

**DEITADO NO CHÃO. O ROMANCE *CLARABOIA*
NO CONTEXTO DE UMA PRÉ-HISTÓRIA LITERÁRIA
DE JOSÉ SARAMAGO¹**

Luís Ricardo Duarte
Jornal de Letras, Artes e Ideias

Resumo: Em 1980, quando publica *Levantado do Chão*, José Saramago é um escritor formado: no estilo, na temática e na ideologia. Mas que percurso fez até se erguer a tamanhos voos? A análise, assente na leitura dos seus dois primeiros romances, *Terra do Pecado*, de 1947, e *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, tem de ser revista à luz de *Claraboia*, romance de 1953 só publicado postumamente. Em conjunto, as narrativas iniciais de Saramago definem três etapas da sua construção política.

Palavras-chave: José Saramago, *Claraboia*, política, romance, formação.

Abstract: In 1980, when Saramago publishes *Raised from the Ground*, he is already a writer with a full mastery of style, themes and ideology. But what was the path that took him to such heights? Any analysis of his first two novels (*Land of Sin*, 1947, and *Manual of Painting and Calligraphy*, 1977) must also consider *Skylight*, his 1953 novel, posthumously published. In their ensemble, the first narratives by Saramago define the three steps of his political making.

Keywords: José Saramago, *Skylight*, politics, novel, training.

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada nas [III Jornadas Internacionais José Saramago da Universidade de Vigo - Saramago nos 20 Anos do Prémio Nobel: Literatura, Arte e Política](#) (3-5 de dezembro de 2018), tendo sido [gravada pela UVIGO TV](#).

– O que pensa fazer?, Abel?

O rapaz ergueu-se devagar e caminhou para Silvestre. A dois passos, respondeu:

– Uma coisa muito simples. Viver. Saio de sua casa mais seguro do que quando nela entrei. Não porque me sirva o caminho que me apontou, mas sim porque me fez pensar na necessidade de encontrar o meu. Será uma questão de tempo...

José Saramago, *Claraboia*

1. Mapear os caminhos percorridos por um escritor até à afirmação da sua vocação literária é uma estimulante atividade crítica. Ainda mais no caso de José Saramago, dada a especificidade do seu percurso, de torneiro mecânico a Prémio Nobel da Literatura, e a publicação póstuma do seu segundo romance, *Claraboia*.

Durante muitos anos, o trajeto formativo de José Saramago foi assunto arrumado e conhecido: um precoce primeiro romance aos 25 anos, *Terra do Pecado*, de 1947, seguido de um silêncio de 30 anos só quebrado com a publicação, em 1977, de *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance em forma de ensaio, ou melhor, um “ensaio de romance” como o próprio designou na primeira edição. Um (re)começar, aos 55 anos, com novos recursos, outra experiência e maturidade, ingredientes que desabrochariam plenamente em *Levantado do Chão*, obra saramaguiana por excelência, no estilo e na temática.

Concluído em 1953, *Claraboia* diz-nos diretamente que, também ao nível do romance, aqueles 30 anos não foram uma gestação invisível, como a experiência da poesia, no final da década de 60, e o posterior ofício da crónica, cada vez mais valorizados pela crítica, já denunciavam. O surgimento de um romance entre *Terra do Pecado* e *Manual de Pintura e Caligrafia* abanou o sólido discurso sobre as etapas cumpridas pelo escritor nos seus verdes anos. Que lugar atribuir a *Claraboia* no contexto das primeiras obras de Saramago? Que alterações introduz este romance na sua formação literária, na qual o ressurgimento após 30 anos de interregno tinham a força de uma segunda vida? Em suma: que escritor era Saramago quando escreveu sobre as vidas dos moradores de um prédio de dois andares e que lições guardou desse “livro de uma inexperiência vital” (in Reis 18), como diria mais tarde?

“A publicação de *Claraboia* vem, em simultâneo, preencher um vazio e suavizar uma linha de disparidade até agora existente na produção ficcional saramaguiana”, afirmou, logo em 2011, Ana Paula Arnaut (Como um homem 38). Efetivamente, com este romance intuiu-se uma evolução mais linear e coerente de Saramago, ao identificar-se com maior objetividade as etapas

que terá percorrido. Na verdade, ao ler *Claraboia* ao lado das obras de 1947 e o de 1977 somos tentados a propor um novo ciclo na sua produção literária,² vendo nesses romances uma unidade coerente e a expressão de três marcos essenciais na “aprendizagem do romance”: a afirmação do escritor-leitor (*Terra do Pecado*), que aplica modelos oitocentistas, do escritor-humanista (*Claraboia*), que denota uma posição ideológica vincada, e do escritor-autor (*Manual de Pintura e Caligrafia*), capaz de subverter o romance clássico e afirmar uma voz própria. Etapas cumulativas de um percurso singular.

Se a História se distingue pela invenção da escrita, tendo o seu equivalente na obra de Saramago em *Levantado do Chão*, estamos no campo de uma pré-história literária, diante de um escritor ainda deitado no chão.

2. Não se pode dizer que a publicação de *Claraboia*, em 2011, tenha sido uma surpresa completa. O romance fora referido, em 1998, por José Saramago nos diálogos com Carlos Reis. Dele disse o escritor:

É imediatamente a seguir [a *Terra do Pecado*]. Escrevi esse livro, que se chama *Claraboia* e é um romance. É a história de um prédio com seis inquilinos sucessivamente envolvidos num enredo. Acho que o livro não está mal construído. Enfim, é um livro também ingénuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm a ver com o meu modo de ser. (in Reis, *Diálogos* 43-44)

Na mesma conversa, o escritor explicou por que motivo o romance continuava inédito:

O livro foi enviado para um editor, para o *Diário de Notícias*, por lá ficou quarenta anos, até que um dia recebo uma carta dizendo: “Foi encontrado, na reorganização dos nossos arquivos, o original do seu livro etc., etc.” E então diziam logo: “Se quiser publicar, nós publicamos”. Fui lá, à Empresa Nacional de Publicidade, e saquei o livro que está aí. (44).

