

Odete Jubilado

Universidade de Évora, CEL

Cidades em Peças de Encaixar: *La Colmena*, *La Vie Mode d'Emploi* e *Claraboia*

La noche se cierra, al filo de la una y media o de las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad. Miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizás les espere, agazapado como un gato montés, dentro de tan pocas horas. Camilo José Cela, *La Colmena*

Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité: une forme de cécité, une manière d'anesthésie. Georges Perec, *Espèce d'Espaces*

Achava tudo divertido, e via as pessoas e as coisas como se as tivesse vendo pela primeira vez, como se tivesse recuperado a vista após muitos anos de cegueira. José Saramago, *Claraboia*

Repositório de lugares e de tempos heteróclitos, de vozes e de palavras, a cidade é também lugar de busca e de perda, de encontros e de reencontros, de viagens (errâncias e deambulações), mas sobretudo de histórias de vida que se cruzam. Não será assim de estranhar que a cidade se corporize, no romance, pela palavra que permite a sua (re) construção como lugar literário. É, de facto, pela palavra que o leitor acede à cidade, ou melhor, a imagens potencialmente possíveis da cidade nos três universos romanescos que elegemos como *corpus*, a saber: *La Colmena* (1951), *La Vie Mode d'Emploi* (1978) e *Claraboia* (1953 – publicação póstuma em 2011).

Ora, a presença de uma *cidade escrita* enquanto lugar literário na ficção corresponde não só a uma representação, mas também a uma

ordenação e a uma articulação do ver, isto é, de imagens da cidade transformadas em “memória narrativa” pela (re)construção de vários espaços plasmados nos romances. Espaço de alteridade e entidade espacial essencialmente passível de descrição romanesca, a cidade, seja ela Madrid, Paris ou Lisboa, corresponde a uma representação possível do mundo e das suas interrogações. Esta última manifesta-se nos três romances seleccionados, onde a cidade se configura como um aglomerado de casas, de bares e de cafés, de ruas e de vidas através de uma multiplicidade de seres humanos. A cidade surge, assim, como um espaço discriminado, qualificado e dividido, de compartimentação taxionómica pessoal e colectiva, onde se afere o pessoal pelo colectivo.

De facto, nos três romances escolhidos, o leitor depara com um microcosmo urbano que se configura ora como prédio de habitação, ora como café, peças de encaixar do grande *puzzle* cidade. Para este *puzzle* urbano, contribui uma visão da cidade diurna e nocturna discursivamente fragmentada através de uma descrição dos espaços interiores e exteriores, de fragmentos da vida de inúmeras personagens, ou ainda, de um manancial de documentos e de inúmeras listagens (objectos, mobiliário, entre outros). Na verdade, tanto o prédio parisiense como o prédio lisboeta ou o café madrileno funcionam como uma organização plural do espaço e do tempo, de um universo de objectos heteróclitos, mas sobretudo da forma como os homens se relacionam entre si e com os objectos.

Começemos com *La Colmena*¹ de Camilo José Cela, que apresenta uma cartografia da cidade de Madrid (1942) à luz de uma espécie de “estado de sítio” silencioso e repressivo, que coincide precisamente com a Espanha do Pós-Guerra. Pelo olhar de um narrador irónico, que actua como uma câmara sobre uma cidade amordaçada pelo medo da ditadura franquista, o leitor acede, através do café *La Delícia*, a uma radiografia da realidade do país e da vida dos seus habitantes num contexto histórico, social e económico, particularmente difícil, que a Espanha do Pós-Guerra atravessava.

¹ Camilo José Cela, *La Colmena* (Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, ed. de Jorge Urrutia, 15ª ed., 2007).

Esta radiografia do quotidiano está, aliás, plasmada no comportamento assustado, resignado, apático e sem esperanças dos clientes do café *La Delícia*, que funciona como um microcosmo da cidade de Madrid. Na verdade, os clientes do café são descritos como seres anestesiados, limitando-se a ver a vida a passar, sem vontade própria para modificá-la, receando até pensar. É precisamente o que acontece neste excerto descritivo dos clientes do café *La delícia*:

Los clientes de los cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera. Hay quien pone al silencio un ademán soñador, de imprecisa recordación, y hay también quien hace memoria con la cara absorta y en la cara pintado el gesto de la bestia ruin, de la amorosa, suplicante bestia cansada: la mano sujetando la frente y el mirar lleno de amargura como un mar encalmado.²

O espaço é, assim, descrito através daqueles que o compõem, reflectindo fielmente o ambiente e a atmosfera característicos da Madrid da época: um ambiente onde não se devia pensar, pois, pensar era crime, mas era sobretudo necessário deixar claro que se era antes de mais pacífico como Don Trinidad García Sobrino.³ É neste cenário repressivo e assombrado pelo medo que o narrador esboça uma imagem do verdadeiro protagonista do romance: a cidade de Madrid, a partir do Café, onde decorre grande parte da narrativa. Relembremos que o café é um espaço relevante na tradição literária espanhola⁴ e não só. Na verdade, o Café *La delícia* funciona como um microcosmo da *colmeia humana* de Madrid pois nele pululam e se entrecruzam as mais variadas classes sociais, representando essa colectividade.

