

CLARABOIA: MATRIZ ENSAÍSTICA DOS PERSONAGENS DE JOSÉ SARAMAGO¹

CLARABOIA: AN ESSAY MATRIX OF JOSÉ SARAMAGO'S CHARACTERS

Wendel Cássio Christal

Universidade Estadual do Paraná – *campus* Paranaguá-PR

Colegiado de Letras da UNESPAR

<https://orcid.org/0000-0002-1027-3569>

RESUMO

O romance *Claraboia*, escrito na década de 50 mas publicado apenas em 2011, destaca-se por revelar componentes importantes da prosa literária de José Saramago, pois temas, personagens e estilo já despontam neste romance e possuem uma função medular no projeto estético-literário do escritor. Neste sentido, à luz do ensaio, outro elemento já preponderante nas páginas de *Claraboia*, objetiva-se analisar de que modo este romance contribui para a construção da galeria de personagens pertencentes a prosa romanesca de Saramago.

Palavras-chave: *Claraboia*, ensaio, personagem, Saramago

ABSTRACT

The novel *Claraboia*, written in the 50s but published only in 2011, stands out for revealing important components of José Saramago's literary prose, as themes, characters and style already emerge in this novel and have a

¹ O presente artigo é parte oriunda e adaptada de minha tese de doutoramento intitulada *O ensaio no romance de Saramago: a experiência humana sob o crivo da palavra* (2017), disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3356>.

core function in the aesthetic-literary project of the writer. In this sense, in the light of the essay, another element that is already predominant in *Claraboia*'s pages, the objective is to analyze how this novel contributes to the construction of the gallery of characters belonging to Saramago's novel prose.

Keywords: *Claraboia*, essay, character, Saramago

Cada homem traz a forma inteira da condição humana

MONTAIGNE

É extensa a galeria de personagens que o escritor português José Saramago construiu ao longo de sua prosa literária, sobretudo em contos e romances, tais como: figuras históricas, personagens bíblicos, distintos profissionais, objetos, animais, o duplo e inclusive a morte. Todo este rol de sujeitos, inusitados ou não, cumpre inegavelmente distintas funções na narrativa do escritor, de modo a oferecer ao leitor um lugar onde se pode “viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição” (Candido, 2002: 48).

Este cabedal de seres ficcionais foi sendo inventado, posto à prova e lapidado à medida que Saramago publicava suas obras literárias. Neste sentido, nota-se que nos primeiros romances, em conformidade com uma estética mais (neo)realista, o escritor põe em cena personagens menos elaborados, em especial antes da publicação de *Levantado do chão* (1980). Dentre seus romances pioneiros (*Terra do pecado*, *Claraboia* e *Manual de pintura e caligrafia*), destaca-se *Claraboia*, pois esta obra pode ser vista como uma matriz ensaística da galeria de personagens que compõe os romances posteriores de Saramago.

Aliás, *Claraboia* não se destaca apenas em razão dos personagens seminais, mas ela também pode ser considerada basilar na apresentação de traços marcantes do universo literário do escritor, a ocupar o segundo lugar na sua produção romanesca. Porém, trata-se de um romance póstumo, de trajetória curiosa, porque apesar de tê-lo escrito no início de sua carreira, foi o último a ser publicado, pois veio a público apenas em 2011.

As causas desta publicação tardia estão relacionadas tanto a problemas editoriais, como também ao próprio desejo do escritor. Em 1947, após lançar o seu primeiro romance, *Terra do pecado*, Saramago, sob o pseudônimo de Honorato, inicia a redação de seu segundo romance, *Claraboia*, finalizando-o apenas em 1953. No entanto, ao enviar o texto a uma editora portuguesa, o livro é rejeitado. Depois, um amigo encaminha o romance à Empresa Nacional de Publicidade (ENP), sem jamais obter alguma resposta ou devolução do manuscrito. Apenas 40 anos depois, Saramago recebe uma carta da ENP, interessada em publicá-lo, quando já era um escritor consagrado pelo conjunto de sua obra. Com isso, o escritor vai à ENP e diz: “sou fulano, venho cá buscar o meu original, agradeço-lhes muito, mas não estou interessado em publicá-lo” (Gómez Aguilera, 2008: 45). Assim, deixa tal decisão aos seus herdeiros, que publicam o livro um ano após a sua morte, em 2011, após 58 anos de ter sido escrito.

Apesar da publicação tardia, o romance traz importantes contribuições para a fortuna crítica sobre a obra do escritor, já que nessa obra despontam aspectos basilares, como a matriz ensaística, ainda que Saramago negasse sua competência no exercício de compor ensaios, conforme revelou em entrevistas e também em seus *Cadernos de Lanzarote* ao sublinhar que “gostaria de defender melhor o que nomeou de *homerização do romance*, (...) se não me faltassem para isso as indispensáveis unhas ensaísticas” (Saramago, 1994: grifos do autor).