Numa entrevista ao *Jornal de Letras*, Pilar del Río, viúva do escritor, acrescentou outras informações, nomeadamente em relação à publicação póstuma. Da reação de José Saramago disse:

Não olhou muito para ele [o original trazido da editora]. Era uma mágoa, uma ferida que não valia a pena voltar a abrir. Ao passado o que é do passado, disse-me. Às vezes falávamos do livro e ele sabia que não era mau – tinha essa consciência. Mas não era pessoa de remexer em assuntos encerrados, tal como

² Tendo como base a proposta de Ana Paula Arnaut de três ciclos – “Portugalidade Intensa”, “Temas Universalizantes” e “Romances Fábulas” (*Novos Rumos* 51 e 70).

nunca foi escritor de voltar a livros já escritos. Trabalho feito era trabalho feito. (in Río/Duarte, “Nascemos” 8)

Da decisão de publicar o livro, adiantou:

Saramago apenas disse que não queria vê-lo publicado enquanto fosse vivo. Nunca impediu a sua publicação – e não o destruiu. Em vida, também não foi possível porque não houve tempo: todos os anos lançava um romance novo! Mas não foi difícil perceber que queria que o publicássemos. (8)

Um olhar rápido pela cronologia das obras de Saramago desde o final dos anos 80 (o original foi recuperado em 1989) confirma a afirmação de Pilar del Río. Diários, contos, discursos, folhas políticas, contos infantis e, claro, romances – adiar que livro para lançar uma obra de juventude? *Claraboia* seria assim publicado um ano após a morte do escritor, numa espécie de último encontro com os leitores, momento repetido, em 2014, com a publicação do inacabado *Alabardas*, *Alabardas*, *Espingardas*, *Espingardas*.

Além de Ana Paula Arnaut, outros especialistas sublinharam na altura a importância do romance e da sua publicação. Na referida entrevista, Pilar del Río afirmou ainda:

Claraboia é um livro fundamental na obra de Saramago, uma ótima porta de entrada para a sua literatura. O escritor está em todo o romance, de uma forma convencional, é certo, mas é possível escutar a sua voz. [...] E, por favor, não digam que é um livro de juventude ou ingénuo. É de uma esplêndida maturidade, um livro luminoso sobre uma época sombria. (8)

Para a também tradutora da obra de Saramago, a leitura do romance evidencia a “maturidade do pensamento e do estilo”, bem como “o domínio já demonstrado da arte de narrar e da cultura”, com diálogos (“atrevidos”) com Shakespeare, Cervantes e Pessoa, muito humor, ironia e música.

O escritor já está revelado neste livro. Abel, por exemplo, podia ser Ricardo Reis, do *Ano da Morte de Ricardo Reis*, H., de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o Sr. José, de *Todos os Nomes*, ou Raimundo Silva, da *História do Cerco de Lisboa*. É o mesmo protagonista solitário, o mesmo homem sozinho. A sua forma de olhar o mundo está lá. O estilo é diferente, mas a voz já aparece. (8)

Outros julgamentos menos parciais (e apaixonados) não divergem. Maria Alzira Seixo, na mesma edição do *Jornal de Letras*, aludiu a uma “claridade viva”:

É certo que o livro se não me impõe pela composição fulgurante (como *As Intermittências da Morte*), pelo saber miúdo da textura (como em *Memorial do Convento*), pela ideia envoltivamente insólita que lhe caracteriza grande parte da

obra (*O Ano da Morte de Ricardo Reis, Jangada de Pedra*) e tanto me seduz. Mas é já um belo romance. (Clareza viva 10-11)

Também no *Jornal de Letras*, dois anos mais tarde, Miguel Real escreveu: “*Claraboia* é um verdadeiro e genuíno retrato da vida e dos costumes dos moradores de um bairro pequeno burguês. Do mesmo modo, pode ser entendido como uma metáfora da falta de luz e ar na vida coletiva do prédio que se evidencia como síntese da totalidade de Portugal” (O elo 15).

3. É impossível, ou pelo menos muito difícil, não tentar identificar os fios invisíveis que poderão ligar *Claraboia* aos romances anterior e posterior. É esse, aliás, o sentido das críticas que temos vindo a citar e, ao fim e ao cabo, o propósito deste trabalho.

O ponto de partida é o exposto por Ana Paula Arnaut no artigo do jornal *Público*:

Se *Terra do Pecado* em nada anuncia o estilo e as temáticas que caracterizariam o autor a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia*, prendendo-se, ainda, a toda uma dinâmica literária colhida no Realismo-Naturalismo de Oitocentos, este romance, de 1953, permite já antever algumas das ousadias formais e das grandes preocupações humanistas e humanitárias que nortearão o escritor a vir. (Como um homem 38)

As ousadias formais e sobretudo as preocupações humanistas são, de facto, os elementos mais importantes de *Claraboia* na definição do percurso formativo de José Saramago, agora que os dados parecem estar integralmente revelados.³ Nesta lógica, podemos entendê-lo como a expressão literária de um escritor-humanista que já fez as suas principais escolhas ideológicas, enquanto *Terra do Pecado* é acima de tudo a expressão literária de um escritor-leitor.

4. Publicado em 1947, numa época em que o Neorrealismo já dera à estampa alguns dos seus principais romances, *Terra de Pecado* é o que se pode dizer, para usar a expressão de Carlos Reis, um “romance bem escrito” (Introdução 18). Trata-se de um livro com a marca do Realismo-Naturalismo do século XIX, definível no caso em apreço, segundo Ana Paula Arnaut, pela

³ Na conferência de imprensa sobre as atividades da Fundação José Saramago que assinalaram os cinco anos da morte do escritor, Pilar del Río anunciou a descoberta de uma peça de teatro inédita de José Saramago, *O fim da paciência*, adaptação de um conto publicado em *Objecto quase*, de 1978, e que nunca chegou a ser levado à cena. Ver <http://observador.pt/2015/06/18/cinco-anos-apos-a-morte-ainda-ha-saramago-por-descobrir>, consultado a 27 de junho de 2015.

“linearidade temporal” da história, o recurso a uma sintaxe e pontuação “canónicas” e a uma “clara inspiração em enredos e em personagens queirosianas na urdidura do romance ou na conceção de personagens” (*Novos Rumos* 15).

Que a obra surge de muitas leituras confirma-o o próprio Saramago. “Aquele livro resulta do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas – e saiu aquilo”, confessou o escritor a Carlos Reis (in Reis, *Diálogos* 35). No ensaio citado, Ana Paula Arnaut reforça a tese ao sublinhar o interesse “arqueológico” do romance “para os estudiosos da vida e da obra de José Saramago, na medida em que nos permite traçar a sempre útil ligação entre a obra produzida e o contexto que lhe dá origem”. Em concreto:

O desfasamento entre o estilo deste primeiro romance e as *modas* literárias da época em que é publicado pode, eventualmente, ser explicado em virtude de dois fatores fundamentais. Em primeiro lugar, porque os primeiros livros lidos (emprestados pelos vizinhos ou consultados na Biblioteca do Palácio Galveias, em Lisboa) pertenciam, seguramente, à categoria dos Clássicos da Literatura Portuguesa. Em segundo lugar, porque o seu percurso de vida inicial não lhe permitiu o contacto com as elites intelectuais da época, ou com os grupos de novos escritores que, de forma gradual, se iam afirmando (mesmo que de modo quase clandestino) no cenário literário nacional e internacional. (Arnaud, *José Saramago* 16)

Num estudo dedicado ao período formativo de José Saramago, anterior à publicação de *Claraboia*, Horácio Costa avançou argumentos semelhantes: “Tomado de forma isolado no contexto da literatura da época da sua publicação, o exame de *Terra do Pecado* revela que, como objeto literário, o livro apresenta uma notável desfasagem estilística e mesmo temática em relação à escrita romanesca que então se processava em Portugal” (*José Saramago* 28). A justificação do investigador?

