ver os dois seios pequenos e redondos.

Embora incapaz de dizer por que entendia que aquele movimento descuidado a ofendia, Rosália não pôde reprimir o seu desagrado e resmungou:
- Vê lá se te tapas! Vocês, hoje, são de tal maneira que nem se envergonham na presença da vossa mãe!”

(CLA, 21 - 22)

No entanto, este pudor não impede que Maria Cláudia explore e contemple o seu corpo. Através do recurso à metáfora “com um sabor a pecado”, o narrador salienta, todavia, que esta continuará a ser uma atitude reprimida:

“Maria Cláudia, sozinha, sorriu. Diante do espelho desabotoou a bata, abriu a camisa e contemplou os seios. Estremeceu. Uma leve vermelhidão lhe tingiu o rosto. Sorriu de novo, um pouco nervosa, mas contente. O que fizera provocara-lhe uma sensação agradável, com um sabor a pecado. Depois, abotoou a bata, olhou uma vez mais o espelho e deixou o quarto.”

(CLA,23)

Lídia, por seu lado, utiliza o corpo como instrumento de trabalho. É ele que assegura o seu sustento e o de sua mãe. Embora não o faça de bom grado, mostrar o corpo, é algo frequente sempre que Paulino Morais a visita.

“Sentada num banquinho baixo, curvada para o amante, deixava-lhe ver, como ele gostava, os seios libertos do soutien. Sabia que era só o seu corpo que o prendia e ela mostrava-o. Por enquanto tinha-o moço e bem formado. Exibi-lo ali ou na praia não fazia grande diferença, salvo pelo apimentado do traje e da posição.”

(CLA, 126)

O corpo é também alvo de descoberta e cumplicidade entre Isaura e Adriana. O despertar para a sexualidade, neste caso incestuosa, leva a que as duas irmãs deixem de conseguir lidar com a presença uma da outra.

“Outra vez as mãos avançaram. Outra vez se detiveram. Outra vez prosseguiram. Agora pousavam no braço de Adriana. Com um movimento coleante, sinuoso, Isaura aproximou-se da irmã. Sentia-lhe o calor do corpo todo. Devagar, uma das mãos percorreu o braço desde o pulso ao ombro, devagar se introduziu sob a axila quente e húmida, devagar se insinuou por baixo do seio. [...] Foi um beijo longo, sedento, feroz. Ao mesmo tempo, a mão apertou-lhe a cintura e puxou-a. Adriana acordou sobressaltada. Isaura não a largou.”

(CLA, 149-150)

Saramago usa o corpo nu como um grito de revolta. Justina, quando confrontada pelo marido com uma carta falsa que coloca em causa a sua fidelidade, usa a sua nudez como provocação que sugere a sua libertação.

“Segurou a camisa de dormir pela bainha e, num movimento rápido, tirou-a. Ficou nua diante do marido. Caetano abriu a boca para dizer nem ele sabia o quê. Não chegou a articular qualquer palavra.

(CLA, 200-201)

A visão do corpo nu pode ainda ser encarada como algo repugnante e de distanciamento entre o casal. Depois da relação sexual, Justina, condenando-se pela sua atitude, olha com desprezo para o corpo do marido. A comparação “uma perna branca e mole como a barriga de um peixe” evidencia essa repulsa pelo corpo do outro: “Caetano dormia, estendido de costas, uma perna destapada até à virilha, uma perna branca e mole como a barriga de um peixe” (CLA, 248), continuando em crescendo para a rejeição total: “A roupa que o cobria deslizou sobre a perna que se fletia e deixou-lhe o sexo à mostra. Uma onda de nojo subiu do estômago de Justina.” (CLA, 249). A utilização do vocábulo “nojo” associado à metáfora de uma onda, como se de algo magnético se tratasse, conduz a essa abominação.

Essa mesma repugnância é sentida pela Mulher do Médico, em *Ensaio sobre a Cegueira*, depois de observar a violação da Rapariga dos Óculos Escuros: “O cego da pistola tinha-se sentado na cama, o sexo flácido estava pousado na beira do colchão, as calças enroladas aos pés.” (Saramago, 1995: 176). Toda a descrição da cena, aponta para um total desprezo pela figura do cego. A utilização do adjetivo “flácido” associado ao complexo verbal “estava pousado” acentua essa aversão à personagem. Nas duas descrições, quer de Caetano, quer do cego, o órgão genital masculino é nomeado da mesma forma. O narrador pretenderá, assim, encaminhar a opinião do narratário, desviando a sua atenção para a figura da mulher, aqui associada a alguma compaixão.

A descrição realista da relação sexual perpassará toda a obra de Saramago. O narrador não tem qualquer pudor em descrever o ato detalhadamente, bem como as reações das personagens, nomeadamente antes, durante e após o orgasmo. É, portanto, uma temática recorrente na obra saramaguiana.