Conforme Nuno Júdice, o primeiro momento do que denomina como “projeto Saramago” inicia-se com romances ainda calcados na herança do final século XIX da produção literária portuguesa, o Realismo, em especial na

relação estreita com essa realidade que o vai circunscrever a situações concretas, do que o romance é simultaneamente o reflexo e o produtor (...) Esta osmose entre literatura e realidade teve, como efeito perverso, que o romance português do século XX tivesse de se confrontar, em permanência, com esse fantasma omnipresente – tanto mais que, de facto, o figurino da Lisboa política e social, como da burguesia provinciana, permaneceu idêntico por virtude da retracção conservadora dos anos ditatoriais. (Júdice, 2005: 115)

Ainda que Júdice faça tal enquadramento da obra de Saramago a partir de *Levantado do chão*, pois *Claraboia* não havia sido ainda publicada, o romance faz parte desse momento estético saramaguiano e se revela moldado a esta estética formal e ideológica.

Composto por 35 capítulos divididos por algarismos romanos, *Claraboia* narra a história de seis famílias residentes em um mesmo condomínio na cidade de Lisboa em meados do século XX. Sob as rédeas seguras do narrador onisciente, as histórias dos personagens são reveladas conforme um movimento narrativo operado por uma visão que vai do plano micro ao macro, ou seja, o enfoque ora recai sobre a vida de cada personagem, ora sobre a relação entre os membros da mesma família, bem como sobre as relações vivenciadas por esses vizinhos. Embora essas histórias cheguem a se cruzar algumas vezes, não há o estabelecimento efetivo de laços mais concretos entre os vizinhos, mas prevalecem ações oportunistas ou permeadas pela discórdia que afetam alguns desses personagens.

Na contracapa do romance, uma citação de Saramago adverte os leitores: “Acho que o livro não está mal construído. Enfim, é um livro também ingênuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm que ver com o meu modo de ser” (Saramago, 2011). Apesar de se tratar de um romance menos elaborado, se comparado aos posteriores, verifica-se que a manipulação do narrador, a intertextualidade, a ironia, a alegoria, as recorrentes digressões, a forma de composição dos personagens, bem como o exercício metanarrativo, enfim, são procedimentos já presentes neste romance, atrelados ao pendor ensaístico. Muito disso, aliás, verifica-se em *Manual de pintura e caligrafia*, nomeadamente o exercício metalinguístico operado na relação entre o texto e a pintura, conforme demonstram amplos estudos da crítica sobre a obra Saramago. No entanto, antes disso, *Claraboia* apresenta estes e outros elementos fundamentais na construção de um projeto literário vigoroso e insurgente.

A época em que *Claraboia* foi escrita, de 1947 a 1953, pertence ao longo período político denominado por alguns historiadores como Estado-Novo (1933 a 74): “a mais longeva experiência autoritária moderna do Ocidente europeu” (Mattoso, 1998: 13), momento em que Portugal foi submetido ao regime ditatorial-salazarista por cerca de 40 anos, o mais longo da história de Portugal desde o reinado de D. João V. Assim que António Oliveira Salazar toma as rédeas do poder, primeiro como Ministro das Finanças, depois como Chefe de Governo, instaura aos poucos o seu regime militar ditatorial como mentor político e ideológico: “Considerava-se o guia da nação, acreditava que havia coisas que só ele podia fazer” (Marques, 1973: 341). A seguir, implanta seu regime ditatorial de nítidas configurações fascistas, com, por exemplo, a criação de uma Polícia Secreta, PIDE, (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), responsável pela prisão de inúmeras pessoas contrárias ao regime imposto.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, encetam-se as preliminares para se constituir, em Portugal, uma estrutura industrial mais sólida: “Na década de 50, com o prosseguimento do surto industrial, multiplicava as necessidades em mão-de-obra qualificada, apta a desempenhar as suas funções numa sociedade que começava a tingir o verde dos campos com o cinzento das fábricas” (Reis, 1990: 277). Tal conjuntura resulta em um acelerado crescimento urbanístico português; sobretudo das pequenas cidades, com cerca de 30000 habitantes, que se duplicam entre 1940 e 1960 (Reis, 1990: 9).

Em *Claraboia*, logo no primeiro capítulo, essa transição do tempo apresenta-se sob os olhos da costureira Isaura, que, no início da madrugada, já sentada à máquina, desvia o olhar para a sua janela e contempla o imenso rio Tejo:

olhou o rio que se estendia muito largo, com a outra margem oculta pelo nevoeiro. Parecia o oceano. Os telhados e as chaminés estragavam a ilusão (...). No rio ia passando uma fragata (...). Súbito, mergulhou numa nuvem mais espessa que lambia a água e, quando ia surdir de novo nos olhos de Isaura, desapareceu atrás da empena de um prédio. (Saramago, 2011: 18-19)

Sob o prisma alegórico, a imagem descrita através dos olhos de Isaura contém metáforas representativas no romance: a fragata, tipo que embarcação geralmente ligada à guerra, corresponde ao plano político-social, isto é, ao movimento pelo qual o país sinuosamente transitava; o rio, a fluidez do tempo, a aparente tranquilidade a que a cidade estava submetida; o nevoeiro, a imprecisão diante do que se passava; os prédios e as chaminés, o processo de industrialização, o aprisionamento dentro do condomínio e o bloqueio da visão em razão da barreira de prédios. Aos poucos, o romance vai clareando as várias e obscuras histórias desses habitantes lisboetas, de maneira a

revelar os respectivos conflitos por que passa cada personagem dentro desse contexto.