Vivendo em Lisboa a partir do final da adolescência, Saramago lê, sem um fio condutor metódico, matéria literária de distinta origem que, como bem podemos testemunhar hoje, deu uma primeira mostra de concretização na escrita de *Terra do Pecado*. Considerado deste ponto de vista, o romance adquire um matiz significativo, enquanto documento vivo do estádio de adaptação do jovem autodidata à realidade de um novo meio ambiente, urbano e tão cosmopolita quanto o permitia o regime salazarista. (41)

Testemunho de um leitor que não se fica pela leitura? Que nela se envolve excessivamente (como a Isaura de *Claraboia*) ao ponto de a prolongar por sua conta e risco? A avaliar pela temática de *Terra do Pecado* (que surpreende o leitor dos romances futuros de Saramago, muito mais do que o estilo), a hipótese faz todo o sentido. O que terá levado, a não ser a leitura,

um escritor como José Saramago, que já supomos, aos 25 anos, com alguma consciência política, a se dedicar a um imaginário tão terratenente?

Muitos anos depois o escritor também se revelou surpreendido:

A verdade é que eu não sei porque é que contei aquela história. É a história de uma senhora viúva (o marido morre no princípio) que tem dois filhos; tudo isto se passa num meio que é mais ou menos o dos meus lugares natais: a aldeia chama-se Miranda e é uma quinta (chamada Quinta de Miranda) que está ao lado da minha aldeia. Trata-se de proprietários rurais, pessoas que eu não conheci efetivamente porque nunca vivi nesse meio, mas enfim, lá imaginei aquilo. (in Reis, *Diálogos* 42-43)

É certo que a classe trabalhadora é representada com dignidade, em particular na figura do abegão Jerónimo e na cena amorosa do palheiro, entre Teresa e o seu amante, que tanto perturbará Maria Leonor. Também se expõe, desde as primeiras páginas, uma visão crítica da religião através da revolta dos camponeses perante a morte do patrão, das dúvidas do prior e do espírito racionalista de Pedro Viegas, o médico da aldeia e da família. Mas estamos muito longe do posicionamento político de obras futuras.

Mesmo com estas nuances, *Terra do Pecado* é um romance sobre as perturbações de uma classe social favorecida que não sendo ociosa não está condenada à exploração pelo trabalho. Sem ser convencional, porque se dá ao luxo de sentir e pensar com ousadia, vive de caprichos. No seu desvario emocional, Maria Leonor ora sucumbe ao sofrimento, ora maltrata os filhos, ora acorda com uma energia inquebrantável, ora cede às investidas de corpos alheios. Não é propriamente matéria que associamos ao escritor militante que José Saramago se tornaria, sobretudo a partir de *Levantado do Chão* ou, antes, das suas crónicas.

Trata-se, como destacou noutro estudo Ana Paula Arnaut, de um romance “ainda nitidamente ensombrado, temática e formalmente, pela influência e inspiração queirosianas” (*Post-modernismo* 151). Influência queirosiana que se expressa fundamentalmente na relação entre Maria Leonor e Benedita, “quase réplica de Luísa e Juliana de *O Primo Basílio*”, como defendeu a ensaísta, na esteira de outros investigadores, como Carlos Reis, que a essa associação acrescentou, ironicamente, o seguinte comentário: “Já se sabe: não é fácil, a um jovem escritor, calar ecos de leituras marcantes” (Introdução 18).

Claro que, conhecendo os grandes romances de Saramago e o seu estilo (“feito de quase constantes associações de imagens, jogos verbais insistentes, de um fluir ininterrupto, tanto no plano da história, como sobretudo no do discurso”, na síntese de Carlos Reis, “Introdução”

19), seria possível identificar, em *Terra do Pecado*, a semente de opções narratológicas futuras. Referimo-nos ao facto de o narrador nem sempre dar mostras da sua omnisciência e omnipresença, colocando alguns limites, o que se revela sintomático na enunciação tardia do nome de algumas personagens (ficando o narrador à espera que sejam apresentadas por outros); ao gosto pelo tesouro popular (muito presente nos textos de Saramago, como notou Maria Alzira Seixo, *O essencial* 48) que resulta de quem consegue suprir a “falta de cultura vulgar com a prática de anos vividos debaixo do sol” (Saramago, *Terra do Pecado* 91); a uma certa tendência para a futurologia, com contornos de ficção científica (fomentada nas décadas seguintes pela odisseia da chegada à Lua que, a avaliar pelas crónicas, terá fascinado José Saramago), como a que vemos na boca de Pedro Viegas quando pergunta: “Admiras-te que, um dia, quando a terra estiver esgotada de tudo, quando do solo já não sair mais que ossos e pedras, restos de gerações e civilizações dos outros, os futuros deixem o cadáver inútil deste planeta para procurar novos lares no infinito?” (*Terra do Pecado* 256); à importância dada ao carácter ambíguo e inescapável da mentira e da aparência que ensombra Maria Leonor (“pensava na teia emaranhada de mentiras em que a sua vida se ia tornando. E via que o seu futuro seria feitiço, destituído de sentido moral e de direção definida. Teria de amoldar o seu comportamento, o seu espírito, à necessidade de manter de pé, a todo o custo, a aparência austera da sua existência”, *Terra do Pecado* 270); à presença do tema da cegueira (“outros olhos, que não andassem cegos por esse nevoeiro imaginário”, 293); às discussões em torno da fé e da bondade de Deus; e, até, à presença, com contornos bem delineados, de um cão.

São indícios, como o da emancipação da mulher proposto por Horácio Costa (*José Saramago* 38-39), talvez mais emprestados ao texto do que dele retirados, como se se quisesse encontrar no passado a raiz de uma árvore frondosa. Em qualquer dos casos, a *Terra do Pecado* poderemos sempre associar, sobretudo na perspetiva da formação de Saramago, a imagem de um escritor-leitor que, em *Claraboia*, será complementado por um escritor-humanista.

5. A estranheza temática Realista-Naturalista que atinge o leitor em *Terra do Pecado* desaparece quando se chega a *Claraboia*. No seu segundo romance, Saramago está claramente junto dos seus. Pela classe social que têm, opressão a que são sujeitos e resiliência que demonstram, as personagens assemelham-se às que encontraremos em textos posteriores. Daí que seja essa a grande ‘novidade’ de *Claraboia*: a de apresentar um escritor com um lugar no mundo, político e literário, bem definido.