2.7.3. As conversas - A condição humana

Ao longo da obra, o narrador, a par das intrigas principais, relata o quotidiano dos elementos das seis famílias, colocando na voz de alguns deles o questionamento sobre a vida e a condição humana. Para estas reflexões, o maior contributo sairá dos diálogos entre Abel

Nogueira e o sapateiro Silvestre. Depois de fazerem uma breve resenha das suas histórias de vida, Silvestre comenta a importância da experiência e refere que “a vida tem muitos tentáculos [...] e por mais que se cortem, há sempre um que fica e esse acaba por agarrar.” e Abel acrescenta que tem “a sensação que a vida está por detrás de uma cortina a rir às gargalhadas dos nossos esforços para conhecê-la” (CLA, 106). Este é o ponto de partida para outras conversas. Abel, o jovem que guia a sua vida com ideais de liberdade e recusa deixar-se prender pelos tentáculos da existência, vê em Silvestre a projeção do homem que virá a ser no futuro. Por outro lado, o sapateiro encontra no seu inquilino as características e os sonhos que nortearam a sua juventude. Os seus diálogos quase diários colocam em evidência a necessidade de questionamento sobre o sentido da vida e dos valores que a suportam. A preocupação central destas duas personagens seria a própria existência humana e a importância do Homem nas decisões que toma, construindo um novo mundo que entraria em choque com a tradição.

As conversas fluem e, dias mais tarde, a propósito dos livros de Abel e do seu questionamento sobre a utilidade dos mesmos, Silvestre refere: “Penso que fez bem em lê-los... Quantos levam a vida sem descobrir que são inúteis? No meu entender, só pode ser verdadeiramente útil quem já sentiu que era inútil. Pelo menos, não corre tanto risco de voltar a sê-lo...” (CLA, 223), referindo que, mesmo quando os atos são inúteis, eles transportam alguma aprendizagem. Mais adiante, novamente a experiência de vida é focada metaforicamente:

“Só quero dizer que aquilo que cada um de nós tiver de ser na vida, não o será pelas palavras que ouve nem pelos conselhos que recebe. Teremos de receber na própria carne a cicatriz que nos transforma em verdadeiros homens. Depois é agir.”

(CLA, 223)

No excerto acima evidencia-se a severidade da experiência. O recurso aos nomes “carne” e “cicatriz” sublinha ainda mais a crueza dos atos que levam à aquisição dessa mesma experiência.

No último capítulo, quando se despede dos seus senhorios, Abel faz uma última reflexão:

“A vida é uma luta de feras, a todas as horas e em todos os lugares. É o «salve-se quem puder», e nada mais. O amor é o pregão dos fracos, o ódio é a arma dos fortes. Ódio aos rivais, aos concorrentes, aos candidatos ao mesmo bocado de pão ou de terra, ou ao mesmo poço de petróleo. O amor só serve para chacota ou para dar oportunidade aos fortes de se deliciarem

com as fraquezas dos fracos. A existência dos fracos é vantajosa como recreio, serve de válvula de escape.”

(CLA, 319)

O “rapaz” conclui, assim, que a felicidade e o bem-estar do homem não dependem apenas dele. As influências exteriores assumem uma enorme importância, ultrapassando, por vezes, a vontade dos homens, tal como aconteceu a Abel que, depois de ser vítima de uma injustiça - a carta difamatória de Caetano - se vê obrigado a mudar o rumo da sua vida, embora não tivesse sido essa a sua escolha.

Nesse mesmo diálogo, Silvestre afirma que “O Homem, com H grande, como às vezes leio nos jornais, é uma mentira, uma mentira que serve de capa a todas as vilanias. Toda a gente quer salvar o Homem, ninguém quer saber dos homens.” (CLA, 321), reforçando a ideia da existência de uma suposta inquietação geral com a humanidade em detrimento do homem enquanto indivíduo e elemento de uma sociedade. É a preocupação com o bem comum que leva a que a individualidade de cada um seja deixada para trás. A esta afirmação segue-se o diálogo já referido aquando da análise dos aspetos paratextuais:

“- Vivemos entre os homens, ajudemos os homens.
- E o que faz o senhor para isso?
- Conserto-lhe os sapatos, já que nada mais posso fazer agora.”

(CLA, 321)

Com a última afirmação, Silvestre anuncia o papel de cada homem deve ter na sociedade. É a ação individual que pode levar a um feito coletivo. A última conversa, uma espécie de despedida, acaba por conter uma súplica de todos os serões e de todas as reflexões entre Abel e Silvestre.

Apesar de todas estes diálogos e pensamentos reflexivos assumirem uma grande importância na obra, eles não são exclusivos do “filósofo sapateiro” e do “rapaz”. Também outras personagens assumem o papel de agitadores de consciências ao serem portadoras de ideias que, mais uma vez, colocam o leitor a questionar a existência humana, desta vez por via das irmãs Adriana e Isaura, que discutem os conceitos de “bom” e “mau”, na sequência da constatação dos gostos musicais da sua vizinha Maria Cláudia:

“Mas entendo que toda a gente devia ser capaz de separar o trigo do joio. O que é mau, de um lado; o que é bom, do outro.
Cândida, que retirava os pratos do armário, ousou contrapor:
— Não pode ser. O mal e o bem, o bom e o mau, andam sempre misturados. Nunca se é completamente bom ou completamente mau. Acho eu — acrescentou timidamente.
[...]

— Não é confusão, é a verdade. Há música boa e música má. Há pessoas boas e pessoas más. Há o bem e o mal. Qualquer pode escolher...
— Era bom, se assim fosse. Muitas vezes não se sabe escolher, não se aprendeu a escolher...
— Diz é que há pessoas que só podem escolher o mal, porque são mal formadas por natureza! [...]
— Não sabes o que estás a dizer. Isso só pode acontecer quando as pessoas são doentes do espírito. Ora, nós estamos a falar de pessoas que, segundo o que dizes, podem escolher... Um doente assim não pode escolher!”

