Rumores, paisagens sonoras e sugestões aromáticas em *Claraboia,* de José Saramago

Rogério Miguel Puga

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

José Saramago's second novel Claraboia*, written in 1952–1953 and published posthumously in 2011, fictionalizes the interaction between the members of six families living in a small building in a middle class area of Lisbon in 1952. Much of the novel's sensorial suggestions are based on what the characters are able to see (landscape), hear (soundscape) and smell (smellscape) in their own homes at different times of the day. As this study shows, these sounds and scents mark the characters' everyday life and even their social conduct, as does gossip, with its normative function, and small talk between neighbors.*

No início de 1953, aos 30 anos, José Saramago (1922–2010) termina o seu segundo romance *Claraboia,* que assina com o pseudónimo Honorato. No entanto, a obra apenas viria a ser publicada postumamente no final de 2011. Se *Terra do Pecado* (1947) e *Claraboia* são ainda influenciados pela poética do neo-realismo, o romance de que nos ocupamos permite antever alguns dos temas e das ousadias formais que caracterizam os romances posteriores do autor. *Claraboia* pode ser caracterizada como uma narrativa linear, sem rupturas, que apresenta, com pontuação e sintaxe tradicionais e alguma ironia, o mundo privado de seis lares de um prédio metonímico habitado por membros das classes média e baixa de Lisboa, gente que deita contas à vida também nos seus sonhos e inquietações ao longo de 35 mini-enredos paralelos. Se atentarmos em algumas temáticas da obra que seriam imediatamente alvo de censura no Portugal dos anos (19)50—como a mulher revoltada, a infidelidade, a família disfuncional, o conflito de gerações, o sexo agressivo,

Luso-Brazilian Review 53:1
ISSN 0024-7413, © 2016 by the Board of Regents
of the University of Wisconsin System

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

as experiências lésbicas, o erotismo, o orgasmo feminino, os desejos carnais femininos (reprimidos), a prostituição, a concubinagem, o voyeurismo, a intimidade doméstica e a pobreza—entenderemos a decisão de não publicar o romance (que seria então polémico) por parte da Editorial Notícias (Puga "Claraboia" 223–225).

A epígrafe de *Claraboia* consiste num excerto do romance-monólogo *Húmus* (1917), de Raul Brandão,[1] e remete desde logo para o interior escondido da casa e da alma humana, funcionando, assim, como chave interpretativa do jogo metonímico em que a obra assenta, o tema do prédio-lar como espelho físico da natureza humana e da sociedade; daí também a importância das vozes, das ansiedades e das expectativas que se fazem ouvir e se (re)inventam. As personagens e os seus quotidianos cruzam-se sobretudo na rua, nas escadas do prédio e através dos sons que estas ouvem por entre portas e janelas e para lá das paredes do edifício, interferências que lhes aguçam a curiosidade e permitem ouvir e espreitar os vizinhos, bem como comentar e imaginar a vida alheia. O acto de espiar os demais condóminos relaciona-se ainda com a má-língua ou onzenice (15, 22, 40, 51, 99, 120, 124, 281, 384), que pode ser vista como arma social que perpetua a moral vigente numa determinada comunidade, como se verifica ao longo do romance através dos comentários tecidos nos diversos lares sobre Lídia, mesmo quando se trata de falsos rumores. Se os diálogos do romance são entre vizinhos, não poderia deixar de haver também conversa fiada ou miúda logo desde o início (15, 24–25, 78–79). O silêncio torna-se, então, um tema obrigatório (39–43, 46, 57, 91, 101, 106, 175, 181, 365–366), pois, tal como o quotidiano e a passagem do tempo, também os sonhos nocturnos das personagens são pautados pelos sons do prédio.

