



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM

FACULDADE DE LETRAS – FLET

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL

LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS

O PALCO E A VIDA EM *CLARABOIA*, DE JOSÉ SARAMAGO

KELLY GOMES CAVALCANTE

2018

KELLY GOMES CAVALCANTE

O PALCO E A VIDA EM *CLARABOIA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Orientadora: Prof^a Dr^a Nícia Petreceli Zucolo

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Faculdade de Letras (FLET), da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para defesa no mestrado em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

C376p Cavalcante, Kelly Gomes
O palco e a vida em Claraboia, de José Saramago / Kelly Gomes
Cavalcante. 2018
124 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Nícia Petreceli Zucolo
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. ambiguidade. 2. pontos de vista. 3. teatro. 4. mulher. I. Zucolo,
Nícia Petreceli II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

AGRADECIMENTOS

Tenho em mim tantas coisas e permaneço sem ter nada, físico, concreto. Mas o essencial, e que tenho em mim, não só veio como se mantém, porque diz respeito àquelas coisas de espírito, amor, vida, família.

Escrevo como se escrevesse em forma de sermão e como se esse sermão fosse minha última esperança de melhorar todo o mundo, talvez porque eu acredite realmente que o que falta nas pessoas é compreender que aquilo do físico e do concreto são supérfluos. Isso representa o que sempre compreendi de mim, se não desde as primeiras leituras de colégio que pouco consigo lembrar como, “Sinhá Tereza”, “Sol Ardente” – confesso ter precisado recorrer à internet por lembrar plenamente da história e não recordar o título –, ao menos desde àquelas leituras suavemente críticas e analíticas que fiz aos nove e dez anos de idade – às vezes surrupiando exemplares do armário dos meus pais – e que seguem marcadas até hoje, talvez mais pelo impacto da pouca idade do que por outras questões, como “Amor de perdição”, “Memórias póstumas de Brás Cubas”, “Senhora”, “Diva”, “Cinco minutos”, “Meu pé de laranja lima”, “A ira dos anjos” e, mais tarde, outros muitos semi-sequestros noturnos que fiz de deliciosos empréstimos que minha irmã podia fazer na escola na qual estudava.

Desde sempre fui ensinada sobre a importância do aprender, do questionar, do duvidar, do respeitar, do ser exemplo, do não simplesmente aceitar. E desde lá, eu lia, refletia, viajava nos pensamentos, imaginava aventuras, sonhava também – não só porque “a carne é fraca”, mas porque também faz parte da vida – e reclamava das atitudes de um e outro personagem, especialmente sobre os passos e ações que destoavam das verdades que eu conhecia.

Aos 10 anos eu trocava, em minhas redações, o termo “cacholeta” por “piparote”, “de modo decisivo” por “peremptoriamente” pelo simples prazer de ver escritas as novidades que a leitura me trazia.

Enfim, escrevi sobre esses fatos da leitura porque é necessariamente das possibilidades e influências durante sua realização que tanto tratei ao longo dessas páginas. Falo disso também porque admiro o quanto o nível de sensibilidade pode influir em uma compreensão. Falo, principalmente dela, porque ao iniciar essas palavras recordei a noção de que todos a quem devo agradecimento são legítimos participantes na transformação

sofrida por mim, no passado e no presente, entre dicas e trocas de aprendizado em meio a leituras.

À minha mãe, que tanto foi capaz de provar, por si mesma, pelo exemplo, a importância desse crescimento intelectual e não apenas do financeiro. Ela soube guiar pelas mãos, com suor e dificuldade, não apenas entre paradas de ônibus e ônibus lotado, porta de casa e porta da escola, como também por outras “portas”, a cada etapa. Agradeço pelo esforço, pelos ensinamentos, pelas orientações, por me ensinar a importância do respeito, do amor ao próximo, do cuidado na vida, da atenção, da dedicação.

Ao meu pai que se esforçou muito para ser bom exemplo, que esteve sempre de pé ao lado de minha mãe, há tantos anos, ensinando aos filhos sobre suas experiências. Por ensinar, olhar feio – o poder daquele olhar... –, sorrir, programar passeios. Por reafirmar a importância do empenho e por ser exemplo de que nada deveria servir de limites para a vontade de fazer.

À minha irmã, que não me deixa dormir, mas que nos momentos de maior desespero, por silêncio e concentração, conseguiu frear suas histórias para eu poder ler e escrever. Nela posso me espelhar para aprender a ter atitude, otimismo, confiança e como exemplo de quem, de modo natural e independente, sempre agiu com dedicação. Comecei obrigada a segui-la nas notas, por ser minha irmã mais velha e para não ficar por baixo na premiação de final de ano aos melhores alunos das turmas da escola, mas permaneci pelo gosto das conversas, das nossas trocas entre os livros paradidáticos obrigatórios, os de nossos pais e depois os das bibliotecas da vida.

Ao meu irmão, que é o mais novo, e que não costumava ser o maior fã das leituras, mas que cumpriu seu papel direitinho, inclusive tentando fazer parte das trocas nos paradidáticos – infelizmente, “O pato poliglota” já não chamava nossa atenção –. Mas que bom, que finalmente descobriu que o que faltavam em suas leituras eram apenas afinidades. – Tenho aqui outro exemplo de pessoa otimista. A ti, que mesmo longe, desde os primeiros meses de minhas pesquisas, sempre lembrou de perguntar: “e o mestrado?”, “já acabou?”, “está acabando?”, “FO+ soldado!”, “falta muito?”, “arrego, soldado”, “defende quando?”, “quero um favor...! Mas não vai te atrapalhar no mestrado?”. Às suas observações atentas e sugestões entre parágrafos. A todas às vezes, entre suas visitas, que compartilhamos segredos e a todas as vezes que compartilhamos momentos de diversões e risadas exageradas que me ajudavam a relaxar e recomeçar as leituras com mais vigor.

Ao incentivador Raoni Camilo, que me deu de presente o primeiro livro da lista de leituras para seleção no mestrado, muitas vezes assistiu parcelas de dívidas de livros se formarem ao longo do curso, ajudou a carregá-los de um lado a outro e incentivou para que tudo seguisse bem. Tenho aqui um exemplo de equilíbrio. Pelos seus esforços em me ensinar um pouco de todo esse equilíbrio, por acreditar que eu sou capaz de tudo o que diz que sou, por ouvir minhas análises, por responder a elas, por contribuir também, por ter lido *Claraboia* comigo, por ter me mostrado a noção extrema entre nossas leituras, por me ensinar sobre Socialismo, Marxismo, democracia, economia mundial e sobre guerras.

Aos professores, que pacientemente se dispõem a ler cada página de tantos estudos e me felicitaram com parte de seu tempo dedicado à leitura dos meus “mergulhos”.

À professora Rita Barbosa, que foi fonte de importantes empréstimos de livros, por vezes de livros raros e, portanto, imprescindível foi sua gentileza. Agradeço pelas narrações deliciosas sobre as histórias de Portugal e reis e rainhas e possibilidades e curiosidades e, e, e... Sim, a gente começa a se apaixonar pela sua paixão por tudo isso. Agradeço a sempre tão atenciosa recepção e pelas preciosas sugestões. Por abraçar a proposta, por agregar suas ideias, por ser tão dedicada.

Ao professor Gerson Roani, primeiro peço desculpas pela insistência em manter referência ao seu nome, mas minha orientadora é testemunha de minhas palavras antes sequer de saber que haveria a possibilidade de convidá-lo para a banca. Em resumo, é provável que a intenção de minha orientadora fosse outra, ao sugerir a leitura de sua obra, mas foi no que resultou, e minhas palavras foram mais ou menos estas: “Queria eu poder extrair a parte final do livro, apenas estampar na minha dissertação e pôr ponto-final. É isso. Falo da leitura. Falo do que eu vi e não do que querem que eu veja. E nem por isso digo que é verdade o que vi, apenas digo que é possível. Existe sensibilidade para isso”. A obra era outra, o tema era outro, mas a ideia fez parte do processo de firmamento de um desejo que era tímido e desencorajado. Agradeço pelas sugestões de leitura, por dividir suas reflexões tão mais experientes acerca de questões específicas de Portugal e de Saramago.

À minha querida, idolatrada, pedra preciosa, que nem se sabe assim, Nícia Petreceli Zucolo, por ter vindo até mim ou eu ter ido até ela, não sei, como uma providência. Por quaisquer forças deste mundo ou por conveniência para mim, compartilhamos mais do que leituras e conteúdos de estudos, compartilhamos experiências.

A compreensão necessária pela dificuldade de cada novo dia, de cada abrir de olhos, de cada levantar da cama ou levantar dos braços ou movimentar as mãos não poderia ser compreendido facilmente. Era para ser. E foi! Agradeço pelo espaço, pelo respeito ao meu tempo, pelo cuidado com meus excessos de medos, pelos convites, pelos direitos de escolha, pelo tempo, pelos conselhos, pelos avisos, por todo o aprendizado, pelas lembranças boas que permanecerão.

À vida, aos dias, às dificuldades, ao tempo, à dor, às alegrias, ao amor, a todos os sentimentos, sensações e experiências, que nos acompanham e nos permitem crescer, aprender, amadurecer e seguir.

Obrigada.

“A ironia é, com efeito, uma saúde, na medida que ela liberta a alma dos enganos do relativo; é uma doença, na medida que ela não pode suportar o absoluto senão sob a forma do nada, mas esta doença é uma febre que depende do clima, e que só raros indivíduos contraem, e mais raros ainda são os que a superam”.

(Sören Kierkegaard. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates, 1991, p. 74).

“O artista só é artista quando se for duplo e não ignorar nenhum dos fenômenos de sua natureza dupla”.

(Charles Baudelaire. *In: A melancolia diante do espelho*: três leituras de Baudelaire, 2014, p. 30)

“Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira”.

(José Saramago. *Levantando do Chão*, 2013, p. 12)

RESUMO

CAVALCANTE, Kelly Gomes. O palco e a vida em *Claraboia*, de José Saramago. (2018), 124 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

Claraboia constitui a exposição da realidade urbana da cidade de Lisboa no período da ditadura em Portugal, formada após a migração em massa das populações rurais, da grande crise de 29 e das consequências das revoluções contrárias ao Governo, quando os prédios antigos eram constituídos de poucos andares e acumulavam famílias inteiras em pequenos apartamentos sob condições precárias. Por meio desta imagem, José de Sousa Saramago apresenta os típicos conflitos internos, sociais, políticos e econômicos também presentes nas outras obras, instigando questionamentos quanto à postura social e aos rigores que a ditadura impusera, já focalizando o dimensionamento dos papéis femininos em um processo de transformação social, antes de transformar a si próprias. Ironias, pontuações e contrapontos são dispostos de modo a colaborar com a exposição dessas cenas, sugerindo confrontos de opiniões e, ao mesmo tempo, resguardando ideias de naturezas diferentes, no sentido de desconstruir os mitos de Portugal e o moralismo imposto pelo governo daquela época. Este texto apresenta possibilidades de estratégias narrativas responsáveis pelas orientadas desconstruções de verdades absolutas a respeito de posturas determinadas para as relações sociais, para o comportamento da família e para os lugares femininos, viabilizando proposições alternativas a que deveríamos permanecer passíveis para uma leitura democrática e consciente, permitindo experienciar novas, outras e até desconhecidas verdades.

Palavras-chave: ambiguidade – pontos de vista – teatro – mulher – Portugal.

ABSTRACT

CAVALCANTE, Kelly Gomes. The stage and life in *Claraboia*, by José Saramago. (2018), 124 p. Dissertation (Master). Faculty of Arts, Federal University of Amazonas, Manaus, 2018.

Claraboia is the exhibition of the urban reality of the city of Lisbon during the period of dictatorship in Portugal, formed after the mass migration of the rural population, the great crisis of 29 and the consequences of revolutions contrary to the Government, when the old buildings were made up of a few floors and accumulated whole families in small apartments under precarious conditions. Through this image, José de Sousa Saramago presents the typical internal, social, political and economic conflicts that are also present in the other works, instigating questions about the social posture and the rigors imposed by the dictatorship, already focusing on the dimensioning of women's roles in a process of social transformation, before transforming themselves. Ironies, punctuations, and counterpoints are arranged to collaborate with the exposition of these scenes, suggesting confrontations of opinions and, at the same time, guarding ideas of different natures, in the sense of deconstructing the myths of Portugal and the moralism imposed by the government of that time. This text presents possibilities of narrative strategies responsible for the deconstruction of absolute truths regarding postures determined for social relations, for the behavior of the family and for the feminine places, making possible alternative propositions to which we should remain susceptible to a democratic and conscious reading, allowing to experience new ones, others and even unknown truths.

Keywords: ambiguity - points of view - theater - woman - Portugal.

SUMÁRIO

PROSCÊNIO	11
1. AS FACHADAS DAS ALMAS	18
1.1. <i>Por trás das fachadas</i>	28
1.2. <i>Se o intuito é desmoralizar</i>	40
2. AS DEIXAS	49
2.1. <i>Um palco</i>	52
2.2. <i>Os figurinos</i>	58
2.3. <i>Os dramas</i>	63
2.4. <i>A comédia</i>	70
3. UMA CLARABOIA	76
3.1. <i>Perspectivas no palco</i>	77
3.2. <i>As imagens</i>	79
3.2.1. <i>Outras imagens</i>	87
3.3. <i>Perspectiva fora do palco</i>	90
3.3.1. <i>A questão das aparências</i>	92
3.4. <i>Habitando-se à liberdade: jogo irônico</i>	95
3.4.1. <i>Superfície envernizada: costumes “civilizados”</i>	102
ÁDITO	108
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	112
ANEXO I – POEMA: O MISTÉRIO DAS COISAS, ONDE ELE ESTÁ?	116
ANEXO II – POEMA: LISBON REVISITED (1923)	117
ANEXO III – POEMA: TABACARIA	119

PROSCÊNIO

Claraboia é a segunda obra escrita por José de Sousa Saramago (1922 – 2010), escritor português – seu primeiro romance publicado foi *Terra do Pecado*, em 1947. Se *Terra do Pecado* representou expressões de uma fase de “estágio de adaptação” de Saramago do ambiente rural ao ambiente urbano, como explica Horácio Costa (1997, p. 41), pode-se pensar que *Claraboia* seria a expressão das impressões resultantes de um agregar de experiências e sentimentos já amadurecidos em respeito às duas realidades. Saramago vivia desde os dois anos de idade em Lisboa, com os pais, mas passava longas temporadas na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, sua terra natal; era-lhe possível então fazer comparações entre os costumes simples do ambiente rural e os do conturbado dia-a-dia urbano. Com um ritmo de vida mais acelerado e um contexto de forte individualização na cidade, surgem visões menos meticulosas a respeito da “ideia de pecado como transgressão de padrões morais” (COSTA, 1997, p. 41) do que o mesmo poderia ter aprendido durante a vivência no campo.

Portugal estava sob uma ditadura militar que se alongava desde 1926 e duraria até a Revolução do Cravos, em 1974. Nesse período, segundo Roani (2004, p. 18), as produções literárias estavam destinadas a serem toleradas, mutiladas ou proibidas ao passar pelo arbítrio dos censores e, por esse motivo, toda a criação artística via-se limitada, “pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação”.

Durante esses quase cinquenta anos de ditadura, “[s]e não bastasse a censura estabelecida pela ditadura, todo escritor colocava diante de si o censor imaginário que condicionava e coibia a liberdade criativa”, sintomatizando não apenas o que a censura proibia, mas o que poderia proibir durante o julgamento da obra e intimidando os “intelectuais e a sociedade, disseminando o medo sobre as possíveis consequências de qualquer ato reprovável à política oficial” (ROANI, 2004, p. 18), algumas vezes pela “apreensão e destruição de livros” e, posteriormente, “chegando ao absurdo de agir sobre o escritor, enquanto indivíduo, e não sobre o texto produzido” (ROANI, 2004, p. 19).

No ano de 1953, José Saramago encaminhou os manuscritos de *Claraboia* a uma editora, tendo sido rejeitado, talvez, por tratar de conteúdos pouco “naturais” para o

contexto da época, como sexo, prostituição, incesto e “rebeldia” feminina. Não havendo permissão anterior para a publicação da obra¹, apenas em 2011, após a morte do autor, que a esposa María del Pilar del Río Sánchez resolve publicá-lo.

A obra estudada foi concluída em 5 de janeiro de 1953, início dos anos 50 do século XX: nela são relatados os cruzamentos das histórias das vidas dos moradores de seis apartamentos. Nesses apartamentos habitam famílias de tipos e origens variados, dentre elas famílias de pensamentos tradicionais, regentes, em exercício, das ações do pequeno prédio, observadores e analistas críticos dos passos dos moradores vizinhos.

O romance está ambientado em Lisboa, no ano de 1952, durante uma primavera chuvosa, sob influência dos discursos machistas, respaldados pelo salazarismo, de obediência da fêmea à vida doméstica-familiar no período do Estado Novo, que se mantinha fiel às ideias difundidas pela Igreja, de que a natureza predispôs as mulheres ao lar, à educação dos filhos e aos afazeres domésticos. Era um período de cerceamento da liberdade, no qual era negada às mulheres a igualdade aos homens em razão dessa natureza, estabelecendo funções diferentes para cada um, porém complementares.

Naquele período, a população lusitana baseava-se ainda em um Código Civil que entrara em vigor em 1868, enunciando o pai como chefe e autoridade da família, incluindo as instruções da educação e proteção dos filhos e tutela das escolhas, bens e direitos da mulher, conforme os ditames da referida lei. Um novo Código Civil entra em vigor apenas em 1967, quase um século depois, deixando de estar ativo na prática, em virtude dos discursos de Salazar que influenciavam a favor da manutenção do regime tradicional pregado pelo Código anterior. Mesmo a partir da promulgação da nova Constituição em 1933, a cultura portuguesa mantém-se arraigada à ordem de um controle uno, de uma regulação familiar pelas mãos do homem, permanecendo o cenário de ordem andocêntrica, contrário ao que a nova Constituição utopicamente registrava. Ainda em relação à família, devido aos altos índices de nascimentos ilegítimos no século XX e que perduravam nos anos 50 em Portugal, o Salazarismo instava cada vez mais na família legitimada apenas no casamento entre duas pessoas de sexos diferentes e na filiação legítima.

Além das leis, segundo Almeida (2014, p. 343), todas aquelas guerras ocorridas na

¹ Segundo registro do site *The Guardian*, de 23 de julho de 2014, em entrevista, María del Pilar del Río conta que, após resgatar os manuscritos, “he never read it and said only that ‘it would not be published in his lifetime’. We must assume that he said nothing about what was to be done with it after his death”. Assim, o que se sabe é que Saramago optou para que *Claraboia* não fosse publicado enquanto estivesse vivo.

primeira metade do século XX acabaram deixando marcas no cenário local, tanto social quanto cultural, tendo suas fronteiras mudadas junto com o panorama mundial e as mentalidades, firmando modelos normativos de homens provedores, mulheres como rainhas do lar, meninas preparadas para serem as futuras mães e meninos educados para o trabalho fora de casa.

Na análise situacional dessa mulher do século XX e na exposição do aprisionamento imposto pelo modelo patriarcal, em alguns momentos, serão necessários recortes para uma exposição histórica. Leituras relacionadas tanto à teoria literária do romance quanto a Saramago, em Fernando Rosas (1998 e 2017), Eco (1989 e 1994), Walter Benjamin (1994), Vicent Jouve (2002), Salvatore D'Onofrio (2007) e Vera Bastazin (2006), por exemplo, que medeiam o espaço entre o molde de construção da narrativa, preenchido em *Claraboia*, e os espaços de rompimento que congregam reflexões acerca dos pontos de vistas expostos nesta obra.

O narrador demonstra uma visão sensível de mundo em seus discursos, é indulgente em relação à moral e mantém presente no texto os moldes da cultura patriarcal. Há momentos da linguagem cheios de reflexões e contradições que formam mundos de intenções alheias e representam harmonicamente uma vasta experiência no mundo sensível. Isso instiga a trazer a referência grega ao demiurgo, que espelha as ideias do mundo ideal para o mundo sensível, a partir do qual o autor extrai experiências que motivam um terceiro plano, o da criação artística. Neste terceiro plano o narrador já é parte da criação e é ele, portanto, quem se torna dono do discurso.

Assim, o ato da criação e a representação criada compartilham efetivamente das culturas de formação da década de 50 do século XX, ou seja, representam o mesmo período histórico no e a partir do qual são construídos os personagens do texto da ficção. Pode-se dizer da expectativa de a obra vir a representar apenas um reflexo histórico-social que envolvia o momento da criação, contudo, assume uma expressão subjetiva e, portanto, passível de influências em qualquer aspecto: seja histórico, social ou ainda crítico e humano. Isto é, são muitas as variáveis às quais a criação sujeita-se e não devem sofrer delimitações no espaço interpretativo.

Ainda, como parece apropriado ao desenho de modelos humanos, seguem-se dúvidas e questionamentos acerca de ações cotidianas por parte dos personagens. Isso talvez se dê pela vivência das novas experiências, como exemplo, o deslocamento das

mulheres para novos postos de trabalho por circunstâncias impostas pelas guerras.

A feminilidade parecia impedir a mulher de ombrear com o homem, prevalecendo entendimentos antigos de que a mulher seria incapaz de aprender, raciocinar e assim de exercer tarefas complexas, além de não possuírem força física para outras tarefas pesadas.

Na segunda parte do livro *Segundo sexo* (1970), os pontos tratados na análise histórica da condição feminina aproximam-se do período retratado na obra e, por este motivo, atento para os mesmos. No referido capítulo, Simone de Beauvoir cita que, já alcançado o século XIX, mesmo após tantas revoluções no sentido de uma libertação da mulher, ainda perduravam autores com discursos machistas carregados de imagens herdadas do patriarcado burguês, que “libertou” sem dar espaço e voz à mulher.

Apoio-me ainda, para esta análise, na terceira possibilidade apontada por Barthes (2007, p. 152), se a obra puder ser analisada a partir de uma paixão experimentada pelo autor. Para submeter tal enlace apaixonado ao principal elemento desta análise, a mulher, aponto a referida paixão a partir das ideias de Oliveira Neto (2013, p. 185), quando ao descrever acerca de uma de suas pesquisas a respeito do autor, afirma que o mesmo “esteve empenhado na construção de um imaginário sobre a mulher”, citando exemplos de vários personagens femininos “saramaguianos” e ações nas respectivas obras.

Discordo apenas da afirmação de Oliveira Neto (2014, p. 299) de que essas mulheres representam “exemplos de subjetividades que promovem a ruptura com os modelos tradicionais” e integradas a um modelo de “coletividade e de alteridade”. Os próprios personagens destacados nas análises servem de alerta para a observação de que a paixão muitas vezes cega, mas assim também o costume, a tradição, a descrença, tudo é influência que não pode ser facilmente abandonada para a conquista de algum momento de escrita superior e ungida de preconceitos. Essas questões, ainda que ingenuamente, permanecem em sua totalidade ou deixam rastros na narrativa.

De acordo Roani (2004, p. 20), as gerações anteriores à 1974 “não se mostraram colaboracionistas com as propostas políticas do Estado Novo salazarista” e “ansiaram por uma real restituição das liberdades individuais e políticas”, entretanto, os escritores e pensadores que arriscavam denunciar as condições contraditórias da vida do povo português fizeram isso “por intermédio de uma linguagem velada, artificiosa e alegórica” (ROANI, 2004, p. 19). Pela imaginação e ficção, essa geração literária ansiou pela “revolução real” e forneceu bases estéticas à revolução dos anos 70, 80 e 90, porém, sob as

“limitações claras e silenciosas que a máquina da ditadura impunha ao labor artístico” (ROANI, 2002, p. 28).

A respeito dos modelos sociais portugueses, a partir do que Eduardo Lourenço (2010, p. 74) diz, de si como português e dos portugueses em geral, em sua obra *O labirinto da saudade*, compreendemos que eles vivem sob um modo de desenraizamento histórico singular no qual a exaltação sentimental é capaz de ser negada apenas na aparência. Tanto imagens negativas quanto imagens positivas abundam na memória coletiva e cultural do povo português, mas nenhuma isenta de preconceitos passionais.

Por muito tempo, a mulher foi percebida por esse coletivo em uma condição inferior em relação ao homem, refletindo os moldes das sociedades patriarcais. A compreensão dos indícios dessa condição é oportunizada pelo retrato feito por Simone de Beauvoir, no livro *Segundo Sexo*. Procuo identificar meios que evidenciem a persistência destrutiva dos valores patriarcais arraigados na mulher pelas prerrogativas masculinas e que se encontram justificados na constituição da família, conforme expressa Pierre Bourdieu, no livro *A dominação masculina*, ao tratar da condição herdada a partir dos estados paternalistas, por meio de uma visão ultraconservadora da família que era tida como modelo de moral e de ordem para a sociedade.

A obra *Claraboia*, sob um foco narrativo único, apresenta os relatos dos pensamentos dos personagens a favor de sua construção textual multifacetada, dado que possibilita a percepção de múltiplos pontos de vista acerca das relações entre gêneros, a partir do modo pelo qual o narrador trabalha esses relatos. Para isto, destaco questões teóricas como ironia e contraponto, estratégias e instrumentos fundamentais para evidenciar a estruturação da obra, segundo este estudo, que pretende comprovar a existência de pontos de vista asilados nos discursos domados pelo salazarismo e que expõem um conservadorismo ultrapassado.

Entendendo a importância de tratar das instituições envolvidas nas transformações do meio social, destaco a instituição Família para o estudo dos elementos da submissão feminina dentro da obra. Especificamente, anseio pelo alcance da notoriedade de contrapontos na exposição narrativa das relações familiares, como retrato aparente de uma sobreposição do homem ou da valoração de uma postura moral pré-determinada a um ou outro gênero. Somado a isto, tomo o personagem Lídia como ponto central para avaliação

da proposição dos pontos de vistas acerca da condição feminina, uma vez que a mesma está posta como objeto de julgamentos morais.

Exemplo disto é que, dentre os seis apartamentos e todas as histórias que se cruzam no decorrer dos trinta e cinco capítulos, não são relatados contatos entre todos os quinze moradores, mas é patente a quantidade de personagens que expressa ao menos olhares ou ainda pensamentos críticos em relação à conduta de Lídia.

A partir deste ponto, explico que os capítulos são nomeados seguindo o raciocínio das verdades ocultadas, dentro dos apartamentos, em relação aos comportamentos dos moradores e, em especial, às consequências e sugestões sobre o comportamento das mulheres, que vêm sendo reveladas aos poucos durante as reflexões, na maioria das vezes silenciosas. Nisto, recordo que a obra foi escrita ainda sob o pseudônimo Honorato, em um momento de experimentação, no qual também a ocultação permitiria uma experiência libertadora de reinvenção do mundo e de subversão à ditadura Salazar. E, ainda, se considerarmos relevante, no caso de *Claraboia*, as palavras do próprio Saramago em relação às obras que viu publicadas, de que basta ler a epígrafe de seus livros para saber do que se tratam, daremos especial atenção a epígrafe de *Claraboia*, escrita por Raul Brandão, que diz: “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido”.

Como nos estudos de Oliveira Neto (2013, p. 185), em uma “dimensão mais ampla que a dos contextos históricos evocados”, há aqui a expressão do entendimento do discurso submerso nesses novos papéis desempenhados pelas as mulheres na regulação das relações sociais e, até mesmo, para uma reorganização da sociedade futura, “não como apelo utópico, mas como realidade possível tendo por base a participação e atuação da mulher, construídas sempre à base da revelia masculina e dominante” (2013, p. 185).

Foram condensados: os aspectos gerais, o contexto social da narrativa e do período histórico, com fins de demonstrar a condição frágil das situações de submissão no primeiro capítulo, a análise situacional desses aspectos, reconhecidamente patriarcais, dentro da instituição família apresentada no segundo capítulo da obra *Claraboia* e, no terceiro capítulo, as variações interpretativas das posturas dos personagens, condicionadas pelas situações apresentadas no decorrer dos capítulos, sob hipóteses de interpretações geradas por pontos de vista irônicos e por contrapontos propositalmente dispostos.

Na obra *No limiar do Texto: literatura e história em José Saramago*, publicada anteriormente à obra *Claraboia*, Gerson Roani enquadra Saramago em uma terceira geração de escritores portugueses contemporâneos surgida com o advento dos anos 70, na qual aponta a presença de variadas tendências relativas à denúncia dos excessos cometidos pelo colonialismo português, à escrita do universo feminino e aos resgastes ficcionais históricos presentes. Pela observação das similaridades das características presentes na obra *Claraboia*, escrita cerca de vinte anos antes, há o reconhecimento de uma antecipação ainda cifrada do processo de renovação, que viria a surgir a partir da Revolução dos Cravos e, conseqüentemente, de uma geração de escritores.

Venho também tratar a análise do feminino a partir da paixão pela mulher e do desejo de que seu discurso emerja diante da sociedade. Assim, acreditando em minha perspectiva e na contribuição deste estudo, predisponho-me favoravelmente à análise empreendida na obra *No limiar do Texto: literatura e história em José Saramago*, de Gerson Luiz Roani e sua proposição de uma escrita “desobrigada da instituição”, ligada apenas ao “desejo inicial, nascido da leitura do texto de Saramago” e a partir do qual se não for possível igualmente dispersá-la, que ao menos eu seja capaz de instigar uma problematização.

1. AS FACHADAS DAS ALMAS

O retrato social português formado a partir de 1930, de acordo com Rosas (1998, p. 90), com as indústrias e atividades similares gerando aumento da população operária e trabalhadora na capital, é completado a partir de 1940 com a população rural vindo fugida da miséria dos campos. Lisboa era o polo de maior atração dessas pessoas e não possuía infraestrutura urbana capaz de responder a tamanho crescimento populacional.

As populações mais pobres eram as mais prejudicadas pela degradação das condições de habitação e, conseqüentemente, da vida urbana como um todo. Os preços das construções da cidade eram inacessíveis para o rendimento de uma família operária. Rosas (1998, p. 90) transcreve as palavras de um vereador do local que afirmava: “há em Lisboa dezenas de milhares de famílias a viver em partes de casas ou apenas um quarto; há dezenas de milhares de indivíduos de sexo diferente a viverem em grande número no mesmo quarto e até na mesma cama”; a “prostituição e a mendicidade, extravasando os bairros operários”, invadiam os centros burgueses, e essa invasão era tratada com repressão e campanhas regulares da caridade pública, com “sopas dos pobres”, “enxovais para meninas pobres”, “socorro de inverno”, etc.

Na obra *Claraboia*, dezessete moradores são apresentados ao leitor, todos distribuídos entre apenas seis apartamentos de um prédio, em Lisboa, e caracterizados dentro do contexto urbano acima descrito.

Em um dos apartamentos, encontramos o casal Mariana e Silvestre, ela dona de casa e ele sapateiro, que aluga um quarto para o andarilho Abel. Os vizinhos ao lado são Carmem e Emílio, ela dona de casa e ele caixeiro viajante, junto com o filho chamado Henrique. Há ainda o casal Justina e Caetano, ela também dona de casa e ele linotipista no jornal da cidade, cuja filha, chamada Matilde, morrera aos 8 anos de idade. No apartamento da frente mora Lídia, moça solteira, sustentada por um homem que a visita pouco e tem uma mãe que realiza visitas com o intuito de usufruir da mesma renda.