(CLA, 73)

As irmãs acabam por concluir que quem não aprecia as coisas belas da vida é, com certeza, doente, mal formado, uma vez que não teve a oportunidade de aprender a fazer as melhores escolhas.

Outra reflexão que se integra na temática da condição humana, sobre a felicidade e a oportunidade de a viver em pleno, surge da mente de Emílio que, ao acompanhar o seu filho doente, começa um diálogo que se transforma num longo monólogo:

“Quando fores crescido, hás de querer ser feliz. Por enquanto não pensas nisso e é por isso mesmo que o és. Quando pensares, quando quiseres ser feliz, deixarás de sê-lo.[...] quanto mais forte for o teu desejo de felicidade, mais infeliz serás.”

(CLA, 90).

Emílio já aqui tinha sido anteriormente referenciado pela sua aproximação à personagem Ricardo Reis. Mais uma vez, a efemeridade da vida, com o estoicismo e epicurismo como pano de fundo, está na base deste pensamento do caixeiro-viajante.

José Saramago mostrou ao longo da sua vida, não só através da sua obra, mas também dos seus atos, a preocupação e o questionamento do mundo, sem amarras a conveniências ou consensos. Assim, a sua obra é marcada por uma constante preocupação com os conflitos humanos, conduzindo a várias reflexões sobre a condição humana e a sociedade.

Maria Alzira Seixo já havia afirmado, a propósito da obra *Poemas Possíveis*, em 1987, mais de uma década antes da obtenção do Prémio Nobel, que

“o sofrimento humano, o desengano, toda uma constelação temática da impossibilidade vão articular-se intimamente com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra”.

(Seixo, 1987: 08)

A obra *Alabardas Albardas Espingardas Espingardas* (2014), obra em que o escritor trabalhava antes de morrer, incompleta e publicada postumamente, foca a atenção numa fábrica de armamento e no seu funcionário Artur Paz Semedo que enfrenta uma luta moral.

Partindo do facto de nunca ter existido uma greve numa fábrica de armamento, o narrador conduz o leitor ao questionamento dos interesses ocultos por detrás dos conflitos internacionais. Confirma-se assim que, até ao momento da sua morte, nunca este autor deixou de questionar o mundo e, principalmente, a forma como os homens o tratavam e se tratavam.

3. O lugar de *Claraboia* na obra de José Saramago

Escrita numa época difícil para o autor, em que este se debatia com a falta de aceitação da sua obra, *Claraboia*, foi, durante a vida de José Saramago, colocada em segundo plano pelo próprio, escusando-se a publicá-la ou mesmo a falar dela de uma forma mais profunda. A essa repulsa poderá estar ligado o facto de a obra já ter sido declinada pelos outros. Não será arriscado dizer, ao jeito do que acontecera com, por exemplo, as condecorações de Mafra, ou outros prémios literários, que o orgulho tenha falado mais alto. Por outro lado, é também certo que, mais uma vez, o autor não quis privar os seus leitores da sua obra e, ou por não querer caucionar um romance com o qual já não se identificava, ou sabendo que ela suscitaria muito mais interesse postumamente, decidiu delegar nos seus herdeiros a responsabilidade de optar pela sua publicação ou não. Ao não contrariar a sua publicação póstuma, o Nobel sabia que seria este o desfecho, pois tal seria inevitável. Será também interessante o facto de, depois de ter (re)apropriado a obra, não ter manifestado qualquer interesse em mudá-la, em melhorá-la, uma vez que o romance foi publicado tal como o que havia sido enviado à editora.²⁷ Possivelmente, Saramago quis que o elo que faltava completar entre o jovem escritor e o escritor maduro não fosse alvo de alteração, sendo fiel aos seus leitores. Ao não mostrar oposição à publicação póstuma da obra, Saramago estava, de alguma forma a atribuir-lhe algum destaque. Essa espera acabou por despertar a curiosidade de todos.

Assim, *Claraboia* liga duas etapas da vida do escritor. Não se poderá afirmar que há um Saramago antes deste romance e um depois. Mas há, com certeza, um Saramago diferente. Este romance fará também parte dos alicerces da obra do autor, proporcionando o tal “interesse arqueológico” já referido na introdução deste trabalho. O romance poderá ser visto como um ensaio do que vai surgir a seguir. Não será, certamente, uma obra menor. Em 1953, ano da sua conclusão, Saramago era um jovem escritor, sem nome no meio literário. À semelhança das crónicas de que o autor recomendava a leitura porque “está lá tudo”, também em *Claraboia* está grande parte daquilo que veio a ser Saramago.

²⁷ Conferência de imprensa de apresentação da obra *Claraboia* em Espanha, disponível <https://www.youtube.com/watch?v=mGfCvi87aLc&t=1362s> (“Rueda de prensa de 'Claraboya' de José Saramago”) (consultado em 20 de abril de 2020)

De facto, não é possível ter uma visão global da obra deste autor sem ter em consideração o romance *Claraboia*, uma vez que se trata da ligação de um hiato que estava por preencher. É certo que a sua ausência, durante a vida de Saramago, em nada veio interferir na apreciação da sua obra, mas, depois do aparecimento, olha-se, vê-se e repara-se na obra saramaguiana de outra forma. É neste romance que já estão os embriões de muitas personagens e de muitas ideias a desenvolver em futuras obras. Cada personagem criada, cada temática abordada poderá ser um tubo de ensaio, uma experimentação de um projeto maior que se irá consolidar em obras posteriores. Falou-se da aproximação da personagem de Abel Nogueira a Fernando Pessoa e, conseqüentemente, à personagem Ricardo Reis do romance publicado em 1984. *Claraboia* é como um ensaio, um exercício de vários romances de Saramago. A ligação à música, retomada em *Memorial do Convento* ou n' *As Intermittências da Morte* tem aqui a sua primeira aparição. O romance é, pois, um esboço de uma obra que estava para nascer e José Saramago, décadas depois, tinha consciência da sua importância e daquilo que ela tinha para oferecer, por isso, deixou que ela fosse descoberta mais tarde. Foi quase um recado, querendo dizer que, apesar do seu desaparecimento físico, continuaria a surpreender e a questionar a existência humana através dos avisos e reflexões das suas personagens.