Ressalte-se que, em paralelo à redação de *Claraboia*, o escritor também redige 61 folhas manuscritas de outro romance, cujo título era *Os emparedados* (1953) e tratava “uns tantos representantes de uma geração falhada e inútil” (Gómez Aguilera, 2008: 43), de modo a indicar, desde o início da carreira, certa tendência ao ensejo ensaístico, visto que se tratava de uma “discussão de ideias” (Gómez Aguilera, 2008: 47), com personagens submetidos à “apagada e vil tristeza” (Gómez Aguilera, 2008: 43).

Ainda no que diz respeito ao momento histórico flagrado por *Claraboia*, o país transitava entre mudanças cruciais de valores instaurados pelo regime de Salazar, por meio dos seguintes mecanismos:

Os sistemas ou aparelhos de transmissão ideológica, como o ensino, a Igreja, a família, a informação e a propaganda, foram assim os pólos principais da afirmação tradicionalista do regime, que assentava num pensamento – o de Salazar – dominado por um conjunto de valores de acentuado cunho conservador. Do binômio progresso/decadência que povoou o imaginário das gerações anteriores, passa-se agora para o binômio ordem/desordem ao qual se justapõe a dupla trabalho/parasitagem. (Reis, 1990: 10)

Em *Claraboia*, Saramago representa tais mudanças marcadas por diversos personagens, especialmente mulheres, e suas respectivas funções sociais e familiares no condomínio onde residem, num momento pós-guerra: os anos 50. No plano alegórico, o romance representa metonimicamente a situação a que os moradores da cidade estavam submetidos, pois uma das marcas centrais do enredo é a luta pela sobrevivência, aliada à constante indagação acerca do sentido da vida, isto é, aquilo que move a trajetória dessas pessoas, “a lógica

da personagem” (Candido, 2002: 58). Aliás, este aspecto, constitui-se como uma espécie de substrato literário que incide sobre os personagens de Saramago, uma vez que estão sob a permanente busca pelo sentido da vida.

A este respeito,

No *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), Saramago constrói personagens completas, se não pela primeira vez, dado o antecedente, em termos cronológicos, da *Terra do Pecado*, pelo menos no sentido em que a sua concepção deixa transparente uma margem aferível de consciência autoral, desta feita afinada com a escrita de ficção contemporânea: assim, o *Manual* pode ser visto como a primeira demonstração de diálogo de igual para igual entre o já não muito jovem José Saramago e o contexto político e, mais especificamente, o contexto literário que o circunda. (Costa, 1999: 208)

No entanto, os personagens de *Claraboia*, antes das do *Manual*, já demonstram esta marca autoral de Saramago e sua visão crítica acerca do sistema político e literário vigentes em Portugal, inclusive porque este romance também traz à baila temas tabus para o contexto dos anos 50, como o lesbianismo, a violência doméstica e a prostituição por meio de personagens ambientados em uma sociedade sufocada sob os desígnios de Salazar.

No que toca à parasitagem e à decadência acima citadas, mormente encontram-se na trama social, uma vez que quase todas as personagens ora são exploradas, ora são exploradoras. Logo no início do romance, tia Amália adverte a sobrinha a respeito do contexto explorador a que Adriana é submetida: “É preciso falar, Adriana. Há dois anos que estás na casa e o ordenado mal chega para os elétricos” (Saramago, 2011: 49). Lídia, por sua vez, vivia às custas de Paulino, seu amante, e pede a ele que arrume trabalho para a vizinha,

Claudinha, a fim de que se torne bem vista pelos vizinhos. A mãe de Lídia, após ter abandonado a filha durante muito tempo, vive às custas da filha, mas voltou a procurá-la para pedir dinheiro, depois que Lídia passou a ter um amante fixo que a sustenta.

Já na família de Anselmo, Rosália e Claudinha, o ligeiro momento do chá conferia-lhes “a sensação toda particular, como se de repente tivessem deixado a mediocridade da sua vida para subir uns furos na escala do bem-estar económico” (Saramago, 2011: 56). Claudinha, por sua vez, admirava os móveis, a beleza e o estilo de vida da vizinha, D. Lídia, amante do Sr. Moraes. Desejava ser como a vizinha, a ponto de se entristecer por isso: “Teve pena de não ser como D. Lídia” (Saramago, 2011: 57). D. Lídia até consegue um emprego para Claudinha na empresa do amante, e esta se torna, como previsível, amante dele também.