Nos andares superiores, encontramos o casal Rosália e Anselmo, ela dona de casa e ele empregado de escritório, além da filha Cláudia de dezenove anos, datilógrafa. Em

outro apartamento, há as irmãs Adriana, empregada de escritório, e Isaura, costureira autônoma, junto com a mãe Cândida e a tia Amélia, ambas donas de casa.

Mariana surge, ora pela voz do narrador ora pela voz de Silvestre, como cumpridora eficiente das tarefas do lar e dos cuidados com o marido. Ele aparece como homem apaixonado, admirador da eficiência da esposa. Silvestre vende serviços de sapataria em um cubículo disposto diante da janela do quarto do casal e separado do cômodo por uma espécie de cortina. Para a decisão de obter remuneração com o aluguel de um quarto da casa, Silvestre consulta a opinião da esposa, demonstrando considerar a vontade dela.

Abel, o jovem morador do quarto alugado na casa de Silvestre, é apresentado como independente, desligado dos amores e das amizades. Mantém um processo dialético que se assemelha ao preceito platônico, de debate e exposição de pensamentos no sentido de alcançar a aproximação com alguma verdade. Isso porque no decorrer dos capítulos, em conversas com Silvestre, o jovem pronuncia uma lista de perguntas, constrói argumentos, outras vezes faz reflexões silenciosas, tendo também narrados momentos nos quais o mesmo caminha pelas ruas, raciocinando sobre as relações sociais, ao mesmo tempo em que permanece indagando as explicações encontradas e as possibilidades em torno delas.

Carmen é uma jovem espanhola que durante um período de férias na casa da tia, em Portugal, apaixona-se pelo jovem Emílio, caixeiro viajante, com quem se casa e tem um filho chamado Henrique. Com pouco tempo de casados, percebem-se com anseios de vida diferentes, logo os desentendimentos começam e, apesar de o arrependimento aparecer para ambos, eles permanecem juntos. O filho Henrique sofre com os desentendimentos, mágoas e afastamento dos pais.

Justina e Caetano são elementos contrários desde o casamento e parecem tentar formalizar o casamento como mais uma etapa da vida ordenada pelo cumprimento inconsciente dos ditames morais e sociais em vigor. Justina é descrita como sendo uma mulher feia, desrespeitada pelo marido e resignada àquele matrimônio. Do casamento nasce a pequena Matilde, que morre aos oito anos de idade e deixa a mãe em um luto interminável.

Lídia vive sozinha em um dos apartamentos, atende a visitas íntimas do senhor Paulino Moraes, que a sustenta. Periodicamente, recebe também a visita da mãe que,

simulando alguma preocupação pouco convincente, tira proveito do dinheiro recebido pela filha. Lídia é descrita em situações de expressão de infelicidade, solidão e de ilusões acerca do amor e do futuro.

O casal Rosália e Anselmo procura cumprir os deveres delimitados quanto ao lugar de cada componente da família, como estereótipos de pai e de mãe. Procuram também cumprir o ordenamento de uma educação tradicional à filha Maria Cláudia, que tende a contrariá-los.

Cândida, em uma postura resignada, cuida das filhas Adriana e Isaura com a ajuda da irmã Amélia, esta com um ar mais intrépido. Adriana nutre uma paixão platônica por um homem com quem trabalha e desabafa escrevendo em um diário. Isaura trabalha em casa, realizando costuras sob encomenda, demonstra grande interesse pela leitura e descobre desejos sexuais que se mostram intensos em determinada noite quando, após a leitura de um livro escolhido em uma biblioteca, tenta seduzir a irmã. Com gosto para música erudita, a qual ouvem juntas todo final de tarde na rádio, e por outros ornamentos rebuscados descritos em relação a elas, à rotina e ao apartamento, representam pessoas instruídas, que talvez tivessem vivido sob boas condições financeiras e passaram a uma condição econômica regrada. Situação comum à população portuguesa após a crise econômica de 1929 e ao pós-guerra, no qual muitas viúvas precisaram recondicionar suas vidas, garantindo alguma remuneração para sustentar seus lares.

A obra manifesta arranjos definidos no período do Estado Novo, nas grandes recessões advindas das guerras, nos movimentos sindicais e na ditadura do governo atuante em Portugal naquele momento, atido a uma ideologia que, de acordo com Cova e Pinto (1997, p. 72), era

fundada sobre a diferença natural dos sexos que fez, implicitamente, o elogio da diferença, da complementaridade dos papéis próprios da mulher e ao homem. (...) no seio da família o marido é a cabeça, a mulher o coração, e a mulher era sócia do seu marido. O Estado Novo desejava igualmente ver complementaridade dos cônjuges como garantia da estabilidade da família, a qual primava sobre os direitos individuais. O que predominava na ideologia salazarista era o interesse pela família, na qual os cônjuges não passavam de humildes servidores.

Cria-se a expectativa da exposição ideológica proporcional ao período acima referido, uma vez que encontramos no capítulo treze a informação de que a narrativa se dá no início do ano de 1952.

A entrada em vigor da *Constituição Portuguesa de 1933*, que discorria sobre parcelas de igualdade entre homens e mulheres, não impediu que se seguissem as orientações culturais presentes acerca de 70 anos e o que regia o *Código Civil de 1868*, que deixara de ter valor, apenas no papel, a partir da vigência da nova Carta Magna.

Essa situação esbarra também na “ideia mítica de nação e de interesse nacional” provenientes do discurso ideológico do Estado Novo nos anos de 30 e 40, “autoritário e estatista”, conforme demonstrado por Rosas (2001, p. 1031), que se enquadra nos instantes narrados nesse primeiro plano representativo da fachada dos personagens, ou seja, do que superficialmente os mesmos representam, uma vez que cumprem, dentro desses aspectos, cuidadosamente, as ações sobre as quais possuem consciência de que pesarão julgamentos morais. É por esta reflexão que pesa a concretização do que diz a epígrafe da obra, de que: “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido”.

A mítica citada anteriormente diz respeito aos “mitos ideológicos” (ROSAS, 2001, p. 1034): mito palingenético, mito central da essência ontológica, mito imperial, mito da ruralidade, mito da pobreza honrada, mito da ordem corporativa, mito da essência católica da identidade nacional, cada um deles definindo essências históricas, da pátria, de ordem, de poder ou conformação e submissão, de lugar na sociedade, de organização. Esses mitos representam as essências ditas naturais entre dominados e dominantes e pregadas pelo governo Salazar em seu discurso propagandístico. Ainda segundo o mesmo autor, as pessoas deveriam saber-se e aceitar-se naturalmente submissas ao comando, à vida simples, ao trabalho, à ordem, em nome da garantia de manutenção da organização e bem maior do Estado. Como uma espécie de lavagem cerebral, o Governo incutira a ideia da atividade rural como satisfatória, ordenou importações, exportações, valores, direitos de compra e venda no ramo. Ensinou à população uma civilidade contra a qual não se poderia pecar.

Em um primeiro momento, no texto de *Claraboia*, as apresentações dos personagens ocorrem de maneira sucinta e superficial, com relatos da postura que cada um cuida em expor em público, perceptivelmente agregando comportamentos esperados para

as relações sociais ideais em vigor, conforme apresentação dos primeiros parágrafos deste texto. Para Rosas (2001, p. 1037), a intenção daquele discurso não era o de, especificamente, sujeitar o indivíduo, mas de padronizar os espíritos de acordo com os valores portugueses definidos, representados e aplicados pelo regime, fazendo surgir

[esse] ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro “espírito da Nação”, haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto a servir a pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de “ambições doentias” e “antinaturais” e satisfeito com a sua honrada modéstia.

É sabido que o período de escrita da obra, como também o da narrativa, ocorrem no mesmo ano de 1952. Para não ser indiferente a este e aos demais fatos, parece adequado manter reflexões interligadas ao contexto histórico exposto na narrativa e ao instante de sua criação, mesmo reconhecendo o grau de inconstância² de influências advindas daí. Vale frisar a noção clara da insídia que uma relação biográfica isolada geraria para esta análise, conquanto não sendo menos engenhoso descrever algumas observações que se somarão às questões históricas cruzadas dentro destes termos.

Nesse passo, pensando ao menos a condição político-ideológica do instante da criação, surge uma expectativa para opiniões sociais e morais pré-determinadas pelo período da constituição das vozes ficcionais na obra. A respeito do entendimento da ficção Vera Bastazin (2006, p. 44) diz que

² Trato de inconstância por dizer respeito a uma espécie de crítica volúvel, aquela que envolveria a tentativa de afirmar relação entre momento histórico e instante de criação artística e entre a criação artística e a vida do autor. O intuito é o de destacar que a análise não abarca proposição de “verdades históricas ou pessoais” Genette (2015), mas das possibilidades extraídas de uma crítica realizada sobre a mensagem e o estudo das transformações realizadas pelo autor e relativo, justamente, a lembrança da necessidade de distanciamento da crítica restrita a um *corpus* ou a uma seleção textual por mera semelhança ou aproximação. Isso se apresenta a partir do reconhecimento das palavras de críticos literários como Genette (2015), Antônio Cândido (2014, p. 51-80) e Leila Perrone-Moisés (1973) a respeito das referidas relações em uma análise literária. E mais, não se trata de uma carência de conteúdo intelectual advinda de uma visão historicista, mas privilegiá-la seria o mesmo que concordar com as verdades absolutas contra as quais a estratégia narrativa, com a qual concordo, lança crítica, resultando no empobrecimento deste texto.

[se] a ficção pode ser entendida como o produto do repúdio e da insatisfação do homem com aquilo que já lhe é conhecido ou determinado, pode ser entendida também como possibilidade de se reunirem os fios dispersos da realidade, enriquecendo-a por meio de uma nova e original tessitura signíca. De qualquer forma, próxima ou distante, semelhante ou diferente do real, a ficção pertence a um universo de representações cuja matriz é uma qualidade determinada única e exclusivamente pelo pensamento. A ficção consiste numa dependência total e inquestionável ao pensamento, sua diferença em relação ao real situa-se muito mais como uma questão de possibilidades de representação do que como uma questão de carácter conceitual.

A mesma insatisfação que inquieta e faz o homem tecer a sua própria versão da realidade por meio de novos fios, durante a criação artística, apresenta-se no contexto de representação de *Claraboia*. Evidentemente, por trás das fachadas dos personagens ficaram escondidas as “reais” articulações dos pensamentos, opiniões, impressões e seus comportamentos íntimos. Partindo das versões superficiais expostas no primeiro capítulo da obra, aos poucos vão sendo revelados os “fios dispersos da realidade” (BASTAZIN, 2006, p. 44). No processo criativo de *Claraboia* esses “fios” se constituem do carácter social, político e econômico do romance, cujo texto anuncia condições ora comuns ora extremas e até descritivamente polivalentes em respeito às atitudes de seus personagens.

Acompanhando as palavras ditas por Silvestre a respeito de sua atuação como militante, é possível identificar a participação dele nos movimentos grevistas dos operários, aparentemente desde o ano de 1910, quando constatadas as mentiras nas promessas políticas da sonhada república, pela qual as massas populares haviam sido afastadas das decisões políticas e tiveram suas liberdades limitadas, incluindo o direito à greve, as quais eclodiram imediatamente após isto:

A voz de Silvestre tornava-se lenta, como se se recusasse a uma recordação penosa, ou como se, não podendo evitar falar nela, procurasse a maneira de dizê-la: – Uma vez houve uma greve de ferroviários. Ao fim de vinte dias foram mobilizados. Como resposta, o comité central ordenou que as estações fossem abandonadas. Eu estava em [contato] com os ferroviários, tinha uma missão a cumprir junto deles. Era um elemento de confiança, apesar de a idade não ser muita. Mandaram-me chefiar um grupo que devia percorrer um setor do Barreiro, à noite. Devíamos colar panfletos. De madrugada tivemos um recontro com elementos da Juventude Monárquica... Silvestre enrolou novo cigarro. As mãos tremiam-lhe um pouco e os olhos recusavam-se a fitar Abel: – Um deles morreu. Mal lhe vi a cara, mas era novo. Ficou estendido na rua. Caía uma chuva miudinha e fria, e as ruas estavam cheias de lama. Veio a guarda e nós fugimos, antes que nos identificassem. Nunca se soube quem o matou... (SARAMAGO, 2011, p. 204).

A narração do episódio da participação Silvestre na greve dos ferroviários representa um dos instantes de sufocamento dos movimentos sociais da época da juventude do personagem. Tal instante pode ser associado ao registro de Rosas (1998, p. 107) sobre um “terreno social de manobra das oposições e da esquerda portuguesa em geral”, a partir de 1942, quando a “pequena burguesia das principais cidades”, o “operariado fabril da ‘Grande Lisboa’” e os “assalariados rurais alentejanos”, liderados por “[setores] intelectuais e das profissões liberais dos meios urbanos” passaram a protagonizar o essencial dos confrontos sociais da coligação oposicionista, após a desmobilização da crise de 1929, das ofensivas policiais contra os movimentos sindicais e repressão fascista da Guerra da Espanha, de 1936 a 1939.

Principalmente aos olhos daqueles com quem Silvestre cruzava no dia-a-dia, ele era apenas mais um simples trabalhador autônomo, aquele a quem apenas as solas de sapatos eram confiadas. A confiança era algo que não se tinha facilmente no período após a Primeira Grande Guerra, quando os conflitos grevistas haviam temporariamente pausado, quando a esperança de uma virada social e econômica precária encerrada juntamente com a guerra foi apenas momentânea, quando os partidos, os políticos, a população mudava de um ideal a outro, confundindo-se e misturando-se dentro das cidades. Socialistas, monarquistas, republicanos, convivendo, denunciando e sendo denunciados. Golpes e golpadas levaram milhares de operários militantes à morte.

O sapateiro reconhece os perigos de agir em desacordo com o regime, ciente de que os “tempos haviam mudado” (SARAMAGO, 2011, p. 203), de que seus companheiros já não eram mais jovens, “eram já homens, pais de filhos” (SARAMAGO, 2011, p. 203), deviam agora orientar-se à imagem cabível para tal e por isso não entrariam mais em conversas de agitação de esquerda. Desse modo, em confissão a Abel, Silvestre segue dizendo:

(...) [C]omecei a viver duas vidas. De dia, era o sapateiro, um sapateiro calado que não via mais longe que as solas dos sapatos que arranjava. À noite, é que era verdadeiramente eu. Não se admire se a minha maneira de falar é demasiadamente fina para a minha profissão. Convivi com muita gente culta e se não aprendi tudo o que devia, aprendi, pelo menos, o que podia. Arrisquei a vida algumas vezes. Nunca me recusei a qualquer tarefa, por mais perigosa que fosse... (SARAMAGO, 2011, p. 203).

Havia um ar de desistência simbolizado na decisão da escolha pela constituição da família. É possível supor, nesse caso, a presença da ideia de que ambas as coisas não poderiam de qualquer modo funcionar juntas. Então, indispuseram Silvestre com patrão, sendo este “despedido e ameaçado [à] polícia” (SARAMAGO, 2011, p. 203).

Coincidentemente a palavra “serenou” (SARAMAGO, 2011, p. 203), referida a Silvestre, surge uma linha antes de ele relatar a sua ainda parcial, mas também forçada, conformação. A indisposição com os colegas, a necessidade de cautela entre eles, a denúncia sofrida, o reconhecimento da falta de disposição dos colegas em enfrentar a situação e o descaso a que estavam submetidos pelas decisões do governo português eram reconhecidos por ele como algo “burlesco” (SARAMAGO, 2011, p. 203), falso, cômico, teatral: “– Os tempos tinham mudado. As minhas ideias, antes de eu ir para a França, podiam ser ditas em voz alta junto aos camaradas, que nenhum se lembraria de as denunciar à polícia ou ao patrão. Agora, tinha que as calar. Calei-me.” (SARAMAGO, 2011, p. 203).

Este quadro do comportamento e condicionamento humano remete-nos às questões propostas por Lourenço (2010, p. 34): uma é a de que “o lusitanismo agressivo dos ideólogos mais [ativos] do regime de Salazar souberam utilizar com inegável habilidade o recurso à mitologia patriótico-clerical mais estafada, mas não de todo exausta” e a outra é a de que aos poucos as contravenções a esta ideologia foram se transformando ainda em um “populismo”, em virtude de uma versão mais aceitável da realidade portuguesa apresentada nos romances e poemas.

Segundo Lourenço (2010, p. 34), uma fração militante da classe operária e a nova pequena e média burguesia intelectual detinham uma ideologia incapaz de transpor a profunda ideologia patriótica incutida nos portugueses, porém, a partir de perspectivas das obras do movimento neorrealista, cujo papel histórico é considerável, percebe-se uma fase de transição para esse novo quadro, que pode ser justificado como o início de uma caminhada rumo à renovação ideológica, uma vez que as imagens de Portugal passam a ser expressas de um modo mais próximas das realidades percebidas pelo povo Português. Afinal, conciliação entre trabalho, ordem, desenvolvimento harmônico, cristão, paternal

diz respeito a uma situação irreal, resultante de um apregoamento saudosista traduzido em um nacionalismo mítico.

De acordo com Lourenço (2010, p. 37), foi à margem do vasto movimento neorrealista e em reação a ele que surgiram as “contra-imagens de Portugal”, dentre as quais o tardio movimento surrealista de 1947 soube melhor redimensionar a relação dos portugueses com a realidade portuguesa, tendo em vista que seus “gestos, imagens, picturais ou poéticas, menos lusitanas no sentido tradicional do termo”, opunham-se às posturas do século XIX que ainda permaneciam no subconsciente do povo, às clericais-fascistas, aos arquétipos líricos do eterno Portugal mítico.

Podemos articular o raciocínio de Lourenço, a respeito de um surrealismo capaz de expressar algo mais distante da utopia formada pelo mito português, com a ideia desenvolvida no texto de Maria Saraiva (1986), de que não se trata do grupo surrealista inicial, fracamente atuante em Portugal, mas o daquele autodenominado *Grupo Surrealista de Lisboa*. Este grupo seguiu reunido em torno de Mario Cesariny de Vasconcelos e, apesar de ações anteriores, só teve seu início efetivo marcado após uma exposição realizada no início de 1948, apontada como um “escândalo”³.

Os textos de Lourenço e de Saraiva rememoram o neorrealismo como o movimento que detinha espaço nos canais de comunicação da cidade de Lisboa, durante o período de ação dessa retomada surrealista e que passara a se mostrar “sob um modo burlesco, alógico, provocador” (LOURENÇO, 2010, p. 37), procurando enfrentar a “diluição cada vez maior de uma atitude empenhadamente de vanguarda” (SARAIVA, 1986, p. 12).

Tendo como embasamento relatos de autores e editores, jornais e algumas obras, envolvidos de algum modo nas adversidades entre os movimentos neorrealista e surrealista, Saraiva supõe uma lista de razões para as dificuldades de ação, e mesmo de qualquer tipo de tentativa de “mudança”, para os dois grupos. Diante da lista, afirma que, independentemente da alternativa adequada, não se pode deixar de apontar as dificuldades para expressões contrárias a um período político ditatorial, sendo este, portanto, um motivo relevante.

³ “Escândalo” foi a palavra usada pelos jornais da época para se referirem à *Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa*. A citação da mesma foi feita em 1955, por José-Augusto França, um dos participantes do referido grupo, e destacada na tese de doutoramento de Maria Saraiva.

Sobre isso, Lourenço (2010, p. 36-37) relembra que o neorealismo era pouco revolucionário quanto à mudança da imagem de Portugal e dos Portugueses. A imagem não era subvertida, apenas apresentava instantes de realidades pensadas para um melhor futuro político e ideológico, “readaptada à sua função reestruturante e futuramente harmoniosa de um país que um dia se libertará dos males e taras passageiros” (2010, p. 37). “[N]ão tem e não podia ter, o sentido do trágico histórico, mesmo naqueles autores que por íntima disposição mais predispostos estariam para o transcrever, porque, se o tivesse sido, o “[neorealismo] não teria conhecido o inegável sucesso sociológico que conheceu”.

Por isso, para uma teorização sob a perspectiva de ambiguidades relacionadas aos fatores social, político e econômico do romance – “os fios dispersos”⁴ (BASTAZIN, 2006, p. 44) – foram consideradas três questões: as limitações literárias impostas pela ditadura, a possibilidade, ou tentativa, de fuga pela exposição de uma narrativa por meio de um pseudônimo e o impedimento de uma interpretação pontual e exata a partir da relação sintático-semântica no texto. Assim, também “desamarraríamos” desses “fios” o universo de representações do que se conhece, o que se sabe a partir da realidade e sobre o que se cria de expectativa para uma ficção, por consequência de todo o meio.

Além disso, pensar-se seguro por trás dessas questões pode incitar à escrita crítica e subversiva dos modelos sociais ditados – dos deveres, das ordens, dos poderes. Um saudosismo nacionalista expressaria um dos lados da crítica; o espírito provinciano do grande burguês salazarista outro lado; e o “novo” pequeno burguês ou novo futuro da classe operária, herança da crise, um terceiro lado.

Em qualquer das alternativas pensadas há chances de insinuar vontades, denunciar pseudoverdades entre versões de realidades pensadas e observadas. Novas possíveis ficções da ficção presente nessa “historiografia romântica e nacionalista” (LOURENÇO, 2010, p. 27), nesse “misticismo nacionalista” (LOURENÇO, 2010, p. 31), no “idealismo da República” (LOURENÇO, 2010, p. 31), nesse “complexo provincial” (LOURENÇO, 2010, p. 179) dessa “tribo lusíada”, aparentemente “predestinada ao futuro fabuloso” (LOURENÇO, 2010, p. 145), mas que na verdade representavam apenas um “povo de pobres com mentalidades de ricos” (LOURENÇO, 2010, p. 127).

⁴ Conforme já tratado neste tópico, a expressão “fios dispersos” está relacionada às condições de carácter social, político e econômico que se cruzam entre romance *Claraboia* e a realidade.

1.1. Por trás das fachadas

Indo além da técnica de contraponto⁵ introduzida por Aldous Huxley, pelo entrecruzar dos pensamentos na narrativa, temos em *Claraboia* o jogo da ausência de inferências e pontuações que indiquem onde começam ou terminam as expressões de um e de outro. O narrador “extradieético”⁶ (GENETTE, 2017, p. 321) e “onisciente” (GENETTE, 2017, p. 333), ora “intruso” ora “seletivo” (D’ONOFRIO, 2007, p. 52), ora interrompe a narração para expor julgamentos satíricos e moralizantes com referência aos personagens, ora “apresenta o ponto de vista de uma ou de vários personagens” (D’ONOFRIO, 2007, p. 51-55), conforme trecho a seguir:

A mãe levantou-se. Alcançara o que pretendia e a conversa estava tomando um rumo desagradável: melhor era retirar-se. Lídia não a reteve. Sentia-se furiosa pela pequena exploração de que era vítima e porque a mãe se permitia dar-lhe conselhos. Tinha vontade de metê-la num canto e de não a largar enquanto não lhe dissesse tudo o que pensava dela. Todos aqueles cuidados, aquelas suspeitas, aquele temor de desagradar ao senhor Moraes, não eram por amor da filha, eram pela integridade da pensãozinha mensal que dela recebia (SARAMAGO, 2011, p. 77).

Ao mesmo tempo em que a mãe aconselha a filha, sugerindo algum cuidado e atenção, há o reconhecimento por parte da própria filha da existência de outras intenções por trás daqueles conselhos. Do outro lado, apesar de Lídia não contestar a mãe, esta percebe a tensão gerada e reconhece a hora de retirar-se.

O trecho é descrito sob uma sequência ininterrupta de sensações e expressões da indignação da filha ou da inquietação da mãe. Há uma espécie de comunhão entre narrador e personagem, como uma sintonia adaptada a cada momento e a cada novo posicionamento. No trecho acima, entre o narrador e a personagem Lídia, isso pode ser percebido por meio de expressões como “pensãozinha”, que atribui à mãe a posição de interesseira; entre o narrador e a mãe de Lídia, isso pode ser percebido na passagem “a

⁵ Técnica utilizada na obra *Contraponto*, de Aldous Huxley, publicada pela primeira vez em 1930, que consiste em contrapor ideias diferentes de personagens, de modo que elas indiquem seus modos de viver e de certo modo dão a pista de seus destinos. Semelhante em estrutura em relação à *Claraboia*, se analisado o modo como se constrói a narração. Diferencia-se de *Claraboia* no fato de a obra de Huxley possuir pontuação e indicativos para apontamento de cada sujeito, mesmo em meio a uma grande intercalação dentro dos parágrafos.

⁶ Aqui o narrador é pressuposto e nenhum personagem assume o papel dele. Faz-se necessária a utilização da tipologia do narrador fornecida por D’Onofrio para mostrar que o narrador assume diferentes posições.

conversa estava tomando um rumo desagradável: melhor era retirar-se”, cuja constatação do objetivo alcançado e a decisão de ir embora resguardariam a mãe de possíveis ofensas.

Em muitas passagens, a voz que anuncia os fatos e as intenções dos personagens expõe também as ideias e conclusões, como se conhecesse cada passo deles, incluindo cada fato conhecido em meio à voz narrativa.

Não obstante ser perceptível a quem pertence o sentimento acomodado no parágrafo narrativo, confunde-se a posição exata pela qual este é apresentado em algumas passagens. Em contrapartida, e em virtude desse jogo de empréstimo e embaralhamento dos sujeitos, intui-se um propósito de reflexão a respeito do fato de que esses sentimentos, e a mesma ideia ou algumas incertezas caibam também a outros – a qualquer ser humano. Como exemplo disto, temos as indagações de Abel acerca de uma sequência de pontos observados em diferentes personagens e que demonstram, ao final, uma proposta em torno das incertezas da vida e de um fim comum buscado:

“O comum das Gentes”, pensava, “como é estúpida esta expressão! Eu sei lá o que é o comum das gentes! Olho para milhares de pessoas durante o dia, vejo, com olhos de ver, dezenas. Vejo-as graves, risonhas, lentas, apressadas, feias ou belas, vulgares ou atraentes, e chamo-lhes o comum das gentes. Que pensará cada uma delas a meu respeito? Também eu ando lento ou apressado, grave ou risonho. Para algumas serei feio, para outras serei belo, ou vulgar, ou atraente. No fim de contas, também eu faço parte do comum das gentes. Também eu terei, para alguns, o pensamento adormecido. Todos nós ingerimos diariamente a nossa dose de morfina que adormece o pensamento. Os hábitos, os vícios, as palavras repetidas, os gestos repisados, os amigos monótonos, os inimigos sem ódio autêntico, tudo adormece. Vida plena!... Quem há aí que possa declarar que vive plenamente? Todos trazemos ao pescoço a canga da monotonia, todos esperamos, sabe o diabo o quê! Sim, todos esperamos! Mais confusamente uns que outros, mas a expectativa é de todos... (SARAMAGO, 2011, p. 254).

Não por coincidência, o agente ativo e solitário, representado pelo jovem Abel, resume características dos heterônimos de Fernando Pessoa: o ceticismo, as dúvidas, as reflexões, o pessimismo, a luta interna contra a passividade. De um lado o social definido, sem esperança, onde as pessoas pensam ser o que não são ou tentam ser o que não são, questões essas que, segundo Abel, a Filosofia procura esclarecer. De outro sua contra-argumentação aos próprios pensamentos e mesmo aos de Fernando Pessoa, a partir das

palavras dos poemas *O mistério das coisas, onde ele está*⁷, de Alberto Caeiro e *Lisbon revisited (1923)*⁸, de Álvaro de Campos:

Mas não queria prender-se porque, então, seria confessar a inutilidade do que vivera. Que ganhara em fazer tão largo rodeio para, afinal, vir dar ao caminho por onde seguiam aqueles que resolutamente quisera deixar? “Queriam-me casado, fútil e tributável?”, perguntara o Fernando Pessoa. “É isto o que a vida quer de toda a gente?”, perguntava Abel. O sentido oculto da vida... “Mas o sentido oculto da vida é não ter a vida sentido oculto nenhum.” Abel conhecia a poesia de Pessoa. Fizera dos seus versos uma outra Bíblia. Talvez não os compreendesse completamente, ou visse neles o que lá não estava. De qualquer maneira, e embora desconfiasse de que, em muitos passos, Pessoa troçava do leitor e que, parecendo sincero, o ludibriava, habituara-se a respeitá-lo, até nas suas contradições. E, se não tinha dúvidas acerca da sua grandeza como poeta, parecia-lhe, por vezes, especialmente naqueles dias absurdos de desencanto, que na poesia de Pessoa havia muito de gratuidade (SARAMAGO, 2011, p. 250).

Em Ricardo Reis, busca a filosofia moral para aproveitar cada momento da vida, para tentar não ceder aos impulsos dos instintos, extrair-se do risco de paixões e da perda da liberdade e, desse modo, procurar a felicidade pela calma e pela tranquilidade. Afinal, de acordo com Vasconcelos (2012, p. 111), foi possível apontar o tema do “desprendimento do eu lírico em relação ao mundo que o cerca” em um número significativo de poemas nas *Odes de Ricardo Reis*. Vasconcelos (2012, p. 111) afirma que

de todas as obras heterônimas em que se dividem os escritos de Fernando Pessoa, a de Ricardo Reis é a mais exemplar nesse sentido. Nela a impassibilidade diante do que acontece no mundo chega a ser uma das propostas centrais. Esse médico de educação clássica defende o desapego total àquilo que é terreno – aí incluídos valores que tradicionalmente consideramos positivos, como o amor, o patriotismo e a coragem, por exemplo.

No caminho da reflexão a partir do heterônimo Ricardo Reis, *Claraboia* nos remete àquela profusão de sentimentos emaranhados durante a leitura do poema *Tabacaria*⁹, pelas indagações e descrenças acerca da vida, do futuro e das relações humanas. Aproveitando, apenas simbolicamente, a ligação da lembrança entre o título do

⁷ Ver anexo I.

⁸ Ver anexo II.

⁹ Ver anexo III.

poema de Álvaro de Campos e as palavras fumo e cigarro, tão presentes durante os momentos de diálogo ou monólogos de Silvestre e Abel, destaquemos o capítulo XXI, em cujo primeiro parágrafo há a frase “Abel saboreava um cigarro” (SARAMAGO, 2011, p. 186), para acompanhar o modo como as análises do ambiente, das pessoas, das aparências, da noção das experiências alheias estão acompanhadas do devaneio de paz, calma e relaxamento que parece acompanhar aquela ação de fumar, como se isso funcionasse como um meio de auxiliar nas reflexões, como se a relação de dependência do fumo funcionasse também para a dependência da tranquilidade necessária ao agir com a razão:

Seguindo no ar o movimento envolvente do fumo que subia, Abel ouvia as histórias que lhe contavam a [cômoda] e a mesa, as cadeiras e o espelho. E também as cortinas da janela. Não eram histórias com princípio, meio e fim, mas um fluir doce de imagens, a linguagem das formas e das cores que deixam uma impressão de paz e serenidade (SARAMAGO, 2011, p. 187).

O queimar do cigarro, o acender novo cigarro, o jogar fora o cigarro indicavam inícios, pausas e inconsciências: Abel tivera uma boa refeição e agora “saboreava” (p. 186) o cigarro, envolvia-se ouvindo histórias e seguia “o movimento envolvente do fumo” (p. 187), as dúvidas “flutuam” e o fumo continuava a “escapar-se” (p. 188) do cigarro esquecido, Abel consumia-se em dúvidas e, alheio a isso, o cigarro “consumiu-se” (p. 188).