Durante o espaço de tempo de três ou quatro dias,⁵ o narrador imprime a sua visão do mundo, que domina o presente, o passado e

² *Idem*, p.48.

³ *Idem*, p.82.

⁴ Como é o caso do Café *Gijón* de Madrid, lugar de encontro de escritores e de artistas durante o Pós-Guerra.

⁵ *Idem*, p.303.

o futuro próximo das personagens. Ao longo de seis capítulos e de um epílogo compostos por sequências separadas por espaços em branco, o leitor depara com alguns fragmentos da vida de trezentas e quarenta e seis personagens. São duzentas e noventa e seis personagens imaginárias e cinquenta personagens reais, como nos é dito na *Nota da Primeira Edição*⁶ e conforme a lista das personagens apresentada por José Manuel Caballero Bonald no fim do livro.

Romance em fragmentos e com uma estrutura caleidoscópica, *La Colmena* apresenta efectivamente ao leitor várias imagens de Madrid, uma cidade em peças de encaixar, onde deambulam personagens tais como a Sr.^a Leocádia, a mulher das castanhas, a Señorita Elvira, Don Roberto González, um pai de família que, apesar de ter vários empregos, não consegue sustentar com dignidade a sua família, Pepe que representa a homossexualidade, ou ainda, para apenas citar alguns, Victorita que sofre com a tuberculose do seu noivo e decide prostituir-se para lhe comprar medicamentos e alimentá-lo.⁷ Todas estas personagens, muitas vindas de outras províncias de Espanha para a cidade em busca de uma vida melhor, espelham as condições miseráveis, degradantes e difíceis vividas na Madrid do Pós-Guerra.

É precisamente para esta colmeia humana de “caminhos incertos”,⁸ um “grito no deserto”,⁹ como lhe chama Camilo José Cela na *Nota da Segunda Edição*, que o narrador orienta o olhar do leitor visto que “quase ninguém olhou para eles.”¹⁰ Trata-se assim de “dar a ver”, como afirma o autor na *Nota da Primeira Edição*, “[...] uma sombra humilde da quotidiana, áspera, entranhável e dolorosa realidade”,¹¹ uma dura

⁶ Camilo José Cela, *A Colmeia* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, tradução de Victor Filipe, 2002), p.10. Utilizaremos a tradução portuguesa para aceder às notas de Camilo José Cela às várias edições: *Nota da Primeira Edição* (pp.9-10); *Nota da Segunda Edição* (p.11); *Nota da Terceira Edição* (pp.13-14); *Nota da Quarta Edição* (pp.15-16) e última recapitulação (p.17). Tal opção justifica-se pela relevância das notas e pelo facto de as mesmas não constarem da edição espanhola utilizada e já citada e a que correspondem todas as citações do texto.

⁷ *Idem*, pp.172-173.

⁸ *Idem*, p.9.

⁹ *Idem*, p.11.

¹⁰ *Idem*, p.11.

¹¹ *Idem*, p.9.

realidade, que se manifesta nos múltiplos cenários citadinos descritos, onde evoluem as personagens e que contribuem para construir uma imagem da cidade enquanto aglomerado de seres humanos alienados e em constante competição: “a cucaña.”¹² Atente-se, por exemplo, no prostíbulo de D. Jesusa, na Calle Montesa, que simboliza o comércio do sexo em pleno florescimento, no miúdo de seis anos que canta flamenco na rua “[...] desde la una de la tarde hasta las once de la noche [...]”. Después de cenar sigue cantando, hasta las dos, por la calle de Echegaray, y después procura coger el tope del último tranvía.”¹³

Todos estes cenários fragmentados espelham a degradação da vida e uma crise de valores morais através da corrupção e da decadência da sociedade madrilenha que permite a exploração do ser humano pelo sexo, pelo trabalho e pelo dinheiro. É justamente a soma destas vidas vazias e isoladas que permite ao autor esboçar um quadro de Madrid como uma cidade marcada pela opressão, pela fome, pelo frio, pela profunda miséria, pela tuberculose, pela indiferença e pela morte. Note-se que muitas das personagens, que circulam na paisagem urbana de *La Colmena*, raramente comunicam entre si e evidenciam uma grande incapacidade em se relacionar. Peças de encaixar do *puzzle* cidade, todos estes cenários permitem a Camilo José Cela esboçar uma imagem da cidade como “sepulcro, cucaña e colmena.”¹⁴ Uma cidade de grandes contradições e de contrastes sociais bem vincados onde, através da descrição dos espaços, o leitor rapidamente descobre que até o gesto mais banal e quotidiano exige um grande esforço. Submersa num mundo citadino, cada personagem funciona como uma peça de encaixar da colmeia urbana, evidenciando o contexto histórico, económico e social que se reflecte no espaço. O contexto contribui, assim, para a construção do carácter das personagens que nela vivem.