A ideia de delimitação do que viria a ser o “modo de ser” de Saramago, também é perceptível ao nível formal. Poder-se-á afirmar que, na obra, existe uma continuidade do que tinha sido concretizado no primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), uma vez que, por exemplo, ao nível dos capítulos, eles continuam a ser divididos e numerados. O mesmo já não acontecerá com *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977. Todavia, a grande transformação ocorrerá, como foi referido, com *Levantado do Chão* (1980). Em *Claraboia*, os diálogos são construídos de forma convencional, tal como a pontuação, que segue as regras tradicionais. No entanto, há, nos diálogos, uma fluidez e uma simplicidade que proporciona uma leitura contínua dos mesmos. Será esta procura de genuinidade do diálogo que levará a esse “abandono” da pontuação convencional nas obras posteriores.

Claraboia poderá ser abordada de duas formas. Se for lida de uma forma despreocupada, como mais um romance de Saramago, poderá parecer uma obra menor, ainda com muitas inconsistências e inseguranças. Insegurança será a palavra que melhor define a obra. Se, por um lado, o autor começa a inovar ao nível formal, por outro, essas novas incursões no discurso são feitas, quase a medo e logo abandonadas. Não existe, ao longo do romance, uma consistência do discurso. Por vezes, os provérbios e/ou expressões

idiomáticas são assinalados com aspas, outras são integrados quer no discurso das personagens quer no do narrador, o que se veio a tornar recorrente na obra saramaguiana. O mesmo acontece com a “voz” do narrador ou o interior das personagens. Esta questão não será propositada. Provavelmente, como o artesão que vai experimentando a sua peça ou o cozinheiro vai aprimorando o seu tempero até encontrar o prato final, também Saramago começa a procurar a melhor forma / fórmula de conseguir chegar aos seus leitores. Por isso, também ao nível formal, o romance em análise, poderá ser entendido como um ensaio do que viria a ser a obra do autor. Há uma espécie de experimentação, o avançar de algo inovador, ainda sem consistência e, sobretudo, sem segurança para arriscar.

Claraboia poderá ser entendido, no conjunto da obra saramaguiana, como um ponto que vai unir uma linha que parecia estar interrompida entre *A Terra do Pecado* (1947) e a restante obra. É possível a partir da leitura da obra encontrar o Saramago por detrás do escritor que recebeu o Nobel.

Importa também refletir um pouco sobre o lugar de *Claraboia* no conhecimento da obra de José Saramago, nomeadamente na vertente didática e/ou da sua presença na leitura dos mais jovens, particularmente através da sua inclusão no Plano Nacional de Leitura. Uma leitura, ainda que despreocupada, desta obra, poderá levar o jovem leitor a procurar outras em que encontre as várias temáticas abordadas neste romance. Torna-se, portanto, necessário alertar para a importância que obra poderia ter na cativação de jovens leitores.

Ao longo da escolaridade obrigatória, o aluno tem várias hipóteses de se cruzar com o autor. Logo, no primeiro ciclo, com *A Maior Flor do Mundo*, em que o autor afirma não ter jeito para contar histórias de crianças, os jovens contactam com a sua visão crítica sobre o desenvolvimento da humanidade e a crítica sobre a ação do Homem. Já no terceiro ciclo, através do que parece ser um simples texto, os alunos têm oportunidade de contactar com *O Conto da Ilha Desconhecida* e também com a visão crítica de uma sociedade burocratizada e hierarquizada. Entretanto, com a aproximação da conclusão do ensino secundário, chega a obrigatoriedade da leitura de uma das obras de José Saramago, *Memorial do Convento* ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. A resistência é enorme e cada vez mais o resumo é substituído pela leitura integral. Mesmo sem conhecer, não é raro ouvir “Saramago escrevia sem pontuação”. Dar a conhecer outra faceta de Saramago poderia, por isso, ser um passo para leituras mais profundas. Poderia não ser a melhor obra para leitura integral, mas funcionaria,

com certeza, como alavanca para as restantes. Conhecer Saramago a partir da leitura de *Claraboia* poderá resultar como um aguçar de curiosidade sobre a restante. E, considerando o romance, como já foi referido algumas vezes, como um ensaio, um esquisso do que viria a seguir, este seria um bom primeiro degrau.

4. Algumas conclusões

Visitadas todas as casas e conhecidos todos os habitantes, chega-se, então, ao final da visita. Tal como referido na introdução, é o próprio autor, José Saramago, que se refere ao seu “modo de ser”, quando afirma que, no romance em análise, já se encontram “coisas que têm que ver com o seu “modo de ser”. É o escritor que se reconhece enquanto autor e enquanto narrador. Assim, ao utilizar tal expressão, o escritor adota uma perspetiva de análise sobre o autor que era (em 1953) e no que se havia transformando com as consequentes mudanças que ocorreram na sua visão enquanto narrador.