Do mesmo modo que é possível ler em tons diferentes o poema *Tabacaria*, pode-se ler o seguinte trecho de *Claraboia*: “Sem dúvida, o estômago conchegado de Abel tinha parte importante nesta sensação de plenitude” (SARAMAGO, 2011, p. 187). Repetindo em tom jocoso o mesmo trecho, teríamos uma outra resposta racional para o sentimento de bem-estar e relaxamento de Abel, que não a sensação do fumo ou mesmo de qualquer narcisismo acerca de uma ilusória genialidade. Uma dita capacidade para interpretar o mundo é desestabilizada pela afirmação de que nada mais seria do que a simples saciação da fome ou mesmo da saudade de uma comida caseira. De qualquer maneira, Abel retorna ao ponto inicial de sua fuga sem sequer perceber, por ter cedido a um instante de comoção pelo convite que recebera para realizar suas refeições na casa de Mariana e Silvestre:

Comia nas tabernas a [meia-econômica] insossa e os carapaus fritos que, a troco de escassos escudos, dão aos pouco abonados a ilusão de que se alimentaram. Talvez Mariana desconfiasse disto mesmo. De outro modo, não se compreenderia o convite, de tão poucos dias datavam as suas relações. Ou 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 comparticipa da natureza do caracol, que se retrai quando lhe tocam.” Mas, a não ser a felicidade, que poderia ser, então? (SARAMAGO, 2011, p. 187).

Nesse exemplo, é como se a mesma sensação de dever e de aprisionamento a lugares, pessoas e coisas, lida em *Tabacaria*, estivesse também ali e fosse o motivo para a maior de todas as preocupações: ser diferente do “comum das gentes” (SARAMAGO, 2011, p. 254). Já sem a esperança – como em *Lisbon revisted (1923)*, de Álvaro de Campos –, segue com um único aprendizado de que as coisas apenas existem e são aceitas como são – como em *O mistério das coisas, onde está ele?*, de Alberto Caeiro –, reafirmando para si que em “face aos percalços da vida, devem continuar a se dedicar aos seus elementos lúdicos, visto que tudo o mais é inútil” (VASCONCELOS, 2012, p. 115) – como em Ricardo Reis.

Do sexo, da prostituição, do incesto, temos visões distintas, evidenciadas no transcorrer da obra a partir dos sujeitos manifestados.

À medida que os relatos avançam na apresentação dos moradores dos apartamentos, vão surgindo características psicológicas e impressões diversas a partir de ações, falas e pensamentos do próprio personagem ou de outros personagens. Vão sendo expostas as interligações das histórias dos quartos e as intromissões que os vizinhos fazem na vida um do outro:

Era assim todas as manhãs. Quando Adriana saía de casa já o sapateiro estava à janela do rés do chão. Impossível escapar sem ver aquela gaforina desgrenhada e sem ouvir e retribuir os inevitáveis cumprimentos. Silvestre seguiu-a com os olhos. Assim, de longe, parecia, na comparação pitoresca do sapateiro, “um saco mal atado” (SARAMAGO, 2011, p. 14).

O reconhecimento de personalidade, comportamento e aparência, que um personagem faz do outro, aparece também representado por meio da voz do narrador. Ao

ler o trecho “Impossível escapar sem ver aquela gaforina desgrenhada e sem ouvir e retribuir os inevitáveis cumprimentos”, a intensidade na qualificação negativa da moça faz refletir acerca da possibilidade de um instante em que o narrador parece tomar para si as sensações de Silvestre em relação à moça ou da reprodução isolada dos julgamentos de Silvestre, do qual o narrador tentaria se eximir. A gaforina desgrenhada parece causar pena e decepção ao mesmo tempo, o que justificaria a cobrança de Silvestre pela obrigação do cumprimento e uma espécie de condição de dever não cumprido da moça, que não estaria cumprindo a representação de mulher ideal.

Pertencendo as vozes ao narrador, deve-se atentar ao fato de haver, a partir dessa intimidade, um embaralhamento forçado dos sujeitos dos discursos, conforme desenvolvido no capítulo 3, e que esse embaralhamento pode ser compreendido como uma condição que o narrador proporcionou conscientemente para, valendo-se de uma capacidade de deliberar arbitrariamente, instituir uma alteração de sentidos gerada justamente pela dificuldade de determinação desses sujeitos.

Portanto, durante todo o texto o discurso direto aparece intercalado com o indireto, entretanto, é na sobreposição deste último que o jogo com as palavras acontece e isso expande a impossibilidade de uma determinação interpretativa única. Torna-se curioso enquadrar o entendimento de Salvatore D’Onofrio (2007, p. 54) a respeito da prática de enunciar como “um ato individual” e pensar que tanto o é o reflexo das imagens por ela geradas – apesar de que quando colocados perante essa definição de voz única, vemo-nos incapazes de selecioná-la dentre ambíguas vozes e exatamente isto nos fará, como leitores, desbalizar sentidos.

Todavia, se nossos corpos são “materialmente equipados para a cultura – visto que significado, simbolismo, interpretação e similares são essenciais para o que somos” (EAGLETON, 2011, p. 216), haverá que se considerar a questão de que em muitos momentos de leitura, uma postura cultural prevalecerá em divergência com outras ou se afinará.

Logo, essa postura cultural gerará novas e outras mudanças interpretativas e muitas vezes determinará verdades, tendo em vista que se desenvolverá a partir de experiências individualizadas e, ainda, da imprevisibilidade das reflexões desencadeadas por tais experiências. Afinal, segundo Genette (2015, p. 63), nenhuma narração é

“rigorosamente sincrônica ao acontecimento que conta” e as variedades das relações diante do tempo da narrativa e da história acabam reduzindo a especificidade da representação narrativa.

Assim, um ponto a ser observado a respeito do efeito dos sentidos gerados, inclusive pelas avaliações divergentes que um vizinho faz do outro, é a questão de que isto pesará nas mudanças das imagens construídas a cada novo ponto-de-vista acerca dos demais personagens. Outro ponto é que o efeito da percepção de instantes específicos da revelação de ditas verdades basearia-se apenas na suposição da existência de dados segredos. Os segredos são tomados aqui não como “conteúdo escondido” SCHOLLAMMER (2009, p. 170) ou como o do “prazer estético” SCHOLLAMMER (SCHOLLAMMER (2009, p. 170), p. 170), mas aquele vindo “como resultado do empenho da leitura” SCHOLLAMMER (2009, p. 170). Representariam os resultados das leituras expandidos em formas de compreensão, dúvida, curiosidade etc., chamados de segredos por serem inerentes a cada indivíduo e desconhecidos formalmente.

No caso de *Claraboia*, a revelação desses segredos pode ser parcial ou ambígua, quando se procura percebê-los nas cenas descritas entre as paredes de cada apartamento ou em conversas entre os componentes da mesma família.

Além disso, os segredos por trás das fachadas geram bastante curiosidade e, logo, instigam uma grande imaginação interpretativa que encaminha para verdades de difícil delimitação. Por este lado, não há dúvidas de que as intenções reais quando ditas de uma vez trazem uma sensação de clareza de pensamento, sem maiores chances de corromper o pensamento ou distrair para outras questões, tal qual reflete Schollammer (2009, p. 94):

A verdade fica mais bonita nua, e a impressão que ela causa é mais profunda quanto mais simples for sua expressão. Em parte, porque ocupa assim toda a alma do ouvinte, desimpedida e sem a distração de pensamentos secundários; em parte, porque ele sente que, nesse caso, não é corrompido ou enganado por artifícios retóricos, mas todo o efeito provém do próprio assunto.

Contudo, o tempo de inquietação proporcionado pela flutuação das ideias, como ocorre nos instantes nos quais são pensadas as versões atrás das fachadas em *Claraboia* por exemplo, colabora para a reflexão, que implica um entendimento mais profundo, com

impressões menos automáticas, havendo inclusive a oportunidade de fortalecimento de algum senso crítico.

Porém, se a crítica é pensada como exercício erudito, como em Pinto (2004, p. 23), haverá ainda a atenção, cuidado e preocupação com a noção do “ser culto” (2004, p. 23), pois o ser exterior ao referido contexto não alcançará, segundo o autor, leituras sólidas. De acordo com Pinto (2004, p. 22), leituras sólidas são aquelas que se constroem no rigor analítico e interpretativo e na flutuação entre as ideias díspares emergidas. Todavia, segundo o mesmo autor, os poucos espaços de reflexão abertos pela imprensa estariam tomados pelas Universidades, “as virtudes e vícios da academia (do lado das virtudes, o trabalho criterioso e profundo de pesquisa; entre os vícios e a lentidão, o corporativismo e o caráter referencial de seus escritos) distanciam o leitor não-acadêmico da crítica” (2004, p. 23).

Talvez a falha em tratar como erro uma amplitude interpretativa, único fato, e não problema, possível de ser gerado no tipo de estratégia narrativa pronunciada até aqui, é pensar em um certo “comunicar poucos pensamentos” (SCHOLLAMMER, 2009, p. 94), quando na verdade ocorrerá o inverso. A expressão “a verdade fica mais bonita nua” (SCHOLLAMMER, 2009, p. 94) parece pouco esclarecedora quando destacado o conceito de verdade única, aparentemente expresso ali. Entender a possibilidade de ser capaz de despir uma verdade narrativa, por exemplo, significaria confessar conhecê-la e fazer isso comprometeria a liberdade de raciocínio tratada desde o início deste trabalho.

Em *Claraboia*, o narrador escreve a um leitor que apesar de não ser “descrito” ou “nomeado”, como explica Jouve (2002, p. 41), “está implicitamente presente pelo saber e pelos valores que o narrador supõe no destinatário de seu texto”. Este conceito é destacado para validar a lógica defendida neste capítulo, de que a abrangência dos valores incutidos em cada leitor, além de distintas, serão imprevisíveis, portanto, limitar a noção de valor ou “verdade” entregue às descrições dos personagens tornar-se-ia um erro.

Na perspectiva de Jouve (2002, p. 43), o leitor alimenta expectativas e assume um nortear próprio de seus gostos, sexo e valores, e a escolha de enunciação das palavras do narrador e dos personagens de modo entrecruzado funcionaria como uma ligação com os leitores reais; leitores que incorporam o modo como o sentido do texto ficcional surge em um primeiro momento, mas cuja relação posterior com este sentido é que explica a

subjetividade após a recepção.

Na obra estudada, são relatados os contatos de personagens com as obras *A religiosa*¹⁰ e *Os Maias*¹¹ e, no primeiro momento, sugeridos os impulsos românticos e ignóbeis que viriam a apresentar por meio das reações geradas a partir dessas leituras.

Como na obra *Os Maias*, quando “Maria Eduarda lisonjeia Carlos com a declaração de que “além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...” (SARAMAGO, 2011. p. 35), em *Claraboia*, Lídia apresenta talvez uma ilusão por uma salvação utópica pelo encontro com o amor verdadeiro, um amor capaz de enxergar como uma necessidade aquilo que ela faz e de compreender que ela também era ali “fria como um mármore”, agindo unicamente em função do papel que lhe cabia desempenhar. Com isso a moça traça uma espécie de proteção para si, como se as ações obrigatórias não retirassem dela sua honra, sua personalidade, seus desejos reais. O único modo de agir com completude é estando livre daquelas obrigações e, talvez, isso pudesse acontecer no encontro com um amor.

A visão de uma perspectiva de ilusão ocorre em virtude da identificação do seguinte trecho: “Preenchia o vazio dos seus dias desocupados com a leitura de romances e tinha alguns, de bons e maus autores. Neste momento estava interessadíssima no mundo fútil e inconsequente de *Os Maias*” (SARAMAGO, 2011. p. 35). Esta passagem inicia o esclarecimento da efetiva ausência da esperança em Lídia e, conseqüentemente, ausência de sonhos, tendo em vista que a procura de alternativas de realização de um desejo não ocorre. O que ocorre é a simples contemplação do ideal, seguida da opção pelo proceder racional. E agir a partir da racionalidade implicada ainda pela conformação com a ausência de uma razão para crer na possibilidade de mudança.

Entretanto, dito tudo isso, é o resultado refletido da recepção dessas reações dos personagens, por parte do leitor, que relevantemente carregará verdadeiro sentido, sendo este sentido desvinculado de fórmulas e cálculos exatos. Novamente, cito Vicent Jouve

¹⁰ A obra *A religiosa* (1980), do filósofo e escritor francês Denis Diderot, envolve desejo lésbico, liberdade, moral, razão e direito. Suzanne Simonin é privada de sua liberdade por ser filha bastarda de um advogado e uma mãe adúltera. Sofre a pena física e moral em lugar da mãe, tem a identidade negada em razão de leis divinas, vive os rigores das penitências e moléstias sexuais e está condenada por culpa de sua sagacidade e do desejo de liberdade.

¹¹ A obra *Os Maias* (2000), do escritor português Eça de Queiroz, retrata mulheres em ambientes de insatisfação, apresentando a questão do relacionamento amoroso proibido, fora do casamento ou ainda pelo incesto, segundo um modelo de consciência utópica sobre o amor e o casamento.

(2002, p. 47) para lembrar que o sistema narrativo não é um processo autônomo composto por procedimentos pré-determinados, no qual a narratologia, por exemplo,

não tinha que ir além da instância narrativa. Adotando uma abordagem descritiva para o texto, ela o considerava um objeto acabado, apresentando um certo número de estruturas e técnicas perfeitamente apreensíveis pela análise. Tanto as noções de narrador e de narratário, na medida em que são implicadas pela própria existência da narrativa, dependem plenamente da abordagem narratológica, como a ideia de um leitor implicado leva o teórico muito além da simples descrição.

O narrador usa a condição do personagem e o cenário para destacar os dramas daquelas mulheres, e sua habilidade aponta angústias que dão ao texto uma importância sociológica que merece a atenção do leitor, às violências simbólicas e aos silêncios impostos a essas mulheres. Todavia, a experiência e o condicionamento ideológico e social do leitor ou estendem ou limitam este tipo de avaliação.

Isso porque, conforme tratado por Eco (1994, p. 81 - 102) no capítulo *Bosques possíveis*, da obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, os mundos ficcionais se relacionam com o mundo real de modo parasitário e apesar de representar um pequeno espaço, “delimitam a maior parte da nossa competência no mundo real”, permitindo que nos concentremos em um mundo “finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobres” (ECO, 1994, p. 91). A leitura ocorre como um jogo, durante o qual é dado sentido à infinidade de coisas que ocorrem no mundo real, e exatamente para que haja impressão, perturbação, susto ou comoção, é necessário não apenas que a ficção traga o mundo real como “pano de fundo” (ECO, 1994, p. 89), como também haja intervenções narrativas constantes “para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam” (ECO, 1994, p. 101) .

Logo, a valoração¹² que cada leitor dará à narração ou mesmo às impressões desses personagens leitores terá menor ou maior profundidade em proporção e concordância com o peso sociocultural que cada leitor da obra *Claraboia* transportará para a leitura. A respeito dessa individualidade do leitor, desse momento de solidão, Walter Benjamin (1994, p. 213) ressalta:

¹² Falo de valoração no sentido do grau de importância dada pelo leitor ao fato da ação de leitura em si e não no sentido de conceito literário canônico das obras particularmente citadas

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama.

Em todo caso, se a incorporação do sentido do texto no primeiro momento da recepção ocorre conforme o exposto por Jouve (2002, p. 43), em que a experiência posterior será verdadeiramente relevante, apenas reativamos a consciência do nível de subjetividade e transformação a que a obra está sujeita.

Eco (1994, p. 86 - 91) faz referências ao fato de que as vezes surge, ao leitor ou ao observador de dada obra, a exigência de saber ou fingir saber algo a respeito de elementos e fatos mencionados. Recorda ainda que não podemos negar a existência dos pontos narrados, como também somos obrigados a conhecer todos eles e obrigados a ponderar a respeito.

A desobrigação acerca da exploração dos elementos desconhecidos, remete à reflexão a respeito da possibilidade de conhecimentos a respeito de questões relacionadas com a Primeira Guerra, Segunda Guerra, Revolução Francesa, Revoluções sindicais, condições sociais, de vida, convívio e moradia, entre outros. Saber questões da Primeira e da Segunda Guerra ou apenas de uma delas e ainda apenas do meio social distribui justificadamente parte das condições da sujeição interpretativa da obra.

Também em torno da tamanha subjetividade e da noção de afastamento de uma verdade, na obra *Figuras II*, Genette (2015) argumenta que a principal questão é não deixar de diferenciar verossimilhança e verdade histórica ou pessoal, uma vez que, durante a leitura, a ideologia toma conta da razão e da noção relevante para a distinção entre fatos e ações verossímeis. Ou seja, assim como Eagleton (2011), afirma que a leitura toma caminhos de verdades ilusórias, formando interpretações a partir de ideais culturais e outras vezes a partir do “dever ser”. A noção de “dever ser” pouco a pouco vem sendo compreendida como a verossimilhança, o desejo ou escolha pelo modo de como as coisas deveriam acontecer. Genette (2015) lembra a importância de perceber as formas do como é

dito, como é lido e o como espera-se que deveria ser, para alcançar o entendimento da flexibilidade de versões, de pontos-de-vista.

Tudo isso retrata a mesma questão levantada por Eco (1994) acerca do erro do leitor no exagero de pretender que uma história de ficção corresponda inteiramente ao “mundo real” (p. 83). Ocorre que parte do que a obra diz é capaz de vencer parte dos dogmas incutidos na pessoa, enquanto outra parte permanece intacta. Eco explica que se trata do fato de suspendermos “nossa descrença em relação a alguma coisa e não a outras”, sem perceber, entretanto, que as próprias fronteiras entre o que devemos aceitar ou não já são bastante movediças.

Desse modo, como leitora, depreendo e discorro acerca da matéria de minha leitura por dois caminhos de investigação: um é o contraponto, expresso devido aos cruzamento dos pontos de vistas distintos, destacados da estruturação dos diálogos na obra; o outro é a ironia, apresentada a partir de uma relação entre a vida e o teatro, determinada no instante da leitura e cuja efetividade é identificada a partir da tese de Sören Kierkegaard (1991), na comparação com as descrições instigantes acerca dos raciocínios de Sócrates e da intencionalidade reflexiva constante nessa figura retórica.

Em Jouve (2002, p. 43), retomamos a consciência do quanto o instante da criação poderá estar distante em um momento de leitura. Isto entra em acordo com as ideias de Kierkegaard (1991), de que a ironia é alcançada apenas no instante de sua exposição, no contato com o leitor – e não na criação – e, ainda assim, como uma simples possibilidade.

A partir disto, atentou-se ainda à questão de que a ironia muitas vezes acentua as oposições trazidas pelos contrapontos, mas nem sempre contraponto e ironia trabalharão juntas no sentido de mobilizar alguma estratégia reflexiva, como as que serão esclarecidas no capítulo três desta análise.

O processo descrito aqui, relativo à ambiguidade quanto à proveniência das ideias, se de um narrador, se de um personagem, prova o quanto é mutável a interpretação do texto, cuja hipótese apresentada neste estudo é a da promoção de um leque de possibilidades de leitura, em que a proporção alcançada pelas cenas construídas vai além do meio e das relações diretamente expostas.

Tirando proveito desta constituição narrativa, infunde-se uma inconstância de sentimentos e crenças quanto aos moradores do prédio e uma diversidade de impressões

em relação a um mesmo acontecimento ou personagem. Desse modo o narrador oferece opções interpretativas justamente a partir da postura no uso do discurso indireto.

Pelo exposto, segue a validade de uma intenção em gerar questionamentos quanto às posições sociais replicadas, além de demonstrar as chances de escolhas democráticas entre as posições. A sensibilidade para perceber esses diferentes desenhos de modelos, posturas e a comparação acarretada daí oferecem a oportunidade de exercício do papel de crítico e julgador.

1.2. Se o intuito é desmoralizar

Segundo Eagleton (2011, p. 193) a moralidade foi um assunto evitado durante muito tempo, por ser entendido como algo embaraçoso e sempre ligado a questões pessoais, “maçante, não-histórica, pudica, pesada”, “sentimental e não-científica”, servindo apenas para oprimir pessoas.

Os enunciados, em *Claraboia*, refletem interferências culturais daquela época histórica, das quais não se poderia desvencilhar, especialmente quando se conjuga tanto o período histórico apresentado durante a narrativa quanto o instante de sua criação com o mesmo período de 1952 e 1953. Por este motivo é válida a consideração do conceito de moral para Eagleton, que representa a exploração da qualidade do comportamento de homens e mulheres do modo mais rico e sensivelmente quanto possível, sem deixar de levar em conta seus contextos sociais.

E, no caso de *Claraboia*, a época presente no texto da obra é também presente no momento da criação. Trata-se da experiência tradicional e moralizante de um momento marcado por ordens e limitações impostas pelos vestígios políticos e sociais advindos da Primeira Guerra Mundial, vazados com o surgimento da República falha de Salazar e recorrentes nas incessantes batalhas tramadas durante a Segunda Guerra.

Fazem parte da obra personagens de pensamentos tradicionais, regendo as ações dos habitantes do prédio. Seja por uma voz ativa, seja por imposição de olhares, convivência e cultura diária, seguem sob moldes do patriarcado e todos os discursos machistas salazaristas de obediência à vida doméstica-familiar do período do Estado Novo.

Parte das ações condiz com a convenção moral que se julga para aquele período, outra parte não.

A parte condizente cumpre o que se tem como “vita[l] para a vida humana”, enquanto a outra é vista como danosa, sendo cercada por “leis, princípios e obrigações” (EAGLETON, 2011, p. 198). Por último, a “linguagem moral” (EAGLETON, 2011, p. 204) representa exclusivamente as noções que cada um dos personagens utiliza para concordar ou não com tais ações.

Além do mais, no desenrolar da narrativa alguns personagens passam a demonstrar comportamentos contraditórios em relação à moral sob a qual versam, como o exemplo de Anselmo, que passa por cima dos escrúpulos em detrimento de vantagem e dinheiro. Anselmo teria prometido vigiar a filha para que não namorasse, mas ele era “[homem] de pouca persistência” e “depressa se cansou”.

Naquela época, o dinheiro recebido pelas mulheres deveria ser entregue ao chefe da família e administrado por ele, assim, ao final de determinado mês, somados os aborrecimentos – pela função de “anjo da guarda”, o ressentimento da filha e o costume “à realza doméstica” – tendo percebido que a filha recebera aumento no salário, sem sequer questionar as razões para o repentino aumento dado pelo novo chefe da moça, teve isto como “pretexto para acabar com a vigilância”, pois bastava-lhe “uma promessa da filha de que se portaria como menina respeitosa” ou “qualquer outra coisa” (SARAMAGO, 2011, p. 325), para que deixasse de lado a promessa de vigiá-la.

Dos modelos sociais replicadores do moralismo imposto por Salazar temos também o exemplo da posição em que se apresenta Lúcia. Em trechos distintos, ela aparece relacionada ao demais vizinhos, os quais discorrem opiniões divergentes sobre a moça. Alguns mais incomodados, outros dando menor importância. Para Eagleton (2011, p. 193) a noção de moralidade estava ligada muito mais ao que esperam de nós do que ao que nós pensamos, sendo a “maior parte dela sobre sexo, ou, mais precisamente, sobre porque não se deve praticá-lo”.

A relevância moral da condição de vida daquela mulher interfere apenas na noção de responsabilidade no cumprimento da ordem social imposta e não no sentimento individual, sendo algumas vezes silenciado e outras vezes exposto “por trás das fachadas dos apartamentos”.

À mãe de Lídia, por exemplo, o disfarce da visita e da preocupação davam desculpa para ir ao apartamento da filha pedir dinheiro:

Nenhuma delas se iludia com as banalidades que ouviam e diziam. Lídia conhecia bem a mãe para saber que ela não teria vindo só para notar-lhe o bom ou o mau aspeto; a mãe, por seu lado, se começara a conversa daquela maneira fora apenas para não entrar de chofre no assunto que a trouxera. Mas Lídia lembrou-se, neste momento, de que eram quase quatro horas e de que tinha que sair. – Então, que a trouxe cá hoje? A mãe pôs-se a alisar uma prega da saia. Aplicava nesse trabalho a maior atenção e parecia não ter ouvido a pergunta. – Precisava de dinheiro – murmurou, por fim (SARAMAGO, 2011, p. 75).

O relato do primeiro encontro entre mãe e filha já deixa claro o desacerto entre elas. A mãe de Lídia, que aceita e acompanha o fato de a filha receber dinheiro do amante, e que rotineiramente utiliza desta mesma fonte para custeio de seus gastos, é capaz de criticá-la por sair sozinha pelas ruas, sugerindo que a filha, sendo mulher solteira, estaria dando motivo para que as pessoas criticassem sua atitude de andar desacompanhada pelas ruas da cidade, contribuindo para possibilidade de gerar fofocas e, por conseguinte, algum desconforto com o senhor Paulino Morais, seu amante e provedor:

A mãe recebeu o dinheiro e guardou-o no porta-moedas que sepultou no fundo da mala de mão: – Obrigada. Vais, então, sair? – Vou até à Baixa. Estou farta de estar em casa. Vou lanchar e dar uma volta pelas montras. Os olhos pequenos da mãe, fixos e obstinados como os de um animal empalhado, não a deixavam: – Na minha fraca opinião – disse – não devias sair muito. – Não saio muito. Saio quando me apetece. — Pois é. Mas o senhor Morais pode não gostar. As asas do nariz de Lídia palpitarão. Lentamente, articulou com sarcasmo: – A mãe importa-se mais do que eu com o que o senhor Morais pensa... – É para teu bem. Agora que tens uma situação... (SARAMAGO, 2011, p. 76).

Desde o início do século XIX as mulheres já podiam sair às ruas. Anteriormente, “não [ousariam] sair a sós. As mais elegantes eram seguidas por escudeiros; as burguesas faziam-se acompanhar por criadas, parentas ou alguma velha que substituía as primeiras” (PAIS, 1986, p. 757). Lídia é orientada a partir da experiência de vida que a mãe teria:

– Parece que estás preocupada!... Algum desentendimento com o senhor Moraes? Lídia ergueu a cabeça e perguntou, com ironia: – E se fosse? – Era uma imprudência, filha. Os homens são muito esquisitos e, por dá cá aquela palha, aborrecem-se. Nunca sabe a gente como há de lidar com eles... – A mãe parece ter muita experiência... – Vivi vinte e dois anos com o teu falecido pai: queres maior experiência? – Se viveu vinte e dois anos com o pai e não conheceu outro homem, como é que pode falar em experiência? – São todos iguais, filha. Visto um, estão vistos todos. – Como sabe? Se só conheceu um?! – Basta abrir os olhos e ver. – Tem bons olhos, mãe. – Lá isso... Não é por me gabar, mas basta-me olhar para um homem para ficar a conhecê-lo! – Sabe mais do que eu, pelo que ouço. E do senhor Moraes, o que pensa? A mãe pousou o tricot e foi eloquente: – Foi a Providência que te apareceu, filha. Um homem assim, nem que tu o trouxesses nas palminhas lhe pagarias tudo o que lhe deves. Basta olhar para a casa que tens! E as joias! E os vestidos! Alguma vez encontraste quem te tratasse desta maneira? O que eu sofri... (SARAMAGO, 2011, p. 310).

Apesar da demonstração de esmero e pudores em relação à imagem da filha, em virtude dos passeios, a mãe não aparenta nenhuma indignação pelo fato de a filha utilizar o corpo como meio de sustento. A acusação pela ausência do correto na filha acontece nos casos da existência de motivos favorecedores à perda do sustento conquistado.

Em outra ação narrativa, também a personagem Isaura chega a questionar acerca da moralidade proposta para a existência da obra *A religiosa*, que lia em dado momento, por esta tratar de assuntos pouco “naturais”, como o sexo. Porém, isto ocorre porque ela se incomoda com o fato de a leitura gerar tamanha inquietação em seu corpo e seus pensamentos, tendo em vista que tais percepções são tidas e compreendidas por ela como sinais de vergonha e proibição:

E a [insônia] não a largaria enquanto aqueles pensamentos a não largassem. E que pensamentos, Isaura! Que coisas monstruosas! Que aberrações repugnantes! Que furores subterrâneos empurravam os alçapões da vontade!... Que mão diabólica, que mão maliciosa, a guiara na escolha daquele livro? E dizer-se que fora escrito para servir a moralidade! Decerto – afirmava o raciocínio frio, quase perdido no torvelinhar das sensações. Porquê, então, esta agitação dos instintos que quebravam algemas e irrompiam na carne? Por que não o lera friamente, sem paixão? Fraqueza – dizia o raciocínio. Desejo – clamavam os instintos sofreados, anos após anos desviados e recalcados como vergonhas. E agora os instintos sobrenadavam, a vontade afundava-se num pego mais negro que a noite e mais fundo que a morte (SARAMAGO, 2011, p. 170).

Aquilo que houvera sido calado para Isaura por tanto tempo surgia instintivamente

em seu corpo, com reações ou sensações descritas sob símbolos como “negro”, “morte”, “fraqueza”, “alçapões”, “subterrâneos”, “coisas monstruosas”. Atribulada com tamanhas impressões, Isaura segue para a cama da irmã:

Os dedos avançaram até tocarem o braço nu de Adriana. Como se tivessem recebido um choque violento, recuaram. O coração de Isaura batia surdamente. Os olhos, abertos e dilatados, nada viam senão negrume. Outra vez as mãos avançaram. Outra vez se detiveram. Outra vez prosseguiram. Agora pousavam no braço de Adriana. Com um movimento coleante, sinuoso, Isaura aproximou-se da irmã. Sentia-lhe o calor do corpo todo. Devagar, uma das mãos percorreu o braço desde o pulso ao ombro, devagar se introduziu sob a axila quente e húmida, devagar se insinuou por baixo do seio. A respiração de Isaura tornou-se precipitada e irregular. A mão desceu para o ventre, sobre o tecido leve da camisa. A irmã fez um movimento brusco e ficou de costas. O ombro nu estava à altura da boca de Isaura que sentia nos lábios a proximidade da carne. Como a limalha atraída pelo íman, a boca de Isaura colou-se ao ombro de Adriana. Foi um beijo longo, sedento, feroz. Ao mesmo tempo, a mão apertou-lhe a cintura e puxou-a. Adriana acordou sobressaltada. Isaura não a largou. A boca continuava fixada ao ombro como uma ventosa e os dedos enterravam-se-lhe no flanco como garras. Com uma exclamação de terror, Adriana desprendeu-se e saltou da cama. Correu para a porta do quarto, mas, lembrando-se de que a mãe e a tia dormiam ao lado, voltou atrás e refugiou-se junto da janela (SARAMAGO, 2011, p. 171).

O despejar da explosão confusa de sensações acaba acontecendo sobre a irmã Adriana, como quase réplica da cena apreendida naquele momento, durante a leitura do texto de Diderot, na qual a madre superiora assedia uma jovem interna no convento. Em seguida, a noção de que seu corpo ultrapassara os limites permitidos pela dita moral causavam-lhe vergonha. Estava tomada por um enorme acabrunhamento e seu corpo agora externava o choro e o temor pelo sentimento de que aquele impulso tornara impuro o seu amor de irmã, “tudo o que fizesse ou dissesse estaria envenenado pela recordação daqueles minutos” (SARAMAGO, 2011, p. 174). Para Isaura, a culpa de tudo se resumia a uma “terrível insônia” (SARAMAGO, 2011, p. 174). Para Adriana, era “fome de amor, também recalcada, também escondida e frustrada” como a que ela sentia, e “resistia, obstinadamente” (SARAMAGO, 2011, p. 175), pelo colega de trabalho.