Na verdade, *La Colmena* veicula uma visão da vida numa sociedade assombrada pela crise, pela repressão e pelo medo que assola os mais variados espaços (os cafés, as ruas, as praças, as casas, entre outros) e também atinge as mais diversas profissões (o médico, o professor,

¹² *Idem*, p.301.

¹³ *Idem*, pp.121-122.

¹⁴ *Idem*, p.301.

a prostituta). No entanto, a variedade de personagens e de espaços e a simultaneidade das acções não obedecem a uma ordem cronológica organizada. De facto, esta desordem cronológica cria um efeito de confusão em sintonia com o momento histórico vivido. Oferece-se, assim, ao leitor, através dos “caminhos incertos”¹⁵ de uma cidade, a possibilidade de (re)construir, inclusive, numa ordem diferente o *puzzle* da cidade de Madrid.

De entre a galeria de personagens de *La Colmena*, duas destacam-se pela sua reiterada presença em fragmentos que cimentam os seus actos e as suas palavras, na medida em que, de certo modo, representam as duas faces da sociedade em que vivem e, por conseguinte, duas visões distintas do mundo: Martín Marco, “[...] el hombre que no ha pagado el café y que mira la ciudad como un niño enfermo y acosado [...],”¹⁶ como é descrito com alguma simpatia pelo narrador e Dona Rosa, a proprietária do café. Personagem “itinerante”, segundo Raquel Asún,¹⁷ Martín Marco representa os “sem voz”, isto é, os oprimidos, aqueles que pouco ou nada têm e vivem numa profunda miséria com medo de serem acusados de algo do passado pelo governo franquista. Veja-se, por exemplo, a descrição do medo histórico de Martín Marco quando o polícia lhe pede a documentação: “Martín habla suplicante, acobardado, con precipitación. Martín está tembloroso como una vara verde;”¹⁸ “Martín siente como un temblor por todo el cuerpo y nota que el corazón le late, otra vez con más fuerza, dentro del pecho.”¹⁹ Os excertos citados atestam bem o medo instaurado na cidade, um medo que até ultrapassa o entendimento e se manifesta, em Martín Marco, através de um conjunto de sinais de uma violência física e psicológica, resultante do simples facto de um polícia lhe pedir os documentos. Já Dona Rosa faz parte dos opressores, os que partilham a visão do poder instituído e, por isso, têm dinheiro, poder e, por conseguinte, voz, aterrorizando os outros com várias ameaças de denúncias. Estas últimas traduzem o clima de perseguição política, tais como as proferidas

¹⁵ *Idem*, p.9.

¹⁶ *Idem*, p.101.

¹⁷ Raquel Asún, “Introducción a *La Colmena*” (Madrid: Ed. Castalia, 1982), pp.40-41.

¹⁸ *Idem*, p.234.

¹⁹ *Idem*, p.240.

quando Martín Marco não paga o café: “¡El día que me harte vais todos a la cárcel, uno detrás de otro!”.²⁰

Enquanto *La Colmena*²¹ tinha como cenário principal o café, o próximo romance, que passamos a considerar, *La Vie Mode d'Emploi*,²² tem como cenário principal “L’Immeuble”, um prédio na cidade de Paris. Neste romance de Georges Perec, conta-se, ao longo de noventa e nove capítulos divididos em seis partes e de um epílogo, a vida dos inquilinos de um prédio situado no número onze da rua Simon-Crubellier, no décimo-sétimo *arrondissement*.²³ Segundo Bernard Magné,²⁴ são cerca de cento e sete histórias listadas no fim do livro e, aproximadamente, mil quatrocentos e sessenta e sete personagens. O leitor depara não só com uma proliferação de histórias, de personagens, de objectos como percorre os andares, os apartamentos e até as partes comuns como as escadas e a cave, ouvindo um mosaico de histórias de vida, outros tantos “romances” para que remete o subtítulo do livro “romans”. É precisamente para esses romances potenciais, circunscritos a algumas páginas, que remetem os capítulos e os diversos espaços de “l’Immeuble”. Este aspecto está, aliás, bem vincado na seguinte citação do *Cahier des Charges*...²⁵ que está na base da construção do romance:

²⁰ *Idem*, p.177.

²¹ *Idem*, pp.165-169. Note-se, contudo, que de entre as várias histórias, cujo cenário principal é o café, há, no entanto, uma que tem precisamente como cenário um prédio, onde vivia a defunta assassinada D. Margot, a quem os inquilinos do prédio, depois do óbito da inquilina, decidem num acto coletivo e de modo unânime pagar o funeral.

²² Georges Perec, *La Vie Mode d'Emploi* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2010). Utilizaremos a seguinte abreviatura para referir este romance no texto: *La Vie*....