Restava saber, portanto, que coisas desse “modo de ser” de Saramago se encontravam já na obra *Claraboia*. Depois de analisado o romance, poder-se-á adiantar que o autor, provavelmente, na sua conversa com Carlos Reis, se referia às temáticas presentes na obra, mas, sobretudo, ao narrador todo-poderoso e reflexivo que incita o leitor à reflexão. Assim, a nosso ver, o “modo de ser” de Saramago assenta em quatro aspetos fundamentais: o narrador, a intertextualidade e as temáticas abordadas, nomeadamente a condição humana e a mulher, sem esquecer, no entanto, os aspetos formais. Começemos pelo fim e avancemos para o mais óbvio. A característica mais clara de Saramago, ou pelo menos a mais consensual, é o seu discurso oralizante, com ausência propositada de pontuação convencional, que cabe ao leitor colocar. Se o “modo de ser” de Saramago se reduzisse a este aspeto, de facto, *Claraboia* teria muito pouco daquilo que viria a ser um dos traços mais marcantes da escrita saramaguiana. O romance segue a estrutura e a pontuação convencionais, sem que nada pareça evidenciar a transformação que viria a ocorrer aquando da escrita de *Levantado do Chão* (1980). Portanto, podemos afirmar que, ao nível da estrutura e da forma, o romance *Claraboia* se distancia da restante obra. Quando o autor se referiu, em 1998, ao seu “modo de ser” estaria, certamente, a referir-se, mais do que à forma, ao conteúdo, às ideias e reflexões que as suas obras veiculam, através da voz das suas personagens.

Esta estratégia faz também parte da cumplicidade entre autor e leitor, e aqui falamos mesmo da figura do autor, que foi sendo criada ao longo dos anos. Um leitor de Saramago, habitua-se a ouvir uma voz, ou melhor, “A Voz” por vezes perturbadora, que o auxilia na descoberta do seu romance. É essa voz que emerge da relação entre o narrador e o narratário. Durante décadas, Saramago soube criar com os seus leitores uma cumplicidade evidente ao

longo dos seus romances. O leitor saramaguiano espera, em cada um, a companhia do seu narrador, aquele que o guia, que explicita expressões ou contextos menos conhecidos, o que o alerta para uma realidade que tantas vezes quase é esquecida. Foi, com certeza, essa voz, essa companhia, que muitos procuraram na primeira obra póstuma de Saramago e, se, em *Claraboia*, esse traço estará menos presente, no entanto, por vezes, ele já ocorre, ainda que de forma “envergonhada”. É a voz irónica e acutilante, de quem não se limita a observar o mundo que o rodeia, mas coloca o outro a questionar-se sobre o seu verdadeiro papel na sociedade.

Falamos de narrador e a voz polifónica desta entidade, bem como a sua presença omnisciente, não é rara na obra saramaguiana. Também em *Claraboia*, essa polifonia já acontece. Parecerá insuficiente, se nos detivermos apenas nos aspetos formais da obra. Porém, o que é evidente, é a presença de aforismos e a busca de frases feitas e de sabedoria popular, que surgem já neste romance, remetendo para vozes ancestrais.

A mais evidente de todas “as coisas do modo de ser” de Saramago é a intertextualidade, quer com literatura, quer com outras artes. A Literatura Portuguesa e Universal está bem patente na obra, com referências a Eça de Queirós ou a Diderot. A presença de outros autores, nomeadamente os de língua portuguesa, como é o caso de Cesário Verde ou Fernando Pessoa, começa, igualmente, a ser evidente nesta obra. Em certas passagens, seja pela época, seja pelo espaço, a aproximação à obra *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984) é inevitável. A mesma Lisboa cinzenta e obscura, capital de um país sombrio, é vista pelo olho crítico do narrador. A PVDE, presente nos dois romances, é sinónimo de perseguição e temor da ditadura, que calava as pessoas e as “obrigava” a viver com uma fachada, muitas vezes escondendo a alma, comportamento anunciado na epígrafe de *Claraboia*. No caso deste romance, escrito em plena época do Estado Novo, a polícia será aludida, nomeadamente na figura de Silvestre, quando recorda a sua juventude e, sobretudo, quando deseja que o seu novo hóspede seja, afinal, alguém que venha reconhecer o seu passado de luta, situação que nunca se chega a concretizar, deixando, no entanto, o leitor na dúvida. Na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), a presença da PVDE é assinalada sem qualquer constrangimento, uma vez que o tempo de escrita (1984) é posterior ao tempo dos acontecimentos (1936) e, por essa razão, pode ser alvo de crítica, ironia e até algum escárnio, nomeadamente através da metáfora do cheiro a cebola, deixado por Vítor, inspetor da PVDE, quando vigia Ricardo Reis.

Ainda em harmonia com a mesma obra, está presente a deambulação, a procura de uma cidade onde há diferenças sociais, que são transportadas para a narrativa, através de verdadeiras “pinturas”. Se em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) se ficou a conhecer uma Lisboa chuvosa e carregada de nevoeiro, intimamente ligada à situação política, a ditadura Salazarista, em *Claraboia*, a deambulação de Abel denuncia os contrastes sociais existentes na cidade e, em grande parte, decorrentes da mesma situação política. Escritas em momentos diferentes, as duas obras abordam o mesmo momento histórico. Sendo *Claraboia* uma obra contemporânea do Estado Novo, seria inimaginável que esta não refletisse, igualmente, o contexto político da época, particularmente, numa fase em que o autor estava a adquirir consciência política. E, se em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), foi possível colocar o papel do Estado Novo em cheque, em *Claraboia* essa abordagem foi muito mais cuidadosa, colocando na voz e no pensamento das personagens pequenos avisos do “estado da nação”.