Claraboia é um romance com uma estrutura muito popular na década de 50 do século XX⁴ e que continua a interessar escritores no início do nosso milénio.⁵ Cada capítulo (excetuando o primeiro, de visão panorâmica) foca-se num andar específico de um prédio e em nenhum, do rés do chão esquerdo ao segundo direito, encontramos figuras próximas do casal Ribeiro (Manuel e Maria Leonor), do prior ou do Pedro Viegas de *Terra do Pecado*.

São, na generalidade, trabalhadores, operários, assalariados, homens e mulheres em luta por uma vida melhor. Numa enumeração esquemática: R/C Direito – Silvestre (sapateiro) e mulher (lavadeira); R/C Esquerdo – Emílio (caixeiro), Carmen (doméstica) e o filho Henrique; 1.º Direito – Lúcia (amante); 1.º Esquerdo – Caetano (linotipista) e Justina (doméstica); 2.º Direito – Anselmo (administrativo), Rosália (doméstica) e a filha Maria Cláudia; 2.º Esquerdo – Amélia (doméstica), Cândida (costureira), Isaura (costureira) e Adriana (administrativa).

Não chega a ser uma galeria de personagens pintada com as cores de um Neorrealismo militante, mas assume, por vezes, contornos de denúncia social. Só com uma vida remediada se consegue esticar o ordenado até ao final do mês. Ordenado esse que é tema recorrente ao logo do romance. “É preciso falar, Adriana. Há dois anos que estás em casa e o ordenado mal chega para os elétricos”, diz Amélia à sobrinha (Saramago, *Claraboia* 49). “É preciso conservar o emprego. O ordenado do teu pai não é grande, bem sabes”, lança Rosália à filha Maria Cláudia (29). “Não me aceitaram o vale. E ainda faltam dez dias para o fim do mês...”, confessa Anselmo à mulher. “Pois faltam, e eu estou sem dinheiro. Já hoje, na mercearia, tive de fingir que me tinha esquecido do porta-moedas”, responde-lhe Rosália (94).

Nesta última casa, a obsessão pelo rendimento familiar crescerá exponencialmente a partir do momento em que é prometido um aumento a Claudinha. “Ainda se te aumentassem o ordenado”, lamenta certa noite Rosália (148). Com novo emprego, informa o narrador, Claudinha “garantira que ia estudar a fundo a estenografia e que, antes de três meses, veriam [os pais] o ordenado aumentado” (252). Por fim, quando o ansiado aumento chega a notícia a todos “alegra” (344), sobretudo a Anselmo, que poderá deixar de pedir adiantamentos ao patrão.

⁴ Maria Alzira Seixo (Claridade viva 10) define um arco que vai de *A Colmeia*, de Camilo José Cela, até *A Vida, Modo de Usar*, de Georges Perec.

⁵ A título de exemplo, dois romances muito recentes: Miguel Miranda, em *Todas as Cores do Vento*, de 2012, Nuno Camarneiro, em *Debaixo de Algum Céu*, de 2013, e António Lobo Antunes, em *Caminho Como Uma Casa em Chamas*, de 2014.

Os constrangimentos financeiros também afetam Silvestre e Mariana, que na sequência de abertura do romance, decidem alugar um dos quartos de sua casa. O diálogo entre os dois é esclarecedor:

– Então, que resolvemos?

Agora, Silvestre já não ria. Mariana também estava sisuda. Até as faces pareciam menos coradas.

– Eu não sei. Tu é que resolves.

– Já ontem te disse. A sola está cada vez mais cara. A freguesia queixa-se de que levo caro. É a sola... Não posso é fazer milagres. Sempre queria que me dissessem quem é que trabalha mais barato que eu. E ainda se queixam...

Mariana deteve-o no desabafo. Por este caminho não resolviam nada. O que era preciso era ver essa questão do hóspede.

– Pois é, fazia jeito. Ajudava-nos a pagar a renda e, se fosse um homem sozinho e tu quisses encarregar-te da roupa, a gente equilibrava-se.

Mariana escorripichou o café adocicado do fundo da tigela e respondeu:

– Cá por mim, não me importo. Sempre é uma ajuda... (14)

Os vencimentos não são os únicos representantes de uma preocupação (ou identificação) de José Saramago (ou do narrador⁶) com as vítimas das desigualdades sociais. É forçoso incluir a descrição das atividades manuais, nomeadamente as que se realizam em casa. Leia-se a título de exemplo a de Isaura, quando surge pela primeira vez a trabalhar:

Isaura sentou-se à máquina de costura. Antes de começar o trabalho, 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 mas, mesmo assim, fazendo força para os não ver, o oceano surgia nos poucos quilómetros de água. Uma alta chaminé de fábrica, à esquerda, esborratava o céu branco com golfadas de fumo.

Isaura sempre gostava daqueles momentos em que, antes de curvar a cabeça sobre a máquina, deixava correr os olhos e o pensamento. A paisagem era sempre igual, mas só a achava monótona nos dias de verão teimosamente azuis e luminosos em que tudo é evidente e definitivo. Uma manhã de nevoeiro como esta, de nevoeiro delgado que não impedia de todo a visão, cobria a cidade de imprecisões e de sonho. Isaura saboreava tudo isto. Prolongava o prazer. No rio ia passando uma fragata, tão maciamente como se flutuasse numa nuvem. A vela vermelha tornava-se rosada através das gazes do nevoeiro. Súbito,

⁶ É conhecida a confusão que o escritor sempre gostou de fazer entre as duas entidades, pelo menos em romances posteriores. “Como sabe, resolvi essa questão dizendo simplesmente que o narrador não existe. Este livro [*A Viagem do Elefante*] é aquele em que assumo plenamente a condição de autor narrador, sem intermediários”, afirmou em entrevista (in Saramago/Nunes 15).

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.

Isaura suspirou. Era o segundo suspiro nessa manhã. Sacudiu a cabeça como quem sai de um mergulho prolongado, e a máquina matraqueou com fúria. O tecido corria debaixo da patilha e os dedos guiavam-no mecanicamente como se fizessem parte da engrenagem. Aturdida pelo barulho, pareceu a Isaura que alguém lhe falava. Deteve a roda bruscamente e o silêncio refluiu. (*Claraboia* 18-19)

Quantos sonhos não vão ser esmagados pelo trabalho e pelos prazos apertados, sobretudo na semana em que “por sua vontade acabaria de ler o romance”? Mas tem “um monte de camisas para acabar até ao fim da semana. Sábado tinha de entregá-las, desse lá por onde desse” (17). Igual força revelam as descrições de Mariana e Silvestre, sobretudo a que é dada através do olhar de Abel, o novo inquilino da casa do casal:

Silvestre, ao vê-lo entrar na *marquise*, sorriu e disse:

– Hoje não há joguinho, hem?!...