Mais adiante, tia Amélia acredita que perderia sua “autoridade moral” se usasse a cópia de uma chave que havia feito às escondidas para desvendar o segredo das sobrinhas, ou seja, agir por meios impróprios para alcançar uma vontade ou ao menos segundo as

ideias de certo e errado, de bom e de mal que conhecera e sob as quais aprendeu a julgar e sob as quais era julgada:

A violação dos segredos de Adriana não iria tornar impossível a tranquilidade? Desvendados os segredos, não se chegaria ao irremediável? Não se voltariam todas contra si? E, ainda que fossem grandes as culpas da sobrinha, chegariam as suas boas intenções para desculpar o atentado contra o direito que assiste a cada um de querer só para si os seus segredos? (SARAMAGO, 2011, p. 352).

Seria como violar um tipo de código oculto. Saber o que as sobrinhas escondiam lhe daria a vez de falar, mas também ela seria questionada a respeito da fonte de tal informação. Logo, todas saberiam de sua “ação censurável” (SARAMAGO, 2011, p. 352):

Os escrúpulos continuavam a atropelar-se, cada qual querendo chegar mais depressa e ser mais convincente que os outros, e, contudo, vinham já sem força e sem esperança. Amélia pegou numa das chaves maiores e introduziu-a na fechadura. O tinido do metal, o ranger da chave na caixa, fizeram desaparecer os escrúpulos. A chave não servia. Sem se lembrar de que ainda lhe faltava experimentar uma, obstinou-se com aquela. Assustou-se ao sentir que ela se encravava. Começaram a aparecer-lhe na testa pequenas gotas de suor. Puxou a chave com força, aos sacões, já presa de um pânico irracional. Com um puxão mais violento conseguiu tirá-la. Era, sem dúvida, a outra. Mas Amélia, depois do esforço, estava tão fraca, tão cansada, que precisou de sentar-se na beira da cama das sobrinhas. As pernas tremiam-lhe. Ao cabo de alguns minutos, levantou-se, mais calma. Meteu a outra chave. Devagar, girou-a. O coração começou a bater com mais força, em palpitações tão fortes que a atordoavam. A chave servia. Agora, era impossível recuar (SARAMAGO, 2011, p. 353).

A ação não-censurável – por qualquer peso de culpa e de arrependimento – perde mais uma vez para o desejo de saciar a si, logo, Amélia entende como justificada a sua ação, ainda que sob os temores dos julgamentos. Entretanto, após concretizada a ação, arrepende-se e a culpa a remói: “Chaves falsas... segredos violados... Não! Envergonhada, estava-o demais para repetir o ato. Enxugou os olhos e levantou-se” (SARAMAGO, 2011, p. 359).

O narrador descreve características que lhe são relevantes nos personagens, entre homens e mulheres, direcionando o olhar aos pares força e fraqueza, belo e feio, jovem e adulto, bom e mal. A partir dessas descrições faz-nos enxergar esses extremos conjugados

nos mesmos espaços e nos mesmos seres, mais como complementação exigível à sobrevivência humana, do que como erros ou preconceito, servindo como um tipo de crítica aos modelos sociais impostos. Mostra-nos como os seres humanos muitas vezes sobrepõem modelos de aparências que por sua vez sobrepõem pessoas. Neste último caso, as características ditadas como belo, puro, forte, alto integram um valor tido como positivo para quem as possui.

Há ainda outros pares carregados de significados, como são os casos de inteligente e parvo, esperto e ingênuo, homem e mulher. Mesmo um breve levantamento entre os personagens possibilitaria notar que as características inteligente, esperto, e ainda somadas às já citadas no parágrafo anterior com valor dito positivo, acompanham o homem e não qualquer homem, mas aquele que representa o desenho masculino, do pai, do homem-reflexo rigorosamente esperado pelo sistema social ditatorial, sob os moldes já apontados. Moldes estes, formadores do projeto político de Salazar, cuja necessidade de descrição aparece neste ponto justificada pela posição de estratégia metodológica auxiliar ao levantamento dos modos de socialização projetados no texto: tanto por meio das hipóteses de interpretações dos diálogos, quanto pelas expressões claras e afirmativas das opiniões dos personagens.

Em meio a isso, há um narrador que brinca com as palavras, metáforas de pensamentos e proporciona, pela sátira, um caminho de reflexão a respeito do modo como os fatos representam expressão de intenções forjadas e de outros modos como poderiam aparecer representados.

Segundo Pais (1986), a partir do século XIX, a expressão de interesses intencionais e conquistados, em especial para as mulheres, deixou de se mostrar por meio da postura, da boa eloquência ou da inteligência, partindo para a contemplação do corpo a um ponto de extremo narcisismo já no século XX, durante os encontros nos passeios públicos entre ruas de cidades como a de Lisboa. Assim, a “silenciosa linguagem do corpo dificilmente poderia deixar de [atuar] nos meios urbanos e burgueses de Portugal”, “onde precisamente a aparência, sob todas as suas formas, era o fundamento de uma posição social sujeita a um [controle] público” (PAIS, 1986, p. 753).

É neste ponto que se convoca a lembrança do entendimento a respeito do tipo de narrador presente. Isto é feito porque, apesar da possibilidade de identificação de um

narrador em terceira pessoa, das ações, descrições de pensamentos e das falas, essa estrutura já carrega um pouco das características comuns às obras saramaguianas subsequentes, de um certo desarranjo proposital na delimitação dos intervalos de troca entre os sujeitos – hipótese minha, justificada no decorrer dos capítulos.

Contudo, o enleado das vozes não ocorre como nas obras escritas posteriormente por Saramago. Para explicar o que houve posteriormente, faço uso das expressões de Stéphane Zékian em artigo publicado na revista *Camões* (1998, p. 98): foi a “recusa” do “uso tradicional da pontuação”, em que “diálogos oferecem-se assim como uma sequência quase ininterrupta de frases, sem que as interrogações e as exclamações sejam traduzidas tipograficamente”.

Em *Claraboia* esta pontuação está presente, entretanto, em alguns momentos, as ideias dos sujeitos permanecem misturadas do mesmo modo, pois nem sempre os diálogos são introduzidos por verbos de elocução ou mesmo marcados pelo uso das aspas. O embaralhamento das falas e dos pensamentos, realizada por meio de uma sequência ininterrupta, predispõe tal mistura. Além disso, em alguns momentos as falas dos personagens aparecem integralmente inseridas no discurso do narrador, novamente sem marcas que indiquem a separação dessas falas. Tais pontos podem ser percebidos no seguinte trecho da obra, no qual ocorre o relato das memórias de Lídia:

Ainda com os lábios frementes de cólera, Lídia voltou ao quarto para mudar de roupa e pintar-se. Ia lanchar, dar uma volta pela Baixa, como dissera à mãe. Nada mais inocente. Mas as insinuações que acabara de ouvir quase lhe davam vontade de voltar a fazer o que durante tantos anos fizera: encontrar-se com um homem num quarto mobilado da cidade, um quarto para pequenas permanências, com a inevitável cama, o inevitável biombo, os inevitáveis móveis de gavetas vazias. Enquanto espalhava o creme pela cara, recordava o que se passara nessas tardes e noites, em quartos assim. E a recordação entristecia-a. Não desejava recomeçar. Não por gostar de Paulino Morais: enganá-lo não lhe provocaria a sombra de um remorso, e se o não fazia era, sobretudo, por prezar a sua segurança. Conhecia de mais os homens para amá-los. Recomeçar, não! Quantas vezes fora à procura de uma satisfação sempre recusada? Ia pôr dinheiro, claro, e esse era-lhe dado porque o merecia... Quantas vezes saíra ansiosa, ofendida, lograda! Quantas vezes, tudo isto — quarto, homem e insatisfação — se repetiu! Depois, o homem podia ser outro, o quarto diferente, mas a insatisfação não desaparecia, não diminuía sequer (SARAMAGO, 2011, p. 77).

Ainda no que diz respeito à organização da obra, esta não possui uma estrutura com começo, meio e fim, ou mesmo uma sequência. Os capítulos trazem as histórias de modo entrecortado, saltando entre partes das vidas de uma ou outra família. Esses intervalos e o cruzamento das histórias também agem no sentido de ampliar a ideia de emaranhado das opiniões apresentadas, mostrando realidades concomitantes e ao mesmo tempo opostas, que existem e funcionam, cada uma a seu modo.

Essa variável das realidades nos leva ao ponto de motivação do estudo do modo com o qual os próprios personagens são incluídos como meio para formalização do processo do traçado de perfis dos moradores, ou seja, do modo como eles mesmos nos mostram pontos de vista diferentes acerca uns dos outros, baseados em uma moralidade imposta por Salazar, dentro da qual esses personagens convergem ao enquadramento ou à subversão. Uma vez que há desencontros entre as opiniões desses personagens e, mais ainda, desencontros entre as próprias opiniões e ações de um mesmo personagem, há a afirmação da maleabilidade interpretativa que precisa ser tratada em paralelo com as noções anteriormente tratadas.

2. AS DEIXAS

Aqui inicia uma comparação com a dramaturgia – texto criado para a representação em palco – dos trechos nos quais, na obra estudada, aparecem descrições de espaços, posições de personagens/atores na cena descrita, esclarecimento de propósitos de gestos ou falas, como ocorre em uma representação cênica, em um teatro ou no cinema.

Na descrição de determinadas cenas o narrador deixa ao receptor não apenas dicas, mas descrições claras da intenção e efetiva encenação de papéis por parte dos personagens, que simulam, cumprem e representam posturas e personalidades.

As cenas descritas, os intervalos de inserção das histórias de um personagem entre a história de outro, o retorno da sequência do relato anterior, do capítulo anterior e, seguidamente, as interações entre todas essas cenas e as intermitências dessas histórias nos remetem, indubitavelmente, ao palco do teatro e talvez até às tomadas de filme.

Em todo caso, a prevalência do teatro se dá pelas leituras do *Estudos sobre teatro*, de Brecht (1978)¹³, no qual ele afirma que um palco sem público exige uma opção maior pelas insinuações quanto ao comportamento do personagem e, algumas vezes, revelações exatas das intenções, tendo em vista que não há possibilidade de contato ou trocas de olhares com o público e não haverá espaço para sanar incompreensões. Para o mesmo autor, o teatro dá a chance de o ator observar seu público durante a representação, fazer a leitura de suas expressões, intensificar as dele a despeito de qualquer suspeita de incompreensão, tendo a oportunidade de alcançar a concepção almejada para seu personagem; ressaltando que o público é representado pelos próprios personagens na interação ocorrida no prédio ou fora dele. Ao público-leitor segue a tarefa de perceber as intensificações expressas e, ademais, aplicar cada um a sua subjetividade.

Dito isto sobre o público deste teatro em *Claraboia*, é imprescindível esclarecer que do mesmo modo que os atores representam papéis pré-determinados, isso também acontece com os personagens da obra estudada, os quais representam papéis sociais a eles creditados como de sua natureza e, por isso, são-lhes exigidos. Neste caso, a exigência expressa é a das ideologias apresentadas pelo discurso de Salazar a respeito do privilégio

¹³ Compreendo a arte da representação como algo que acompanha a evolução dos tempos e as demandas do público. Fazendo parte de um público do século XXI, que lê a obra *Claraboia* de 1953, do século XX, informo que a opção pela referência de Bertold Brecht, de 1978, justifica-se pelo fato de os autores atuais utilizarem como referência outros autores, que por sua vez tiveram como referência, em seus livros, o próprio Brecht e ainda pela aproximação das datas deste autor e da obra analisada.

da família, a posição do pai como chefe da família e da mãe como dona do lar e dos filhos como garantia de perpetuação disso.

A naturalização da autoridade masculina, por exemplo, apresenta-se pela descrição de um paternalismo exacerbado. A afirmação do patriarcalismo ao longo dos anos, em Portugal, foi severa e, assim, a naturalização do espaço determinado à mulher parte das imposições advindas dali. A mulher foi aprisionada moral, social e fisicamente ao longo de séculos e esta condição foi passada por gerações tornando-se uma verdade comum e, desse modo, persuadindo-as acerca da verdade de um lugar comum e único, no espaço da família, do lar e junto aos filhos. Todos, homem e mulher, estão prevenidos dos seus limites, dos seus direitos e dos seus deveres.

A respeito da arbitrariedade de uma ordem natural e social, Bourdieu (2012, p. 24), na obra *A dominação masculina*, afirma que "as diferenças visíveis entre os órgãos sexuais masculino e feminino são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica" e que "condensa duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada" (BOURDIEU, 2012, p. 33).

Destarte, ressalto a relevância de estudar as instituições que percorrem o espaço de formação dessas predisposições hierárquicas, que internalizam ideias favorecedoras da exclusão das mulheres de algumas tarefas e de determinados espaços. De acordo com Bourdieu (2012, p. 101):

Em outros termos, uma "história das mulheres", que faz aparecer, mesmo à sua revelia, uma grande parte de constância, de permanência, se quiser ser consequente, tem que dar lugar, e sem dúvida o primeiro lugar, à história dos agentes e das instituições que concorrem permanentemente para garantir essas permanências, ou seja, Igreja, Estado, Escola etc., cujo peso relativo e funções podem ser diferentes, nas diferentes épocas.

Destaco o estudo da instituição Família, firmada sob um processo de dominação masculina, no qual o princípio de inferioridade e de exclusão da mulher prevalece, dividindo o mundo no terreno das relações de troca entre homens e mulheres. Além disso, a família veio sendo firmada por outras instituições – Igreja e Estado – como representação da base da ordem social, na qual as mulheres são vistas como objeto simbólico que colabora na perpetuação do poder masculino. Em *Claraboia*, há estereótipos e lugares sociais marcados, percebidos nos diálogos, como mostra a passagem envolvendo Silvestre

e Mariana, a seguir:

Contemplando com desalento os pés descalços assentes no tapete, Silvestre coçou a cabeça grisalha. Depois passou a mão pelo rosto, apalpou os ossos e a barba. De má vontade, levantou-se e deu alguns passos no quarto. Tinha uma figura algo quixotesca, empoleirado nas altas pernas como andas, em cuecas e camisola, a trunfa de cabelos manchados de sal-e-pimenta, o nariz grande e adunco, e aquele tronco poderoso que as pernas mal suportavam. Procurou as calças e não deu com elas. Estendendo o pescoço para o lado da porta, gritou: — Mariana! Eh, Mariana! Onde estão as minhas calças? (Voz de dentro:) — Já lá vai! Pelo modo de andar, adivinhava-se que Mariana era gorda e que não poderia vir depressa. Silvestre teve que esperar um bom pedaço e esperou com paciência. A mulher apareceu à porta: — Estão aqui. Trazia as calças dobradas no braço direito, um braço mais gordo que as pernas de Silvestre (SARAMAGO, 2011, p. 10).

A partir daqui, vale ressaltar a observação das variações nos pontos de vista, por essas e outras imagens construídas a partir da narrativa, capazes de demonstrar não apenas séries sociais históricas refletidas, mas também os acréscimos ou decréscimos na construção dos modelos de submissão impostos à mulher.

Comparativamente à situação da encenação que se produz no palco de um teatro, para papéis pré-determinados, escritos em um roteiro, funciona a analogia à situação da família no governo ditador salazarista.

Atores, palco, comédia e drama fazem parte dos elementos da construção dos capítulos de *Claraboia*. Como espécies de marionetes para a teatralização de ações questionáveis, conforme o exemplo a seguir, envolvendo a família de Anselmo, Rosália e Maria Cláudia:

O marido, que só esperava por aquela frase para deixar de pensar em assunto tão incomodativo, olhou-a com irritação: — Se eu não pensar, quem é que há de pensar? — Mas faz-te mal essa preocupação, agora, depois do almoço... Anselmo teve um grande gesto de desalento e abanou a cabeça, como quem não pode fugir à fatalidade implacável: — Vocês, mulheres, nem sonham o que vai na cabeça de um homem! Se Rosália proporcionasse a “deixa” necessária, Anselmo enveredaria por um longo solilóquio em que exporia, uma vez mais, as suas definitivas ideias sobre a condição do homem em geral e dos empregados de escritório em particular. Não tinha muitas ideias, mas tinha-as definitivas. E a principal, da qual todas as outras eram satélites e conseqüentes, consistia na profunda convicção de que o dinheiro é (palavras suas) a mola-real da vida. Que para o alcançar todos os processos são bons, desde que a dignidade não sofra com eles. Esta ressalva era muito importante, porque Anselmo tinha, como poucos, o culto da dignidade.

A narrativa ocorre como se os três encenassem o modelo pretendido para a família efetiva e próspera: a dona de casa, o homem trabalhador e a filha educada. Logo, eles não são “reais”, não representam a verdade. A obediência às “deixas” e aos papéis orientam seus comportamentos e justificam seus desempenhos no palco da vida, mas não representam suas vontades. Cumprir uma deixa e responder a outra pode significar em alguns momentos apenas a aceitação da condição, na qual cada qual concorda em cumprir as determinações daquele padrão comportamental apontado por Salazar.

Assim, tratar das deixas indica fazer referência aos recursos do palco de um teatro ou de um estúdio de cinema, no qual as pessoas estão pré-orientadas a repetir diante dos outros e das câmeras alguns gestos e palavras. Mais especificamente, pode-se fazer referência ao teatro épico “com seus efeitos de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado” (BRECHT, 1978, p. 83), com naturalidade, caráter terreno, humor e a renúncia às espécies de misticismos.

2.1. Um palco

A palavra poder denota uma série de lembranças variáveis acerca da disposição entre homens e mulheres. O acerto de posição de cada uma das partes está apoiado em outra gama de variáveis customizadas a partir do “habitus”, da história, do social, do cultural, desencadeando sob alguma proposição ou período uma relação de dever, menos do que de poder, se considerarmos uma construção social naturalizada, como em Bourdieu (2012)¹⁴.

Desse acerto despontam traços efetivos dos instantes de exposição pública como representação do palco da vida. Nos corredores dos prédios, nas ruas ou em visita a outros lugares, os personagens nem sempre se apresentavam como em casa ou como realmente eram:

¹⁴ Em Bourdieu (2012), as relações entre os gêneros são postas como sequência de ações internalizadas, conforme citado no tópico anterior.

Na sua sólida formação de homem respeitável, construída ao longo de anos de escassas palavras e gestos medidos, Anselmo tinha uma fraqueza: o desporto. Mais exatamente: a estatística desportiva, limitada, por sua vez, ao futebol. Entravam épocas e saíam épocas, sem que ele assistisse a um desafio entre equipas de clube. Não perdia, é certo, os jogos internacionais, e só uma doença grave ou um luto recente podiam impedir-lo de assistir a um desafio entre Portugal e a Espanha. Sujeitava-se às maiores indignidades para alcançar, no mercado negro, um bilhete, e não resistia, quando para tal tinha disponibilidades, a entrar na especulação, adquirindo por 20 e vendendo por 50. Tinha, no entanto, o cuidado de não negociar com os colegas do escritório. Para eles, era um sujeito grave que se abria num sorriso irónico ao ouvir as discussões de segunda-feira, de secretária para secretária. Um homem que tinha olhos apenas para os lados sérios da vida, que considerava o desporto coisa boa para entreter ócios de aprendizes e criados de café (SARAMAGO, 2011).

É correto que existem diferenças entre as representações dos papéis reais e as do teatro e, para Pais (1986, p. 753), isso tem a ver com o fato de que o teatro tem fim na contemplação por parte do público, como uma espécie de “prisão” na qual a intervenção do autor é reprimida pela expressão em imagens e símbolos, enquanto as situações nas ruas estarão sujeitas a contingências:

Mas, por outro lado, existe uma continuidade clara entre as formas cerimoniais da vida social e as [cerimônias] representadas em teatro. O teatro trata de segmentos da experiência real. Através dos significados do trágico, do maravilhoso, do cómico, podem-se encontrar as relações vitais que existem entre o teatro e a rua. Mas isso só é possível quando o [ator] (que tem algo para dizer) seja justificado por um público (que tenha algo para escutar ou ver) (PAIS, 1986, p. 753).

O homem representado na obra é aquele que permanece encaixado historicamente em posição de força superior em relação à mulher e como comandante efetivo das ações do meio, sobretudo influenciando como direcionador das estruturas do lar e da divisão das funções entre os componentes da família, inclusive como juiz das decisões cabíveis a cada membro. Segundo esse modelo permaneciam as famílias, como a de Anselmo:

Luz apagada. Do quarto vizinho, um filete luminoso escapava-se, por uma frincha da porta, para o corredor. Do seu lugar, Anselmo viu-o e disse: — Apaga a luz, Claudinha! A luz apagou-se segundos depois. Anselmo sorriu no escuro. Era tão bom saber-se respeitado e obedecido! (SARAMAGO, 2011, p. 139).

Do casal Mariana e Silvestre temos uma expressão de cuidado e carinho comedido entre os dois, enquanto seus vizinhos, Carmem e Emílio, mantêm brigas constantes. As brigas se repetem para o casal Justina e Caetano, no apartamento da frente. Enquanto Rosália e Anselmo simulam o casamento e a família ideal, as irmãs Adriana e Isaura, junto com a mãe Cândida e a tia Amélia – viúvas –, vivem sozinhas, desligadas diretamente de figuras ordenadoras masculinas, constituindo de modo incompleto o ideal de família do Estado Novo. Segundo Cova e Pinto (1997, p. 72), a

visão da mãe ocupando a totalidade do espaço no seio da família era simplificadora visto que o pai possuía, pela legislação e na realidade, o poder principal (...). Todavia, este realce do pai não deve ocultar o [fato] de que o que importava para o Salazarismo era, acima de tudo, a família, cuja defesa o Estado deve garantir. A família é “a fonte da conservação e do desenvolvimento da raça” e “o fundamento de ordem política”. É a família que assegura toda a ordem política” (...) assenta no casamento e na filiação legítima.

Em todos os lares onde estão representados homens, estes configuram atitudes pré-determinadas de poder, ordem, comando, determinação. Eles também cumprem claramente os papéis que as convenções sociais determinam como lugar feminino ou lugar masculino, principalmente nas tarefas relacionadas ao lar.

O carinhoso e trabalhador Silvestre que pede opinião da esposa para decisões no lar, acorda e tem alimento pronto, casa arrumada e roupas cuidadas. Declara amor à esposa e admiração pela eficiência na condução dos cuidados com a casa.

Emílio realiza viagens a trabalho e apenas atua como elemento representativo da figura de “homem do lar”, mas descuida da atenção ao filho e à esposa, não parecendo se importar com as contestações levantadas pela companheira.

Caetano parece apenas cumprir o tratado social de formação familiar a partir da união pelo casamento, com mulher e filha, sem demonstrar valores sensíveis à crença de manutenção de tal relação. A mulher é a responsável e culpada por qualquer “defeito”, enquanto ele não deve resposta nem fidelidade.

Anselmo procura reger todo o ordenamento da família apenas com palavras, determinando como, quando e onde cada coisa pode e deve funcionar. A esposa e a filha devem seguir suas orientações sem contestar ou opinar sem autorização. A maior

preocupação parece ser a de manter uma imagem impecável da família, por isso demonstra a necessidade de provar sua eficácia como patriarca.

Em *Claraboia*, os trejeitos de uma inferioridade feminina são destacáveis em torno de cada uma das famílias representadas. De acordo com Rosas (1998), a formalização de lugares sociais diferentes para mulheres e homens preponderava naquela Lisboa da ditadura de Salazar e os contornos da narrativa sugerem o seguimento dessa postura. As famílias reconhecidas na obra conservam o comportamento condicionado pela memória patriarcal inserida nas rotinas delas. Assim vemos em diferentes trechos da obra repetições de cenas de mulheres completando atividades domésticas: “D. Carmen tinha um modo muito seu de saborear as manhãs. Não era pessoa que se deixasse ficar na cama até à hora do almoço e nem isso lhe era possível porque tinha de tratar da refeição do marido e de arranjar o Henriquinho (SARAMAGO, 2011, p. 56).

Há, perceptivelmente, condições de subalternidade na relação entre o “homem da casa” e “as mulheres da casa” expressas na imposição de lugares sociais. Em maior ou menor grau a relação mulher x homem é de subserviência e complementação servil para a mulher, pela constituição das necessidades de manutenção da família, ou seja, a mulher precisa limpar, lavar, passar, cuidar dos filhos, enquanto o homem trabalha, sustenta e orienta ou ordena como a casa permanecerá regida.

A exposição das questões acima tratadas, exigidas pela sociedade, acontece pela composição cênica da vida permitida para cada um. Enquanto as ações exigidas são simuladas diante dos vizinhos, na rua ou no trabalho, as ações desejadas são denunciadas pelas atitudes dentro dos apartamentos, dos quartos, nos pensamentos e, algumas vezes diante dos membros da família.

Em *Claraboia*, as mulheres interagiam socialmente em diferentes espaços, mas algumas possuíam identidades que as implicava socialmente, fazendo-se necessário aparecerem como elementos de representação ou atrizes, nas ruas, nos corredores do prédio ou nas janelas. Conforme Pais (1986), a

representação teatral necessita de um espaço. Não há teatro sem a delimitação de um espaço cénico, onde se expressem todas as criações possíveis, onde os [atores] possam criar a sua própria existência. A rua era por excelência o palco da representação teatralizada da mulher burguesa.

No palco de *Claraboia* a maior parte das mulheres representadas está reservada aos cuidados com a casa e a família, enquanto os homens possuem trabalhos formais em empresas ou atividades autônomas.

Em a *História de Portugal: O Estado Novo*, do autor Fernando Rosas (1998), a retomada das condições dos empregados comerciais, de escritório e funcionários públicos expressa a realidade dos homens da obra *Claraboia* tal qual se dá. São todos homens cujas colocações de trabalho impõem salários baixos. De acordo com Rosas, eram “ordenados abaixo dos 1000\$ mensais como, em média, não recebiam mais de 500\$ por mês e, muitos deles, bem menos do que isso”.

Relutando contra a malcriação da filha e explicando-lhe os perigos de uma falta injustificada ao trabalho, Rosália diz à filha: “— Podem ralhar, filha. E é preciso conservar o emprego. O ordenado do teu pai não é grande, bem sabes.” (SARAMAGO, 2011, p. 27).

Anselmo, chateado pelo aperto financeiro, demonstrava preocupação com o desconto do adiantamento conquistado:

Infelizmente, não podia esquecer que os trezentos escudos lhe seriam descontados no ordenado desse mês, e isso amargava-lhe a alegria do êxito. Quando muito, poderia esperar autorização para amortizações mais suaves do débito. O pior é que qualquer desconto no vencimento, por pequeno que fosse, lhe desarticulava a engrenagem económica do lar. Enquanto Anselmo remoía estes pensamentos, a telefonia irradiava o soluçar plangente e lastimoso do fado mais desabaladamente lancinante que jamais cantaram gargantas portuguesas. Anselmo, que não era piegas, todos o sabiam, comovia-se até às entranhas ao ouvir aquele lamento. Na sua comoção ia muito do seu caso pessoal, a terrível perspectiva do desconto no fim do mês. Rosália suspendera a agulha e reprimia um suspiro. Maria Cláudia, aparentemente calma, seguia, repetindo-os baixinho, os versos de amor desgraçado que o alto-falante debitava. O que ficou depois do último “ai!” da cantadeira foi uma atmosfera de tragédia grega, ou, melhor e mais atual, o suspense de certa escola cinematográfica americana. Outro fado assim, e de três criaturas de saúde normal restariam três neuróticos. Felizmente, a emissora fechava (SARAMAGO, 2011, p. 137).

Ainda que sujeitas a uma pequena remuneração, cada família era obrigada a cumprir um leque de atividade sociais para ser bem vista no seu meio social, simulando padrões incompatíveis com seus padrões sociais. Rosas (1998, p. 98) relata:

A vida familiar dessa gente tinha de ser um prodígio de equilíbrio e contenção: em partes de casa; com poucos filhos; a mulher ajudando com uma ocupação socialmente “aceitável” (fazendo malha para fora, como modista ou costureira em casas mais abastadas; a filha, se possível, com um emprego modesto para ajudar a família (costura, [datilografia]) enquanto não se casava; poupando para “dar estudos” ao filho mais dotado, para que ele pudesse “subir”; privando-se de todas as despesas supérfluas, num cotidiano sem distrações ou de distrações raras e baratas.

Os moradores daquele prédio possuíam poucos filhos e alguns nem os possuíam. Das filhas moças, Adriana e Maria Cláudia eram as que trabalhavam fora, em escritórios, auxiliando o sustento da casa. Isaura, a irmã de Adriana, permanecia em casa realizando trabalhos de costura para somar remuneração com a irmã e auxiliar nas despesas da casa. Maria Cláudia somava remuneração com o pai. Além de estarem obrigadas à participação em funções determinadas, a remunerações das mulheres eram ainda menores do que as dos homens. Vemos um exemplo na confissão de receio da mãe de Maria Cláudia ao marido: – Até tenho medo de que despeçam a Claudinha. Bem sei que os quinhentos escudos que ela ganha pouco adiantam, mas sempre ajudam. – Quinhentos escudos!... Uma miséria! – resmungou Anselmo. – Pois é, mas oxalá não nos faltem... (SARAMAGO, 2011, p. 140).

Apenas por ventura de um jogo de interesses, a situação da remuneração de Maria Cláudia difere da realidade. O que ocorre também, neste caso, é a encenação entre Senhor Morais e Maria Cláudia e a consciência da distorção das intenções, compartilhada entre ambos. Da parte dela, há a noção das prerrogativas que seu corpo lhe trazia e o uso disso a seu favor, desde a escolha da vestimenta ideal para seu realce e as conversas articuladas com falsa inocência. Da parte dele, há as prerrogativas da posição social e o conhecimento da possibilidade de troca entre a vaga de emprego, o rápido aumento de salário e a maior chance de haver retribuição dos seus jogos de conquista:

– Gostei de vê-la sorrir. Na minha idade gosta-se sempre de ver sorrir os novos. E a Claudinha é tão nova... Novo sorriso de Maria Cláudia. Paulino interpretou: — E não é só nova... Também é bonita... — Muito obrigada, senhor Morais. Desta vez o sorriso não veio isolado e as palavras de agradecimento estremeceram. — Não vale a pena corar, Claudinha. O que eu disse é a pura verdade. Não conheço ninguém assim tão bonita... Para dizer alguma coisa, já que o sorriso não bastaria, a rapariga disse o que deveria ter calado: — A D. Lídia era muito mais bonita do que eu!... Assim mesmo: “era”. Como se Lídia tivesse morrido, como se já não contasse para a conversa se não como simples termo de comparação... — Não queira comparar. Digo-lhe eu, como homem... A Claudinha é diferente. É nova, é bonita, tem um não-sei-quê que me impressiona... Paulino era pessoa delicada. Tão delicado que disse “com licença” antes de estender a mão para retirar um cabelo que caíra sobre o ombro de Claudinha. Mas a mão não seguiu o mesmo trajeto no regresso. Aflorou a face da rapariga, tão devagar que parecia uma carícia, tão lentamente que parecia não querer afastar-se. Claudinha ergueu-se precipitadamente (SARAMAGO, 2011, p. 335).