A última família descrita no romance, composta por D. Carmem, o marido Emílio Fonseca e o filho Henriquinho, é marcada por “oito anos de casamento falhado” (Saramago, 2011: 61). Na relação dos pais com o filho prevalecia o desafeto e as intrigas: “Pai e filho não se amavam, nem pouco, nem muito: apenas se viam todos os dias” (Saramago, 2011: 61). Dessa maneira, trata-se de uma relação exaurida em que o filho vive sob as inconstâncias dos pais, a vivenciar as discussões frequentes e ao mesmo tempo sendo disputado por ambos, bem como ameaçado e agredido pela mãe, por ciúmes, quando o menino começa a ter mais interesse pelo pai.

Com efeito, *Claraboia* ensaia e representa a realidade social portuguesa no contexto do Estado-Novo, dando voz a vários personagens comuns da cena cidadina. A esse respeito, de acordo com Carlos Reis,

um traço evidente na ficção de José Saramago é o impulso para operar uma revisão da História, em função de um ponto de vista ideológico que subverte imagens e heróis aparentemente estabilizados pela histo-

riografia oficial. (...) Saramago valoriza a condição dos obscuros e dos anónimos, multidão esquecida cujo esforço coletivo foi, afinal, o motor da História. (Reis, 2015: 150)

Embora Carlos Reis se refira aí aos personagens de *Memorial do Convento*, em *Claraboia* Saramago dá luz à vida obscura de personagens comuns que estão à margem, revelando os meandros da cidade, mais especificamente a consciência e os percalços dessas pessoas. Trata-se, portanto, de um romance no qual seus personagens não vão travar batalhas com os heróis da historiografia, pois seus conflitos são com os vizinhos, são dentro da própria casa, são especialmente, à moda digressiva de que o ensaio dispõe, isto é, consigo mesmas.

O prédio onde se encontra esse conglomerado, microcosmo da sociedade portuguesa da época, remete-nos à ideia de massa alienada e enclausurada em um espaço determinado, personagens sobrepostos, do rés-do-chão aos andares acima, compondo uma pequena massa urbana que, espelhada na cidade, também traz as marcas do sofrimento humano: “Os prédios eram feios e feias as pessoas que passavam. Os prédios estavam amarrados ao chão e as pessoas tinham um ar de condenadas” (Saramago, 2011: 369). Em específico, a degradação urbana refletida nas condições de vida de alguns personagens é exposta no romance, por exemplo, pela voz de Abel: “Morei em todos os bairros da cidade. Dormi em dormitórios coletivos onde as pulgas e os percevejos podem contar-se aos milhares” (Saramago, 2011: 129); ou pela ótica de Emílio Fonseca: “Lisboa é uma cidade onde só pode viver quem tiver muito dinheiro. Quem o não tiver tem que trabalhar para ocupar o tempo e ganhar para comer” (Saramago, 2011: 367).

Entre esses personagens do citadino conglomerado urbano, destaca-se um outro núcleo familiar, em especial o papel de Silvestre, o

“industrial sem capital” (Saramago, 2011: 203), ou “sapateiro filósofo” (Saramago, 2011: 208), casado com Mariana. Eles completam a renda com o aluguel de um dos cômodos da casa. Logo no início do romance, o quarto é alugado por Abel Nogueira, o rapaz “livre e só” (Saramago, 2011: 125). O conflito dramático está arquitetado sobretudo na relação de oposição entre esses dois personagens, Silvestre e Abel, os quais representam alegoricamente visões de mundo divergentes marcadas por suas trajetórias de vida: o primeiro pela experiência da velhice e o segundo pelas certezas e incertezas da juventude.

Assim, Silvestre e Abel irão travar inúmeros diálogos sobre a vida ao longo do romance, marcando a prosa pelo pendor ensaístico. Sob o prisma do alegórico, mais do que a transição entre a juventude e a velhice, os dois personagens representam ainda o momento de transição da sociedade portuguesa, porque tradição e modernidade expressam-se a partir do conglomerado urbanístico proveniente da ruptura com a vida rural e a tentativa de sobrevivência na grande cidade em razão da constante situação de exploração a que seus moradores são submetidos dado o regime político em curso. Por um lado, Silvestre aos poucos revela o seu passado a Abel, fazendo prevalecer, apesar das circunstâncias, a esperança e a crença nas relações humanas. Por outro lado, o personagem Abel também revela gradualmente as suas angústias a partir das poucas, mas significativas, experiências vividas, em especial o seu ceticismo e individualismo, a “preocupação de não ser agarrado” (Saramago, 2011: 211). Para isso, Abel recorre à metáfora do polvo: “a vida é um polvo de muitos tentáculos. Um só, basta para prender um homem. Quando me sinto preso, corto o tentáculo. Às vezes faz doer, mas não há outro remédio” (Saramago, 2011: 130). Mas o individualismo do jovem é questionado por meio dos constantes diálogos travados com Silvestre, bem como a partir do próprio exemplo da relação aparentemente saudável que o sapateiro

mantém com a esposa Mariana. Silvestre, assim, procura mostrar ao jovem Abel a necessidade de manter relações, seja com o trabalho, seja com amigos e parceiros, ao invés de ficar “prisioneiro de si mesmo, do (...) ceticismo.” (Saramago, 2011: 211).