Tratando-se de um romance que representa a intimidade doméstica e a convivência de seis famílias nos espaços comuns do prédio que são iluminados pela clarabóia que dá título à narrativa de cariz realista (Lodge *Modes of Modern Writing* 25; *The Novelist* 4; Riffaterre xiii–xiv), não será de estranhar que os sons que se ouvem da rua e dos apartamentos se tornem também uma das temáticas recorrentes. A referida abertura-fronteira no telhado do edifício permite iluminar os espaços comuns e observar, de cima, um conjunto de lares numa zona popular de Lisboa durante o ano de 1952, como revela a escrita intimista do diário de Adriana ao datar o tempo da acção (51, 133). O leitor familiarizado com a obra saramaguiana reconhece imediatamente o motivo da clarabóia como recorrente na produção literária do autor enquanto abertura que permite a entrada de luz em determinadas divisões e escadarias, nomeadamente em: *A Bagagem do Viajante: Crónicas* (206), *Memorial do Convento* (21–22), *Cadernos de Lanzarote* (13), *Todos os Nomes* (97) e *O Homem Duplicado* (80). Na obra de que nos ocupamos, a claridade que penetra através da clarabóia permite ao narrador omnisciente e ao leitor espreitar para as escadas e para o interior dos seis microcosmos que compõem

o espaço da acção, o prédio onde residem as 16 personagens e que é visitado por familiares, amantes e amigos exteriores, que, por sua vez, produzem os sons que se ouvem nos demais lares. Apesar de a clarabóia remeter para tudo o que se vê ou nos é dado a ver no prédio, ou seja, a paisagem visual (*landscape*), o principal objecto da nossa análise é a dimensão ou imagem sonora (*soundscape*) do romance, encontrando-se presentes outros tipos de paisagem, como não poderia deixar de ser, nomeadamente a olfactiva (*smellscape*), dimensões que se complementam em torno do festim dos sentidos das personagens escutadas e à escuta, num ambiente social que se assemelha ao do universo rural, típico da capital portuguesa no início dos anos (19)50. Uma das personagens femininas da narrativa, a galega Carmen, conclui, após ter-se descontrolado, que "não estava nos seus cinco sentidos" (294), ou seja, que não tinha sido racional, remetendo para a importância do equilíbrio de cada um dos cinco sentidos e da razão, o que curiosamente não se verifica no momento em que a personagem o afirma, pois a campainha toca várias vezes e Carmen, debilitada psicologicamente, não a ouve de imediato. Também Amélia, quando a ordem é reposta na sua casa, conclui que há muito tempo não ouve música "com ouvidos de ouvir" (379) para enfatizar quer o valor dos sentidos, quer o facto de a percepção do mundo que rodeia as personagens ser afectada pelo estado de espírito das mesmas. A música metaforiza, portanto, a harmonia que chega de novo ao 2º esquerdo, enquanto a mudança de atitude e do estado de espírito das residentes realça a diferença entre ouvir e escutar. Os sons de que a obra se faz impregnar e que viajam de lar em lar têm assim um papel simbólico na caracterização das personagens e dos universos em que elas se movem, marcam mudanças nas suas atitudes e predisposições, enquanto a percepção de vários sons e actividades em simultâneo estimula a imaginação acústica do próprio leitor. Como veremos, a representação da chamada "sonic experience" (Sterne "Sonic Imaginations" 6–7) reforça o estatuto do som como elemento cultural do quotidiano.

Os dois tipos de paisagem que estudaremos em *Clarabóia–soundscape,* ou imagem sonora, e *smellscape,* ou imagem olfactiva—são conceitos relativamente recentes no âmbito dos Estudos Culturais e Literários, tal como os chamados Sound Studies, ou Estudos do Som, uma área de saber interdisciplinar que é, de acordo com Jonathan Sterne (2–3), "a response to our changing sonic world . . . culture and technology." A imagem sonora pode ser definida como o conjunto de sons descritos, sugeridos e/ou reproduzidos num texto literário (Puga "Soundscape"; "Every Fresh Object" 224), tendo esse conceito sido cunhado por Raymond Murray Schafer (1933–), com base no termo *landscape,* no âmbito da sua investigação na área da ecologia acústica [*The New Soundscape* (1969), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977)]. O termo remete para os elementos sonoros presentes no texto literário, nomeadamente sons humanos (vozes, música),