O novo patrão, senhor Morais, interessado em conquistá-la, desiste de aguardar a complementação do tempo de experiência de trabalho e da prova das habilidades no serviço realizado pela moça, aumentando seu salário após um curto tempo: “Claudinha, no fim do mês, entregou-lhe cerca de 750\$00, o que significava que o patrão lhe aumentara o ordenado para 800\$00. Por inesperado, este aumento alegrou toda a família, e, particularmente, Anselmo” (SARAMAGO, 2011, p. 325), afinal, todo o dinheiro recebido pela filha Claudinha seria entregue a ele para ser administrado, havendo uma parcela a mais para ser destinada a seu vício com os números do futebol, que era uma de suas maiores preocupações, além da manutenção da boa posição e apresentação social e noção de demonstração do cumprimento adequado do papel de homem de família.

2.2. Os figurinos

Em relação ao modo como as pessoas se apresentam ao público, Pais (1986, p. 762) lembra que cada época delimita os pormenores do padrão de beleza desejável, desde os formatos ideais do corpo:

Interessava à mulher impressionar, mas esse desejo era manifestado [indiretamente] através do corpo. O que lhe interessava era a decoração, a “camuflagem” do corpo. A exortação à beleza perfilava um modelo acima de tudo “impressionista”. O corpo fantasmático sobrepunha-se ao corpo real. Para finais do século XIX parece surgir um outro horizonte perceptivo em relação ao que é belo: mais descritivo, mais analítico, menos afectivo. A beleza feminina, em particular, passa a estar sujeita a uma admiração estereotipada. A singularidade dessa beleza dilui-se num tipo ideal, democratiza-se na medida em que se pulveriza por corpos anónimos, igualados na distância e na abstracção, uniformizados.

Está certificada então a ideia não de uma exploração narrativa do corpo, dos modelos corporais ou qualquer origem rude de sexismo, mas de uma intuição sensível a respeito dessas questões como defeitos humanos e como superficialidades a serem observadas. Se não uma denúncia pelo reconhecimento da existência de tão problemáticas questões, então a sensibilidade de expor os casos como tipo de deixas às reflexões dos leitores a respeito.

A beleza dita em Lídia ainda se fazia lembrar, mas se perdia com a idade. Dos casais, Silvestre criticava a finura das próprias pernas, enquanto expunha a obesidade da esposa e ao mesmo tempo exaltava os próprios braços por serem musculosos. Justina tinha a si como imagem da decrepitude, por ser bastante magra e alta, enquanto o marido era tido com uma pessoa baixa e acima do peso. Rosália criticava a falta de vergonha da filha com o corpo, escondia o seu próprio corpo do marido, contudo, em silêncio, apaixonava-se e orgulhava-se ao ver o da filha. Emílio era baixo e Carmen vista como uma mulher bela que se descuidara após o casamento.

As críticas a respeito do corpo enquadram um padrão de época, conforme as palavras de Pais (1986, p. 762) citadas anteriormente e ainda mais:

Pode-se dizer que o fenómeno da “uniformização” arrasta, em paralelo, a necessidade de distinção. A intimidade, a familiaridade, o relaxamento das aparências na esfera doméstica provoca, por outro lado, uma privatização do corpo expressa no drama da confrontação de seres desmaquilhados, libertos de códigos exteriores. Neste sentido, e apenas neste sentido, a beleza deixa cada vez mais de ser o alvo exclusivo de um olhar público, para também passar a ser alvo de uma auto-apreciação narcisista através do espelho. Formam-se, desde modo, espectadores solitários de um espectáculo privado (PAIS, 1986, p. 763).

No trecho a seguir há representada a cena na qual Silvestre, ao acordar, demonstra

uma dada consciência negativa sobre seu corpo:

Por baixo da camisola, os músculos do dorso rolaram e estremeçeram. Tinha o tronco forte, os braços grossos e duros, as omoplatas revestidas de músculos encordoados. Precisava desses músculos para o seu ofício de sapateiro. As mãos, tinha-as como petrificadas, a pele das palmas tão espessa que podia passar-se nela, sem sangrar, uma agulha enfiada. Num movimento mais lento de rotação, deitou as pernas para fora da cama. As coxas magras e as rótulas tornadas brancas pela fricção das calças que lhe desbastavam os pelos entristeciam e desolavam profundamente Silvestre. Orgulhava-se do seu tronco, sem dúvida, mas tinha raiva das pernas, tão enfezadas que nem pareciam pertencer-lhe (SARAMAGO, 2011, p. 9).

Em todo caso, discorrer a respeito de padrões de beleza e dos modelos tão bem descritos pelo narrador, levariam a um jogo entre as dualidades apontadas no tópico 1.2, *Se o intuito é desmoralizar*, no qual há a abordagem do apontamento proposital de tal relação como tipo de crítica aos modelos sociais impostos e a defesa destes pares como algo compatível à complementação das diversidades humanas. Deste modo, junto à utilização dos termos “beleza dita em” e “vista como bela”, na observação das descrições das características físicas dos personagens, por exemplo, funciona a desobrigação da escolha de um conceito delimitado necessário a uma análise como essa: do que é ou não belo.

De qualquer maneira, nas dualidades apresentadas na obra estudada, daremos atenção ao elemento da deixa proposta pelos exemplos resumidos nas características descritas nos corpos dos personagens, com ênfase na importância que as vestimentas alcançam como um disfarce dos mesmos. Como quando Silvestre recebeu as calças da mão da mulher: “vestiu-as sob o olhar complacente da mulher e ficou satisfeito, agora que o vestuário lhe tornava o corpo mais proporcionado e regular.” (SARAMAGO, 2011, p. 11).

Válido, de fato, é não deixar de frisar o ponto em questão e justamente colocar em pauta o lembrete da crítica feita no capítulo 1, no tópico 1.2, acerca da desmistificação de uma moral humana, ideológica, social, que limita direitos e deveres a partir de determinações inúteis que, para funcionarem, precisariam remover genes, modificar cromossomos, reordenar o natural. Além de propor passos cada vez mais inteligíveis acerca do riso proporcionado nas descrições de características dos personagens.

Os dois parágrafos acima refletem a procura por razão, e essa procura resulta nesse riso. Riso porque as determinações, remoções, reordenações e modificações exigidas

pela sociedade soam menos prováveis. Além do mais, o autorreconhecimento, como ser humano, como parte dessa natureza mecanizada e obediente, remete também ao riso. Acerca disto, Bergson (1983, p. 24) diz: “Uma natureza mecanizada artificialmente é motivo francamente cômico, sobre o qual a fantasia poderá executar inúmeras variações com a certeza de obter o êxito de risada solta”. É, portanto, teatro e drama, e é também comédia.

Na obra *Às mulheres portuguesas*, de Ana de Castro Osório (1905), é possível situar-se no momento da vida burguesa de Portugal e reconhecer os traços recuperados pelos modelos femininos de *Claraboia* nas características descritas nos parágrafos anteriores. A autora faz-nos percorrer o caminho circular das convenções impostas às mulheres durante séculos, no qual, simultaneamente e ininterruptamente, mães vão transmitindo sua função como mulher às filhas, como uma herança perpetuada por anos:

Quando as raparigas chegam [à] idade de procurar marido, [ali] dos [dezesseis] para os dezoito, começa para a mulher o desempenho do papel, [anos] atrás a cargo da sua própria mãe, quando a acompanhou a todos os divertimentos, aguentou [calores] e frios nos passeios da [moda], cabeceou pelas reuniões dançantes, fez sacrifícios para lhe comprar vestidos vistosos, despojou-se dos seus adornos para enfeitar as filhas, porque — e esta frase é bem caracteristicamente [portuguesa] e lança toda a luz no [modo] de ser e nas aspirações da nossa pobre mulher — já agradou a quem tinha de agradar. Agora é a vez da filha ir para a amostra, até encontrar senhor. Sujeitam-se a tudo: trabalham, quando não têm criadas, nos mesteres mais humildes, para que as filhas desempenhem o seu papel de princesinhas de contos [à] espera do [príncipe] encantado que as fará soberanas de deslumbrantes reinos [imaginários]... A rapariga, assim preparada, casa [enfim], [realiza] a sua ambição, está finalmente arrumada — como é [vulgaríssimo] dizer-se quando uma noiva passa, sorridente e confiada, dos mimos da casa paterna para os braços de um homem que na maior parte das vezes é [quase] um desconhecido (OSÓRIO, 1905, p. 132).

As mulheres, em *Claraboia*, seguem da mesma maneira que o exemplo acima, como símbolos inequívocos da submissão e da forte dependência feminina. O aspecto de alívio descrito na cena na qual Adriana troca a roupa que precisava usar para ir ao trabalho por uma roupa confortável: “O seu corpo deselegante, liberto do constrangimento do vestuário, soltou-se e ficou mais pesado e irregular. O soutien-gorge vincava-lhe as costas. Quando o tirou, um vergão vermelho ficou a rodear-lhe o corpo como a marca de uma chicotada”. (SARAMAGO, 2011, p. 49).

A impressão de libertação das “amarras” de um sutiã apertado, que lhe deixava marcas vermelhas no corpo, refresca a memória para o sufocamento de regras suportadas e um suspiro de liberdade desejado, talvez, durante todo um dia.

As mulheres foram sujeitadas às crinolinas um dia, ao corpete no outro e depois aos sutiãs. O que, para Pais (1986, p. 760), significava encarar “o símbolo inequívoco da submissão e dependência feminina”. Elas acabavam criando uma existência própria por meio da representação teatralizada e os trajes tinham influência forte para esse fim.

Quando a personagem Maria Claudia consegue a chance de tentar novo emprego na empresa do Senhor Moraes, ela e a mãe procuram discutir o melhor modo de apresentação visual da moça:

Mãe e filha comeram à pressa e meteram-se no quarto. Havia vários problemas a resolver quanto à apresentação de Claudinha e o mais difícil era a escolha do vestido. Nenhum outro ia melhor à sua beleza e à sua juventude que o vestido amarelo, sem mangas, de um tecido leve. A saia ampla, de fundas pregas, que no rodopio parecia o cálice invertido de uma flor, caía-lhe da cintura com um movimento de onda preguiçosa. Foram para esse vestido os votos de Rosália. Mas o bom senso e o gosto de Claudinha notaram a incongruência: aquele vestido estaria bem para os meses de verão, não para a primavera ainda chuvosa. Além disso, a ausência de mangas poderia desagradar ao senhor Moraes. Rosália concordou, mas não fez mais sugestões. Escolhera aquele vestido, e só aquele, e não tinha de reserva outras lembranças. Difícil parecia a escolha, mas Claudinha decidiu-se: levaria o vestido cinzento-esverdeado que era discreto e próprio para a estação. Era um vestido de lã, de mangas compridas que abotoavam nos pulsos com botões da mesma cor. O decote, pequeno, mal descobria o pescoço. Para uma futura empregada não podia desejar-se melhor (SARAMAGO, 2011, p. 176).

O sujeitamento segue com vias de apresentar ao público a modelagem corporal solicitada. Para passar boas impressões ao novo patrão, Maria Claudia não ensaia discurso ou mesmo suas qualidades profissionais, ela e a mãe discutem a respeito de qual seria o vestido ideal.

Para o aparecimento em público, havia grande preocupação com as roupas, uma vez que disso dependiam as impressões e a socialização alcançada. As saídas eram o instante de imaginação de uma versão irreal de si, inclusive por constar nos dias da mulher como um momento de libertação das cadeiras de costura, dos serviços domésticos ou de qualquer obrigação. Isso é possível perceber nos instantes em que Lúdia inquieta-se e

decide ir a algum passeio ou lanche:

Eram quase quatro e meia quando acabou de arranjar-se. Estava bonita. Tinha gosto para vestir-se, sem exageros. Pusera um tailleur cinzento, bem talhado, que lhe dava ao corpo o contorno sinuoso de uma plástica perfeita. Um corpo que obrigava os homens, na rua, a voltarem-se para trás. Milagres de modista. Instinto de mulher cujo corpo é o seu ganha pão (SARAMAGO, 2011, p. 78).

Pais (1986, p. 764) nos conta que a “esfera pública polarizava, assim, todas as condutas e todo o trabalho de aparências através de uma sociabilidade mundana, que, por sua vez, dominava toda uma ética (o “como deve ser”) e uma estética (o “ter presença”) de estar em público”.

2.3. Os dramas

Com o intuito de ilustrar a presença de dramas na obra, segue-se como ponto de partida a família composta pela esposa Rosália, o marido Anselmo e a filha Maria Cláudia.

Inicialmente surge a esposa obediente e responsável pelos afazeres domésticos, manifestando mais tímidas sugestões para aprovação do que firmes opiniões, não cansa de lembrar à filha do dever do comportamento esperado delas: “Vocês, hoje, são de tal maneira que nem se envergonham na presença da vossa mãe!” (SARAMAGO, 2011, p. 24); “— No tempo em que eu tinha a tua idade, se aparecesse assim diante da minha mãe levava uma bofetada” (SARAMAGO, 2011, p. 25); “ralhou em voz baixa: — Então, menina, que propósitos são esses?” (SARAMAGO, 2011, p. 52).

Rosália é “uma parva” (SARAMAGO, 2011, p. 114). Tenta manifestar insatisfação e opiniões ao menos a respeito do comportamento e orientação da filha: “— Aquilo é manha. O meu Anselmo é que não pode ouvir a filha queixar-se. É o ai-jesus... Diz ela que lhe dói a cabeça. Mândria é que ela tem. Tão grande é a dor de cabeça que já está outra vez a dormir!” (SARAMAGO, 2011, p. 21).

Anselmo era o marido de comportamento solene, cerimonioso, que tinha orgulho de ser respeitado por sua mulher e sua filha:

Anselmo guardou os óculos, passou duas vezes a mão pela calva e declarou, enquanto arrecadava no armário do guarda-louça os seus papéis: — É meia-noite. São horas de ir para a cama. Amanhã é dia de trabalho. A esta frase, todo o mundo se levantou. E isto lisonjeava Anselmo, que nestas pequenas coisas via os ótimos resultados do seu método de educação doméstica. Tinha a vaidade de possuir uma família que podia servir de modelo, e vaidade maior por verificar que todo o mérito provinha de si (SARAMAGO, 2011, p. 138).

O marido se comporta de modo autoritário, repetindo uma necessidade incessante de postar-se como elemento reinante do momento e possuidor da autonomia na construção do futuro da família.

No primeiro volume da obra *Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (1970, p. 86) explica que as mulheres procuraram ser “reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens”, entretanto uma “perspectiva existencial” deu vitória à “supremacia dos machos” e estes, interessados no desenvolvimento futuro, posicionaram-se frente à mulher. Era como se bastasse o desejo e uma postura natural para se pôr a frente e isto tivesse sido feito pelo homem.

Assim, refletir acerca do parágrafo anterior, dessa postura e perceber ainda que a jovem Maria Cláudia esboçava com uma maior ênfase as opiniões não autorizadas pelo patriarca – levando-se em consideração a postura do pai e as ordens já percebidas por meio do enredo – ou, às vezes, ao menos leves indícios de seu descontentamento em relação a algumas exigências, faz com que seja destacada aqui a proposição interpretativa de uma relação de “coragem” e de enfrentamento por parte da mulher ou da jovem mulher, que representa na obra o início da mudança das posturas e dos costumes, das intenções iniciais femininas pelos questionamentos e contra a simples aceitação da ordem em vigor.

Em todo caso, para Nye (1995, p. 125), essa perspectiva das causas de sobreposição, “seja do ponto de vista da forma metafísica das relações entre sujeitos ou como forma universal de relações entre homens e mulheres, é um artifício teórico por demais rústico para explicar a complexidade da interação humana” e faz com que teoria e prática se tornem frágeis. Contestando a explicação da necessidade de o homem agir em forma de opressão, Nye (1995, p. 126) insiste na fragilidade desse tipo de explanação, no exame da origem social e ideológica dessa necessidade.

Seja como for, a explicação pela perspectiva histórica de uma necessidade de

opressão, seria ao menos pessimista em Beauvoir. A autora parece julgar insuficiente o desejo de igualdade por parte da mulher, uma vez que apresenta a justificativa de preocupação com o futuro com validade suficiente para a subjugação alheia. Soa como se houvesse mérito apenas na preocupação com o “desenvolvimento do futuro” e não na tentativa de operar em igualdade. A mulher é apresentada como fraca, inconsciente, submissa e desprovida de estratégias para o que se espera de uma superação da condição, quando na verdade a falha se justifica pela fraca estratégia para um crescimento equitativo.

Neste ponto, surge a indicação de que o desejo de mostrar opinião ou escolher um caminho novo determina à mulher uma nova qualificação, dentro de passos que tendem a afastá-la do desenho da mulher domada socialmente. Frente ao patriarcalismo de tantas décadas, esse era o quadro que passava a ser desenhado, tardiamente, naquela primeira metade do século XX em Portugal.

A mulher que aparece como vassala não carrega descrições de beleza e sensualidade, pois a mulher ideal aos padrões civilizatórios patriarcais “não se dobra a isto”, apenas preocupa-se com a tão importante base social que é a família. Por outro lado, foi possível identificar que a mulher que nega um modo de marcha firmado para sua vida é apresentada sob aspecto sexualizado ou amoral. Isto considerando os resquícios de formação familiar para a década de 50.

Com exemplo ainda em Maria Cláudia nesta aversão ao padrão, esta era jovem e não tinha autorização para namorar, assim, ao ser pega em flagrante em um namoro, seria esperada uma atitude mecânica de acatar a proibição do pai e calar-se – a exemplo da mãe que “espumava de indignação, mas calava-se” (SARAMAGO, 2011, p. 93) –, contudo, punha-se a retrucar:

– Não querem que eu case? Digam! – Não é isso, filha – respondeu Anselmo. – O que nós queríamos era ver-te bem!... As tuas qualidades merecem um bom marido! – Mas o pai nem sequer o conhece?! – Não conheço, mas é o mesmo. E, além disso – aqui a voz retomou o tom severo –, não tenho que dar-te satisfações. Proíbo-te de te encontrares com esse... com esse estudante!... E, para que não me faças o ninho atrás da orelha, vou passar a acompanhar-te à lição e a trazer-te de lá. Faz-me transtorno, mas tem que ser assim (SARAMAGO, 2011, p. 247).

Reitero que Rosália, mãe de Maria Cláudia, era esposa devota, serviçal, submissa, de pouca opinião, cujo marido possuía comportamento extremamente formal, com solenidade inclusive no gesto com o chapéu, na articulação do belo timbre e até no bater da porta, como se procurasse atuar diante dos vizinhos para fornecer-lhes traços da aparência de marido e pai nobre.

Rosália executa as tarefas domésticas e procura eximir-se de manifestar opiniões – das vezes que o faz toma cuidado com as palavras e a maneira de usá-las ou imediatamente é lembrada, pelo marido, a calar-se. Anselmo é descrito ora por meio da voz do narrador ora por sua própria voz, como aquele que provê a casa e ordena seu funcionamento com sua “sólida formação de homem respeitável, construída ao longo dos anos de escassas palavras e gestos medidos” (SARAMAGO, 2011, p. 135), viciado em jogo, porém preza por ser visto pelos colegas de escritório como “homem que tinha olhos apenas para os lados sérios da vida” (SARAMAGO, 2011, p. 136).

Permanecem assim as deixas entre os personagens que cumprem seus papéis e as deixas ao leitor acerca do entendimento da existência do drama vivido pelas mulheres, tratadas como “inferiores aos homens, isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve perpetuar-se” (BEAUVOIR, 1970, p. 18), como sugere se perpetuar o preconceito na própria mulher, neste caso Rosália, em relação à Lídia. Rosália fica incomodada no instante em que a filha informa que irá ao apartamento da vizinha Lídia.

O arraigado poder de proibir às mulheres determinados assuntos, o costume, a cultura, a conveniência popular também afetada pela postura machista, congela nelas o raciocínio crítico e a tomada de atitudes. Mais uma vez é suficiente apreender, no meio, o que é ser mulher e as noções a serem repetidas convenientemente.

Em *Claraboia*, o embate contra o aprisionamento da mulher ao seio da família é expresso por meio de atitudes como a de Maria Cláudia, que não grita ou protesta efetivamente em função de um entendimento claro da necessidade de libertação feminina, mas pela implosão de resquícios de sentimentos que parecem experimentados em pequenas doses de diversidade entre os novos espaços com os quais passa a ter contato.

Maria Cláudia trabalha fora de casa – enquanto a mãe cuida dos afazeres domésticos –, faz visitas ao apartamento da vizinha solteira que possui um amante, namora escondido e tem convicção do que a beleza e as vantagens do corpo podem lhe garantir. Foi apresentada na obra como moça de “boca carnuda [que] conservava ainda restos de

[batom] do dia anterior. Os cabelos castanhos, cortados curtos, davam-lhe um ar de garoto rufião que lhe tornava a beleza picante e provocadora, quase equívoca” (SARAMAGO, 2011, p. 24), com um “corpo macio e bem formado” (SARAMAGO, 2011, p. 26). Neste tipo de descrição pesa a prevalência da beleza física e de dotes sensuais que funcionam como instrumento para suas conquistas. É perceptível que Maria Cláudia fazia uso disso:

Viu-se no espelho alto do guarda-vestidos e achou-se bonita. O vestido amarelo tornava-a mais nova e o que ela agora queria era parecer mais velha. Nada de folhos, nem de braços nus. O vestido que pusera assentava-lhe no corpo como uma luva, parecia pegar-se à carne e obedecer-lhe nos mínimos movimentos. Não tinha cinto, mas o corte marcava a cintura naturalmente, e a cintura de Maria Cláudia era tão fina e esbelta que um cinto só a prejudicaria. Vendo-se no espelho, Claudinha descobriu o sentido em que deveria de futuro orientar-se na escolha do vestuário. Nada de superfluidades que lhe escondessem os contornos. E, neste momento, virando-se diante do espelho, pensava que lhe ficaria bem um vestido de lamé, desses que parecem pele, tão flexível e elástica como a natural (SARAMAGO, 2011, p. 177).

Apesar do tipo de exibição sexualizada do corpo da mulher, relatada anteriormente, é necessário lembrar que há outras mulheres na obra que se contrapõem a este tipo de exposição e notar como isto serve, exatamente, para evidenciar a existência de tipos de “classificações” para a mulher e seu corpo.

Em corroboração a esta ideia, temos como exemplo novamente Rosália, condicionada por uma predisposição paternalista e pelo julgamento de etiqueta que qualquer mãe, esposa, filha, enfim, a mulher sofria e ainda sofre:

[É], sem dúvida, no encontro com as "expectativas objetivas" que estão inscritas, sobretudo implicitamente, nas posições oferecidas às mulheres pela estrutura, ainda fortemente sexuada, da divisão de trabalho, que as disposições ditas "femininas", inculcadas pela família e por toda a ordem social, podem se realizar, ou mesmo se expandir, e se ver, no mesmo ato, recompensadas, contribuindo assim para reforçar a dicotomia sexual fundamental, tanto nos cargos, que parecem exigir a submissão e a necessidade de segurança, quanto em seus ocupantes, identificados com posições nas quais, encantados ou alienados, eles simultaneamente se encontram e se perdem. A lógica, essencialmente social, do que chamamos de "vocaçào", tem por efeito produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir *com felicidade* (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhes são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação (BOURDIEU, 2012, p. 72).

Assim, é na voz das próprias mulheres, mãe e filha, que vemos caracterizada uma “construção prática” consequente do poder internalizado em ambas, dominadas.

Por essa razão reafirmo o já discorrido a partir de Bourdieu (2012, p. 53-54), de que “o princípio da visão dominante não é uma simples representação mental, uma fantasia ([ideias] na cabeça’), uma ‘ideologia’, e sim um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos”. O mesmo autor afirma que a história não deveria se limitar a apontar os lugares de onde essas mulheres são excluídas e a descrição de transformações, mas considerar também o que elas predisõem a si de modo automático e sistemático (BOURDIEU, 2012, p. 101)¹⁵.

Tentando se desvencilhar dessa dependência do homem, a mulher muitas vezes supõe dificuldades fixadas culturalmente para ela: falta de força física, as obrigações com a família, os pais, o marido, os filhos, o comportamento e a vestimenta, por exemplo. Na ideia pré-concebida de que o homem é por natureza provedor na relação matrimonial, a mulher muitas vezes condiciona-se a esperar por ele para a concretização de cada uma das etapas da vida social ou familiar.

Simone de Beauvoir (1970, p.18) relata o andar histórico da “querela feminina” ampliada a partir das consequências da revolução industrial, com a participação da mulher no trabalho produtor. A partir daí as reivindicações deixam o plano teórico e alcançam o espaço econômico; a burguesia segue a moral antiga e permanece amarrada ao entendimento da família como “garantia da propriedade privada”, exigindo a permanência da mulher no lar.

Seguindo-se a isto, são perceptíveis referências em cada um dos personagens da pequena família e nas influências das relações matrimoniais. Tudo parece girar em torno dessas relações. Enquadrando esta leitura nos exemplos dos relatos históricos de Michael Foucault (1988, p. 38), pode-se falar do “dever conjugal, da capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e violências que o acompanhavam”, que eram anteriores à “explosão discursiva dos séculos XVIII e XIX” e meramente passaram a apresentar algumas modificações.

A violência no trato com Rosália fica registrada no entendimento de Anselmo de

¹⁵ No capítulo seguinte, serão elencadas as posturas de umas mulheres sobre as outras, durante a narrativa.

que tinha “a mulher muito abaixo de si, mas [que] saber-se assim adorado lisonjeava-o, de tal modo que, de bom grado, renunciava ao gosto de evidenciar por palavras essa superioridade quando via nos olhos de Rosália o respeito e o temor” (SARAMAGO, 2011, p. 90).

O que o narrador classifica como temor é ampliado, neste estudo, ao “mundo físico simbolicamente estruturado” citado por Bourdieu (2012, p. 50 – 56), no qual o valor cultural dado ao status do masculino ocorre por meio de trocas simbólicas determinadas na prática do casamento ou nas relações de parentesco.

A imagem da figura feminina expressa em Rosália indica a preocupação comum àquela época, em cumprir as obrigações de esposa e mãe. Junta-se a isso uma admiração que lhe foi inculcada e que é devidamente oferecida àquela figura masculina:

Rosália não deu a “*deixa*”, não porque estivesse farta das teorias mil vezes expostas do marido, mas porque estava demasiadamente absorta na contemplação do seu rosto, aquele rosto que, visto de perfil, como agora, parecia o de um imperador romano. A pequena irritação de Anselmo por não lhe ter sido dada oportunidade de falar foi compensada pela atenção respeitosa com que se sentia observado (SARAMAGO, 2011, p. 90).

Além da condição de submissão imposta à mulher no espaço da Família, o dever conjugal e o esforço em melhor empenhá-lo é determinante concomitante do silenciamento e dos passos de Rosália. Afinal, os interesses masculinos apontam ainda o estatuto social da mulher e os limites em seus comportamentos. De qualquer modo, mesmo mostrando-se arredia, pensativa, analista da situação, em alguns momentos surge julgadora das possíveis permissões alcançadas em cada necessidade.

O olhar do personagem detentor do poder, inclusive sobre a vida de outros homens, sugere seu entendimento da capacidade de responder e preencher as lacunas da vida das mulheres e isso valida sua capacidade:

Anselmo por não lhe ter sido dada oportunidade de falar foi compensada pela atenção respeitosa com que se sentia observado. Considerava a mulher muito abaixo de si, mas saber-se assim adorado lisonjeava-o, de tal modo que, de bom grado, renunciava ao gosto de evidenciar por palavras essa superioridade quando via nos olhos de Rosália o respeito e o temor. Ouviu-se um suspiro: Rosália atingira o êxtase, o intermédio lírico terminara. Das altas regiões da adoração, desceu ao prosaísmo terrestre (SARAMAGO, 2011, p. 90).

Seguiu-se a adoração do homem como um tipo de Deus, que viabiliza sensações de segurança, onde algo ilusoriamente agradável hipnotiza. O encerramento da cena com o suspiro de Rosália orienta a reflexão ao instante de retorno à realidade, ao dia comum ou lugar comum.

2.4. A comédia

Ciente das exigências incessantes e sobreviventes ao tempo histórico, ao *habitus*, à mudança cultural, Bourdieu (2012, p. 85) parece tentar amenizar questões como as aqui tratadas ao frisar que também o homem sofre pressões em uma estrutura de dominação, porque “como já o demonstram sobejamente todos os jogos associados à oposição do grande e do pequeno, os dominantes não podem deixar de aplicar a si mesmos, (...) os esquemas do inconsciente”.

Na descrição do momento do casal Anselmo e Rosália no quarto, preparando-se para dormir, é perceptível o condicionamento que excede a possibilidade de escolha desse patriarca, responsável pelo cumprimento da ordem familiar. Ele também possui um papel naquela “comédia de enganos que era a sua vida” (SARAMAGO, 2011, p. 92).

No instante em que Rosália veste a roupa para dormir, Anselmo entende como sua obrigação cobrir a visão por respeito. Essa situação vem infiltrada pelos moldes patriarcais refletidos em um papel comum entendido ao homem, do mesmo modo como foi perceptível no caso da esposa, por meio de uma narração que leva a marca de divisão entre dominante e dominado, mas ao mesmo tempo sinaliza como ambos estão condicionados.

Em todo caso, nesta mesma passagem, a narração esclarece algum desprendimento de Rosália quanto à possibilidade de ficar desnuda na frente do marido – talvez pelo que entenda de sua obrigação na manutenção da relação sexual entre marido e esposa ou pelo desejo de encantar e seduzir o marido. Independentemente do real motivo, Rosália permanece condicionada à espera da decisão de ação ou não do marido: de manter os olhos fechados, de observá-la ou de manifestar interesse pelo ato sexual.

Bourdieu (2012, p. 51) avalia os limites do poder simbólico reconhecidos na prática pelos dominantes e pelos dominados, que, mesmo não expressos formalmente, são assumidos por meio de

emoções corporais — vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa — ou de paixões e de sentimentos — amor, admiração, respeito —; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais.

De um lado temos declarado na voz do personagem Anselmo o quão indigno seria olhar a esposa mudar de roupa, de outro, esta apenas acata tacitamente. Se ela silencia e deixa a escolha na mão do marido, “como uma mulher deveria fazer”, ele assina “o acordo” abstruso e silencioso feito por ambos, como um marido decente faria:

Segundo um acordo tácito entre os dois, quando Rosália mudava de roupa para se deitar, Anselmo não baixava o jornal. Fazê-lo, seria, na sua opinião, uma indignidade. Na opinião dela talvez não houvesse mal nenhum... Rosália deitou-se sem que o marido lhe visse a ponta dos pés. Assim é que era digno, assim é que era decente... (SARAMAGO, 2011, p. 139)

Mais claramente se vê no capítulo quatro, de *Claraboia*, a inanimação ou imobilidade de Rosália quando figura diante do marido, como se este lhe devesse prêmio por bom comportamento: “— Se o teu pai diz que tenho albumina, é porque é verdade — replicou a mãe” (SARAMAGO, 2011, p.53). Por conseguinte, é capaz de demonstrar exemplarmente à filha que as palavras daquele homem estão sempre carregadas de razão. O princípio de inferioridade e da exclusão da mulher prevalecem, em acordo com as palavras de Bourdieu (2012, p. 55) de que

o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens (BOURDIEU, 2012, p. 55, grifo do autor).