²³ Note-se que a rua do prédio em questão (situado 11 rue Simon Crubellier, XVII^e arrondissement) não existe. Existe, contudo, o espaço quadrilátero entre as ruas Médéric, Jadin, De Chazelles e Léon Jost, referido na página 22. No lugar da rua, está o “lycée des métiers de l’hôtellerie Jean Drouant”, a antiga escola de Hotelaria de Paris.

²⁴ Bernard Magné, “Préface à la *La Vie Mode d'Emploi*” (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2010), pp.7-10.

²⁵ Georges Perec, *Cahier des Charges de La Vie Mode d'Emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs (Paris: CNRS éditions, 1993), pp.10-11. Utilizaremos a seguinte abreviatura para referir este livro no texto: *Cahier des Charges*...

La Vie Mode d'Emploi apparaît bien comme un extraordinaire exercice des potentialités romanesques, passées et à venir. [...] version entièrement programmée de l'invention narrative, c'est la structure romanesque toute entière qui dérive d'un système préalablement construit de règles et de contraintes.

À semelhança dos *puzzles* de Gaspar Winckler, também a leitura de *La Vie...* funciona como um *puzzle* que vai desafiando o leitor através das múltiplas combinações possíveis das suas peças de encaixar. Tanto no preâmbulo, retomado no primeiro fragmento do capítulo XLIV,²⁶ como no *Cahier des Charges...*, destaca-se, desde logo, a importância do *puzzle*:

La trame narrative est alors la résultante, pour le lecteur, d'une sorte d'immense *puzzle* composé de tous les récits ainsi produits à partir des règles de passage et de distribution. La logique de la structure est première, parfaitement indifférente aux déterminations imaginables de la fiction. Et pourtant un univers de récits, de personnages, de temps, de drames, s'y trouve bien rassemblé, mais flottant, parcellaire, comme disposé en une constellation dont les lois ne lui appartiennent pas.²⁷

O livro é assim dado a ler ao leitor como um enigma simbolizado no *puzzle* e no tabuleiro de xadrez, colocando-se o problema da trajetória a seguir pelo “cavalo” para percorrer todas as casas do tabuleiro sem repetir nenhuma. Para solucionar o problema, Georges Perec sobrepôs um tabuleiro de xadrez à planta do prédio, sendo que a ordem das divisões descritas segue a mesma trajetória do “cavalo” pelas casas do tabuleiro. Mas o jogo não se limita à ordem narrativa. No seu *Cahier des Charges...*, reproduziu vinte uma vez o tabuleiro-prédio e em cada um dos eixos dispôs uma categoria narrativa (personagens, posição, espaço, citações, móveis, estilo, número de páginas entre outros) com dez elementos cada uma (por exemplo, a posição: subindo, descendo, sentado, de joelhos, entre outros). Assim, para cada divisão, o escritor obtinha dois elementos narrativos por tabuleiro. Dessa forma, Georges

²⁶ Cf. Georges Perec, *La Vie Mode d'Emploi*, *op. cit.*, p.17 e pp.241-242.

²⁷ Cf. Georges Perec, *Cahier des Charges de La Vie Mode d'Emploi*, *op. cit.*, p.12.

Perec chegava a listas de quarenta e dois elementos que devia incluir em cada capítulo, ou seja, em cada divisão ou em cada “romance” do livro. Em *Entretiens et Conférences II*,²⁸ Georges Perec explicita o uso da enumeração da seguinte forma: “Les catalogues qui tirent à des millions d’exemplaires, ils sont lus. Moi, je les transforme en poèmes, en rimes. Il y a tout un travail d’écriture là-dessus et ça donne quelque chose de provocateur”. Também Jacques Roubaud²⁹ sublinha a importância desta “poética da listagem” em *La Vie...*

Tal como o *puzzle*, também “l’Immeuble” se configura como um espaço plural e multifacetado:

Oui, cela pourrait commencer [...] dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l’immeuble se répercute, lointaine et régulière. De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l’on appelle les «parties communes», ces petits bruits feutrés que le tapis de laine rouge passé étouffe, ces embryons de vie communautaire qui s’arrêtent toujours aux paliers [...].³⁰

Fiel à construção do *puzzle*, “l’Immeuble” é repertório, aglomeração e circulação de objectos, vaivém de famílias que se instalam e que mudam de casa. Assim, um mesmo espaço (peça do *puzzle*) é objecto de múltiplas histórias e de estruturas narrativas diversas, o que dá origem a uma rede de personagens e a muitas enumerações de espaços, de objectos, de mobiliários e de mundos. O capítulo XXV³¹ evidencia justamente a ocorrência de uma multiplicidade de histórias num mesmo espaço: “Avant la guerre, bien avant que les Altamont n’en fissent une salle à manger, cette pièce fut celle où vint vivre, lors de son court séjour

²⁸ Georges Perec, *Entretiens et Conférences II*, Org. Dominique Bertelli et Mireille Ribière (Nantes: Joseph K., 2003), p.231.