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

tecnológicos (automóveis, ruídos industriais), naturais (clima e fenómenos naturais) ou animais, entre outros, estudando nós os sons ouvidos pelas personagens e veiculados pelo narrador enquanto elementos narrativos que caracterizam quer as personagens, os seus movimentos e estados de espírito, quer o(s) espaço(s) domésticos e públicos da acção, ou seja, o contexto físico e cultural (o prédio) e as condições sociais da interacção. Ocupamo-nos também do impacto que esses mesmos sons têm nas personagens ao longo da acção, especialmente no ambiente acústico do prédio. A *soundmark* literária, como veremos no que diz respeito à Lisboa dos anos (19)50 representada em *Claraboia,* encontra-se associada aos sons típicos de um período numa zona geográfica, e, de acordo com Emily Ann Thompson (1), "like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment." Poderá tratar-se de uma paisagem sonora nacional, local, rural ou urbana, como acontece neste romance de Saramago, que mapeia os ruídos e sons típicos das várias horas do dia num bairro de Lisboa. A *soundscape* e os padrões repetitivos da obra, como a música escutada pelas quatro residentes do 2º andar esquerdo, relacionam-se também com os estados mentais das personagens, enquanto sons—alguns dos quais tipicamente lisboetas, como o fado (146, 314)—são adjectivados pelo narrador (37), e a audição é exacerbada pelas vicissitudes do convívio num pequeno prédio.

Interessam-nos sobretudo os enredos sonoros e aromáticos, ou seja, os acontecimentos percepcionados pela audição e pelo olfacto das personagens-residentes que escutam paisagens acústicas, sendo, portanto, útil a busca não de objectos com interesse visual, mas sim de objectos com interesse auditivo (Schafer 212), como se verifica, até certo ponto, com o narrador da obra de que nos ocupamos. A *soundscape,* ou sonografia, enquanto elemento simbólico e estruturante do texto literário, tem, portanto, implicações sociais, estéticas, culturais e políticas ao concorrer quer para a caracterização do espaço (histórico-social) da acção e do sentimento de pertença de determinadas personagens, quer para práticas e espaços sociais como o prédio, que, no final da acção é abandonado pelo *outsider* Abel Nogueira.

Os diálogos iniciais do casal protagonista e as "didascálias" entre parêntesis conferem à exposição do romance um cunho teatral que contrasta com as reflexões filosóficas de Silvestre e Abel no final da acção. O *incipit* de *Claraboia* é desde logo marcado pela *soundscape* e pela *smellscape,* pois Silvestre conversa com a mulher, Mariana, cheira o café e a limpeza matinal do prédio, ouve os pregões da vendedora de fava-rica e saboreia uma "fumaça" (15) do seu tabaco francês, que a vizinha Lídia utiliza como arma de sedução (31–32, 83, 111, 117, 153), actividades paralelas que remetem para as paisagens sonoras e olfactivas dos espaços interior e exterior da acção. Os ruídos e os aromas intensificam-se e estimulam os sentidos das personagens à medida que o dia começa e é marcado gradualmente por ritmos, cheiros e ruídos específicos

que invadem os seis lares através de portas e janelas, molduras de fronteira entre o privado e o público que permitem aos residentes observar o espaço exterior. A imagem desses "rumores imprecisos" (305) que surgem por todo o prédio com a manhã é retomada mais tarde, perto do final do romance, quando Justina não consegue dormir e ouve o despertar da rua e do prédio através do "grito das andorinhas" (306) e das campainhas que começam a soar.