Repetidamente, tem-se percebido o anseio pela libertação das mulheres esbarrando na impossibilidade de desmembramento da tomada de consciência e dos resquícios do condicionamento que se mantém devido ao extenso convívio com meios de dominação. E, desse modo, no cumprimento de funções e rotina, seguem fugindo do que incomoda com uma espécie de camuflagem que não dura muito tempo:

Mais para se furtar à conversa do que por amor do trabalho, tirou três chávenas do armário e encheu-as de chá. Deixavam sempre o termo cheio, para o regresso. Aqueles cinco minutos dedicados à pequena refeição davam-lhes uma sensação toda particular, como se de repente tivessem deixado a mediocridade da sua vida para subir uns furos na escala do bem-estar económico. A cozinha desaparecia para dar lugar a uma salinha íntima com móveis caros e quadros pelas paredes e um piano a um canto. Rosália deixava de ter albumina, Maria Cláudia trazia um vestido da última moda. Só Anselmo não mudava. Era sempre o mesmo homem. Distinto, alto, decorativo, um pouco curvado, calvo, e cofiando o pequeno bigode. O rosto parado e inexpressivo, produto de um esforço de anos orientado no sentido de represar as emoções para garantia da respeitabilidade. Infelizmente, eram apenas cinco minutos. Os pés descalços de Rosália acabaram por dominar a cena, e Maria Cláudia foi a primeira a deitar-se (SARAMAGO, 2011, p. 53).

Pelo discurso irônico, o narrador avança em uma descrição de ações e cenários que se unem para a demonstração da comédia daquela vida forjada. A situação econômica daquela família e o ambiente físico do convívio daquela família contradizem-se. O embelezamento físico e mental do momento do chá serve-lhes para alimentar a sensação de grandiosidade e bem-estar econômico, que teatralizam para si e para os outros e para o qual procuram fugir. O narrador desdenha do desenho do cenário de uma salinha íntima, com móveis caros, quadros, piano e um vestido da moda, cenário no qual Rosália deixa inclusive de ser portadora da doença albumina, ao menos durante a curta duração da cena – os cinco minutos do chá. Deixam as mazelas de lado para viver as impressões de uma mentira, a qual o narrador ridiculariza, como se o olhar do espectador ou a imaginação do leitor passasse por toda a sala e pelos detalhes, o piano e as duas mulheres, e ao esbarrar no homem, em Anselmo, encerrasse o tempo do jantar e instantaneamente trouxesse todos à realidade. O homem não mudou, seu interesse exclusivo pela respeitabilidade não lhe permite demonstrar qualquer sensibilidade, cuidado ou expressão, sendo sempre o elemento decorativo ali, uma decoração destoante que apenas garante o acordar daquela

ilusão.

Quanto à expectativa de obediência e silêncio, recordo de Maria Cláudia novamente, discordando do pai e dialogando com as experiências pouco ou mais modernas dessa relação. Contudo, apesar da voz destacada e da clareza de opinião trazida frente ao que o pai impõe, imediatamente após esse esclarecimento, o que prevalece é o silêncio – que em grande parte dos momentos não condiz com as atitudes que seguem a ele. Maria Cláudia não se conforma com a submissão da mãe e de sua parte às vezes cala, contudo, mente, simula, esconde ou manipula para então permanecer agindo contra às ordens do pai.

Nesse sobrepujamento de vontades e reivindicações de espaço e direito entre homem e mulher é possível reconhecer as fronteiras de dominação geradas pelo poder simbólico que submete contra e pela vontade.

As transformações sociais e psicológicas às quais estas mulheres estão condicionadas carregam vestígios das experiências de interação com as quais estão permeadas suas vidas, seus antepassados e suas formações. Logo, seus pensamentos e suas atitudes desprendem muitas vezes resultados permanentes da dominação com a qual estiveram familiarizadas. O desprendimento de questões internalizadas exige um trabalho prévio grande capaz de operar, segundo Bourdieu (2012, p. 50–51),

uma transformação duradoura dos corpos e produzir as disposições permanentes que ela desencadeia e desperta; ação transformadora ainda mais poderosa por se exercer, nos aspectos mais essenciais, de maneira invisível e insidiosa, através da insensível familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação.

Mantendo o entendimento de que a mulher surge construída como desenho de uma sociedade tradicional, voltada a realizar as tarefas consideradas comuns ao meio instituído a ela, com vistas a cumprir seu papel de filha, de mãe e/ou de esposa, conforme aparece determinado historicamente pelo Estado paternalista, vimos confirmar esta posição nas duas mulheres aqui tratadas.

Chegamos ao convencional papel de Rosália como esposa modelo, que acata as ordens do marido, aceita as condições indicadas pelo homem para seu comportamento, além de funcionar como replicadora deste molde familiar, agindo como orientadora,

conselheira ou exemplo real e verbal para a educação da filha. Condicionadamente, repete uma postura descrita no livro como de recatamento, no portar-se e no vestir-se, como se selecionasse o correto e o errado no comportamento de uma mulher.

Em contrapartida, encontramos Maria Cláudia – criada sob o reflexo desse mesmo tipo de postura, influenciada diretamente por essa mãe e pela posição inquisidora do pai – que, dissemelhantemente, questiona, teoriza, articula contra a postura do patriarca. Ora ri, ora irrita-se com a subserviência exagerada da mãe e manipula o quanto possível para não se deixar enquadrar em determinadas exigências dos pais ou para fugir de algumas responsabilidades. Todavia, Claudinha termina por baixar a cabeça e obedecer a Anselmo.

As duas mulheres condicionam-se ao modelo de convivência imposto à família e afirmado pelo próprio Anselmo como se fosse a única possibilidade de sequência de uma vida social e de construção de um lar. O lar compreendido como tal seria aquele que possui um homem visto como ser superior, dono das ideias, detentor das verdades, árbitro do futuro da família. Ali, debaixo daquele teto, haveria condição de vida e segurança econômica em virtude da união da família, sob comando do homem, e tudo estaria propenso a diluir-se fora dessa ambientação.

Finalmente, apreende-se que, apenas de uma mudança profunda das tendências geradoras de submissão e internalização dos pontos de vista dos dominantes, será possível o rompimento daquele poder simbólico, descrito por Bourdieu (2012, p. 51), dentro da relação de cumplicidade formada entre dominados e dominantes.

O que se lança como desafio a partir deste ponto é a observação comparativa de pontos de vistas distintos percebidos acerca de um mesmo elemento ou fato, no cruzamento de opiniões dos moradores de cada apartamento e, principalmente, no cruzamento entre as opiniões das mulheres, surgidas no decorrer da obra. Disto vem o propósito de esclarecer as hipóteses de que, ou os fatos se mantêm repetidamente como algo comum, ou tratam de uma estratégia angariada por um narrador instigado por um antiautoritarismo e por questionamentos acerca das diversidades culturais ou comportamentais. Na segunda hipótese, as opiniões representadas encontram-se à mercê de uma anulação irônica, a partir da qual se pretende enfatizar uma especial atenção e crítica às situações enfrentadas no período salazarista pelas mulheres. À medida que uma ideia é

medida sob hipóteses irônicas, isto suscitará um processo crítico-reflexivo ou, no mínimo, um resultado, ou seja, a seleção de uma opção de resposta ou interpretação.

3. UMA CLARABOIA

A observação facilitada das vidas encenadas ocorre em virtude da derrubada simbólica da “quarta parede” (BRECHT, 1978, p. 80) pelo narrador, que nos apresenta a imagem de um palco ou outro tipo de espaço de encenação, que se monta, desmonta e remonta nas passagens entre cada um dos capítulos. As percepções internas e externas, ao prédio e aos personagens também – psicológico e sensorialmente –, são aumentadas a partir do jogo de claro e escuro, da entrada de ar, da passagem dessa iluminação ou de brisa pelas janelas dos apartamentos, como se elas funcionassem como as portas das únicas claraboias possíveis e disponíveis naquele espaço rotineiramente escuro.

À medida que as janelas são abertas, as ofegadas iniciam, as sensações de esperança, de sonho ou de experimentação também.

Isaura passa minutos diários olhando para o horizonte, fora do apartamento, observando aspectos do dia e torcendo pelos dias de nevoeiro, cheio de imagens imprecisas, perante as quais podia sonhar (SARAMAGO, 2011, p. 17). Para Isaura, tudo se tornava mais belo quando não era

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, mergulhou numa nuvem mais espessa que lambia a água e, quando ia surgir 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 (SARAMAGO, 2011, p. 17).

Se não fosse pelo esclarecimento de que “Isaura sempre gostava daqueles momentos em que, antes de curvar a cabeça na máquina, deixava correr os olhos e os pensamentos” (SARAMAGO, 2011, p. 17), a impressão seria de pessimismo em relação à vida que segue, não exclusivamente pelo fato de o relato dizer respeito a escuro, nuvem, nublado, fumaça e prédios atrapalhando a visão da paisagem, mas por ter, somado a essa cena, seguido um suspiro.

Apenas “telhados e chaminés” eram capazes de estragar “a ilusão mas, mesmo assim, fazendo força para os não ver, o oceano surgia nos poucos quil[ô]metros de água” (SARAMAGO, 2011, p. 17). O apelo à descrição do espaço de crescimento de prédios e fábricas na orla de Lisboa parece alimentar uma imagem de poluição e roubo da beleza natural existente anteriormente ali, onde a “alta chaminé de fábrica, à esquerda, esborratava o céu branco com golfadas de fumo” (SARAMAGO, 2011, p. 17).

O alívio que sente parece vir dos poucos minutos livres antes do trabalho, durante os quais ao menos seus pensamentos podem vagar pela imaginação ligada, talvez, aos romances que lê tão compulsivamente.

A claraboia é também simbólica para os olhos do narrador, como a abertura da “quarta parede” de cada ambiente daquele prédio. Imagine um prédio tendo em cada andar um corredor único e este prédio partido ao meio, como uma casinha de bonecas na qual se enxerga cada espaço e cada móvel ou, voltando ao exemplo do palco, como se cada apartamento ou corredor, por exemplo, representasse o palco, a cada capítulo avançado.

Ainda como expectativa de descoberta, de nova luz, de entrada de ar e, portanto, simbolicamente, de mudanças ou de esperança, vem a possibilidade de cada personagem descobrir suas novas possibilidades por meio da capacidade reflexiva. Assim como ocorre com Isaura que, a partir de suas leituras e dos momentos à janela, idealiza sobre possíveis experiências.

Alguns personagens saem, interagem com o meio externo, mas é apenas dentro do prédio que são reveladas ao espectador, por meio dessa claraboia aberta pelo narrador, as intenções dos personagens.

3.1. Perspectivas no palco

É possível passar de apartamento a apartamento, no primeiro e segundo andar do prédio, estudando as imagens que se formam de Lídia em cada contexto, em cada realidade ideológica, já que a partir de cada existência haverá no texto um reflexo de imagem muito ou pouco diversa para a personalidade da moça, uma vez que na sociedade cada

espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores (BEAUVOIR, 1970, p. 56).

À vista disso, os demais personagens, a partir dos variados contextos, experiências e ideologias, irão inserir perspectivas diversas à noção do leitor.

A partir dessa ideia valorativa, propus-me a entender Lídia como centro da atividade de levantamento dos pontos de vista, compreendendo uma racionalidade narrativa voltada propositadamente para este sentido, tendo em vista que ela é envolvida em alguns instantes expostos no decorrer dos enredos das histórias de algumas famílias: por preconceito, curiosidade ou interesse.

Lídia sofria preconceitos por ser “diferente”, por andar sozinha, por morar sozinha, por usar maquiagem o tempo inteiro, por exalar odores de perfumes fortes, simplesmente por usar algo como um roupão de tafetá duro vermelho, por receber a visita de um homem três vezes por semana – para “atendê-lo” com um papel de companheira afetiva, uma esposa ou como companheira substituta e temporária –, por fazer disso e de seu corpo meio de sustento.

Era vaidosa, possuía joias, conforto, era cuidadosa com seu investidor e atenciosa, atarefava-se em realizar atividades que o agradavam. Era dedicada. O homem estava acima do peso e era mais velho, mas ela o atendia e o satisfazia certa de que tudo eram atividades como as de um trabalho que exigia dela aplicação para o retorno financeiro, ainda que incomuns ao público da vizinhança – ou mesmo ao leitor.

É na obra *História da Sexualidade I* que Michel Foucault explica a respeito da evolução dessa incidência do sexo como tema do discurso no cotidiano e tem-se ali que o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil também regiam as práticas sociais, firmando os limites da licitude e afastando a liberdade com que se tratava nos séculos anteriores ao Cristianismo o mesmo tema.

Mediante o contexto da sociedade daquele período, Lídia é apresentada como o erro no traçado do desenho feminino, é a falha na tarefa da dedicação submissa aos homens

– pais, maridos, irmãos -, uma fruta amassada em um pomar vaidoso, a folha seca que, ao cair, carregada pelo vento aleatório, preserva o direito de estar e aguardar a decomposição, o caminho a não ser seguido, dona de gestos aos quais não se deve dar atenção. Assim, descrevo Lídia concebendo-a tão lírica quanto os textos dos autores canônicos os quais ela parece ter lido, para esclarecer a reflexão acerca do quanto a imagem de um lirismo narrativo é capaz de deslumbrar por meio da palavra, em uma naturalização – como uma espécie de hipnose – que faz ver beleza na efetividade das práticas sociais e sexuais impostas e em qualquer mal no qual estas se fundam, corrompendo assim a racionalidade do leitor, como o seria possível fazer em um teatro, em um cinema, em uma propaganda, na qual a mulher e seu corpo são objeto central de alguma ideia, como a de um modelo ou contramodelo de corpo, ou de comportamento ou de discurso.

Se ler tem relação com o que foi exposto ou se o conhecimento vindo por meio da leitura influencia o todo, parte ou talvez não influencie em nada, é difícil precisar. Talvez ler ao menos liberte a alma, fazendo esquecer-nos da vida ou tornando-nos frios ou antissociais, como fez “secando” o coração de Flaubert e enlouquecendo Dom Quixote¹⁶.

3.2. As imagens

A experiência de subalternidade das mulheres da obra *Claraboia* aponta a mulher obediente e o homem provedor e ordenador do lar, ao qual ambos voltam seus cuidados. A compreensão no tocante à influência advinda do pensamento do final do século XVIII surge após análise dos estudos de Foucault (1988, p. 38) a respeito do “dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam” no referido período e que se mantiveram ao longo dos anos, mesmo após as experiências de participação da mulher em outros espaços durante a guerra e os desvios de funções no lar.

No levantamento dessas características embaso a afirmação do reflexo na

¹⁶ A exemplo de um possível resultado da ação de ler, temos, apenas como sugestão, a reflexão acerca de um coração frio em Flaubert pela capacidade de inserção de um realismo puro em seus textos ou a respeito de um enlouquecimento de Dom Quixote durante suas aventuras, na dificuldade de discernimento entre real e fantasia. Tem-se, assim, a reflexão acerca das experiências diárias e da possível motivação da noção dos limites entre o que se faz e o que se deve fazer, o que se sabe e o que deve saber, o real e o imaginado, uma verdade e uma mentira.

composição da imagem de Lídia frente à Rosália e frente a Anselmo, afinal “o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles bem o sabem, elas mal duvidam”. (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

Pensando nesse sentido, excluo apenas parcialmente a visão que Maria Cláudia, com então dezenove anos, constrói de Lídia, por estar enquadrada em uma reflexão social e pensamento sexual mais envoltos nas tendências do discurso do século XX.

O discurso da mãe de Lídia é bem diverso do da mãe de Maria Cláudia no que diz respeito ao trato com o sexo. A mãe de Lídia sabia que, há muito tempo, a filha fazia uso do sexo para ganhar dinheiro, no entanto, unicamente insistia para que esta tivesse os cuidados necessários para não correr o risco de perder o amante fixo e bem-sucedido que conquistara, tendo que retornar a viver da remuneração das conquistas incertas pelas ruas. A mãe, portanto, não expunha qualquer intenção de proibição em relação ao assunto, mas usufruía pedindo dinheiro da filha. Os conselhos da mãe de Lídia assimilam-se aos pensamentos de Rosália apenas no ponto do dever da mulher em servir obedientemente ao homem provedor, pois para ela tal tarefa não obriga o dever tradicional do matrimônio, escancarando o uso do corpo sob qualquer condição e por necessidade, com o objetivo específico de garantir a manutenção econômica.

Há um capítulo no qual a moradora do apartamento ao lado de Lídia, Justina, faz julgamento crítico por uma dita falta de pudor da moça. Não apenas observa, como registra conscientemente o número de visitas íntimas recebidas por ela e dá a descrição exata da pontualidade e apresentação do visitante. Nessa investigação silenciosa que Justina faz dos passos de Lídia e da visita do amante – apesar de não haver diálogo efetivo envolvendo o incômodo com o comportamento da moça –, evidencia-se o estranhamento pelo ato da observação detalhada e curiosa descrita desse reflexo.

Justina não apresenta interesse algum de contato com a moça, devido aos seus “desejos e temores” e seu senso de “valor”, conforme depreendido de Beauvoir ou, nos termos usados por Reich (1982, p. 40), porque “amaldiçoava a sensualidade”. Talvez para evidenciar tal entendimento da parte de Justina e a postura de manter-se distante, o “espaço” mais próximo que Lídia percorre daquele apartamento vizinho são os

pensamentos e olhares de Caetano, caracterizados no texto da obra como sendo de valores tidos como sujos:

Caetano gostava de mulheres, de todas as mulheres. A simples visão de uma saia balançando o perturbava. Sentia uma atração irresistível pelas mulheres fáceis. O vício, a dissolução, o amor comprado, fascinavam-no. Conhecia quase todas as casas de prostituição da cidade, sabia de cor e salteado as tabelas de preços, era capaz (disso se gabava no seu foro íntimo) de dizer, sem necessidade de inventar, os nomes de umas boas dezenas de mulheres com quem se deitara (SARAMAGO, 2011, p. 162).

Caetano fora descrito como homem que gostava de todo tipo de mulher, mas especialmente viciado em mulheres fáceis e que podiam ser pagas. Neste contexto, fica clara a fascinação e o interesse de Caetano por Lúdia e sua tentativa de conquistá-la. Caetano tentara se aproximar de Lúdia, mas fora rejeitado e ainda advertido por Paulino Morais: “para o feitio donjuanesco de Caetano, era uma humilhação, porque lhe lembrava um fracasso sempre vivo na sua carne e no seu espírito” (SARAMAGO, 2011, p. 162).

Justina, usando a situação como desculpa, pode afastar-se do marido, “[não] porque sentisse ciúmes, mas porque, conhecendo a altura da sua queda, ligando-se a um homem assim, não queria descer até ao nível dele” (SARAMAGO, 2011, p. 162). Além disso, podia usar a seu favor as lembranças da humilhação que Caetano sentira, cada vez que o mesmo a tratava mal ou tentava falar de suas conquistas dentro de casa:

– Ainda não perdeu a esperança? Ainda está convencido de que ela acaba por lhe cair nos braços? Não lhe passou a vergonha por que passou? – O queixo de Caetano tremia de cólera. Os seus lábios de belfo deixavam passar a saliva aos cantos da boca. – Quer que o amante torne a pedir-lhe explicações pelo seu atrevimento? (SARAMAGO, 2011, p. 166).

Os dois trechos a seguir foram extraídos de instantes da narrativa que comprovam que Caetano permanecia espreitando Lúdia pela janela da casa de banho do apartamento: “Mas já os olhos se fixavam num ponto bem próximo. Na janela fronteira, a da casa de banho de Lúdia, agitava-se a manga de um roupão cor-de-rosa. De vez em quando, descaía e deixava ver um braço até ao cotovelo” (SARAMAGO, 2011, p. 165); “Interrompeu-se. Abriu a janela, devagar, e espreitou para fora. Não ficou surpreendido por ver Lúdia: fora mesmo por causa dela que se interrompera” (SARAMAGO, 2011, p. 296).

Caetano parecia não estar disposto a desistir daquela atitude. Vendo o marido agindo daquela maneira, Justina voltava a aparecer na frente dele, propositalmente, encarando-o, mas a tentação o segurava ali:

A mulher estava diante de si e estendia-lhe uma cafeteira: — A água quente... Não agradeceu. Tornou a fechar a porta. Enquanto fazia a barba, espreitava a janela de Lídia. O roupão desaparecera. Em vez dele, Caetano encontrava no seu caminho os olhos da mulher. Sabia que o melhor meio de evitar a tempestade iminente era deixar de olhar, e que isso seria fácil visto que Lídia já lá não estava. Mas a tentação era mais forte que a prudência (SARAMAGO, 2011, p. 165).

O que o fez interromper a tentativa de avistar qualquer parte a mais do corpo de Lídia, do que “um braço até ao cotovelo” (SARAMAGO, 2011, p. 165) foi a insistência de Justina em encará-lo, fato que o mesmo chamou, ironicamente, de “espionagem da mulher” (SARAMAGO, 2011, p. 165).

Pelo que percorremos até este ponto do capítulo, Lídia parece julgada pelo afastamento das antigas leis das relações. Foucault (1988, p. 101) afirma que a partir do desvencilhamento dessas regras, passa a haver uma “importância maior para “as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões por tênues e imperceptíveis que sejam”.

Justina se sente pelo menos aliviada pelo fato dessa sensualidade e independência de Lídia terem chamado atenção do marido, a quem odiava, distraíndo-o à distância. Isso se torna então suficiente para que não se intrometa a julgar com maior fervor sua vizinha, em nome do enorme favor que indiretamente lhe fez:

Sabia que era enganada e encolhia os ombros, mas não tolerava que ele alardeasse em casa as suas conquistas. Não porque sentisse ciúmes, mas porque, conhecendo a altura da sua queda, ligando-se a um homem assim, não queria descer até ao nível dele. E quando Caetano, levado pelo seu temperamento exuberante e colérico, a tratava mal por palavras e comparações, fazia-o calar com uma simples frase. Essa frase, para o feito donjuanesco de Caetano, era uma humilhação, porque lhe lembrava um fracasso sempre vivo na sua carne e no seu espírito. Vezes sem conta, ao ouvi-la, se sentia tentado a agredir a mulher, mas Justina tinha, nesses momentos, um fogo selvagem nos olhos, uma críspação de desprezo na boca, e ele acobardava-se (SARAMAGO, 2011, p. 162).

O ódio se compraz em uma troca justa. Agora, supõe-se que, cada vez que Caetano a tratava mal, Justina lembrava-o da falha em sua tentativa de conquistar Lídia.

Temos ainda o senhor Paulino Morais, financiador de Lídia, provedor de tudo o que ela possuía e de suas necessidades materiais. Ele esperava sempre total disposição e cuidado, compreendia que em troca de cumprir com o pagamento de uma mesada recebia o direito de encontrá-la sempre bem cuidada, vaidosa e em “roupa de dormir”, pronta a atendê-lo.

Considerando já a evolução do pensamento e os questionamentos gerados a partir da voz narrativa, é possível atualizar a ideia do feminino natural incrustado naquelas mulheres e avançar para a relevância do materialismo histórico, no qual Beauvoir (1970, p. 73) nos ajuda a compreender sobre o quanto os contextos econômico e social modificam os valores de submissão. A “consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura (...) que traduz o grau de evolução técnica a que chegou a humanidade” (BEAUVOIR, 1970, p. 73).

Por efetiva conveniência – para ambos – Senhor Paulino Morais colocou-se em posição superior, em busca de espaço para seus caprichos, constituindo o valor de sua existência perante aquela mulher e esta mesma mulher, objetificada aqui por opção, apresenta-se independente e forte perante outros.

A ideia de opção ali é superficial, pois está condicionada ao fator econômico, ou seja, optar por não estar nesse papel condicionaria Lídia a assumir a posição de provedora de si. Submeter-se ao silêncio, ao sexo indesejado, à obrigação de padrões de vestimenta, à disposição ao cuidado com o homem, à atenção, tudo passa a ser aceitável, se não suportável, em favor do retorno financeiro. A opção é a de adequar-se efetivamente ao cumprimento de uma tarefa desagradável de trabalho.

Ação contrária só ocorre quando ela entende que a composição da postura de mulher fiel e cumpridora de suas obrigações encontra-se em vias de questionamento. Enfrenta Paulino ao ser acusada de traição, recusa-se a responder seu questionamento, pondo-se na postura orgulhosa de imposição perante à inaceitável dúvida. Para ela, esse ponto se apresenta, ao menos naquele instante, equiparado ao nível da moral cristã do casamento e da família que a sociedade ali questiona para a figura da mulher. O homem trai, a mulher não. A mulher ideal segue padrões de comportamento e esses existem mesmo

para ela. A necessidade de comercializar o corpo não a exime de ser fiel ao homem provedor.

No personagem em análise, apesar das expectativas de independência – morar sozinha, sair à rua desacompanhada, ter dinheiro para escolher o que comprar, sem obrigações domésticas –, não é difícil entender que essa “liberdade” esteja condicionada ao laço assumido com o Senhor Paulino Morais. Afinal, deixando de cumpri-lo, deixaria de possuir tudo aquilo. Residem aí traços do conformismo esclarecido por Beauvoir (1970, p. 15) em que se entendia que

[era o] homem suserano [que protegia] materialmente a mulher vassala e se [encarregava] de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquivava o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir-se em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

Lídia estava condicionada ao cumprimento de seu dever, pois compreendia sua situação como a de uma espécie de bibelô com o qual senhor Morais gastava tempo e dinheiro. Deixando de aceitar as condições em que isso se dava, estaria abrindo mão do apartamento, de todo o conforto, do luxo, da comida e da mesada:

Ainda com os lábios frementes de cólera, Lídia voltou para o quarto para mudar de roupa e pintar-se. Ia lanchar, dar uma volta pela Baixa, como dissera à mãe. Nada mais inocente. Mas as insinuações que acabara de ouvir quase lhe davam vontade de voltar a fazer o que durante tantos anos fizera: encontrar-se com um homem num quarto mobilado da cidade, um quarto para pequenas permanências, com a inevitável cama, o inevitável biombo, os inevitáveis móveis de gavetas vazias. Enquanto espalhava o creme pela cara, recordava o que se passara nessas tardes e noites, em quartos assim. E a recordação entristecia-a. Não desejava recomeçar. Não por gostar de Paulino Morais: enganá-lo não lhe provocaria a sombra de um remorso, e se o não fazia era, sobretudo, por prezar a sua segurança. Conhecia de mais os homens para amá-los. Recomeçar, não! Quantas vezes fora à procura de uma satisfação sempre recusada? Ia pôr dinheiro, claro, e esse era-lhe dado porque o merecia... Quantas vezes saíra ansiosa, ofendida, lograda! Quantas vezes, tudo isto – quarto, homem e insatisfação – se repetiu! Depois, o homem podia ser outro, o quarto diferente, mas a insatisfação não desaparecia, não diminuía sequer (SARAMAGO, 2011, p. 77).

Abrir mão de tudo significava ter que voltar a prostituir-se nas ruas, como antes. Aquela atual condição era vista por ela como saída única para fugir de insatisfações que considerava ainda maiores, como as das relações grosseiras e ao acaso, com as quais era obrigada a lidar, antes de conhecer Paulino Morais. Ter sido “escolhida” pelo senhor Morais e ter agora aquela vida lhe trazia junto obrigações e ela as acatava:

Lídia, ao princípio, opusera-se, mas depois achara melhor conformar-se. Todos os homens têm as suas excentricidades e a deste não era das piores. Cedeu, tanto mais que ele lhe levava um calorífero elétrico. Elevada a temperatura do quarto, a ligeireza do fato não provocava constipações. Sentada num banquinho baixo, curvada para o amante, deixava-lhe ver, como ele gostava, os seios libertos do soutien. Sabia que só o seu corpo o prendia a ela e mostrava-o. Por enquanto, tinha-o moço e bem formado. Exibi-lo ali ou na praia não fazia grande diferença, salvo pelo apimentado do traje e da posição. Quando o serão não ia mais longe que não fosse à sua exibição em traje sumário, dava por bem empregado o sacrifício e por razoável o gosto de Paulino Morais. E, se não ficava por aí, como sempre desejava, resignava-se (SARAMAGO, 2011, p.145).

A moça de 32 anos, que mora só e é sustentada por um homem que lhe faz visitas íntimas, esforça-se em não se importar com as críticas dos vizinhos sobre suas ações diferentes dos costumes dali e sente-se ferida pela desconfiança quanto a sua fidelidade. Utilizando-se disto como essencial para manter-se de cabeça erguida, sugere que seu provedor faça sua escolha de confiar e ficar ou desconfiar e partir, sem submeter-se à obrigação de responder a injusta acusação:

Lídia esmagou a ponta do cigarro no cinzeiro e levantou-se, fremente: – O senhor entra aqui como um selvagem, acusa-me de uma idiotice qualquer, e espera que eu fique indiferente? – Então, é mentira? — Não julgue que lhe respondo. Tem de acreditar, ou não acreditar, no que a carta diz, e não em mim. Já disse que acreditava, não disse? Por que espera, então? – Riu bruscamente e acrescentou: – Os homens que se julgam enganados, matam ou deixam a casa. Ou, então, fingem que não sabem. Que fará o senhor? Paulino deixou-se cair no sofá, sucumbido: – Mas diz-me só se é mentira... – O que tinha a dizer, está dito. Espero que não leve muito tempo a resolver. – Pões-me numa situação!... Lídia voltou-lhe as costas e afastou-se para a janela (SARAMAGO, 2011, p. 318).

Em todo caso, Lídia assume os riscos de manter-se economicamente em função de não ter que se submeter a desconfianças intermináveis. Questiona o amante: “quer que eu

esteja aqui, às suas ordens, até ao momento em que deixar de acreditar em mim?” (SARAMAGO, 2011, p. 320).

Ao encerrar o acordo com aquele homem, cumpre que o passo seguinte é o de seguir para rua para se prostituir novamente e talvez encontrar um novo senhor disposto a fazer nova combinação, ou seja, a saída para sua condição de mulher pobre e sozinha é retornar a mesma situação da qual acabara de sair:

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... (...) 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, 2011, p. 323).

Seria possível afirmar que isto se concentra nas palavras de Beauvoir (1970, p. 15) de que essa mulher “não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*”; as mulheres teriam então “aprendido” a aceitar viverem subjugadas e entenderem isto como algo comum em suas vidas. Entretanto, isto também reflete um instante curto em que o orgulho e um certo senso de liberdade de escolha se unem para nutrir qualquer força para construir um próximo caminho. Representa a racionalidade aplicada por Lídia na referida situação, por estar consciente de que no final das contas, a vida é cheia disto: escolhas, razões, verdades e mentiras, deveres e pudores.

A dificuldade é que a consciência do início de uma nova caminhada não aparece acompanhada de qualquer noção de esperança, mas, ao contrário, a certeza é a de que mais uma vez haverá sofrimento, desesperança e desencanto. A força para recomeçar, não implica o sonho de recomeço como fuga e solução de todos os problemas, mas pode, sim, servir de expressão para a libertação de desejos calados, da vontade de dizer “basta”, ainda que para um único homem e não para toda uma sociedade. Tudo se prende ao sentimento feminino de incapacidade e de desilusão em relação às noções de vida e de oportunidades. Lídia entende que a vida é difícil e, de modo simplista, compreende a hora de recolher as lágrimas e seguir, afinal “[a] vida não vale mais que duas lágrimas” (SARAMAGO, 2011,

p. 323).