²⁹ Jacques Roubaud, “Notes sur la Poétique des listes chez Georges Perec”, Org. Didier, B. Neef, J., *Penser, Classer, Écrire: de Pascal à Perec* (Paris: Saint Denis Presses Universitaires de Vincennes, 1990), pp. 201-208.

³⁰ Cf. Georges Perec, *La Vie Mode d'Emploi*, *op. cit.*, p.21.

³¹ *Idem*, pp.140-147.

parisien, Marcel Appenzzell.”³² Informa-se o leitor que o apartamento pertencera ao etnólogo, Marcel Appenzzell que resolve fazer uma viagem à ilha de Sumatra para estudar a tribo dos Kubus de que nos é relatada a história. É, de facto, pela enumeração de determinados objectos e de um mobiliário diversificado que Georges Perec recria uma determinada classe social. “L’Immeuble” é, assim, organização espacial plural, universo de objectos heteróclitos e em constante mudança, mas é sobretudo sistema de relações humanas como a cidade, revelando deste modo uma nova ordem visual e espacial humana.

Em *Espèces d’Espaces*,³³ Georges Perec afirma que “l’homme existe dans et par l’espace, il est un être de spatialité. [...] Vivre c’est passer d’un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner.” Se viver é transitar de um espaço para outro, estagnar num espaço é morrer, como acontece com Grégoire Simpson, no capítulo VIII,³⁴ cuja morte coincide, precisamente, com a sua imobilidade e a recusa da sua espacialidade. Contrariamente a Gaspard Winckler,³⁵ que se desloca na cidade de Paris segundo um itinerário definido, o estudante de História, Grégoire Simpson, deambula pela cidade de Paris³⁶ numa errância voluntária pelas ruas, pelo bulício dos edifícios e das lojas, pelos cafés, pelos velhos cinemas, experimentando o saldo civilizacional e o movimento da cidade. Estes passeios contrastam com os dois espaços fechados a que estava confinado, o quarto e a *bibliothèque de l’Opéra*, onde trabalhou durante algum tempo. No entanto, à semelhança do que ocorre com Gaspar Winckler, também a experiência civilizacional de Grégoire Simpson tem um saldo negativo na medida em que regressa ao seu quarto, onde se isola, acabando por morrer.

Já no capítulo XXIII,³⁷ a história de Mme Moreau, que detestava Paris, permite estabelecer um contraste entre a cidade e o campo que Mme Moreau adora. O campo aparece simbolizado pela propriedade de

³² *Idem*, p.141.

³³ Georges Perec, *Espèces d’Espaces* (Paris: Galilée, 2000), p.14.

³⁴ Cf. Georges Perec, *La Vie Mode d’Emploi*, *op. cit.*, pp.49-57.

³⁵ *Idem*, p.54. O itinerário definido é o seguinte: Parc Monceau, rue de Courcelles, avenue Franklin-Roosevelt, jardins Marigny e Champs-Élysées.

³⁶ *Idem*, pp.290-295.

³⁷ *Idem*, pp.129-133.

Saint Mouezy onde Mme Moreau se refugia sempre que possível. Este contraste entre a cidade e o campo também está patente na sua dupla personalidade, sendo que ora representa a mulher sofisticada de negócios vestida com os seus *tailleurs Chanel* e que janta em baixelas desenhadas especialmente para ela para receber os seus clientes riquíssimos, ora representa a camponesa que trata da sua horta e do seu galinheiro. É, no entanto, a história do milionário Percival Bartlebooth, que morre antes de conseguir encaixar a última peça do *puzzle* de Wincler número 439, que se constitui, sem dúvida, como o eixo principal do romance à volta do qual gravitam as outras histórias.

À semelhança das *contraintes* iniciais impostas à escrita do romance-*puzzle*, isto é, das suas restrições de carácter matemático,³⁸ também as suas personagens se relacionam através de *contraintes*, assim como o leitor, ao deparar com um leque diversificado de possibilidades de leitura. Assim, o romance-*puzzle* oferece ao leitor vários caminhos de leitura possíveis em função das histórias inter-relacionadas dos habitantes de um espaço essencialmente urbano: “l’Immeuble”, onde se evocam “modos de usar” da existência e outros espaços como a ilha de Sumatra, através da viagem do etnólogo Marcel Appenzell, ou ainda, o campo de Mme Moreau simbolizado na propriedade de Saint Mouezy.

É interessante verificar como em *La Vie...*, “l’Immeuble” funciona como um repositório de histórias, de experiências de vida, de espaços e de objectos através de um quotidiano que importa observar, descrever e interrogar. É desta escrita do quotidiano de que fala justamente Georges Perec em *L’Infraordinaire*.³⁹

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il?
Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien,
l’évident, le commun, l’ordinaire, l’infra-ordinaire, le bruit de fond, l’habituel,
comment en rendre compte, comment l’interroger, comment le décrire?