Abel sentou-se em frente dele. A lâmpada baixa iluminava as mãos do sapateiro e o sapato de criança em que trabalhava.

– Que remédio! O senhor não tem horário de trabalho...

– Já tive. Hoje sou industrial...

Pronunciou a última palavra de um modo que lhe tirava toda a significação. Mariana, encostada ao tanque da roupa, a coser a camisa, gracejou:

– Industrial sem capital...

Abel tirou o maço de cigarros e ofereceu a Silvestre:

– Quer um destes?

– Pois sim.

Mas Silvestre tinha as mãos ocupadas e não podia tirar o cigarro. Foi Abel quem o tirou e lho meteu na boca e, depois, lho acendeu. Tudo isto em silêncio. Ninguém falou em contentamento, mas todos estavam contentes. A sensibilidade mais apurada do rapaz apreendeu a beleza do momento. Uma beleza pura. “*Virginal*”, pensou.

A cadeira dele era mais alta que os bancos onde se sentavam Silvestre e Mariana. Via-lhes as cabeças curvadas, os cabelos brancos, a testa rugosa de Silvestre, as faces brilhantes e vermelhas de Mariana — e a luz familiar que os envolvia. O rosto de Abel estava na sombra, a brasa do novo cigarro acendido marcava-lhe o lugar da boca.

Mariana não era pessoa para longos serões. Além disso, a sua vista fatigada diminuía à noite. Para seu desespero, a cabeça pendia bruscamente para a frente. Para serões, não contassem com ela. Para madrugadas, podiam convidá-la.

– Já estás a amarrar perdizes – disse Silvestre.

– Que ideia, homem! Como se eu fosse algum perdigueiro!...

Mas era inútil. Ainda não tinham passado cinco minutos e já Mariana se levantava. Tinha os olhos chumbados de sono, o senhor Abel que desculpasse. (*Claraboia* 203-204)

“Que é que dava à pobreza dos seus hospedeiros aquele som de metal puro?”, questiona-se Abel (200). É o mesmo narrador que se comove com as tropelias dos filhos de Maria Leonor, Júlia e Dionísio, nos capítulos V, X (o do exame da quarta classe) ou XXIII de *Terra do Pecado*, mas agora com uma compreensão diferente do mundo e dos seus combates.

Essa ligação direta às personagens, que dá corpo e solidez ao escritor-humanista, na medida em que se afigura um passo em frente no possível trajeto de maturação literária que aqui imaginamos, é visível ainda nas vidas fixadas em cada andar de *Claraboia*. Por más escolhas do passado, casamentos desafortunados ou injustiças da natureza e do destino, são pessoas condenados a uma “vida miudinha” (47), próxima de uma “mediocridade” (56) sentida, relegados para a sombra de uma cidade já de si obscurecida pelo regime político que torna os tempos “duros e desconfiados” (213), na expressão de Silvestre.

Apesar de se tratar, como refere Miguel Real, de uma “descrição textual do que o olho vê, a mente observa e a linguagem descreve”, sendo por isso “um texto eminentemente realista, fundado na observação individual e na interpretação social do autor, realista na narração, realista na descrição, realista na caracterização das personagens, realista na visão do espaço, realista no léxico” (“O elo perdido” 15), esta galeria de personagens faz com que completemos a interpretação do ensaísta com a de Maria Alzira Seixo, para quem “a dimensão social da obra, discreta embora, avulta: e emerge do sentido da escrita um ressaibo intervencionista herdado do Neo-Realismo que, já muito à Saramago, se comunica em conversa de “ideias” e permuta de sensibilidade” (“Clareza viva” 10).

Das dificuldades económicas, deformações físicas e traumas psicológicos sobressai, de facto, a mesma denúncia das “assimetrias sociais” e “diversas máscaras da opressão e do poder” que sugere Ana Paula Arnaut (Como um homem 38). Veja-se o caso do 2.º esquerdo, onde vivem

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! Agora, enrugadas e dobradas, encanecidas e trémulas, o antigo fogo lançava as últimas fagulhas, lutava contra a cinza que se acumulava. (Saramago, *Claraboia* 91)

Daí que oiçam “um silêncio espesso, confrangedor, o silêncio inquisitorial do passado que nos contempla e o silêncio irónico do futuro que nos espera” (91).

Há outras vidas infernais, como a de Justina, subjugada pela morte da filha e pela brutalidade do marido, ou as de Emílio e Carmen, moídos por um amor requeimado. Do caixeiro se dirá, até, que “estava cansado da vigília prolongada, cansado da mulher e de si mesmo. A angústia apertava-lhe a garganta: era ela que não lhe permitia falar, que o obrigava a retirar-se, como alguém que se esconde para morrer ou para chorar” (170). Em outro capítulo, acrescenta-se: “Tinha a vida tão oca de afetos, tão distante do amor, sentia-se tão isolado, que aquelas pequenas atenções, aquela presença constante do filho a seu lado, aquela dedicação obstinada, o comoveram” (225).

6. É, no entanto, na relação entre Silvestre e Abel, as duas personagens mais fortes do romance (a par, talvez, de Justina), que melhor se expressa o pensamento político, ideológico e humanista de José Saramago, próximo, aqui, do que surgirá em romances posteriores. Ana Paula Arnaut considera, inclusivamente, como “centrais” os capítulos em que “penetramos na intimidade” (“Como um homem” 38) do sapateiro.

Um velho, o outro novo, Silvestre e Abel simbolizam a tomada de consciência (ou sua recusa) do lugar do homem no mundo. Caberá a cada um lutar por uma sociedade melhor? Deveremos romper todas as amarras e viver tão livre (e inutilmente) quanto possível? Que valor têm o amor, a bondade e a atenção ao Outro? Que fazer quando o peso da idade começa a vergar-nos? E que papel tem Deus no meio de tantas dúvidas?

Abel mordera “com gana o fruto da liberdade e da solidão e não estava disposto a consentir que [o] tirassem” (Saramago, *Claraboia* 126). Passou fome e frio, juntou e gastou dinheiro, alternou tempos de trabalho e de desemprego, com e sem habitação, o fato que comprou foi comido pelo tempo. Sobra-lhe apenas a dignidade de nunca ter ficado a dever nada a ninguém (como as rendas dos quartos que alugou, por exemplo). A fugir de alguma coisa, foge da prisão. “Quer ver-me com um emprego fixo onde tenha que fazer toda a vida? Quer ver-me com uma mulher agarrada? Quer ver-me a fazer a vida de toda a gente?” (211), perguntará uma noite a Silvestre. A vida é, para ele, 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” (130). É uma filosofia que se pode resumir recorrendo às suas palavras: “Tenho a sensação de que a vida está por detrás de uma cortina, a rir às gargalhadas dos nossos esforços para conhecê-la. Eu quero conhecê-la” (131).