É sobretudo no tema da sexualidade e da mulher que encontramos mais traços do que viria a ser Saramago. A mulher é, pois, uma presença constante e fulcral em todas as obras do autor. Em todos os romances, a figura feminina tem um papel fundamental. A personagem feminina saramaguiana é uma figura que não depende do homem, é ela que escolhe o seu caminho e toma as suas decisões. Em *Memorial do Convento* (1982), com Blimunda, há uma relação de complementaridade (ele constrói a máquina, ela recolhe as vontades), em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), Lídia, apesar de pertencer a uma classe social inferior, nunca necessita do “Sr. Doutor”, nem quando espera um filho dele. Em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), a mulher do médico enfrenta todas as adversidades e lidera o grupo de cegos que se evadem do hospício.

Em *Claraboia*, a mulher está representada em todas as suas formas. Será ousado dizer que neste prédio nasceram as mulheres de Saramago, mas não o será tanto, se tivermos em conta a multiplicidade de mulheres nesta obra. Pela época em que ocorre, há, sobretudo, a mulher escondida atrás do chefe de família. No entanto, todas as mulheres deste romance, com exceção de Rosália, mostram que são muito mais do que uma sombra. A claraboia iluminou estas mulheres, cada uma à sua maneira, num país cinzento. *Claraboia* é, pois, composta por um conjunto de atos libertadores que fazem as personagens sair do marasmo, do ambiente claustrofóbico que se abatera sobre elas.

Os leitores de Saramago ficar-lhe-ão eternamente gratos pela decisão da publicação da obra, ou melhor, pela sua não oposição à sua divulgação. Não que a decisão final tivesse sido dele, mas, como Pilar Del Río tem vindo a referir algumas vezes, ao deixar essa decisão na mão dos herdeiros, ele teria a certeza de que a obra chegaria aos seus leitores. No fundo, seria esse o objetivo. E não se trata, obviamente, de uma obra menor. Será sim o embrião de muitas que foram surgindo ao longo dos anos. Talvez pelo tempo e espaço em que decorre a ação, a comparação mais evidente seja feita com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). No entanto, como se verificou, não se trata apenas de duas obras que têm em comum um contexto político e social, há outros aspetos que aproximam *Claraboia* a esta e às restantes obras. A voz do narrador, sempre crítica e acutilante, o diálogo que estabelece com outras artes, sobretudo a literatura, e temáticas como a condição humana ou a mulher são as marcas distintivas que irão acompanhar a obra saramaguiana até ao final, será esse, portanto, “o modo de ser” de Saramago.

Ler *Claraboia* é como estar em arrumações ou mudanças e encontrar o caderno de redações do ensino primário. Aí surgem ideias: “como é possível ter dito isto desta forma? Que pensamento tão errado! que opinião tão acertada!”. É com esse pensamento que se lê esta obra, mas num espírito detectivesco, em busca do “modo de ser” de Saramago. O leitor vai sentindo a presença da voz incomodativa, reconhece as frases, as técnicas narrativas, a ironia constante e o diálogo com as outras artes, principalmente a literatura. Por vezes, esse “modo de ser” parece difícil de encontrar, mas ele está lá.

Os leitores de Saramago agradecerão aos que esqueceram o Nobel na gaveta. Publicado em 1953 (se tal tivesse sido possível), a este romance não teria sido dada a importância devida. *Claraboia* não foi mais um romance do autor, foi a obra que permitiu encontrar um Saramago antes do Nobel e compreender que o seu espírito estará sempre presente quando se lê uma página, independentemente do ano da sua escrita e muito menos do ano da sua publicação.

Bibliografia Ativa

- SARAMAGO, José, (1947) *Terra do Pecado*, Editorial Caminho - 10.^a edição (2010)
- (1977) *Manual de Pintura e Caligrafia*, Porto Editora - 7.^a edição (2014)
- (1980) *Levantado do Chão*, Lisboa, Editorial Caminho – 14.^a edição (1999)
- (1982) *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho – 40.^a edição (1994)
- (1984) *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Porto Editora - 1.^a edição (2016), Porto Editora.
- (1994) *Cadernos de Lanzarote. Diário I*, Porto Editora - 3.^a edição (2016), Porto.
- (1995) *Cadernos de Lanzarote. Diário II*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1995) *Ensaio sobre a Cegueira* Lisboa, Editorial Caminho.
- (1997a) *Deste Mundo e do Outro* Lisboa, 7.^a Edição, Editorial Caminho.
- (1997b) “O Autor como Narrador”. *Revista Ler*, n.º 38, Lisboa, p. 35 a 41.
- (1998) *O Conto da Ilha Desconhecida*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1998) *Cadernos de Lanzarote V*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2005) *As Intermitências da Morte*, Lisboa, 2.^a Edição, Editorial Caminho.
- (2006) *As pequenas Memórias*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2008) *A Viagem do Elefante*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (2009) *O caderno*, Porto Editora - 1.^a edição (2018), Porto.
- (2011) *Claraboia*, Porto Editora - 1.^a edição (2017), Porto Editora.
- (2013) *A estátua e a pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago.
- (2014) *Alabardas Albardas Espingardas Espingardas*, Porto Editora, Porto.
- (2018a) *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Fundação José Saramago.