Como uma das marcas centrais do ensaio literário é particularmente a reflexão digressiva (Bense, 2014), nota-se tal aspecto neste excerto do romance, quando o jovem Abel e o narrador questionam-se a respeito do estilo de vida que o casal Mariana e Silvestre representa:

talvez Silvestre e Mariana fossem diferentes. Diferentes de todas as pessoas que conhecera até aí. Mais humanas, mais simples, mais abertas. Que é que dava à pobreza dos seus hospedeiros aquele som de metal puro? (Por uma associação de ideias obscura, era assim que Abel sentia a atmosfera da casa.) “A felicidade? Será pouco. A felicidade participa da natureza do caracol, que se retrai quando lhe tocam.” Mas, a não ser a felicidade, que poderia ser, então? (...)

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?’ (Saramago, 2011: 200-201)

Tem-se aí, portanto, um aspecto ensaístico fulcral presente nas vozes do narrador e do personagem: a digressão, que perpassa toda a narrativa, cujos discursos ainda são rigorosamente marcados pelo modo canônico de usar os sinais de pontuação, estilo que Saramago transcende apenas e em parte com *Levantado do chão*. Note-se também a valorização que o narrador confere ao casal quando usa a metáfora “do metal puro” para sobrepô-los aos demais em decorrên-

cia de suas ações, conferindo ao romance o enquadramento em uma estética humanística ideologicamente marcada, uma vez que dá primazia a determinados valores humanos, de modo a servir de espelho à construção da identidade do personagem Abel.

Por outro lado, ainda sobre o excerto acima, o excesso de interrogações culmina na ausência de respostas definitivas, característica inerente também ao ensaio, isto é, “sem buscar a dedução definitiva” (Adorno, 2003: 27). Lido dessa maneira, portanto, o entrelaçamento da voz do narrador com a dos personagens, num jogo constante do discurso que interroga e reelabora permanentemente a realidade, ao nível da digressão, resulta em aspectos que se assemelham à complexidade e ao modo assistemático da própria consciência humana.

Vista por esse ângulo, percebe-se a intenção de Saramago de “expor a poética de seu romance ou da sua escrita como instrumento de transfiguração e resgate de toda a experiência humana” (Lourenço, 1994: 181), porque ao se transfigurarem de diferentes maneiras – atitude também ensaística porque almeja um pensar mais original, e à medida que se pensa, liberta-se –, os textos de Saramago produzem, com alta intensidade, uma realidade inventada, distorcida ou exagerada, que se torna, por isso mesmo, paradoxalmente mais real.

Na voz do próprio Saramago, em entrevista a Carlos Reis,

A convenção que os meus livros aparentemente subvertem é a da arrumação do discurso, do modo como numa página se expõe e que é descrição com todo o seu instrumental de sinais gráficos; é nisso, aliás, que os leitores menos atentos se detêm e fixam. Mas creio que a subversão maior talvez não seja essa. Acho que, se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficções que são. (Reis, 1998: 97)

Semelhante ao modo como Montaigne se autoafirmava em seus ensaios, “sou eu mesmo a matéria do meu livro” (2010: 37), Saramago também reclama pelo seu papel de autor no interior de seus romances, aspecto que lhe rendeu polêmicas no rol da crítica literária. Para Carlos Reis, essa preocupação constante de Saramago, de teor metalinguístico, a respeito de suas criações literárias, reafirma, pelo prisma do ensaio, a “vocação de ensaísta desdobrado em romancista” (Reis, 1998: 33).

Retomando *Claraboia*, se por um lado os conflitos (intra e inter) pessoais e a ridicularização dos personagens presentificam-se ao longo da história, por outro despontam personagens que se sobressaem pela ligação com a arte. O núcleo familiar composto por quatro mulheres, as viúvas Cândida e Amália, junto com as jovens irmãs Isaura e Adriana, nos primeiros diálogos, demonstra a sensibilidade pela música, a discussão em torno do “belo”, quando as quatro estão juntas e deleitam-se ao som da música clássica: “A sinfonia, como um rio que desce da montanha, alaga a planície e se afunda no mar, acabou na profundidade do silêncio” (Saramago, 2011: 46), porque “A música, com seu poder hipnótico, levantava no espírito das mulheres. Não se fitavam. Tinham os olhos atentos ao trabalho, mas só as mãos estavam presentes” (Saramago, 2011: 45). No plano temático, tais personagens destacam-se por também constituírem motivos posteriormente reelaborados por Saramago, como o apreço pela música e o papel das personagens femininas, a exemplo de *Memorial do Convento* (Aranda, 2015; Arnaut, 2008).