³⁸ Cf. Georges Perec, *Cahier des Charges de La Vie Mode d'Emploi*, *op. cit.*, p.14. Segundo esta obra as restrições de carácter matemático seriam as seguintes: “*Bi-carré latin orthogonal d’ordre 10; la polygraphie du cavalier e la pseudo-quinine d’ordre 10.*”

³⁹ Georges Perec, *L’Infraordinaire* (Paris: Seuil, 1989), p.11.

Ao mostrar e presentificar o quotidiano, Georges Perec evidencia a pluralidade das práticas e das redes que possibilitam a existência e o reconhecimento de alguns espaços urbanos, peças de encaixar de outros espaços.

As suas enumerações e as suas descrições permitem-lhe cartografar um quotidiano em peças de encaixar aparentemente banal que é partilhado com o leitor a quem é solicitado um novo olhar sobre o mesmo. Trata-se de ver de outro modo, ou seja, de incitar o leitor a estar atento aos sinais e a valorizar o quotidiano que o rodeia e se lhe impõe ao olhar pela sua presença. Um quotidiano que, tal como a cidade, existe independentemente do homem e da sua atenção aos seus objectos ou aos seus ruídos e se materializa numa escrita capaz de orientar o nosso olhar para o mundo através de uma ficção que nos leva a observar, segundo Georges Perec,⁴⁰ cada objecto do quotidiano “[...] comme un objet étrange et non comme un objet auquel on est tellement habitué, anesthésié, qu’on a n’a plus de perception du monde immédiat.” A distância torna-se, assim, um elemento fundamental para ver o quotidiano, restituindo-lhe o seu traço enigmático, como explica Maurice Blanchot: “[...] Voir, c’est certes toujours voir à distance, mais en laissant la distance nous rendre ce qu’elle nous enlève.” Deste modo, para Blanchot, o quotidiano implica sempre rever: “[...] Le quotidien, c’est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir.”⁴¹

Tal como em *La Colmena* e *La Vie...*, também em *Claraboia*⁴² de José Saramago, o leitor depara com um espaço: o prédio. Situado na cidade de uma Lisboa salazarista, o prédio descrito tem seis inquilinos e funciona como um microcosmo da cidade de Lisboa. Nele circulam várias personagens cujas vidas se entrecruzam tais como Lídia e o seu amante; o sapateiro filósofo Silvestre “o inquilino mais antigo do prédio,”⁴³ a sua mulher Mariana e Abel, o inquilino do quarto; Emílio, um “caixeiro de praça,” a sua esposa espanhola, Carmen e o filho de

⁴⁰ Georges Perec, *Tentative d’Épuisement d’un Lieu Parisien* (Paris: ed. Christian Bourgois, 2005), p.12.

⁴¹ Maurice Blanchot, *L’Entretien Infini* (Paris: Gallimard, 1969), p.39 e pp.357-358.

⁴² José Saramago, *Claraboia* (Lisboa: Caminho, 2011).

⁴³ *Idem*, p.119.

seis anos, Henrique; o linotipista Caetano, a sua esposa, Justina e o retrato da falecida filha, Matilde; uma família de mulheres constituída por Amélia e Cândida, duas irmãs idosas cultas e as filhas de Cândida, Adriana e Isaura e, finalmente, um casal ambicioso, Anselmo e Rosália com a filha, Maria Cláudia.

Numa cidade assombrada pela ditadura salazarista e pela ameaça constante da “crise internacional”, ao longo de trinta e cinco capítulos, o narrador descreve a realidade lisboeta e a vida dos seus habitantes num contexto histórico, social e económico muito difícil. Os vários cenários citadinos, onde evoluem as personagens, contribuem, deste modo, para esboçar uma imagem da cidade de Lisboa em peças de encaixar: uma cidade, tal como Madrid ou Paris, cujo quotidiano é descrito e onde se aglomeram seres humanos em constante competição para alcançar o sonho de uma vida melhor. Como afirma Abel: “A vida é uma luta de feras, a todas as horas e em todos os lugares. É o «salve-se quem puder», e nada mais. O amor é o pregão dos fracos, o ódio é a arma dos fortes.”⁴⁴ Esta vida melhor aparece associada ao sonho de alcançar um estatuto social mais elevado, como ocorre, por exemplo, no caso da família de Maria Cláudia ou, simplesmente, em conseguir um inquilino para o quarto para assegurar a sobrevivência da família, como no caso do sapateiro filósofo Silvestre.

Descrita como uma cidade “[...] onde só pode viver quem tiver muito dinheiro,”⁴⁵ Lisboa é também uma cidade buliçosa e ruidosa, tal como Madrid e Paris. No seu microcosmo, o prédio, entrecruzam-se gostos culturais diferentes, descritos ao leitor, através da família culta das quatro mulheres, que se juntam religiosamente à volta da telefonia para ouvir a “*Dança dos Mortos* de Honegger, Texto de Paul Claudel. Interpretação de Jean-Louis Barrault.” Estes gostos musicais contrastam com os da “habitação contígua” de Maria Cláudia de onde se ouve “[...] um estridor de metais num *ragtime* que dilacera os ouvidos.”⁴⁶ Numa tentativa vã de resolver o problema, a família das quatro mulheres aumenta sucessivamente o volume da telefonia, travando uma luta

⁴⁴ *Idem*, p.390.