Republicano convicto desde a juventude, Silvestre viveu intensamente as lutas do seu tempo. Meteu-se em discussões com os companheiros do banco, no Barreiro, leu em boa conta e

medida, esteve na I Guerra Mundial, “joelhos na lama da Flandres”, quando regressou foi despedido e ameaçado com a polícia por causa das suas simpatias socialistas. Mas nunca perdeu a esperança:

Aprendi a ver mais longe que a sola destes sapatos, aprendi que, por detrás desta vida desgraçada que os homens levam, há um grande ideal, uma grande esperança. Aprendi que a vida de cada um de nós deve ser orientada por essa esperança e por esse ideal. E que se há gente que não sente assim, é porque morreu antes de nascer. (219)

Daí que seja contra a “inutilidade” propagada por Abel: “A vida deve ser interessada, interessada a toda a hora, projetando-se para lá e para cá” (268). É, sim, adepto da ação: “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...” (273).

Intenso, o diálogo entre Silvestre e Abel divide-se por vários capítulos, num crescendo que expõe duas perspetivas de vida diferentes, que não podem deixar de ser lidas em confronto com as dos restantes habitantes do prédio de *Claraboia*. Sem cartilha, o romance encerra com uma recusa da explicação do mundo pela fé e com a defesa do amor, do pensamento próprio, da humildade e da necessidade de encontrar um caminho. “O que pensa fazer?”, pergunta Silvestre a Abel. “Uma coisa muito simples”, responderá o jovem. “Viver. Saio de sua casa mais seguro do que quando nela entrei. Não porque me sirva o caminho que me apontou, mas sim porque me fez pensar na necessidade de encontrar o meu” (398).

É um projeto humanista que, em alguns capítulos, coloca *Claraboia* no universo dos romances de formação,⁷ ao mesmo tempo que afirma um claro posicionamento político e ideológico do narrador e do autor. Na escada que desenhamos para este primeiro ciclo de José Saramago, ao escritor-leitor junta-se, nesta obra, o escritor-humanista a caminho de se tornar um autor completo.

7. Com os elementos expostos, pode defender-se que *Claraboia* anuncia uma obra tão complexa, variada e inovadora como *Manual de Pintura e Caligrafia* ou, depois, *Levantado do Chão*? A resposta só pode ser negativa. Na verdade, tal como em *Terra do Pecado*, é possível encontrar alguns elementos

⁷ Entre muitas hipóteses, guiámo-nos pela síntese feita por de Jorge Vaz de Carvalho em *Jorge de Sena. Sinais de Fogo Como Romance de Formação* (2010).

antecipadores do escritor por vir, apesar da pontuação (em particular o uso dos travessões nos diálogos), da sintaxe e do léxico clássicos herdados de uma tradição oitocentista. Como “coisas novas”, Ana Paula Arnaut destacou o sobe e desce do narrador, e do leitor com ele, dentro do prédio, movimento que permite à história desdobrar-se em múltiplos enredos. Uma técnica que “parece antecipar, ainda que muito embrionariamente, é certo, a complexidade expositiva dos romances posteriores, exigindo uma maior atenção do leitor, que tem de ir recompondo as informações, as vidas, dispostas no xadrez da obra” (Como um homem 38).

Não se afigura difícil perceber a razão que terá levado Saramago a optar por uma estrutura romanesca baseada num prédio. Sentem-se, em *Terra do Pecado*, muitas transições bruscas entre os capítulos, que cortam a fluidez do enredo, sem apresentarem uma lógica forte. Referimo-nos sobretudo aos segmentos dedicados aos passeios das crianças, ao exame da quarta classe ou ao apagamento que Benedita sofre com o avançar da leitura, sinal de uma gestão pouco equilibrada do fluxo narrativo. Em *Claraboia*, Saramago resolveu esse problema ao situar cada capítulo numa casa diferente, tal como solucionará em romances posteriores através da poderosa afirmação do narrador ou do recurso a uma estética post-modernista, pródiga na alternância de registos (Arnaut, *Post-modernismo* 150).

Outro elemento a apontar, na linha de Maria Alzira Seixo, Miguel Real e também de Pilar del Río, é a intertextualidade, nomeadamente com Pessoa, cujo sentido oculto da vida marca Abel, e Diderot, livro que Isaura lê com fervor, já para não falar de outros livros referidos ao correr das páginas. A construção das personagens também foi destacada nas críticas que temos vindo a citar, nomeadamente no que diz respeito ao papel e à emancipação da mulher. Teria a noite incestuosa entre as irmãs Isaura (tomada pela leitura de *Religiosa*) e Adriana condenado *Claraboia* à avaliação negativa da censura, como sugere Pilar del Río (Río/Duarte, *Nascemos* 8)? Impossível saber. Mas inesperadamente forte assume-se o gesto de Justina, que tem ecos de futuras personagens femininas de Saramago. É uma passagem que justifica a citação:

Justina fitou-o de uma maneira que ele não pôde suportar. Desviou os olhos e deu com o retrato da filha. Matilde sorria aos pais. A mulher seguiu-lhe o olhar. Depois murmurou, devagar:

– Quer saber se é verdade? Quer que lhe diga se é verdade? Quer que lhe conte a verdade?

Caetano vacilou. Novamente a ideia de há pouco apareceu através da desorientação que lhe ia no cérebro: “E se fosse verdade?” Justina insistiu:

– Quer saber a verdade?

Num salto, levantou-se da cama. Virou o retrato da filha: Matilde ficou sorrindo para o espelho onde as figuras dos pais se refletiam.

– Quer saber a verdade? 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. A mulher falava:

– Aqui tem! Olhe para mim! Aqui tem a verdade que quer saber. Olhe bem para mim! Não desvie os olhos! Veja bem!

Como se obedecesse às ordens de um hipnotizador, Caetano esgazeava os olhos. Via o corpo moreno e magro, mais escuro pela magreza, os ombros agudos, os seios moles e pendentes, o ventre cavado, as coxas delgadas que se implantavam rigidamente no tronco, os pés grandes e deformados.

– Veja bem – repisava a voz de Justina com uma tensão que anunciava a quebra iminente. – Veja bem. Se nem o senhor me quer, o senhor a quem tudo serve, quem é que me há de querer? Veja bem! Quer que eu continue assim, até me dizer que já viu? Diga, diga depressa!

Justina tremia. Sentia-se rebaixada, não por se mostrar assim nua diante do marido, mas por ter cedido à indignação, por não ter podido responder-lhe com um desprezo silencioso. Agora era tarde e não podia mostrar o que sentia.

Avançou para o marido:

– Então, ficou calado? Foi para isso que inventou esta comédia? Devia sentir-me envergonhada diante de si, neste estado. Mas não sinto. É a maior prova de desprezo que lhe dou!