Os ruídos permitem às personagens ter conhecimento do que se passa em casa alheia sem que tenham de observar essas mesmas acções, estratégia que é exigida pelos espaços principais do enredo, ou seja, os apartamentos e os espaços comuns do prédio. Em edifícios urbanos, a vida privada é facilmente audível pelo que se torna também pública, e Saramago retira partido dessa realidade, fortemente associada à má-língua, ou *gossip,* um dos outros temas do romance. Os próprios barulhos domésticos chegam a incomodar e a acordar vizinhos (19–22), que fazem soar campainhas para reclamar. Nas escadas cruzam-se residentes, visitantes, o barulho de batentes e vozes de pessoas que sobem e descem, espiadas por quem ouve atrás de portas. As conversas de (vão de) escada remetem para a trivialidade do quotidiano e para a penetração do exterior na vida íntima da família-personagem, passando a acção de um andar para o outro, muitas vezes através dos sons que se ouvem. As escadas funcionam como uma plataforma de interacção entre os vizinhos e como um espaço privilegiado para a má-língua, pelo que algumas famílias tentam permanecer em silêncio ao entrar/sair de casa para não serem alvo de observação e de comentários. Como já referimos, determinadas cenas domésticas simultâneas não se vêem, mas são audíveis (309); daí a utilização recorrente de expressões como apurar o ouvido (24) e dos verbos calar, ouvir, dizer e outros sinónimos sugestivos deste último como pronunciar, relatar e censurar (24–25, 61, 234, 359). Aliás, o verbo dizer é utilizado também como sinónimo da cruel maledicência de que Justina e Caetano são alvo quando Rosália constata que o linotipista "tem fama de brutamontes," que "ninguém percebia como e por que dois seres tão diferentes se tinham casado. Verdade que também ninguém se lembrava de os ter visto juntos na rua . . . ninguém compreendia . . . dir-se-ia" (25).

O barulho provocado pelos vizinhos exacerba a audição e a curiosidade das personagens, enquanto as vozes alternam com o silêncio e com outros ruídos de fundo. A coscuvilhice e a curiosidade das personagens são ainda veiculadas através do acto de espreitar a vida alheia por entre frechas nas portas e janelas (25, 40, 57–58), para junto das quais os residentes correm quando ouvem barulhos exteriores. É através da focalização dos condóminos, ou seja, da sua audição e observação, que o leitor é transportado de apartamento em apartamento, inclusive durante diálogos telefónicos repletos de silêncios ou vazios graficamente assinalados por reticências entre parêntesis

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

(34), ou durante tarefas domésticas marcadas pelo som da vassoura, da máquina de costura e por outros ruídos vindos das escadas exteriores e dos restantes apartamentos. Através das leituras das personagens e da música de Beethoven, Chopin e Honegger, entre outros compositores que se ouvem no e do 2º esquerdo, estabelece-se um diálogo inter-artes que, embora ténue, enriquece a dimensão cultural e artística do romance, não admirando, portanto, que a música (46, 50–51, 87–90, 145–46, 238, 326, 346, 379–83) seja um tema recorrente enquanto *hobby* e espelho dos estados de espírito das personagens, por vezes associados a memórias e a imagens do passado (317, 326).

Determinados vizinhos produzem ruídos específicos e simultâneos nos diferentes lares, havendo, portanto, sons profissionais, como o do sapateiro Silvestre, domésticos e ainda de lazer que ilustram sonoramente as actividades das personagens, como acontece quando Lídia lê e come, quando Abel fuma no patamar, espreita os vizinhos e ouve portas a bater, vozes abafadas, passos e o ranger de degraus, ou quando a música se mistura com várias vozes. Os quadros em que se distingue uma "torrente inesgotável" (380) de sons e actividades acumulam-se e os sons do caruncho no silêncio da noite (54, 380), das chaves a rodar nas fechaduras (359), das cadeiras arrastadas (50), do cantarolar (70), dos "beijos chilreados" (146), do chinelar "agressivo" e de saltos altos (61, 83, 197, 284, 358) viajam de lar para lar, revelam as actividades privadas das personagens, unificam os espaços da acção e, no caso da música, têm até efeitos catárticos nos protagonistas.