⁴⁵ *Idem*, p.367.

⁴⁶ *Idem*, p.87.

musical, que visa “separar o trigo do joio.”⁴⁷ Vejamos a contaminação musical que o narrador irónico descreve da seguinte forma:

– Põe mais alto – disse a tia Amélia.

Adriana aumentou o som. A voz de Jean-Louis bradou *j'existe!*, a música torvelinhou na *vaste plaine* – e as notas trepidantes do *ragtime* misturaram-se hereticamente à dança *sur le pont d'avignon*.

– Mais alto!

O coro dos mortos, em mil gritos de desespero e lástima, clamou a sua dor e os seus remorsos, e o tema *dies irae* sufocou, aniquilou os risinhos de um clarinete buliçoso. Honegger, lançado através do alto-falante, logrou vencer o anónimo *ragtime*.⁴⁸

A cultura musical e literária desta família, espólio de uma vida outrora desafogada, materializa-se sobretudo em Cândida e Amélia, contrastando com as restantes. Isaura lê romances entre os quais *La Religieuse* de Diderot,⁴⁹ sendo que o leitor não só acede como é convidado a ler, num acto de leitura indiscreta, o trecho do romance que Isaura está a ler e tem a extensão do capítulo XIII. Também as leituras de Abel (Dostoievsky, Shakespeare, Fernando Pessoa) evidenciam uma vasta cultura literária e contribuem como as de Martín Marco de *La Colmena* e as de *La Vie...* para o *puzzle* da biblioteca universal. Já Anselmo, Rosália e a filha, Maria Cláudia, emocionam-se com o fado que ouvem na telefonia.⁵⁰

Tal como em *La Colmena* e *La Vie...*, é notório o isolamento, a infelicidade e a opressão em que vivem muitas das personagens do prédio e que se manifesta, em *Claraboia*, na “fome de amor”⁵¹ de muitas das personagens deste espaço. Esta busca do amor, dos afectos e da amizade manifesta-se, aliás, de várias formas: na relação de amizade entre o sapateiro filósofo e Abel, concretizada na cumplicidade que se estabelece entre ambos através do ritual do jogo de damas. Manifesta-se ainda nas

⁴⁷ *Idem*, p.88.

⁴⁸ *Idem*, pp.87-88.

⁴⁹ *Idem*, p.86 e pp.135-141.

⁵⁰ *Idem*, p.145.

⁵¹ *Idem*, p.188.

relações moribundas dos casais Emílio/Carmen e Caetano/Justina que, no entanto, sofrem uma alteração. Esta busca também aparece associada à liberdade de Abel (e de Emílio) e ao seu desejo sub-reptício de amar: “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.”⁵² Cada personagem procura preencher este vazio da sua existência através da leitura (Isaura, Lídia e Abel) e do estabelecimento de novas relações. A cegueira provocada pela ausência de afectos e de amor aparece associada à deambulação pela cidade, como ocorre com Emílio, que adia o regresso à casa-prisão, um espaço de opressão. Já Caetano vive em constante conflito com a mulher e aparece descrito como um boneco de Rafael Bordalo.⁵³

O prédio lisboeta congrega fragmentos de vidas e de ideias relativos a cada habitação e, nela, cada janela abre-se sobre o mundo exterior pela contemplação da cidade mas também sobre o mundo interior. É notória a importância da janela e também da *marquise* como espaço limiar entre o espaço interior e exterior do prédio e das personagens. Reiteradamente as personagens deslocam-se à janela para reflectir ou para “dar um mergulho na vida,”⁵⁴ olhando para a cidade. Mas a janela também permite espiar o outro como Caetano ou Abel que observam Lídia num acto indiscreto. A janela remete também para o prédio, onde em cada habitação as janelas se fecham ou se iluminam sempre que se conta uma história de vida como a de Abel⁵⁵ que morou “em todos os bairros da cidade,”⁵⁶ ou ainda a história dos habitantes do prédio relatada pelo seu inquilino mais antigo, o sapateiro filósofo Silvestre.

A cartografia da cidade de Lisboa emerge através da caracterização dos lugares a que se deslocam ou por onde passam as personagens, desde as suas ruas, as suas praças, o Rossio, Alcântara, os seus cafés, as tabernas e os restaurantes. Tal como em *La Colmena*,⁵⁷ também em

⁵² *Idem*, pp.216-217.

⁵³ *Idem*, p.176.

⁵⁴ *Idem*, p.208.

⁵⁵ *Idem*, pp.125-131.

⁵⁶ *Idem*, p.129 e pp.119-122.

⁵⁷ Cf. Camilo José Cela, *op. cit.*, p.136.