Caetano, num rompante, saiu do quarto. Justina ouviu-o abrir a porta e descer a escada, em passos rápidos. Depois, sentou-se na cama e começou a chorar, sem ruído, extenuada pelo esforço que fizera. Como que envergonhada da sua nudez, agora que estava sozinha, puxou a roupa para os ombros. (Saramago, *Claraboia* 249-250)

O choro e a posterior reviravolta que o jogo de forças com o marido terá no capítulo XXIX, com uma aparente paixão reencontrada, não escondem a coragem de quem se cansou de sofrer e lamentar a vida que leva. Semelhante radicação emite Lídia (que Maria Alzira Seixo faz de antecessora da empregada do Hotel Bragança, tal como a escolha de Abel mostra já uma atenção bíblica, “Claridade viva” 10), mulher experimentada na vida, outrora prostituta, hoje amante de Paulino Morais. Encontramo-la recolhida em casa (como quase todas as personagens, aliás), mas nunca escondida ou envergonhada. Tem consciência do preço a pagar pelas opções que tomou e da concorrência que terá, mais cedo ou mais tarde. Acossada, saberá defender a sua dignidade. “A pancada da porta ao fechar-se sobressaltou Lídia. Estava só. O cigarro ardia lentamente entre os dedos. Estava só como três anos antes, quando conhecera Paulino Morais. Acabara-se. Era preciso recomeçar. Recomeçar. Recomeçar...”, lê-se no final da sua última aparição no romance. “Devagar, duas lágrimas brilharam-lhe nos olhos. Oscilaram um momento, suspensas da pálpebra inferior.

Depois, caíram. Só duas lágrimas. A vida não vale mais que duas lágrimas” (Saramago, *Claraboia* 342).

8. Em *Claraboia*, o leitor de Saramago também verá, com curiosidade, a presença da música nos capítulos sobre as quatro mulheres que ao final do dia se sentam diante da telefonia. Trata-se, não de um elemento decorativo, mas de um recurso com importância literária e narrativa, como acontecerá em futuras obras. Tal como o tema da cegueira, relacionado com a verdade e o saber ver, mais acentuado agora do que em *Terra do Pecado*. Surge em relação a Carmen, que vive “as consequências da sua cegueira” (114); a Silvestre, que passaria por precursor da epígrafe do *Ensaio sobre a Cegueira* (“Isto prova que até quando podemos fechar os olhos, os devemos conservar abertos...”, 206); ou a Justina, para quem “um momento de cegueira – e a força mudara-se em fraqueza” (307).

Numa lógica evolutiva, o que encontramos de mais importante em *Claraboia*, no entanto, é o perfil do narrador. Um narrador que sabe que “há palavras que se retraem, que se recusam – porque significam de mais para os nossos ouvidos cansados de palavras” (46). Um narrador que deita mão, como em tantos romances posteriores, à sabedoria (ou tesouro) popular. Neste livro, ao contrário de *Terra do Pecado*, não estamos apenas perante a citação de ditados ou frases roubadas a outros escritores. Estamos no campo da progressiva (embora ainda incipiente) glosa e reescrita dessa matéria literária, que dará espessura, nos grandes romances de Saramago, a um narrador dialogante e inventivo. Alguns exemplos: “Em vez da inocente Julieta, temos a experimentada Lídia” (162); “Diziam os portugueses que “de Espanha, nem bom vento, nem bom casamento...”, pois “de Portugal, nem bom marido, nem...” (288); ou

Nem tudo o que parece, é, nem tudo o que é, o parece ser. Mas entre o ser e o parecer há sempre um ponto de entendimento, como se ser e parecer fossem dois planos inclinados que convergem e se unem. Há um declive, a possibilidade de escorregar nele, e, assim acontecendo, chega-se ao ponto em que, ao mesmo tempo, se contacta com o ser e o parecer. (351)

Um narrador, enfim, suficientemente livre para se corrigir ou reforçar as suas afirmações – “Não vinha penteado porque era impossível domar a grenha que lhe dominava (dominava é o termo) a cabeça” –, e para conversar com as 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!). (49-50)

Liberdades concentradas no início do romance (a difícil tarefa de manter o tom terá desmotivado o jovem Saramago?) que, a par do uso de outros artifícios literários, como a citação de cartas, excertos de romances e diários, dão mostras de uma conceção mais aberta do romance.

9. Essa conceção mais aberta – e original – do romance levaria, no entanto, anos a chegar. *Claraboia* encurta o lapso de tempo entre os primeiros romances de Saramago até se chegar a *Manual de Pintura e Caligrafia*, diminuindo os 30 anos de silêncio (contados a partir de *Terra do Pecado*) para 24. Muito tempo, ainda.

Segundo os argumentos que temos vindo a apresentar, no romance de 1977 deparamo-nos com a afirmação de um escritor-autor, que domina a técnica do romance ao ponto de a subverter. Obra chave no percurso de Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia* tem merecido a atenção da crítica, nomeadamente enquanto espaço de “descoberta do mágico poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens que têm povoado a ficção deste escritor”, no resumo de Carlos Reis, para quem

na escrita ensaiada e aprendida por um artista que se vai descobrindo, encerra-se muito do que vem depois, na obra deste escritor: a consciência da representação artística como veículo de subversão de imagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; descoberta da narrativa como revelação do mundo, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da singularidade (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do homem dele indissociável. (Introdução 31-32)

Para Horácio Costa, observa-se nesta obra “o primeiro esforço de construção de um enredo romanesco e, especificamente, de um personagem de ficção em toda a sua complexidade” (*José Saramago* 23). Maria Alzira Seixo situou-o na confluência das descobertas alcançadas em *Levantado do Chão*, sendo por isso “o cadilho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago”, aglutinando processos de captação viva de estratos do mundo circundante efetivo (paisagens, estados, interiores, ambientes, atitudes, gestos) com elaborações fantasiosas de cariz mágico ou fantástico que no entanto são quase sempre prolongamentos (ou fatores originais) desse mundo real que assim se concebe como complemento essencial das fontes do imaginário” (*O Essencial* 28-29).