As palavras de Abel, após refletir sobre o desfecho da história, engrenam para o discurso das injustiças que o fazem permanecer crendo menos ainda em uma vida digna e justa. Pior que cometer o mal e sentir-se corroído pela culpa, gerar um mal de modo inconsciente e sentir-se culpado por compreender a própria existência como um mal. Sabia que talvez as brincadeiras e sorrisos dirigidos à Lídia tivessem gerado aquilo. Entendendo a situação de Lídia e as fofocas entre os vizinhos, Abel decide ir embora. Não choraria, como Silvestre também não chorou, porque afinal, como este último disse: “– Se eu fosse mulher também chorava. Mas como não sou... como não sou...” (SARAMAGO, 2011, p. 364).

Em meio a constatação da injustiça ocorrida com Lídia e Abel e da notícia da partida dele, a preocupação em narrar o fato de que apenas Mariana de fato chorava deveria ser notada. A imagem da pessoa que chora está funcionando como elemento de delimitação entre o ser forte e o ser fraco, pois demonstrar tristeza tornara-se sinônimo de demonstrar fraqueza, e os homens, por exemplo, não deveriam fazê-lo. É importante relacionar que, no desfecho da situação, o fato de Lídia derramar apenas duas lágrimas, talvez funcione para que compreendamos ou a força sendo formada nela, pelo tempo, pela experiência, pelos sofrimentos diários ou a sugestão do esforço da mulher em colocar-se diante da vida como um ser forte.

3.2.1. Outras imagens

Os ruídos, os passos, a música, cada som e cada movimento pode ser ouvido pelo vizinho e desenhado. Os vizinhos são testemunhas das vidas que se inter cruzam nos corredores e escadas e quando não o são de modo físico e aparente, possuem criatividade suficiente para enriquecê-las com a própria imaginação a partir do que ouvem.

Diferentemente de Rosália, aos olhos de Justina, a vizinha Lídia parecia ser forte, corajosa, capaz de viver por si, tendo dinheiro, joias, casa bem-posta e alguém para limpá-la. A maneira com que alcança toda a conquista parece menos relevante na maior parte do tempo. Nessa parte do tempo esquece-se inclusive de pensar a imagem da mulher que está obrigada a cumprir tarefa sexual para um bom pagador. Talvez o esquecimento ocorra

porque ao menos entre essas mulheres vizinhas não temos caso claro daquela que esteja arrumada em lugar romântico e desejável para as questões sexuais e ainda talvez isso não se chame esquecimento, mas pragmatismo.

Se é comum à Justina ser obrigada a manter relações com o marido “gordo” de quem tem “nojo”, que diferença haveria para Lúdia a não ser os fatos de não estar convencionalmente casada e estar sendo remunerada para tal? O sexo não era agradável, não era prazeroso, não era desejável e era entendido como obrigação para ambas.

De acordo com Beauvoir (1970, p. 52), é pelo corpo, como instrumento, que se domina o mundo e, assim, cada qual o apresentará a partir do modo como o tenha apreendido, não sendo o corpo, sobretudo, “destino imutável para ela”, pois não determina suficientemente a hierarquia dos sexos.

Elas vivenciarão de modo distinto suas experiências e isso vem sendo sugerido no texto, à medida que elas próprias vieram observando umas às outras e posteriormente questionando suas situações.

Justina busca a própria imagem no espelho durante seus questionamentos e diante dele mantém também a imagem – a foto – da filha, como se diante do reflexo de cada momento, surgisse a esperança de ver algo novo: a esperança de se libertar do marido, de ter a filha de volta, de ter força para viver por si. Lúdia parece representar para Justina um exemplo de força, apesar da “moral” não aceitável. As expressões são de elogios e exaltações, ao passo que, concomitantemente, vê-se a motivação de uma raiva ou talvez inveja por todas as possibilidades ofertadas por aquela vida escolhida pela vizinha, deslocada do padrão comum social.

Curiosamente, se falamos no parágrafo anterior de alguém – Justina – que parece tentar enxergar seu sonho idealizado ou em processo de desenho em frente ao espelho, é possível averiguar a tentativa de um bloqueio daquele tipo de condenação por parte da mulher, em relação ao uso do corpo e do sexo. No entanto, esse bloqueio é simbólico e tão duradouro quanto o tempo que a pessoa se dispõe a se prostrar diante daquele espelho. Afinal, como afirma Umberto Eco (1989, p. 21), “[se] o espelho nomeia (mas, claramente trata-se de uma metáfora), ele nomeia um só objeto concreto, um de cada vez, e sempre e somente o objeto que está a sua frente”. Assim que os pensamentos cessam o desenrolar da

imaginação auxiliada pelo espelho, o preconceito, o mal, o pecado, o erro, tudo volta a seu lugar. O corpo que servia de instrumento de truques, tramas, sonhos, possibilidades, comparações, agora volta a ser objeto impuro e reservado.

Associando esta ideia com a de Beauvoir, nos parágrafos anteriores, pode-se refletir sobre o modo de visão de um sobre o outro da mesma maneira que se refletiria sobre a visão de si diante do espelho ou da maneira como cada um veria o outro na imagem refletida, uma vez que, segundo Eco (1989, p. 17), a imagem vista ali nada mais é do que a interpretação que o cérebro faz dos dados enviados pela retina e que o espelho reflete aquilo que a cada dado momento se reflete ali em conformidade com a luz, com a posição, ou seja, do modo como o atinge. Coloco em paralelo este “modo de atingir” o espelho e a interpretação, pelo cérebro, dos dados enviados para a retina, para tratar de que ambas as situações são influenciadas por uma “posição” ou “ponto-de-vista”, pela maneira como se “apreende a imagem do corpo”¹⁷.

Lídia é “espelho” para Maria Cláudia na condição de mulher bonita e aparentemente independente. Nesses dois pontos, a menina se prende durante instantes da narrativa na observação de sua imagem no espelho do quarto, como se certificasse de que sua beleza estivesse ainda ali intacta e que lhe faltava a sorte de Lídia para conquistar o financeiro, porque, afinal, o trabalho e os estudos não estavam bastando. “É natural que pensasse que por ser nova e bonita, desembaraçada a falar e a rir, a solução das coisas viria com esses atributos” (SARAMAGO, 2011, p. 240).

O que Maria Cláudia desejava era alcançar as condições financeiras da vizinha Lídia, para poder usufruir de alguns privilégios sem depender dos pais. Assim, na busca por ser independente, aquela vizinha acaba servindo como molde e estímulo à emancipação da jovem, que demora a tomar consciência do peso da escolha desse modelo:

¹⁷ A primeira expressão entre aspas diz respeito a termos utilizados por Umberto Eco na obra *Sobre os espelhos e outros ensaios*; as duas primeiras expressões entre aspas estão em sentido denotativo e dizem respeito a senso comum; o último trecho está entre aspas para frisar a expressão utilizada por Simone de Beauvoir, em sua obra *Segundo Sexo 1: Fatos e mitos*. Assim, cumpro intenção de relacionar tais ideias.

Impossível fechar os olhos à evidência. Estava ainda no declive do “parecer”, mas tão próxima do “ser” como uma hora da hora seguinte. Sabia que não reagira como devia, não só durante aquela conversa, mas também desde o primeiro dia, desde o momento em que, sozinha com Paulino, em casa de Lídia, lhe vira os olhos vorazes que a despiam. Sabia que, do rompimento, só a carta não era obra sua. Sabia que chegara àquele ponto não pelo que fizera, mas pelo que não fizera. Sabia tudo isto. Só não sabia se queria ocupar o lugar de Lídia. Porque toda a questão se resumia agora em querer ou não querer. Se tivesse contado tudo aos pais, já no dia seguinte não iria ao escritório. Mas não quisera contar. E por que não contara? Vontade de resolver o caso com as suas próprias forças? As suas forças tinham-na conduzido àquela situação. Retraimento de quem quer ser independente? E por que preço? (SARAMAGO, 2011, p. 339).

Da mesma maneira, Lídia liberta-se, estando presa. Ela diz adeus a seu financiador incrédulo, espelhando fisicamente a imagem do orgulho e da firmeza da convicção de que o seu valor está acima da acusação de traição e o poder que ela acredita ter sobre o Senhor Paulino Morais não se subordina ao pagamento mensal que recebe. A fêmea Lídia está à venda, o corpo está à venda, essa imagem está à venda, mas não a sua postura da verdade.

Lídia havia previsto que perderia lugar para uma nova amante e julgou que a carta pudesse ter sido forjada pelo próprio Paulino Morais, como pretexto para livrar-se dela. Ainda que não fosse assim, compreendendo a ausência de valor que suas palavras teriam, por sua condição e a consciência de que uma mulher que vende o corpo seria sempre vista em posição de pouco respeito, anteviu que se Paulino Morais não tomasse posição por si, por meio de sua voz isto não ocorreria. Explicar ou implorar pelo hoje não mudaria o amanhã e não eliminaria as dúvidas. A dignidade que lhe restava era a certeza de que era inocente da acusação de trair o senhor Morais e isto jamais deveria ter sido contestado, por isso não se dobraria a explicações.

3.3. Perspectiva fora do palco

Há o receio de que Maria Cláudia ficaria se não decepcionada, possivelmente desencantada com o sonho de liberdade e irreverência, se soubesse que nos momentos solitários aquela mulher forte e independente a quem admirava, demonstrava-se presa pela ilusão do encontro com o amor verdadeiro, com o homem dedicado à sua procura – como o

fez Carlos em busca de Maria, personagens de *Os Maias*, cujo segundo volume já vinha sendo lido por Lúcia, e cujo trecho apaixonado prende a atenção do leitor ingênuo e romântico com a representação do herói que salva sua amada de enorme sofrimento:

Escuta ainda – murmurou ela, limpando as lágrimas. – Há só uma coisa mais que te quero dizer. E é a santa verdade, juro-te pela alma de Rosa! É que nestas duas relações que tive, o meu coração conservou-se adormecido... Dormiu sempre, sempre, sem sentir nada, sem desejar nada, até que te vi... E ainda te quero dizer outra coisa... (QUEIROZ, 2000, p. 292).

O símbolo livro, em sua função naquele apartamento solitário, soma para a construção da imagem de Lúcia, com traços da fraqueza dita feminina. O romance lido expressa o sonho esperançoso de uma vida diferente e lembra ao coração sua existência. Fica esclarecido o raciocínio de Lúcia a respeito da ação de farsa ou drama de Maria Eduarda, personagem de *Os Maias*. Farsa comparada com as ações dela com o Senhor Moraes e drama de si para si nos momentos solitários do quarto ou no papel que assume frente aos outros para receber boa atenção – com o cigarro ou um gesto sensual, por exemplo:

Estava de pé, e Lúcia exclamou: – Sente-se, Claudinha! Aí mesmo, na beira da cama. Com as pernas a tremer, sentou-se. Pousou a mão livre sobre o édredon forrado de cetim azul e, sem que desse por isso, pôs-se a afagar o tecido acolchoado, quase com volúpia. Lúcia parecia desinteressada. Abriu uma caixa de cigarros e acendera um Camel. Não fumava por vício ou por necessidade, mas o cigarro fazia parte de uma complicada rede de atitudes, palavras e gestos, todos com o mesmo objetivo: impressionar. Isso, em si, já se transformara numa segunda natureza: desde que estivesse acompanhada, e fosse qual fosse a companhia, trataria de impressionar (SARAMAGO, 2011, p. 30).

Lúcia simula cada movimento como se estes tivessem sido ensaiados com o único intuito de impressionar e fazer com que quem o assista seja capaz de sentir-se seduzido à querer vivenciar o mesmo instante: “[o] cigarro, o riscar lento do fósforo, a primeira baforada de fumo, longa e sonhadora, tudo eram cartas do jogo” (SARAMAGO, 2011, p. 30).

Em contrapartida, se o “público” se retira, não há mais necessidade de encenar, assim, logo que Maria Claudia vai embora, Lúcia apaga o cigarro e volta à atmosfera

comum, de preguiça e monotonia: “Quando Claudinha, depois de repetir os agradecimentos, saiu, Lúdia voltou ao quarto. O cigarro queimava-se lentamente no cinzeiro. Esmagou-lhe a ponta para o apagar. Depois, estendeu-se na cama” (SARAMAGO, 2011, p. 31). Toda a análise deste personagem, pelo mesmo molde de todos os outros, está compreendida entre o que expressam e o que querem expressar: aparências.

É concebível a ideia de que a leitura empurra Lúdia a uma posição de fraqueza, devido à demonstração romântica delineada pelo trecho no qual a mesma, ao deparar-se com a declaração de Maria Eduarda, de *Os Maias*, marca com batom vermelho o trecho de que gosta: “além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...” (SARAMAGO, 2011, p.35). Todavia, é possível a hipótese de que talvez a leitura lhe conceda uma sensação de fuga – do mesmo modo como a cena do chá funciona para a família de Rosália –, concedendo a oportunidade de ela se colocar por alguns instantes fora daquela realidade.

3.3.1. A questão das aparências

À primeira análise, os personagens da obra mostram-se representando papéis de uma sociedade tradicional padrão, com mulheres ligadas apenas a trabalhos permitidos socialmente, estando presas ao poder do homem.

Porém, ainda que as versões das mulheres apresentadas convirjam para a repetição dos tais comportamentos padronizados, estão claras as demonstrações do incômodo expressas por elas, seja na relação matrimonial seja por outras insuficiências.

A referência não é a uma literatura de denúncia acerca das proibições que abarcam suas existências, uma vez que a intencionalidade sempre ganhará nulidade na observação da estrutura em estudos literários. Trata-se da capacidade perceptiva demonstrada na expressão de cada uma das narrativas que se cruzam e o detalhamento emotivo relatado nos personagens, em especial nas mulheres.

A importância minimalista dada à descrição de instantes reflexivos e os desencontros entre os pontos de vista percebidos neles são de suma importância, porque são eles que, ora irônicos ora não, contradizem as ações e tornam a narrativa ambígua.

Além do que, os pensamentos contraditórios às ações representam o embate entre o que as convenções sociais lhes “ordenam” fazer e o que realmente desejam.

No capítulo I, em um trecho no qual ocorrem as descrições da rotina do apartamento de Mariana e Silvestre e das características físicas de ambos, um amor amadurecido aparece como justificativa para a capacidade do casal em aceitar o fato de que não seriam possuidores de beleza, já que “[nenhum] deles se iludia a respeito do outro e bem sabiam que o fogo da juventude se apagara para nunca mais, mas amavam-se ternamente, hoje como há trinta anos, quando do casamento” (SARAMAGO, 2011, p. 11), pois “[talvez] agora o seu amor fosse maior, porque já não se alimentava de perfeições reais ou imaginadas” (SARAMAGO, 2011, p. 11).

É importante ressaltar que Silvestre não é alvo de retomadas acerca dos traços físicos vistos como negativos e, sim, a respeito de sua idade e experiência, todavia, a aceitação em relação à esposa Mariana passa a ser desacreditada em virtude de diferentes passagens da obra, pelo modo como Mariana é posta em cena, conforme trechos a seguir: “Pelo andar adivinhava-se que Mariana era gorda e que não poderia vir depressa” (SARAMAGO, 2011, p. 10), “A voz de Mariana era tão gorda como a sua dona” (SARAMAGO, 2011, p. 11), “As faces redondas de Mariana resplandeciam e todo o seu corpo obeso estremeceu e se agitava movendo-se na cozinha” (SARAMAGO, 2011, p. 11), “– Cada vez estás mais gorda, mulher!... (SARAMAGO, 2011, p. 11), “quando viu aparecer atrás do sapateiro, o vulto redondo de Mariana que já se vinha chegando (SARAMAGO, 2011, p. 64), “O sobrado estremeceu sob o peso de Mariana que se aproximava (SARAMAGO, 2011, p. 67), “Mariana apareceu à porta, quase a tapando com o seu vulto espesso (SARAMAGO, 2011, p. 109), “Tão gorda que fazia riso, tão boa que dava vontade de chorar” (SARAMAGO, 2011, p. 189).

Silvestre conheceu uma mulher descrita como bonita, chamada Mariana, com quem se casou. Segundo o que se depreende da narrativa, a referida mulher passou a ser considerada desprovida de beleza a partir do momento que deixou de manter um dito peso ideal. Dessa maneira, não se encaixando em modelos sociais ideais estereotipados, a pausa nas descrições das rotinas e características parece expressar uma necessidade de justificar ou respaldar Silvestre diante de outros homens ou, neste caso, diante de Abel: “Quem a vê hoje, não é capaz de imaginar o que ela era nesse tempo. Bonita como uma manhã de

maio!...” (SARAMAGO, 2011, p. 203).

Para ficar mais claro, é possível afirmar que a maior parte dos personagens agem e falam de acordo com o que a sociedade espera deles, no entanto, em seus pensamentos e nos instantes solitários, eles revelam novas ideias.

O que pode ser proposto ainda para a posição de Mariana, é a abnegação em função da relação de casada e o apontamento de um exemplo de mulher como doadora de seus desejos em função do outro. Em meio ao contexto de chegada de Abel ao quarto que seria alugado por Mariana e Silvestre, umas das preocupações de Mariana era com a impressão que se teria dela, como responsável pelo cuidado com a limpeza da casa: “Deu uma vista de olhos pelas paredes e pelo chão, sobressaltando a estimável Mariana, sempre temerosa de que lhe apontassem faltas de asseio” (SARAMAGO, 2011, p. 68). Ao mesmo tempo, a negociação entre Abel e Silvestre a respeito das condições do quarto e do valor do aluguel são incômodos para Mariana, porém, conforme os seguintes trechos, prevalece a ideia de uma obrigatoriedade pelo calar-se: “já informara do preço, mas, como o homem queria ver o quarto, Silvestre é que resolvia” (SARAMAGO, 2011, p. 68), “Se Mariana pudesse dizer o que pensava, diria justamente – ‘não é’. Mas não disse nada” (SARAMAGO, 2011, p. 69).

A tomada de consciência iniciada a partir de mudanças econômicas e sociais referidas por Simone de Beauvoir ao longo do capítulo III, da obra *Segundo Sexo I* (p. 303 - 306), começam a aparecer nesses traçados fictícios e as alternativas percebidas, nesse espaço de representação da década de 50, são admissíveis como fator da expressão literária para uma espécie de conscientização do subjugo de tantas mulheres no decorrer de tanto tempo e sob tantas formas. Elas silenciam, suavizam ações, adéquam-se ou até teatralizam, ou seja, reproduzem ou aproximam-se dos perfis que lhe são impostos, pois enxergam-se obrigadas a cumprir papéis “de mulheres”. Beauvoir (1970, p. 301) afirma ainda que

o paternalismo, que reclama a mulher no lar, define-a como sentimento, interioridade e imanência; na realidade, todo existente é, ao mesmo tempo, imanência e transcendência; quando não lhe propõem um objetivo, quando o impedem de atingir algum, quando o frustram em sua vitória, sua transcendência cai inutilmente no passado, isto é, recai na imanência; é o destino da mulher, no patriarcado; não se trata, porém, da mesma vocação tal como a escravidão não é a vocação do escravo.

Dentro do mesmo raciocínio, Pais (1986, p. 760) diz que “as aparências eram de facto fabricadas, manipuladas, ao ponto de se converterem em indicadores de posição social”. A moda é um exemplo de meio de manipulação das aparências que se convertiam em enquadramento social. Pais (1986, p. 760) informa que

enquanto, ao longo da primeira metade e terceiro quartel do século XIX, a moda aparece basicamente como um sistema associado a emoções manipulativas, instrumentais, modeláveis e eróticas, para finais do século XIX passa a estar essencialmente sujeita ao domínio da informação. Nos inícios do século XX, a moda aparece já como um sistema de diferenciação, em contraposição aos sistemas de moda de identificação tradicionais (de integração social). Neste processo, que se transforma em revolta de grande envergadura nos anos 20, a moda publicitária cria um sistema de significados latentes, mas imperativos. Com a publicidade na imprensa, a moda está em condições de invadir os meios exteriores à capital e ao Chiado. A moda começa a fazer parte de um sistema de produção que há que fazer circular e que serve cada vez mais os interesses de uma nascente indústria de luxo.

Nessa perspectiva, todo o meio aparece envolvido com o desenrolar das ações e da manutenção de tais aparências. Assim, relembro que também o homem encontra-se afetado pelo modelo patriarcal que lhe exige determinadas posturas e rigores – conforme tratado no capítulo a respeito da família – para esclarecer que a partir da crítica da relação desses moldes exigidos será possível analisar as ambivalências causadas pelo uso da ironia ou mesmo dos contrapontos temáticos trabalhados.

3.4. Habitando-se à liberdade: jogo irônico

As percepções ambíguas geradas em decorrência da especial expressividade de sentimentos dos personagens e da ironia foram pontos de grande atenção durante o contato com as narrativas entrelaçadas no romance e o que gerou boa parte da reflexão representada aqui. Os pensamentos de jovens e adultos, sejam homens ou mulheres, todos foram representativos de estereótipos construídos a partir de uma estrutura condicionante machista. As poucas mulheres que trabalhavam fora carregavam uma justificativa por sua exposição, amparada na exigência surgida devido à necessidade financeira.

Como também já dito, os diálogos embaralhavam-se entre as narrações,

descrições e representações dos pensamentos dos personagens. Nas descrições e representações dos casos envolvendo as relações de controle, violência e exortação ou censura, o narrador expressa juízos em lugar dos personagens, aparentemente exercendo perfil crítico. Falo de ação crítica aparente, porque diante dos trechos com esse perfil, o leitor pode notar a ausência de um caminho definido de verdade ou moral decorrente de um ajuizamento de valor, notando que se trata do relato do narrador a respeito do íntimo dos personagens que ele demonstra conhecer tão bem.

Mediante o privilégio de conhecer as aflições, revoltas e disposições dos envolvidos em cada contexto, o narrador deleita-se evidenciando sentimentos escondidos que não correspondem às ações de cada um. Por meio da revelação da consciência de Caetano, por exemplo, surgem informações que incitam quanto ao desfecho para aqueles personagens, encaminham ao passado e ainda esclarecem suposições do presente. Caetano inventa uma acusação falsa de traição contra Justina, com intuito de desestabilizá-la e recuperar a posição de dominador. Porém, surpreendido por Justina, que o desafia mostrando o corpo nu e as mazelas, tem os instintos confundidos e o desejo, do qual ele mesmo se proíbe, o desestabiliza:

Da cena noturna em que Justina se mostrou nua pela primeira vez ao marido, nunca se falou. Caetano por covardia, Justina por orgulho. Dela ficou apenas uma frieza maior. Caetano, depois de sair do jornal, ia passar o resto da noite e a manhã noutra cama. Só voltava a casa para almoçar. Deitava-se e dormia toda a tarde. Entendiam-se, quando precisavam de entender-se, por monossílabos e frases curtas. Nunca a aversão mútua fora tão completa. Caetano evitava a mulher, como se receasse que ela lhe aparecesse, subitamente, despida. Justina, essa, não evitava olhá-lo, mas fazia-o com desprezo, quase com insolência. Ele sentia o peso daquele olhar e fervia de cólera impotente. Sabia que muitos homens batem nas mulheres e que uns e outras acham o ato natural. Sabia que, para muitos, isso era considerado uma manifestação de virilidade, tal como tantos entendem que é um sintoma de virilidade o aparecimento de doenças venéreas. Mas, se podia gabar-se dos seus males de Vénus, não podia vangloriar-se de ter alguma vez sovado a mulher. Não por questão de princípios, embora gostasse de afirma-lo, mas por pura covardia. A reação da mulher, por inesperada, acentuara-lhe o complexo de inferioridade que desde há muito sofria em relação a ela. Por isso a evitava. Por isso estava em casa o mínimo tempo possível, por isso fugia de se deitar ao lado dela. E havia ainda outra razão. Sabia que quando se deitasse na cama onde a mulher estivesse, não poderia impedir-se de a possuir. Quando pela primeira vez teve consciência disto, assustou-se. Quis reagir, chamou-se estúpido, enumerou todas as razões que deviam impossibilitá-lo: o corpo sem graça, a repulsa de outros tempos, o desprezo. Mas quantas mais acrescentava, mais furioso se lhe acendia o desejo (SARAMAGO, 2011, p. 280 - 281).

Assim, em meio à intercalação entre narração dos pensamentos, das ações, descrições e diálogos, o narrador vem mostrando as ideias íntimas de cada morador, algumas vezes gerando o riso. Esse riso aparece positivo quando diverte, mas se negativa quando o riso depende do reconhecimento de humilhação alheia, como por muitas vezes se dá. Por exemplo, o pai de família que é reconhecidamente machista, contorce-se para não demonstrar qualquer fraqueza, é denunciado pelo narrador, apresentado como figura de escárnio, de homem fraco e dependente da manutenção de uma imagem social forjada.

Anselmo, dedicado à postura que lhe era exigida como pai, ia todos os dias buscar a filha no trabalho e depois esperá-la no curso, supondo que assim evitaria os encontros às escondidas da moça com um rapaz. Com algum tempo Anselmo já esperava que uma promessa de bom comportamento fosse suficiente para encerrar sua vigilância, pois “costumado como estava à realeza doméstica, parecia-lhe pouco digna a missão que determinara a si mesmo. Mal comparado e com o devido respeito, era assim como se o Presidente da República andasse pelas ruas a vigiar o trânsito” (SARAMAGO, 2011, p. 324).

A ironia é um dos instrumentos escolhidos para o desenrolar de tal entretenimento, constituindo sátira e escárnio e desencadeando grande parte dessa associação entre gênero e controle discorrida ao longo destas páginas. Algumas descrições a partir do ponto de vista dos próprios personagens ganham um tom de especulação em relação à vida alheia:

– É diabética. Foi o que ela disse à minha Mariana. Mas ali, ou eu me engano muito, ou anda tuberculose garantida. Já a filha morreu com uma meningite. Desde aí, a mãe parece que envelheceu trinta anos. Deve ser gente infeliz, no meu entender. Ela... Quanto a ele, já o disse, é uma besta. Arranjo-lhe os sapatos porque preciso de ganhar a vida, mas a minha vontade... (SARAMAGO, 2011, p. 113).

No trecho acima, Silvestre demonstra ser exímio avaliador da condição física da vizinha, a ponto de sugerir o diagnóstico que considera mais adequado ao que vê. Expõe uma aparência física negativa para Justina, baseada em estereótipos. Silvestre discursa para Abel o tempo inteiro a respeito de amor, amizade e da necessidade de cuidar das outras

peças e ironicamente está posto como disseminador de avaliações acerca de outras pessoas.

O pensamento crítico desenvolvido, em relação ao posicionamento machista no texto de *Claraboia*, está evidenciado em trechos irônicos como os citados nos parágrafos anteriores, no qual o homem se apresenta no seu lugar comum, cumprindo suas tarefas, quando, nesse processo, são reveladas as suas farsas ou alguma fraqueza.

Conforme discorrido no tópico anterior, sugere-se que Mariana teria sido provida de beleza, antes de engordar e passar a descumprir este critério do modelo feminino. Ademais, a própria narração esclarece o quanto Mariana era desligada da preocupação com a beleza e o quanto Silvestre incomodava-se com isso, inclusive em seu próprio corpo. Logo, o fato de Silvestre ser o representante das expressões negativas acerca do peso de Mariana ilustra o leitor com nova ironia, afinal, enquanto supõe reconhecer o quanto ela era provida de uma beleza, não há expressão para a existência de padrões de beleza em seu próprio corpo em qualquer tempo. A respeito de si, a sensação era de “desalento” (SARAMAGO, 2011, p. 10), dado que, durante a narração do instante de contemplação do próprio corpo, tínhamos “[a]s coxas magras e as rótulas tornadas brancas pela fricção das calças que lhe desbastavam os pelos entristeciam e desolavam profundamente Silvestre. Orgulhava-se do seu tronco, sem dúvida, mas tinha raiva das pernas, tão enfezadas que nem pareciam pertencer-lhe.” (SARAMAGO, 2011, p. 10).

Vale atentar ao fato de que o irônico sugere segundas e até terceiras maneiras de entendimento para uma dada situação e não necessariamente todas essas variantes serão percebidas pelo leitor, contudo ao menos uma dessas alternativas será percebida pelo leitor menos atento. Kierkegaard (1991, p. 220) explica que o que aparece na ironia

[é] a liberdade subjetiva, que a cada instante tem em seu poder a possibilidade de um início, e não se deixa constringer por relações anteriores. Há algo de sedutor em todo início porque o sujeito ainda está livre, e é exatamente este gozo que o irônico ambiciona. A realidade efetiva perde em tais instantes sua validade para ele, que paira livre sobre ela.

Desta maneira, pela experiência individual, a reação do leitor poderá ser

imprevisível. Isso se justifica pelo que Kierkegaard (1991, p. 151) diz ainda do irônico: que este é sempre “um entusiasta, só que o seu entusiasmo não produz nada, porque ele jamais vai além da determinação da possibilidade”.

A respeito dessa indeterminação, temos nas palavras de Lélia Duarte (2006, p. 153) a relação dos princípios básicos da ironia cruzados com o da literatura, posto que “ambas se baseiam na antífrase e/ou ambiguidade e na flutuação de sentidos”. Afirma ainda ideias que acompanham concordância com o defendido para o estudo dos pontos de vista percebidos na obra, acerca de indefinições e a carga reflexiva derramada. Assim, retoma como essa figura de retórica era utilizada para ridicularizar vícios e virtudes no teatro de Gil Vicente, ora revelando ora escondendo as ideologias às quais estão a serviço, tendo inicialmente sido utilizada como “ingrediente” da sátira e com uma função “crítica, pragmática e didática, de defesa de valores morais e sociais”. Analogamente à questão moral, Kierkegaard (1991, p. 275) escreve que

[a] ironia, como um momento dominado, mostra-se em sua verdade justamente nisso: que ela ensina a realizar a realidade, a colocar a ênfase adequada na realidade. Daqui não se segue, de jeito nenhum, a conclusão (...) de que se deva idolatrar a realidade, ou negar que há em cada homem, ou deveria haver, uma nostalgia por algo mais alto e mais perfeito. Mas esta nostalgia não pode esvaziar a realidade, muito pelo contrário, o conteúdo da vida tem de ser um verdadeiro e significativo momento numa realidade mais alta, cuja plenitude atrai a alma. Com isso, a realidade adquire o seu valor, não como um purgatório – pois a alma não deverá ser purgada de modo a, digamos, sair desta vida totalmente nua, branca e despojada – mas sim como história, na qual a consciência se entrega sucessivamente – porém de tal modo que a felicidade não consiste em esquecer tudo isso, mas em permanecer presente aí. (...) Pode então ser verdade quando o romantismo suspira por algo de mais alto; (...) Na medida que a ironia é dominada, ela não mais crê, como certas pessoas bem avisadas, que sempre deve haver alguma coisa escondida por trás; mas ela também impede toda idolatria do fenômeno e, como ela ensina a respeitar a contemplação, assim também salva daquela prolixidade que acha que para fazer uma exposição sobre a história universal, por [exemplo], se precisaria de tanto tempo quanto o mundo teve para vivenciá-la.

Esse fator universalidade gera o enriquecimento do texto, ao lograr um modelo criativo de construção, gerador de um rico confronto de ideologias. Agrega o ser na reflexão do futuro e das possibilidades de convivência, como um processo de crescimento individual.