Quanto ao tratamento que *Claraboia* confere às personagens femininas, note-se como o narrador desnuda ao leitor esta cena em que se encontram as quatro mulheres: “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” (Saramago, 2011: 45).

O aspecto dramático da cena, bem como o modo cinematográfico de narrar põem em relevo o enfoque dado às mulheres, cuja luz encantada aponta, inclusive, para o título da obra: *Claraboia*. Se nesta obra o escritor ensaia o enfoque dado à mulher, nos romances posteriores, ela se torna “uma constante na vista e multifacetada obra de José Saramago” (Aranda, 2015: 21).

A personagem Adriana, por exemplo, que possuía o hábito de escrever em um diário, sonha em obter uma máscara, a de Beethoven, mas não possui rendimentos suficientes para comprá-la. Das quatro mulheres, é a única capaz de nomear a sensação provocada pela música: “É bela, tia” (Saramago, 2011: 46). Em seguida, um longo trecho de seu diário é transcrito no contexto do romance, e, ao final da história, a tia da menina lhe oferece a tal máscara de presente, gesto saramaguiano que sinaliza a esperança nas relações humanas mesmo em contexto adverso, ao mesmo tempo em que exemplifica a preocupação do autor em situar a beleza “no seu repertório de figuras retóricas e imagéticas” (Martins, 2014: 29).

Atrelado a isso, ressalte-se ainda o relevo que Saramago confere à leitura de textos literários, visto que tais personagens são elaboradas, inclusive, a partir daquilo que leem, como algo que as complementa ou justifica suas ações, pois várias delas são leitoras e veem nos livros momentos de prazer, estabelecem por vezes relação direta com suas próprias realidades, fazendo da intertextualidade² um mecanismo de composição dessas personagens, procedimento inerente também ao ensaio. Verificam-se tais aspectos em *Claraboia* sobretudo na leitura que a personagem Isaura faz de Diderot; no modo como Silvestre valoriza a leitura de livros que faz durante a noite; no interesse da

² Para Hutcheon, a intertextualidade é “manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado de um novo contexto” (1991: 157).

prostituta Lídia por *Os Maias*; no apreço de Abel por Fernando Pessoa.

Além disso, *Claraboia* assinala explicitamente o apreço de Saramago por Fernando Pessoa, a “sua grandeza como poeta” (Saramago, 2011: 267). Contudo, no contexto do romance, não deixa também de relativizar, porque o narrador e Abel tornam a avaliar o autor referenciado, ao dizer que sua poesia é gratuita, inútil e que não serve àquele que precisa matar sua “sede de humanidade” (Saramago, 2011: 267-268). De forma irônica, usando a voz do personagem Abel como pretexto e, ao mesmo tempo, fundindo-se a ela, o narrador toma as rédeas do discurso, direcionando-o para onde deseja. Assim, Saramago já desponta como o criador de um narrador absoluto, que agencia a narrativa e dela detém o domínio pleno, demarcando sua escrita pela digressão ensaística³, como é possível verificar quando compara as incertezas do personagem Abel com as múltiplas projeções de que a poética de Fernando Pessoa é exemplo.

Se por um lado o recurso à intertextualidade apenas relembra a maneira como Montaigne empregava as citações ao longo de seus ensaios, no sentido de usá-las para exprimir melhor o que pretendia dizer, mesmo copiando sem citar a fonte, por outro lado, essa escrita marcada estilisticamente pelas citações aponta para o aspecto fragmentário do discurso crítico, no sentido em que Adorno concebe o ensaio: “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através

³ Na voz do próprio escritor, “O meu estilo, se assim lhe quisermos chamar, foi sempre muito digressivo. Sou incapaz de narrar uma coisa em linha recta. Não é que me perca pelo caminho: se encontro um desvio, meto por ele e depois volto aonde ia. Se há um antepassado meu directo na literatura portuguesa, é um poeta, dramaturgo e romancista do século XIX chamado Almeida Garrett. O meu gosto pela digressão foi dele que recebi” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2008: 15).

dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (Adorno, 2003: 35). Nesse sentido, as distintas e fragmentárias personagens de *Claraboia*, construídas à maneira do palimpsesto, isto é, por meio de personagens de outros textos, de certo modo também aludem à realidade fragmentada do contexto do romance, mesmo porque, ao cabo da história, os finais específicos de cada núcleo familiar, apesar de arrematarem alguns conflitos, deixam em aberto tais desfechos, principalmente o destino em devir do protagonista Abel.