Em estudo aprofundado, no âmbito de uma análise do Post-Modernismo português, Ana Paula Arnaut considerou *Manual de Pintura e Caligrafia* como a obra em que “é possível assistir ao re-nascimento de José Saramago como autor-romancista”, na qual se dramatiza “a criação de uma identidade literária” (*Post-Modernismo* 172). Ideia sintetizada pela investigadora noutro ensaio:

O trânsito narrativo do protagonista-pintor-escritor H. [permite], em simultâneo, delinear o percurso de José Saramago por novos territórios de experimentação literária. Por outras palavras, lendo e vivendo os diversos ensaios de aprendizagem da personagem de H., na pintura mas também na escrita – entendida como meio de (auto)conhecimento –, o leitor facilmente se apercebe do progressivo desejo de abandonar uma representação de tipo realista e a consequente apetência por uma representação onde o que importa não é já uma cópia fiel do real. (Arnaut, *José Saramago* 19-20)

Movimento de reinvenção da escrita que

claramente apontam para uma urdidura romanesca onde, à superfície, não só se verificam as marcas que pautarão o estilo saramaguiano (peculiar uso dos sinais de pontuação ou outras entropias sintáticas e semânticas) como também transparecem os alicerces que por tradição e regra, deveriam estar escondidos na profundidade da conceção da obra. (20)

Romance de um escritor-humanista, *Claraboia* não desvela o salto operado, anos depois, por um escritor-autor. Mas dá sentido e ilumina as etapas da poesia e da crónica. O escritor possível em 1947 e 1953 cede lugar a uma consciência autoral que sabe que tem de ir “até ao sabugo”, como se escreve nos versos iniciais de *Os poemas possíveis* (17), em dedicação de “vida inteira”, moldando as palavras com “ritmo, segurança e consciência” (18). É um “processo” em que:

As palavras mais simples, mais comuns,
As de trazer por casa e dar troco,
Em língua doutro mundo se convertem:
Basta que, de sol, os olhos do poeta,
Rasando, as iluminem. (Saramago, *Poemas Possíveis* 19)

A importância do amor, o olhar desconfiando lançado a Deus, as referências históricas, até a atenção à ficção científica, mais uma vez, já presente nos dois primeiros romances, ganham dimensão quer na poesia, quer na crónica. Nos textos para *A Capital* e *Jornal do Fundão* destaca-se

inclusivamente essa voz que narra, que intuímos em *Claraboia*, que conta uma história, que se apropria do “Era uma vez” para abrir a porta da efabulação.⁸

Nas crónicas, sobretudo nas reunidas em *Deste mundo e do outro*, identificamos também a passagem do escritor-leitor e do escritor-humanista (“ser homem, é isto?”, questiona-se numa das posições políticas claras)⁹ para um escritor-autor de divagações (“No correr do pensamento, uma coisa puxa a outra, e, se não ponho mão em mim, acontece, como agora, parir da literatura e cair na construção civil”),¹⁰ de boas e más palavras,¹¹ que prefere, como em futuros romances, a “corda cúmplice entre cronista e leitor que alguma coisa viveram e que, por isso mesmo, não se tomam demasiadamente a sério”,¹² opositor do lirismo,¹³ fiel a si próprio,¹⁴ atento à podridão humana¹⁵ e ateu.¹⁶

Um José Saramago que em muitas crónicas lembra o Ricardo Reis que estará para chegar a Lisboa depois da morte de Fernando Pessoa. Como o poeta de recorte clássico, o médico Pedro Viegas, o jovem Abel, o pintor H., é alguém que se contenta com o espetáculo do mundo, sábio à sua maneira, leitor de jornais, transeunte na rua, criador solitário.

10. Nas construções antigas, as claraboias tinham a função de deixar entrar os raios de luz até aos andares mais baixos do prédio. Para um leitor da obra de José Saramago, o romance póstumo do escritor talvez desempenhe a mesma função. Por esta *Claraboia* acede-se ao magma inicial do Prémio Nobel da Literatura. Não se desvenda o segredo, o acaso e a aleatoriedade do seu percurso criativo (como de qualquer percurso criativo), mas supõe-se um trajeto formativo mais coerente,

⁸ Na entrevista a Maria Leonor Nunes já citada Saramago fala na vontade de “contar um conto à lareira”, acrescentando: “Se opino constantemente, desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* e dos contos do *Objecto Quase*, é porque desde sempre me senti no papel do que conta a história. Assim, é inevitável, a certa altura, fazer uma digressão para opinar sobre o que aconteceu ou até para o retificar. Essa tendência para me separar do corpo central da narrativa, para fazer um rodeio, aprendi-a no Almeida Garrett. À medida que o tempo passa, vou percebendo cada vez melhor a influência que Garrett teve no escritor que eu viria a ser. Evidentemente há também toda a importância de Padre António Vieira, a prosa do barroco...” (Saramago/Nunes 15).

⁹ “Um encontro na praia”, *Deste Mundo* 141.

¹⁰ “Viagens na minha terra”, *Deste Mundo* 56.

¹¹ “As palavras”, *Deste Mundo* 59.

¹² “Cismando no cismo”, *Deste Mundo* 95.

¹³ “Discurso contra o lirismo”, *Deste Mundo* 115.

¹⁴ “A palavra resistente”, *Deste Mundo* 154.

¹⁵ “Salta, cobarde”, *Deste Mundo* 203.

¹⁶ “O Décimo terceiro apóstolo”, *A Bagagem* 137.

com fios que se cosem harmoniosamente, num ciclo a que poderíamos chamar de “aprendizagem do romance”, a começar num escritor-leitor (*Terra do Pecado*), a passar por um escritor-humanista (*Claraboia*) e a acabar num escritor-autor (*Manual de Pintura de Caligrafia*). Saramago antes de Saramago, à beira da portugalidade intensa, dos temas universalizantes e dos romances fábula.

Bibliografia

Arnaut, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Novos Rumos na Ficção de José Saramago: Os romances fábula (As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim)*. Coimbra: Minerva, 2010.

_____. “Como um homem se foi fazendo escritor”. In: *Público*, n.º 7909, Suplemento *Ípsilon*, 2 de dezembro de 2011, p. 38.

Carvalho, Jorge Vaz de. *Jorge de Sena. Sinais de Fogo Como Romance de Formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Costa, Horácio. *José Saramago: O Período Formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

Real, Miguel. “O elo perdido”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1126, 27 de novembro de 2013, p. 15.

Reis, Carlos. “Introdução”. In: *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2015.

_____. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2015.

Río, Pilar del / Duarte, Luís Ricardo. “Nascemos para desassossegar” [entrevista]. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1073, 16 de novembro de 2011, p. 8.

Saramago, José. *Terra do Pecado*. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *A Bagagem do Viajante*. Lisboa: Caminho, 2010.

_____. *Claraboia*. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *Os Poemas Possíveis*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

Saramago, José / Nunes, Maria Leonor. “José Saramago: Uma homenagem à Língua Portuguesa” [entrevista]. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 994, 5 de novembro de 2008, p. 15.

Seixo, Maria Alzira. *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. “Clareza viva”. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1073, 16 de novembro de 2011, pp. 10-11.

Luís Ricardo Duarte é jornalista do *Jornal de Letras, Artes e Ideias* desde 2003. Nasceu em Lisboa, em 1977, e cresceu em Setúbal. Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa licenciou-se em História da Arte, onde foi diretor do jornal *Os Fazedores de Letras*. Fez formação complementar em Literatura, ainda na FLUL, e em Jornalismo, no CENJOR. Lê para escrever e escreve para ler.

E-mail: licardoduarte@gmail.com