O trecho do capítulo XIV serve como excelente exemplo para vias de assentar maiores entendimentos acerca da constituição do modo de narração irônica:

Anselmo excedia-se. Tudo estaria certo se, no íntimo, não concordasse com a sugestão. Não reparava em que, pondo a questão naqueles termos, tornava mais ilógica a sua final aquiescência e difícil a insistência da mulher. Rosália, ofendida, afastou-se. Entre os dois havia agora um pequeno espaço que equivalia a léguas. Anselmo viu que tinha ido longe demais. O silêncio incomodava ambos. Um e outro sabiam que o assunto não estava liquidado, mas calavam-se: ela, pensando na maneira de abordá-lo outra vez; ele, procurando o meio de não tornar excessivamente custosa a sua rendição, tornada aparentemente impossível pelas palavras que pronunciara. No entanto, ambos sabiam, também, que não adormeceriam sem que a questão estivesse resolvida. Anselmo deu o primeiro passo: — Bom... É um caso a ver... Mas custa-me... (SARAMAGO, 2011, p. 142).

Partindo do contexto pelo qual o personagem Anselmo acredita que “[era] tão bom saber-se respeitado e obedecido” (SARAMAGO, 2011, p. 139) pelas mulheres da casa, surge a satirização da busca de um caminho talvez menos humilhante, na visão de Anselmo, de concordar com a proposta da esposa para que a filha tentasse a vaga de trabalho na empresa do amante da prostituta do prédio, algo que expressamente seria inaceitável. Isso traz resultado à asserção anteriormente afirmada acerca da presença do conteúdo irônico.

Vale ressaltar que toda referência à família de Anselmo, bem como a correlação com a prostituta citada e o amante, expandem-se em uma relação irônica na exposição da condição orientada à mulher naquele período, dos traços desviantes da mesma postura e da interferência do homem.

Trechos assim fazem atentar à questão de que além das frases irônicas, é possível destacar entre os enredos uma rede metafórica capaz de gerar ironia na avaliação dos sentidos de contextos inteiros. São as ironias diárias representadas nesses enredos, e vistas nos exemplos discorridos ao longo deste estudo, na mulher que tem força para enfrentar e ao mesmo tempo se submete, naquela que aceita ordem e sustento de um homem e depois não se ajoelha perante ele; o homem que nega força à mulher, agora precisa dessa mesma força; o recorte da violação sexual rejeitada moralmente, mas que não o foi fisicamente.

Ao ser percebida, a ironia prova que o discurso nem sempre corresponde ao

desejo dos personagens e isso segue ora como uma espécie de relação de oposição entre situações cotidianas, ora os diálogos compostos por oposições entre os pontos de vista dos personagens. E é neste instante que nos deparamos com contrapontos no texto.

Esses contrapontos surgem no caminho de confronto entre ideias divergentes, com o intuito de instigar questionamentos na consciência dos indivíduos. Esta proposição narrativa indica um retroceder para si, para a consciência, que é individual, com o intuito de inspirar a noção da existência de uma espécie de moral flexível ao interesse do meio, que cede ao peso das determinações do mundo, da História.

O diálogo no qual o personagem Silvestre inicia a exposição de seus tempos de vida sofridos – comparando a sua história com a contada por Abel dias antes – aproveita para rebater o que considera como “discrepâncias” nas reclamações que o jovem faz da vida e as comparações atacam o sofrimento apresentado pelo jovem:

— Ouça, meu amigo. Quando eu tinha dezasseis anos já era o que sou hoje: sapateiro. Trabalhava num cubículo com mais quatro companheiros, de manhã à noite. De inverno, as paredes escorriam água; de verão, morria-se de calor. Adivinhou quando disse que lhe parecia que, aos dezasseis anos, a vida já não tinha nada de maravilhoso para mim. O Abel passou fome e frio porque quis, eu passei-os mesmo sem querer. Faz a sua diferença. Foi por sua vontade que começou a fazer essa vida, e não o censuro. A minha vontade não foi achada nem chamada para a vida que tive. Também não lhe contarei os meus anos de garoto, apesar de ser já bastante velho para dever ter prazer em recordá-los. Mas foram tão tristes que, para o caso, só vinham indispô-lo. Mau passado, pouca roupa, muitas pancadas, e está tudo dito. São tantas as crianças que vivem assim, que a gente já nem se admira... Com o queixo assente no punho cerrado, Abel não perdia uma palavra. Os seus olhos escuros brilhavam. A boca, de traços femininos, ganhara dureza. Todo o rosto estava atento (SARAMAGO, 2011, p. 199).

Em meio ao relato, que traz ironia, identificam-se também contrapontos, uma vez que o enredo envolve: um jovem que nega a vida que lhe é oferecida em troca de uma tal liberdade e independência do amor, mas tem a mesma desgastada pela solidão e pela inquietação das dúvidas do amanhã e do verdadeiro sentido da vida, chegando ainda aos últimos capítulos encurralado pelo apego à família de Silvestre e pela preocupação com Lúcia; e também um outro homem, antes sindicalista libertino, ainda pobre e pouco ignorante, sofre pelos acertos que a própria vida tratou de firmar por ele e opta pela vida

em comum e de retribuição familiar.

O que se assemelhava a sonho, quando parecia palpável, com o passar do tempo, desvenda-se como ilusão, a partir da própria experiência de tentar “pré-determinar” escolhas e comportamentos.

3.4.1. Superfície envernizada: costumes “civilizados”

A gama de reflexos contrários, identificados no decorrer do texto estudado, parte não apenas do uso da ironia, mas também da escolha estrutural da narrativa montada nesses relatos e diálogos.

Na apresentação dessa estrutura, no capítulo primeiro, foi mostrada a opção pela encruzilhada entre os discursos direto e indireto livre. É sabido que a finalidade de uma opção por este tipo já envereda pelo caminho da complexidade dedutiva do posicionamento das vozes e é justamente isso que se soma à perspectiva tomada neste estudo, para os enigmas dos pontos de vistas e da ironia.

Assim, nesse novo jogo de palavras em que ocorrem os contrapontos, a narrativa multiplica responsabilidade sobre as vozes, pois no desenrolar dos acontecimentos, algumas ideias, afirmações e questionamentos vão sendo apresentados de modo sugestivo e polivalente no que tange à determinação do enunciador. Na troca entre os discursos direto e indireto, a ausência de travessões ou aspas ou ainda de verbos elocutórios impossibilitam ao leitor sintetizar sua interpretação a apenas uma versão.

Início a exemplificação a partir do trecho do encontro de Carmen com a vizinha Rosália, no qual surgem orações interrogativas em meio ao discurso indireto narrativo, sem as marcações discursivas referidas no parágrafo anterior: “Paulino fora-se embora, decerto de uma vez para sempre. Ela ia-se embora também, mas voltaria daí a três meses. E se não voltasse? E se ficasse na sua terra, com o seu filho e a sua família?” (SARAMAGO, 2011, p. 342). A nomeação da voz que apresenta os questionamentos torna-se ambígua e isto ocorre porque os mesmos, ainda que em terceira pessoa, não oferecem certeza de que pertenceriam ao narrador, pois podem representar ao mesmo tempo a exposição dos pensamentos de Carmen, feita pelo narrador, ou ainda reflexões do próprio narrador. Além

da ambiguidade, há a hipótese de uma crítica à noção de verdade absoluta, noção clássica de verdade, conforme apreendido da fortuna crítica levantada acerca da construção textual saramaguiana.

Assim, cerco-me pelas lembranças de passagens que promovem o mesmo tipo de raciocínio.

Quando Abel caminha pelas ruas de Lisboa demonstrando inquietação e figurando questionamentos sobre a vida e as necessidades humanas, prolonga-se a encenação quase solitária na qual as dúvidas soam eternas e os problemas humanos sem solução:

Quase sem refletir, Abel perguntou: — Gosta muito da sua mulher? Silvestre, apanhado de surpresa, hesitou. Depois, serenamente, com uma convicção profunda, respondeu: — Gosto. Gosto muito. “É o amor”, pensou Abel. “É o amor que lhes dá esta tranquilidade, esta paz”. E, bruscamente, entrou-lhe no coração um desejo violento de amar, de dar-se, de ver na secura da sua vida a flor vermelha do amor (SARAMAGO, 2011, p. 203).

A certeza da decadência do ser humano, experimentada durante as andanças de Abel, entra em dúvida após o reconhecimento de bondade no casal Mariana e Silvestre e de perceber algo mais, que talvez se chame amor. A ideologia que vivera até ali começava a falhar.

Ao passo que Emílio, que não vivera a experiência da vida solitária, a não ser na sensação de isolamento que sentia dentro da própria casa, apenas imaginava e idealizava a fortuna que seria o acaso de transitar sem freios e sem justificativa, trabalhando apenas por si próprio: “Tinha a vida tão oca de afetos, tão distante do amor, sentia-se tão isolado” (SARAMAGO, 2011, p. 211). Entretanto, depois de tanto empenhar-se para que a viagem da esposa e do filho se concretizasse e junto com ela a sua liberdade, encontrava-se agora temeroso pela contradição entre o que ficcionou e o que se tornou real:

(...) Estou livre, não há dúvida, mas para que serve a liberdade, se não tenho os meios de beneficiar dela? Se continuo a pensar desta maneira, acabo por desejar que eles voltem...”. Sentou-se na cama, enervado: “Ambicionei tanto este dia... Gozei-o completamente até chegar a casa, mas foi só entrar e vieram-me logo estes pensamentos idiotas. Ter-me-ia transformado ao ponto de me parecer com as mulheres a quem os maridos batem, e que, apesar disso, não podem passar sem eles? Seria estúpido. Seria absurdo. Seria cómico levar tantos anos a desejar a liberdade e, logo ao fim do primeiro dia, sentir vontade de correr atrás de quem ma impedia (SARAMAGO, 2011, p. 348).

Restava-lhe dúvidas sobre o que estava acontecendo: ou aquilo era a ausência da sensação efetiva de liberdade ou representava o desconhecimento do significado de liberdade de fato ou falta-lhe conhecer a forma adequada para poder aprender a ser livre. Refletiu bastante, após o primeiro dia sem a família, e chegou a seguinte conclusão:

“É o hábito... o hábito da liberdade... Um homem esfomeado morrerá se lhe derem muita comida de uma só vez. É preciso habituá-lo... é preciso habituar-lhe o estômago... é preciso...” O sono chegou de golpe. Já a manhã ia alta quando acordou. Esfregou demoradamente os olhos e sentiu fome. Ia abrir a boca para chamar, mas, de repente, lembrou-se de que a mulher partira, de que estava sozinho. De um salto, saiu da cama. Descalço, correu a casa toda. Ninguém. Estava só, como desejara. E não pensou, como ao deitar-se, que não sabia de que modo gozar a liberdade. Pensou apenas que estava livre. E riu. Riu alto. Lavou-se, fez a barba, vestiu-se, pegou na mala e saiu para a rua, tudo isto como se estivesse sonhando. A manhã estava clara, o céu limpo, o sol quente. Os prédios eram feios e feias as pessoas que passavam. Os prédios estavam amarrados ao chão e as pessoas tinham um ar de condenadas. Emílio riu outra vez. Era livre. Com dinheiro ou sem dinheiro, era livre. Ainda que nada mais pudesse fazer que repetir os passos já dados e ver o que vira, era livre. Empurrou o chapéu para trás como se o incomodasse a sombra. E seguiu rua fora, com um brilho novo no olhar e um pássaro a cantar no coração (SARAMAGO, 2011, p. 349).

A esposa Carmen lhe faz falta agora, mas essa falta é descrita pela diferença sentida na realidade transformada no apartamento: “Três pessoas sob o mesmo teto, sob a mesma luz, respirando o mesmo ar. Família...”. Os três juntos na casa, os compromissos, a rotina, o trabalho, a vida em família:

– É o hábito, claro. Também o tabaco faz mal à saúde e não o largo. No entanto, podia deixar de fumar se o médico me dissesse: “O tabaco mata-o.” O homem é um animal de hábitos, evidentemente. Esta indecisão é consequência do hábito. Ainda não me habituei à liberdade... (SARAMAGO, 2011, p. 349).

Não há mais mulher e filho esperando, não há companhia, não há comida pronta, casa limpa e tarefas domésticas providenciadas, e as atividades planejadas nos sonhos de liberdade parecem menos alegres devido à dependência que mantém.

Montaigne (2000) justifica, no decorrer de páginas de *Os ensaios*, o desejo de solidão como favorecimento da ambição. Segundo o autor, uma “alma mais vazia” (2000, p. 92) pende facilmente a primeira persuasão e, assim, na “longa comparação entre vida solitária e a ativa” (2001, p.113), quaisquer primeiros contatos durante a vida irão influir no caminho escolhido. Montaigne (2000, p. 113) explica,

quanto ao belo adágio sob o qual se encobrem a ambição e a cupidez, que “não nascemos para nosso interesse particular, mas para o público”, invoquemos ousadamente os que estão na dança; e que, com a mão na consciência, eles digam se, ao contrário, não procuram as situações, os cargos e esse alvoroço mundano, antes, para tirar do público seu proveito particular. Os meios errados pelos quais avançamos em nosso século bem mostram que seus objetivos não valem muito. E respondamos à ambição que é ela mesma que nos dá o gosto pela solidão. Pois do que ela foge tanto quanto da sociedade? Que procura tanto senão sua liberdade de agir?

Aparecem constantemente contradições no embaralhamento do discurso, como forma de questionamentos existenciais.

No longo diálogo final entre Silvestre e Abel, trava-se uma discussão a respeito do amor. A ideia de bem e mal, de bom e ruim, da capacidade do ser humano de amar incondicionalmente ou a incapacidade de pôr a situação alheia à frente de si. Neste debate, cada qual lança uma contra argumentação e uma incansável tentativa de vencer, pela demonstração de uma verdade. Entretanto, os discursos complicam-se entre questões ideológicas e religiosas, dando vereditos que duram o tempo suficiente de apresentação de uma nova perspectiva. Ora o amor é apenas “monturo e porcaria”, ora é verdade.

Quando lhe disse que o seu mal era não amar, supôs que me referia ao amor por uma mulher? — Foi o que pensei. Efetivamente, gostei de muitas, mas não amei nenhuma. Estou seco. Silvestre sorriu: — Aos vinte e oito anos? Deixe-me rir! Espere pela minha idade! — Seja. Afinal, referia-se ou não ao amor por uma mulher? — Não. — Então? — A outra espécie de amor. Nunca lhe aconteceu, ao passar na rua, sentir um desejo súbito de abraçar as pessoas que o cercam? — Se eu quisesse ser gracioso, diria que só me apetece abraçar as mulheres, e não é sempre, nem a todas... Mas, espere... Não se zangue. Nunca me aconteceu isso, palavra de honra. — Aí é que está o amor em que eu falava. Abel ergueu-se sobre os cotovelos e fitou o sapateiro, curiosamente: — Dava um ótimo apóstolo, sabe? — Não creio em Deus, se é aí que quer chegar. Talvez me julgue piegas... O rapaz protestou: — De modo algum! — Talvez esteja a pensar que isto são efeitos da velhice. Se assim é, sempre fui velho. Sempre assim pensei e senti. E se nalguma coisa hoje acredito, é no amor, neste amor. — É... é belo ouvir-lhe dizer isso. Mas é uma utopia. E uma contradição também. Pois não disse que a vida é um monturo e uma porcaria? (SARAMAGO, 2011, p. 366).

Abel entende o amor como relação específica com uma mulher e, insistentemente, esforça-se para demonstrar que o amor não passa de “utopia” e curiosamente o próprio personagem resume que o amor é “uma contradição”. (SARAMAGO, 2011, p. 367 – 368). Afinal, a contradição maior está no fato de ele fugir das relações, por receio de apegar-se e, no entanto, ao final de toda a teorização, demonstra preocupação por Lídia e sua saída da casa de Silvestre demanda esforço pela afeição que toma.

Afirmo isso porque a prostituta injustiçada ganha um aliado. Lídia havia sido acusada de ter um caso com Abel e este decide deslocar-se até a empresa do amante, que acredita ter sido traído, com o objetivo de resolver o problema que causou, ou seja, por encontrar-se preocupado com Lídia, Abel esforça-se para desviar de um resultado que já é presente e sem solução:

– Fui ao escritório. Disse ao contínuo que era um cliente e que queria falar com o administrador Morais. Mandaram-me entrar para uma sala e, daí a pouco, chegou ele. Assim que eu disse ao que ia, tocou a campainha, e quando o contínuo apareceu mandou-o acompanhar-me à porta. Ainda quis falar, explicar-me, mas ele virou-me as costas e saiu. No corredor, cruzei-me com a pequena do segundo andar: olhou-me com ar de desprezo. Enfim, fui posto na rua. Silvestre deu um soco na mesa: — Esse tipo é um canalha! — Foi o que ele me chamou há bocado quando lhe telefonei para casa. Chamou-me canalha e desligou (SARAMAGO, 2011, p. 362).

Com esta atitude, Abel desvia do foco da escolha por independência e desligamento de sentimentos, dando constatação à natureza que é própria do ser humano e que, portanto, é própria a ele.

Em cada uma das relações, as mulheres são objeto representativo de posse, de obediência, de reprodução, mas a composição das causas que formam suas narrativas e as interrogações lançadas durante o texto guiam o leitor à reflexão de que muitas vezes há uma incorporação inconsciente por parte do homem e ainda um medo ou uma intenção tolhida.

Logo, apesar de a mulher estar constituída por papéis servis, essa condição é imediatamente questionada por méritos da ironia e da contraposição de ideias, dando marca à inconformidade ante as desigualdades, injustiças e absurdos contra a imagem dela.

ÁDITO

Pessoas de baixas condições econômicas e sem “destaque” social recebem espaço para aparecerem de modo mais profundo na representação: jovem, criança, mulher, homem, pessoas humildes têm suas dúvidas expostas, têm suas lutas contadas, têm suas dúvidas expostas e têm seus medos revelados nas articulações propostas pela linguagem do texto. Estes medos são compartilhados por outros personagens e percebidos pelo leitor, porque fazem parte da vida, dos riscos, das dificuldades, das buscas do ser humano comum.

A beleza da obra constitui-se em lembrar às pessoas de suas mazelas e ao mesmo tempo fazê-lo refletir sobre pontos aparentemente comuns e rotineiros.

Em uma homenagem a Saramago, Carlos Reis (1998, p. 102), diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa, fala a respeito de como essas “verdades sinuosas” na vida humana podem ser expressas pela “modelação artística”. Para ele, apenas aqueles que acreditam que a ficção está sempre desvinculada de história ou de fingimento é que poderiam ser indiferentes ao fato de que a imaginação, o mito, a ânsia de saber e o desejo de conhecer são capazes de modelizar uma mensagem.

Para Roani (2004, p. 30), é possível perceber nas obras de Saramago um “empenhado trabalho de resgate e de problematização da matéria histórica pelo universo ficcional, mas, sobretudo, uma perspectiva irônica e subversiva em relação ao discurso literário, historiográfico e político” que revela aos “leitores atentos e conscientes, pedaços de verdade nos absurdos da patética experiência fascista lusitana” (2004, p. 21), por meio da reinvenção “consciente e crítica” que faz da “matéria histórica”, ou seja, “a interlocução entre a História e a Ficção promove a fusão da autoconsciência e da autorreflexividade metaficcional com o aproveitamento de elementos do universo historiográfico” (2004, p. 30).

Em artigo publicado na *Revista de Estudos Saramaguianos*, Pedro Fernandes Neto relembra as singularidades notadas no feminino que ampara as obras de Saramago e em como figuram identidades femininas ainda em processo de elaboração e, por isso, denotando ainda uma carga de aspectos falocêntricos e violentos.

Não vejo, contudo, a representação da violência de gênero como símbolo de

concordância por parte do autor, como não vejo a exposição de explorações, opções políticas, poluição e pobreza, como desejo de concretização de tais fatos. Vejo a referida exposição, acerca da mulher, como demonstração daquilo que do mundo reflete nos olhos e, neste caso aqui, repleto de criatividade e aberto para reflexão.

Os relatos tão diversos, dentre as menores ou maiores interrelações, mostram talvez o que eu chamo de “pré-disposição” em olhar ao redor e permitir-se deixar alguma rigidez de lado para atingir a sensibilidade e a compreensão de outras “verdades” além das próprias.

Essa desalienação que permitiu criar versões e aproximações reais, permitiu contestar a face europeia, na qual, segundo Edgar Morin (2005, p. 45) o “masculino adulto, das classes burguesas, é destinado à eficiência, à dominação, à técnica, ao lucro, e o proletariado está sujeito ao trabalho” e o mundo adolescente e o feminino assumem “a sensibilidade, o amor, a tristeza; e vai expressar, como em nenhuma outra civilização ou época da História, as aspirações e os tormentos da alma humana”.

Representa ainda o que Morin (2005, p. 21) tratou acerca do saber “empilhado”, desvinculado de reflexão e de aptidões em relação ao tratamento com os problemas colocados. Para o autor, é necessário ter “princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido” e são as artes que nos encaminham a “dimensão estética da existência” (2005, p. 45), demonstrando-nos que existe um “pensamento profundo sobre a condição humana” em toda obra de arte.

Assim, em *Claraboia*, os seres invisibilizados começam a reivindicar vez. Alguns iniciam sem voz e expressam inquietação por meio dos pensamentos, algumas vezes apenas nos seus momentos solitários. Nos resultados do constructo social da realidade apresentada no texto não se tem afastada a realidade da época, como seria previsível para a representação dos anos de 1952 e 1953, em Portugal, pois todas as mulheres representadas estão atadas a convenções sociais, despontando o entendimento de uma classificação entre os gêneros, que funciona como delimitadora das ações socialmente reconhecidas.

Entretanto, a mudança de expectativa e as sugestões dos personagens em relação aos descontentamentos ocorrem a partir de pistas deixadas já no primeiro capítulo, no qual as mulheres dizem rabugices contra o “homem do lar” ou apenas contestam timidamente suas ações – por pensamentos ou espécie de desabafos com outras mulheres. Paralelamente, temos os desassossegos em virtude das desigualdades socioeconômicas, dos

sofrimentos humanos e as crueldades do mundo.

Compreendendo uma classificação baseada na naturalização dos corpos, enfatizo meu entendimento de que ser mulher ou ser homem não resumem fatores de evidência ideológica e não resumem significado e significante a uma limitação formal, muito menos reduzem a ação reflexiva a um status fixado a partir do gênero. Todavia, para pensar o instante interpretativo da obra, lembro que existirão, sim, leitores para os quais importa essa classificação e outros para os quais não importa ou ainda leitores cuja liberdade e a informalidade com o trato da questão, por exemplo, farão com que vivenciem entendimentos diferenciados no contexto narrado, alcançando resultados imprevisíveis acerca de dado instante.

Desse modo, a validade de suposições acerca de uma intencionalidade machista na obra, derivada de preceitos e preconceitos estereotipados impingidos aos narradores saramaguianos, é perturbada pelo ponto de um alcance criativo e democrático, em um texto no qual o narrador¹⁸ não propõe assertivas e sim reflexões acerca dos atos. A prevalência do discurso do patriarcado é clara, mas sua função objetiva não deve ser deduzida de sua simples presença. Valeu-me também, por este motivo, procurar identificar elementos que caracterizassem a validade destes preconceitos já no texto da obra *Claraboia*, de 1953, sua segunda obra e como caminhariam em paralelo com as mensagens do mesmo texto. Entretanto, a percepção tida foi acerca de uma enorme rede de pensamentos irônicos, formando múltiplas interpretações, porém isentas de puras limitações preconceituosas.

As variações nos pontos de vistas obtidos em decorrência dessa multiplicação são demonstradas a partir das contraposições nas opiniões dos personagens, funcionando, inclusive, como argumentos subversivos daquela moral imposta por Salazar.

Ainda que sejam constatadas vozes que sugiram essas posturas e modelos de moral, em um aspecto geral, esses reconhecimentos não expõem uma verdade efetiva ao final da leitura, mas convocam tanto admissibilidades em seu conjunto, como também intolerâncias. Fazem com que o leitor atento apreenda a sugestão de os modelos estarem ali menos para a escolha de um lado com o qual o mesmo se identifique ou concorde do que para gerar reflexão quanto àquela ordem moral vista com discordâncias explícitas.

Dialogar sobre as diferenças e possibilidades não indica a postura de desconstrução crua de ideologias alheias, mas de um agregar de ideias, especialmente,

¹⁸ Não há marcação de gênero clara para o narrador em *Claraboia*.

acerca da necessidade de flexibilizá-las em função de podermos experienciar democraticamente outras verdades, afastando-nos de “ilusões fáceis” e de discursos apoiados em “ódio” e exclusão.

É preciso raciocinar sobre o fato de que “[o] dia em que será possível construir sobre o amor” é e sempre foi o agora. Viver, experimentar, respeitar são ações possíveis para a prática presente, independentemente do meio, da realidade e das escolhas alheias. O que “não chegou ainda...” foi a vontade maciça da humanidade de caminhar em conjunto neste sentido, compreendendo “este sentido” como ambíguo, aberto e cheio de possibilidades, sem, contudo, isso significar algo ruim. São apenas diferenças e elas é que tornam tudo tão interessante.

Ao leitor ideal cabe a concretização do sentido profundo da obra, para que a mesma alcance uma consideração que tomei a liberdade de comparar, já no início deste estudo, com as intenções de Sócrates de instigar, intencionalmente ou não, a capacidade de cada um, de extrair ideias da própria consciência.

Em suma, a obra trata do relato de histórias que se fundem em uma busca do sentido da vida. O narrador tenta fazer com que o leitor reflita e questione as possibilidades dadas, levando-o a ter confirmada a ausência de verdades absolutas. Da luz no topo dessa enorme claraboia que é o amanhã: o inesperado e o mortal, certamente.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALMEIDA, Jane Soares. *Mulheres no cotidiano: educação e regras de civilidade (1920/1950)*. Revista Dimensões, vol. 33, 2014, p. 336-359. ISSN: 2179-8869. Universidade de Sorocaba, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/9109/6415>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

BARTHES, 2007. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: Um estudo sobre José Saramago*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *Segundo Sexo I: Fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. *O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa*. Penélope: revista de história e ciências sociais, ISSN 0871-7486, N°. 17, 1997. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656445>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

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

DIDEROT, Denis. *A religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática Universidade, 2007.

DUARTE, Lélia. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São

Paulo: Alameda, 2006.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. 6 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1988.

GENETTE, Gérard. *Figuras II*. Trad. Nícia Adan Bonatti. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

_____. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GUIN, Ursula K. Le. *Skylight by José Saramago – love, life and loss in Lisbon*. The Guardian, Internacional Ed. 23 jul. 2014.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Trad. Érico Veríssimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Disponível em: < <http://lelivros.date/book/download-contraponto-aldous-huxley-em-epub-mobi-e-pdf> >. Acesso em: 10 jan. 2017.

JOUBE, Vicent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 7 ed. Lisboa: Gradiva, 2010.

MONTAIGNE, Michel. *Sobre a vaidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1995.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. *O feminino na escrita de José Saramago, inquietudes diante do trabalho artístico de Lena Gal*. Revista de Estudos Saramaguianos, São Paulo, 2014, p. 292 a 305, 2014.

_____. *Desde o princípio, o feminino como obsessão temática em José Saramago*. Laboratório de estudos hum(e)anos, UFF, Breviário de Filosofia Pública, n. 116, dez. 2013

- 184-192, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://estudoshumeanos.com/2013/12/21/desde-o-principio-o-feminino-comoobsessao-tematica-em-jose-saramago/>>. Acesso em: 03 jul. 2016.

OSÓRIO, Ana de Castro. *Às mulheres portuguesas*. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1905.

PAIS, José Machado. *A imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XIX em Portugal*. *Análise Social*, vol. XXII, (92-93), 1986, p. 751-768, Lisboa.

Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223553333V6oEM8mv8Fh18ML8.pdf>>. Acesso em 07 dez. 2017.

MOISÉS, Leyla Perrone. *A falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PORTUGAL. Código Civil (1867). *Código civil portuguez*: aprovado por carta de lei de 1 de julho de 1867. 2 ed. Lisboa: Imprensa Oficial, 1868. 221 p. Disponível em: <<http://www.fd.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/12/Codigo-Civil-Portugues-de-1867.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2017.

PORTUGAL. Constituição Federal (1933). *Constituição Federal Portuguesa*: 11 de abril de 1933. Disponível em: <<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>>. Acesso em: 02 out 2017.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Éditions eBooks France, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000181.pdf>>.

REICH, Wilhelm. *Revolução sexual*. Trad. Ary Blaustein. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

REIS, Carlos. *Palavras para uma homenagem nacional*. Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Lisboa, n. 3, p. 101-104, out e nov. 1998.

ROANI, Gerson Luiz. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. *Sob o vermelho dos cravos de abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo*. Revista Letras, Curitiba: Editora UFPR, n. 64, p. 15-32, set a dez. 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/roani.pdf>.

ROSAS, F.; MATTOSO, José (dir.). *O Estado Novo*. Vol 7. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. *Análise Social*, vol. XXXV, 2001, p. 1031-1054, Lisboa. Disponível em:

<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 15 ed. Porto: Porto Editora, 1989.

SARAIVA, Maria de Fátima Aires P. M. *O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Porto: Maiadouro, 1986.

SARAMAGO, José. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Levantado do chão*. 1 ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2013.

SCHOLLAMMER, Karl Eric. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SILVA, Joaquim Ramos. *A regulação da economia no salazarismo*. Sistema Integrado de Bibliotecas, Lisboa. Disponível em: <<https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/4159/1/A%20regula%C3%A7%C3%A3o%20da%20economia%20no%20salazarismo.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2017.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

VASCONCELOS, Lisa. *Ricardo Reis, poeta engajado*. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, Rio Grande do Sul, n. 12, p. 110-120, nov. 2012.

ZÉKIAN, Stéphane. *Prosadores portugueses: José Saramago*. Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Lisboa, n. 3, p. 98-99, out e nov. 1998.

ANEXO I – POEMA: O MISTÉRIO DAS COISAS, ONDE ELE ESTÁ?

De Fernando Pessoa

Heterônimo: Alberto Caeiro.

O mistério das coisas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio e que sabe a árvore
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
As coisas não têm significação: têm existência.
As coisas são o único sentido oculto das coisas.

ANEXO II – POEMA: LISBON REVISITED (1923)

De Fernando Pessoa

Heterônimo: Álvaro de Campos.

Não: não quero nada
Já disse que não quero nada.
Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.
Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —
Das ciências, das artes, da civilização moderna!
Que mal fiz eu aos deuses todos?
Se têm a verdade, guardem-na!
Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?
Não me macem, por amor de Deus!
Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?
Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!
Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.
Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!

ANEXO III – POEMA: TABACARIA

De Fernando Pessoa

Heterônimo: Álvaro de Campos.

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,

Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,

Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,

Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,

Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

E não tivesse mais irmandade com as coisas

Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua

A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada

De dentro da minha cabeça,

E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo

À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,

E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,

Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,

E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
A roupa suja que sou, em rol, pra o decurso das coisas,

E fico em casa sem camisa.

(Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,
 Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
 Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
 Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
 Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
 Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
 Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -
 Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
 Meu coração é um balde despejado.
 Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
 A mim mesmo e não encontro nada.
 Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
 Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
 Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
 Vejo os cães que também existem,
 E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
 E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

Vivi, estudei, amei e até cri,
 E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
 Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
 E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
 (Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
 Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
 E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente

Fiz de mim o que não soube
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,

Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.
O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.