*Claraboia*⁵⁸ o leitor acede, através das deslocações das personagens, às duas faces da cidade: a diurna e a nocturna. Desta última, em *La Colmena*, faziam parte os “noctívagos puros, os “noctívagos de bolsa mais magra”, onde se incluía Martín Marco e os “noctívagos accidentais”, como ressalta da classificação esboçada no excerto *infra*:

[...] el mundo de los noctámbulos sigue todavía goteando [...]. Los hombres y las mujeres que van, a aquellas horas, hacia Madrid, son los noctámbulos puros, los que salen por salir, los que tienen ya la inercia de trasnochar: los clientes con dinero de los cabarets, de los cafés de la Gran Vía, llenos de perfumadas, de provocativas mujeres [...]; o los noctívagos de bolsillo más ruin, que se meten a charlar en una tertulia, o se van de copeo por los tupis [...]. Los otros, los trasnochadores accidentales, os clientes de los cines, que sólo salen alguna que otra noche, siempre a tiro hecho [...].⁵⁹

Enquanto em *Claraboia*, o mundo noctívago da urbe lisboeta é descrito através de Abel ou de Caetano, um frequentador assíduo das casas de prostituição:

[...] tinha uma vida um pouco como a dos morcegos [...]. Gostava, antes de ir para casa, de errar pelas ruas silenciosas onde passavam vultos de mulheres [...]. Conhecia quase todas as casas de prostituição da cidade. [...] De todas as mulheres, uma só desdenhava: a sua. Justina era, para si, um ser assexuado, sem necessidades nem desejos.⁶⁰

Já no Capítulo XCII de *La Vie...*, descreve-se o ambiente nocturno de uma grande festa organizada pelo casal Louvet e as respectivas consequências do ruído nos vizinhos do prédio da cidade de Paris:

Il y a quelques années les Louvet donnèrent chez eux une grande fête et y firent un tel tintamarre que, vers trois heures du matin, Madame Trévins, Madame Altamont, Madame de Beaumont, et même Madame Marcia pourtant

⁵⁸ Cf. José Saramago, *op. cit.*, p.76.

⁵⁹ Camilo José Cela, *op. cit.*, p.202.

⁶⁰ Cf. José Saramago, *op. cit.*, pp.173-174.

habituellement indifférente à ce genre de choses, après avoir en vain frappé à la porte des fêtards, finirent par téléphoner à la police. Deux agents furent dépêchés sur les lieux, bientôt rejoints par un serrurier assermenté qui les fit entrer.⁶¹

Ao captar os ambientes diurnos e nocturnos das capitais, os autores traçam uma geografia urbana, que aparece interligada com a vida privada das personagens através da descrição do indivíduo e do grupo colectivo de habitantes da cidade. À semelhança de Martín Marco, também Abel representa o intelectual miserável que vive com dificuldades, deambulando pela cidade. Como Madrid, também Lisboa é uma cidade marcada pela degradação dos valores, pela exploração do ser humano, pela opressão, pela fome, pelo frio e, mormente, pelo vulto da tuberculose e pela miséria. Na verdade, Madrid, Paris e Lisboa são descritas ao leitor sem reticências, sem máscaras e o saldo civilizacional nem sempre é positivo.

Passeando pelas palavras, José Camilo Cela, Georges Perec e José Saramago esboçam uma imagem da cidade, em peças de encaixar, através de um compósito de lugares, de seres humanos e das suas respectivas histórias de vida. Madrid, Paris e Lisboa são cidades onde se explora, através dos lugares, diferentes “modos de usar” da existência do ser humano e do quotidiano e para as quais remetem microcosmos como o café e o prédio. Destes espaços citadinos, que se contemplam, descrevem e interrogam, irradiam sentidos que contribuem para a construção do *puzzle* cidade enquanto aglomerado e sobretudo repositório de objectos, de lugares, de ruídos e de memórias. “Estendal de recordações”⁶² e mosaico de vozes dos esquecidos da História, a cidade caracteriza-se também pelo quotidiano que é preciso saber ver e esta advertência ao leitor surge, desde o início dos romances, tanto na epígrafe de Jules Verne, em *La Vie*⁶³...: “Regarde de tous tes yeux, regarde”, como na de Raul Brandão, em *Claraboia*⁶⁴: “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido”. Importa, por isso,

⁶¹ Cf. Georges Perec, *La Vie Mode d'Emploi*, *op. cit.*, p.538 e pp.538-540 (Capítulo XCII).

⁶² Cf. José Saramago, *op. cit.*, p.176.

⁶³ Cf. Georges Perec, *op. cit.*, p.15.

⁶⁴ Cf. José Saramago, *op. cit.*, p.9.

ver mais longe e terminamos com as palavras sábias e de esperança do sapateiro filósofo:

Aprendi a ver mais longe que a sola destes sapatos, aprendi que, por detrás desta vida desgraçada que os homens levam, há um grande ideal, uma grande esperança. Aprendi que a vida de cada um de nós deve ser orientada por essa esperança e por esse ideal. E que se há gente que não sente assim, é porque morreu antes de nascer.⁶⁵

⁶⁵ *Idem*, p.219.