Note-se ainda que o recurso intertextual, além de já demonstrar a predileção de Saramago por certos autores, como é o caso de Fernando Pessoa, cuja expressão ímpar é o desdobramento em *O ano da morte de Ricardo Reis*, situa-se, em *Claraboia*, ao nível de transcrições *ipsis literis* de trechos de outras obras literárias, muitas vezes marcadas nos romances pelo uso das aspas ou do itálico, como em Diderot e Eça de Queirós, mas que futuramente ganha aperfeiçoamento estético, muitas vezes ao nível da paródia, das citações ou das alusões não demarcadas, cifradas no tecido textual, como, por exemplo, o que ocorre em *Memorial do Convento* a respeito das inúmeras referências a Camões, António Vieira e Fernando Pessoa, para citar apenas alguns. Nesse sentido, percebe-se também que *Claraboia* funciona como espécie de manancial ensaístico de futuras obras literárias de maior quilate.

Além dos aspectos referidos, verifica-se em *Claraboia* a predileção de Saramago por alguns temas ou formas literárias engendradas por meio dos personagens. Nesse sentido, pode-se encontrar nesse romance alguns fragmentos de temas que posteriormente se transformarão em grandes obras literárias do escritor português, a saber:

- i. A morte: ao estabelecer uma relação confiável após longos diálogos, Silvestre revela a Abel a perda de um amigo do passado. Durante a partilha, o narrador transforma a morte em

- personagem: “Um silêncio pesado, como se a morte tivesse vindo sentar-se entre os dois homens” (Saramago, 2011: 218). N’ *As intermitências da morte*, a morte é o personagem central do romance, com estilo paródico e cômico.
- ii. Fernando Pessoa como personagem: como já se disse, há referência explícita ao poeta português durante os diálogos entre Silvestre e Abel: “‘Queriam-me casado, fútil e tributável?’ perguntara o Fernando Pessoa. ‘É isto o que a vida quer de toda a gente?’”. Perguntava Abel” (Saramago, 2011: 267). Pode-se inferir que esses dois personagens, como ilustra o fragmento transcrito, prenunciam *O ano da morte de Ricardo Reis*.
 - iii. A cegueira dos personagens: em alguns momentos, as personagens relacionam-se com essa temática. Justina, por exemplo, após a conturbada relação sexual com o marido ao final do romance, que acentua o conflito consigo mesma, sente-se cega: “Um momento de cegueira – e a força mudara-se em fraqueza” (Saramago, 2011: 307). Essa temática se faz presente em várias obras de Saramago, cujo maior destaque é, sem dúvida, o *Ensaio sobre a cegueira*.
 - iv. A necessidade da escrita por meio do Diário: A personagem Adriana mantém o hábito de escrever em seu diário, e em um dos capítulos há a transcrição de mais de duas páginas. Saramago utiliza o mesmo gênero posteriormente e lança cinco volumes: *Cadernos de Lanzarote* I, II, III, IV e V. Além disso, há *O caderno*, resultado da coletânea de ensaios publicados em um blog na internet⁴.
 - v. A redação de cartas pelos personagens: Ainda a propósito das *Intermitências da morte*, neste romance a personagem

⁴ Disponível em <<http://caderno.josesaramago.org/>>

morte aterroriza suas “vítimas” com o envio de uma carta, avisando-lhes o dia específico em que irá buscá-las. Em *Claraboia*, cartas anônimas são usadas a fim de promover determinados conflitos. Por essa razão, Lúcia, por exemplo, termina sua relação diante da covardia do amante Paulino Moraes.

- vi. Deus como personagem: Durante a despedida de Abel, Silvestre, cujo papel é central no romance, diz: “Não creio em Deus” (Saramago, 2011: 388). Ainda que a relação desse fragmento com a vida do autor não seja pertinente, é impossível não verificar o quanto esses dois personagens, Abel e Silvestre, revelam sobre o próprio José Saramago, em razão do pessimismo de Abel, e de seu suposto ceticismo, temática preponderante em Saramago no rol de sua produção, tendo *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento* como expressões singulares.
- vii. O exercício metalinguístico: traço típico do narrador saramaguiano. *Claraboia* contém pequenos excertos desse exercício reflexivo sobre a própria linguagem: “Há palavras que se retraem, que se recusam – porque significam de mais para os nossos ouvidos cansados de palavras” (Saramago, 2011: 46), momento do romance em que a palavra é incapaz de expressar a sensação que a música clássica tem o potencial de promover. Tal exercício metalinguístico remete inexoravelmente ao modo como o ensaísta avalia sua própria obra, isto é, ao “processo estético (...) como fruto da reflexão sobre a criação” (Bense, 2014: 1).
- viii. O desfecho em aberto das trajetórias dos personagens: muitos enredos da prosa de Saramago sempre finalizam na esteira do devir. *Claraboia* também termina dessa maneira, pois, ao final, há apenas um corte, ainda que alguns conflitos sejam

resolvidos, apontando para o inacabado, para a esperança, para a utopia, questões enlaçadas nas reticências, como se constata neste último período do romance em apreço: “O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda...” (Saramago, 2011: 398). Tal aspecto, aliás, corrobora o caráter ensaístico de sua obra, no sentido do inacabamento, de uma obra em aberto, como postula Adorno (2003).