----- (2018b) *Último Caderno de Lanzarote: o diário do ano do Nobel*, Porto Editora, Porto.

Bibliografia Passiva

AA.VV., (Dir. Fundação José Saramago, 2011) *Palavras para José Saramago*, Lisboa, Caminho.

AGUILERA, Fernando Gómez (2008) *A consistência dos Sonhos: Cronobiografia*, Lisboa, Editorial Caminho.

ALMEIDA, Vanessa (s.d.), “Rota da Resistência no Barreiro”, disponível em <http://memoriaefuturo.cm-barreiro.pt/arq/fich/Rota da Resistência Textos 0.pdf>, consultado em 20 de julho de 2019.

AMADO, Jorge; SARAMAGO, José (2017), *Jorge Amado José Saramago. Com o Mar por Meio. Uma Amizade em Cartas*. Seleção, organização e notas de Paloma Jorge Amado, Bete Capinan e Ricardo Viel, Lisboa, Companhia das Letras.

ARANDA, Óscar (2016), *Aprende, aprende o meu corpo. Sobre o amor na obra de José Saramago*, Fundação José Saramago, Lisboa

ARNAUT, Ana Paula (1999), "Viagem ao centro da escrita. Da subversão à irreverência da(s) história(s)", *Colóquio Letras - José Saramago: o ano de 1998*, n.º 151/152, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro-Junho de 1999, pp. 325-334.

----- (2002), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra, Almedina.

----- (2008), *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.

----- (2011), “Como um homem se foi fazendo escritor”, Crítica publicada no Suplemento Ípsilon do jornal *Público*, disponível em <https://www.publico.pt/2011/11/30/culturaipsilon/noticia/como-um-homem-se-foi-fazendo-escriptor-1657518>, consultado a 18 de abril de 2017.

BASTOS, Baptista (1996), *José Saramago: aproximação a um retrato*. 1ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote: Sociedade Portuguesa de Autores.

BRANDÃO, Raúl (1923), *Teatro, O Gebo e a Sombra. O Rei Imaginário. O Doido e a Morte*, Porto, Renascença Portuguesa.

----- (1991), *Húmus*, Coleção Portuguesa, Porto, Porto Editora.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001), “Campos de indagação comparatista”, *Grande angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa: FCG /FCT.

CARVALHAL, Tânia Franco (2006), “Intertextualidade: a migração de um conceito” in *Via Atlântica*, n.º 9, junho, pp- 125-136.

CASCÃO, Rui (2011), “O quadro material: entre paredes – Modos de habitar”, in José Mattoso (Dir) *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp.23-55.

COELHO, A.L. (1998, outubro 17), “A Bagagem de Saramago”. *Suplemento Leituras – Público*, 1.

COELHO, Paula Mendes (2011), “Ensinar poesia no sec. XXI. Do comparativismo...” In *Pensar a Literatura no sec. XXI*. Braga: Fac. de Filosofia. Univ. Católica.

----- (2013), "Silêncio inquieto: a 'stasis' mæterlinckiana em Raul Brandão, Pedro Tamen e Manoel de Oliveira". In *Revista Colóquio-Letras*, nº 184, Setembro 2013, pp. 80-90.

COSTA, Horácio (1997), José Saramago *O período formativo*, Lisboa, Caminho.

----- (1999) "A construção da personagem de ficção em Saramago : da «Terra do Pecado» ao «Memorial do Convento»" / Horácio Costa. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro de 1999, pp. 205-228.

COSTA, João Bénard da, (1991), *Histórias do Cinema*, Coleção sínteses da cultura Portuguesa Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

DACOSTA, Fernando (2001), *Nascido no Estado Novo*, Lisboa, Notícias Editorial.

FERREIRA, António Manuel (2001), “As vozes de Lídia”. *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate 3, 2001, p. 247-268. Disponível em:
<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/L%C3%ADdia.pdf> , consultado em 20 de agosto de 2019.

FRANÇA, José Augusto, (1991), *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte.

-----, José Augusto, (1997), *Lisboa: Urbanismo e Arquitetura*, Lisboa, Livros Horizonte.

GOMES, P. M. (2012), “A Imprensa na Revolução portuguesa: o caso do Diário de Notícias (1974- 1975)”. In *Estudos em Jornalismo e Mídia - Vol. 9 Nº 2*, disponível em <http://dx.doi.org/10.5007/1984-6924.2012v9n2p368> (consultado em 7 de junho de 2020).

HUTCHEON, Linda (1985), *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70.

MANGUEL, Alberto (1998), *Uma história da leitura*, (Trad. Ana Saldanha), Lisboa, Editorial Presença.

MOISÉS, Massaud (2002), *As Estéticas Literárias em Portugal - Século XX*. Lisboa: Caminho. Col. Estudos de Literatura Portuguesa.

MOURÃO-FERREIRA, David, (1992), *Tópicos Recuperados*, Lisboa, Editorial Caminho.

OLIVEIRA, Isaura de (1999), “Lisboa segundo Saramago. A história os mitos e a ficção”; *Colóquio de Letras*, n. 151 /152, janeiro de 1999, (pp 357-378).