- ix. O diálogo como forma basilar de humanização: Silvestre e Abel travam inúmeras discussões pautadas por vezes na relação mestre-aprendiz, pois “as palavras que ouvia, alteravam a ordem das suas ideias. Uma luz, não muito viva, mas insistente, introduzia-se no seu espírito, iluminava sombras e desvãos” (Saramago, 2011: 215). Se, no início, a metáfora do polvo representando a necessidade de se estabelecer laços, relações humanas, era recusada por Abel, já que para ele o que mais valia era cortar tentáculos, ao final ele repensa e concebe a necessidade de alguns tentáculos: da amizade e do amor “lúcido e ativo” (Saramago, 2011: 392). Assim, nota-se em Saramago personagens calcados em uma base ideológica que crê que o processo de mudança do homem inicia-se particularmente a partir de si mesmo na relação com o outro, a partir da palavra.

Ainda a respeito deste último aspecto, é também por meio do diálogo que a jovem Claudinha consegue revelar aos pais o abuso sexual vivido por ela em seu trabalho; a prostituta Lídia enfrenta tanto a usurpação da mãe, como a desconfiança e a covardia do ex-amante Paulino Moraes; Dona Carmem volta para a Espanha e “rompe” a relação com Emílio Fonseca. Pelo diálogo, também, Justina consegue dizer o que pensa e enfrentar as violências que sofria na relação

com o marido Caetano Cunha. Assim, a busca dos personagens pelo próprio caminho, pelo sentido da vida calcado no diálogo, desponta como mote recorrente em todas as obras de Saramago, a exemplo do “sapateiro filósofo de *Claraboia*, ou do artesão do barro, Cipriano Algor, de *A caverna*.”

Em síntese, constata-se que o projeto literário de Saramago operado em *Claraboia* é composto por um modo ensaístico de composição, no sentido da experimentação humana pela palavra, sobretudo em razão da aflitiva condição humana que os personagens representam, bem como em razão da maneira crítica de Saramago compor o romance, de modo a provocar o repensar sobre a linguagem e, por extensão, sobre a condição humana permanentemente. Se para Max Bense o ensaísta é um crítico por natureza, e tal aspecto se condensa ainda mais em se tratando do contexto no qual está inserido, épocas críticas, *Claraboia* revela um Saramago ensaísta, disfarçado e aprendiz de romancista, que faz do romance o seu gesto crítico e experimental por excelência, “um palco da experiência intelectual” (Adorno, 2003: 30), advindo de sua própria necessidade crítica, isto é, de sua aspiração, desde muito jovem, a “‘chafurdar’ em si mesmo” (Gómez Aguilera, 2008: 47).

Por fim, *Claraboia*, livro rejeitado primeiro pelas editoras e depois deixado à margem pelo próprio Saramago, desponta como uma espécie de importante viga de sustentação à produção literária do autor, sobretudo em razão da galeria de personagens já esboçada, aliada à estética ensaística que agrega vários temas e procedimentos literários futuramente reelaborados em obras de maior expressão e com maior elaboração estética-literária.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. (2003). *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34.

- ARANDA, Óscar (2015). *Aprende, aprende o meu corpo. Sobre o amor na obra de José Saramago*. Trad. António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago.
- ARNAUT, Ana Paula (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- BARRENTO, João (2010). *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENSE, Max (2014). “O ensaio e sua prosa”. Trad. Samuel Titan Jr. *Serrote*, n.º 23, [em linha] disponível em <http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/> [consultado em 10 jul 2021].
- CANDIDO, Antonio (2002). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- CHRISTAL, W. C. (2017). *O ensaio no romance de Saramago: a experiência humana sob o crivo da palavra*. Tese de doutoramento (Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, disponível em <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3356>.
- COSTA, Horácio (1999 / jan.-jun.). “A construção da personagem de ficção em Saramago da ‘Terra do pecado’ ao ‘Memorial do Convento’”. *Colóquio Letras* 151/152 (José Saramago: o ano de 1998): 205-217.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2008). *José Saramago: a consistência dos sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Caminho.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- JÚDICE, Nuno (2005). *O fenómeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Colibri.
- LIMA, Sílvio (1964). *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coimbra: Arménio Amado.
- LOURENÇO, Eduardo (1994). *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença.
- MARQUES, A. H. De Oliveira (1973). *História de Portugal*, vol. II. Lisboa: Palas Editores.
- MARTINS, Manuel Frias (2014). *A espiritualidade clandestina em José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- MATTOSO, José (1998). *História de Portugal*. Coord. Fernando Rosas, vol. VII. O Estado Novo. (1926-1974). Lisboa: Editorial Estampa.

- MONTAIGNE, Michel de (2010). *Os ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- REIS, António (1990). *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Alfa.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SARAMAGO, José (1994). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011). *Claraboia*. Alfragide, Portugal: Caminho.