OLIVEIRA NETO, P. F. (2014), "Considerações sobre o feminino em *Claraboia*, de José Saramago". In: *Blimunda*, n.º 22, Março de 2014, fundação José Saramago, p. 70-72, disponível em https://revistablimunda.files.wordpress.com/2014/03/blimunda_22_marco_141.pdf, consultado em 3 de de junho de 2019.

OLIVEIRA NETO, P. F. (2015), "Temas, formas e obsessões em Claraboia, de José Saramago". In: OLIVEIRA NETO, P. F.; KOLEFF, Miguel. *Revista de Estudos Saramaguianos*, n.º1, São Paulo, Lisboa: Patuá; Fundação José Saramago, p. 223-255., disponível em, <http://www.estudossaramaguianos.com/2014/09/a-revista-de-estudos-saramaguianos-e.html>, consultado em 19 de abril de 2017.

PEDROSO, Alberto, (1997), "A Polícia Política", in João Medina Dir, *História de Portugal – dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, Volume XVI, Amadora, Ediclube, 2004, pp 16-38.

PEREIRA, José Pacheco (1993), *A Sombra – Estudo sobre a clandestinidade comunista*, Lisboa, Gradiva.

PESSOA, Fernando (1978), *Mensagem*, Lisboa, Ática.

REIS, Carlos (2018), *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, Almedina.

----- (2006), "Narratologia(s) e teoria da personagem", in Carlos Reis (coord.), *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 9-23.

----- (2005), "Ad Usum Fabulae: a Ficção da Personagem", in *Boletín Galego de Literatura*, 34, 2º sem., pp. 131-146.

----- (1998), *Diálogos com José Saramago*, Porto Editora - 1.ª edição (2015), Porto.

SEIXO, Maria Alzira, (1999), *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ROSAS, Fernando, (1990), *Nova História de Portugal. Vol. XII. Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Editorial Presença, 1990.

ROSAS, F. (1994), O Estado Novo (1926-1974). In J. Mattoso (dir.), *História de Portugal* (Vol. VII). Lisboa: Círculo de Leitores.

RUIVO, Horácio (2017), *A representação do espaço em Saramago Da negatividade à utopia*, coleção Universitas, Viseu, Edições Esgotadas.

SANTANA, Maria Helena (2011), “Segredos e confidências: Estética e aparências”, in José Mattoso (Dir) *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp.428-452.

SANTOS, José Rodrigues dos (2011), *A última Entrevista a José Saramago*, Lisboa, Gradiva.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed. revista e atualizada; Porto, Porto Editora.

SEIXO, Maria Alzira (1987), *O Essencial sobre José Saramago*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

SEPÚLVEDA, Torcato (1992, abril 25), “Sousa Lara corta o nome de Saramago”. *Público*, 32, disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/Evangelho/Recortes/Publico_25Abr1992_0032.pdf (consultado em 10 de junho de 2020)

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, (2007), *História de Portugal XVII: O terceiro mundo contra o Portugal ultramarino: (1951-1960): 2.^a parte História diplomática, institucional, económica e cultural*; Lisboa, Editorial Verbo.

TEIXEIRA, Ramiro (2012), A geração portuguesa dos anos 50. *Intermedia Review 1. Génération de 50: Culture, Littérature, Cinéma*. n.º 1, 1ère série, novembre 2012, pp. 97-103.

VAQUINHAS, Irene (2011), “Introdução”, in José Mattoso (Dir) *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp.6-20.

----- (2011), “Na intimidade: Paixões Funestas e prazeres proibidos”, in José

Mattoso (Dir) *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp.322-350.

VERDE, Cesário (2006), *O livro de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Nova Ática.

VIEIRA, Joaquim (2018), José Saramago: Rota de Vida - Uma Biografia, Lisboa, Livros Horizonte.

VIEL, Ricardo (2018), *Um País Levantado em Alegria*, Porto, Porto Editora.

Webgrafia

Almeida, Vanessa de (sd); *Rota da resistência no Barreiro*, disponível em http://memoriaefuturo.cm-barreiro.pt/arq/fich/Rota_da_Resistencia_Textos_0.pdf (consultado a 22 de julho de 2019).

Como nasceu o Partido Comunista Português, disponível em <http://www.pcp.pt/como-nasceu-partido-comunista-portugues> (consultado em 28 de julho de 2019).

Conferência de imprensa de apresentação da obra *Claraboya* em Espanha, disponível <https://www.youtube.com/watch?v=mGfCvi87aLc&t=1362s> (“Rueda de prensa de 'Claraboya' de José Saramago”) (consultado em 20 de abril de 2020)

Diário de Notícias (2007). Câmara de Mafra põe fim a polémica de 14 anos. [online] Disponível: <https://www.dn.pt/dossiers/gente/jose-saramago/noticias/interior/camara-de-mafra-poe-fim-a-polemica-de-14-anos-1613795.html> [Acesso 13 agosto. 2019].

Dicionário de personagens da ficção portuguesa – disponível em: <http://dp.uc.pt/>, consultado a 19 de abril de 2017.

Fundação José Saramago - <https://www.josesaramago.org/>.

<https://www.jornaldosclassicos.com/2019/04/20/a-extraordinaria-lisboa-do-anos-50-e-60-em-imagens/>.

<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/EstadoNovo.aspx> (consultado a 22 de julho de 2019)

Anexos

Anexo 1



Figura 1

Rossio nos anos 50

<https://www.jornaldosclassicos.com/2019/04/20/a-extraordinaria-lisboa-do-anos-50-e-60-em-imagens/>