O leitor é exposto aos vários sons simultâneos que se ouvem num mesmo lar, como a música de Honegger, o riscar da agulha do disco na rádio, o chiar da cafeteira ao lume, bem como os ruídos de metais na casa vizinha (87). À noite, esses sons desaparecem gradualmente e os residentes respeitam-se, até que o prédio, personificado através da sinédoque, adormece por completo, como revela o narrador ["Todo o prédio dormia" (54)], ao demonstrar que o ritmo quotidiano é também pautado e ilustrado pelos ruídos de diferentes figurantes que tocam às campainhas a horas distintas, desde o leiteiro ao carteiro. Quando Isaura, sem sono, tenta dormir, os sons dos relógios e dos passos dos vizinhos acentuam a sua insónia, ou seja, os sons das campainhas, das telefonias e dos relógios marcam a passagem lenta do tempo, enfatizando a sua dimensão psicológica.

O início do segundo capítulo é marcado pelo som doméstico das "pancadas fanhosas" (39) do relógio de parede de Justina, cansado tal como ela, a marcar a passagem do tempo silencioso, recordando ao leitor que muito do que acontece no espaço da acção não é descrito, mas sim sugerido ou insinuado através dos sons típicos de um prédio que soam rumo à clarabóia. O relógio personificado quebra o silêncio do lar-túmulo de Justina e Caetano e enfatiza três vezes quer a repulsa dos membros do casal um pelo outro, quer o processo de simbiose entre a mulher, que na página 173 é comparada a uma

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

múmia, e a casa, pois ambas, tal como o gato, parecem perpetuar o silêncio que veicula o estado de espírito da personagem feminina, junto da qual os indesejados objectos sonoros são animizados. O quebrar do silêncio na casa é tão raro que, quando tal acontece, os móveis personificados assustam-se. Como prova o relógio da casa de Anselmo e Rosália, ao insinuar-se quando nada mais se ouve, o silêncio é um dos temas do romance associados à paisagem acústica. O som humano apenas povoa a casa de Justina quando Caetano, num ataque de fúria, tenta violar a mulher e ambos acabam por sentir prazer, como revelam os sons e o "instinto cego" e animalesco descritos na página 304, elementos sonoros complementados pela paisagem olfactiva, pois a mulher cheira o corpo do marido após o êxtase sexual.

Justina reconhece os vizinhos e os seus estados de espírito através dos ruídos que ouve das escadas e que interrompem o "diálogo do silêncio e do relógio" (41) do seu lar, por exemplo, o som de Rosário, irritada, a fechar a janela, ou de Paulino, também furioso, a bater com a porta, bem como os ruídos dos automóveis na rua, sons mecânicos e estímulos exteriores que invadem o prédio. Aliás, o automóvel possibilita uma "confusão de ruídos" (41) e assume-se como sinónimo de poder económico num bairro popular, pelo que os residentes ao ouvi-lo sabem que é o amante de Lídia que acaba de chegar. Já o som dos saltos altos nas páginas 197, 284 e 358 é imediatamente associado por todos à figura sensual de Lídia. Esta última personagem é apresentada através do ponto de vista de vários vizinhos, cientes de que ela é sustentada por Paulino numa casa luxuosa e repleta de ruídos e aromas sensuais que contrastam com o silêncio, a escuridão e o cheiro a mofo do lar desarmonioso de Justina, onde o prazer não existe até perto do final da acção. Os sonhos conturbados desta última mulher encontram-se também repletos dos sons e imagens da filha falecida que lhe perturbam o sono e a mente, como veicula o campo semântico sonoro associado à dimensão onírica e às aliterativas experiências nocturnas da personagem:

> Antes de adormecer martelava no cérebro a recordação do rosto de Matilde, das inflexões da sua voz, dos gestos, das gargalhadas . . . O peso das sombras e do silêncio . . . Ressoaram gemidos surdos e desesperados . . . despertando ecos nas grutas sombrias . . . lançando na noite mil ressonâncias trágicas, os gemidos aproximavam-se e o seu gemer já era chorar . . . Os olhos perdidos de Justina lutaram contra a angústia dos sons que lhe enchiam os ouvidos . . . Ficou a música, o andamento lento da *Heroica,* clamando a dor. (43)

A estratégia dos sonhos sonoros é recuperada na página 182 para veicular a tensão psicológica de Isaura, dando forma a mais uma *soundscape* onírica, pois os sonhos não são apenas constituídos por visões imaginadas, ou melhor sonhadas, mas também pela terceira sinfonia de Beethoven que se ouve desde o apartamento das quatro mulheres, por entre estalidos. Os elementos

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

sonoros, culturais e naturais de Lisboa, como o fado (145–146, 314, 316), o eléctrico (257, 272), o rio (18–19) e topónimos como Baixa (47, 80–81, 363), Calçada do Combro (266) e Restauradores (364), e espaços como o café e a leitaria (258, 273), sugerem sons típicos da capital imediatamente associados a essas imagens, sendo os ruídos da cidade ao anoitecer brevemente referidos (85) à medida que o horizonte e o espaço de acção e de manobra das personagens se estende para além do prédio. Através de Carmen, a espanhola mal casada em Portugal, o romance adquire um cariz poliglota e polifónico, pois no prédio também ouvimos falar e gritar em castelhano (62–64, 87–88, 228–30, 294, 389). Quando Carmen parte de férias, Emílio sente-se livre para flanar por Lisboa, liberdade que é materializada pelo silêncio que invade o seu lar. Também o tinido da chave a abrir a gaveta entusiasmam a tia Amélia ao violar o espaço privado onde Adriana esconde o seu diário, que a idosa está prestes a ler, ciente da transgressão que tanto prazer lhe dá e que é também marcada pelo som da própria gaveta a ranger. Como veremos, não é apenas a imagem acústica que permite às personagens saber o que se passa noutras divisões do seus lares, ou nas casas dos vizinhos, pois, tal como os sons, os cheiros ou aromas que constituem a paisagem olfactiva revelam actividades que as personagens não podem ouvir nem observar.

Num estudo sobre o olfacto, Jim Drobnick (92) estende o conceito de *soundscape* para o campo da *smellscape* ao afirmar que "soundscapes consist of sound events, some of which are soudmarks (compare landmarks). Similarly, smellscapes will involve smell events and smell marks. 'Eyewitness' is replaced by 'earwitness' and nosewitness. Visual evidence becomes hearsay and nosesay. The heightening of visual perceptions becomes ear-cleaning and nose-training." A paisagem olfactiva poderá então ser entendida como o conjunto de aromas por vezes associados a pessoas, a locais ou a outros estímulos exteriores (Relph 1976; Engen "The Origin"; Engen *The Perception;* Engen e Ross 221–27) que intensificam a descrição da paisagem visual, que é, como sabemos, predominante no romance em geral. As personagens de *Claraboia* produzem ruídos que são partilhados e ouvidos por vizinhos, permitindo-nos analisar de que forma ouvem e percepcionam o mundo que as rodeia. As paisagens olfactivas e auditivas são portanto análogas à paisagem visual, remetendo para a informação geográfica percepcionada em conjunto pela visão, pela audição e pelo olfacto, que, por sua vez, auxiliam o ser humano a localizar-se a si mesmo no espaço, bem como a terceiros, por exemplo na cozinha (através do cheiro a comida). Tuan (1974) e Porteous (356–78) têm estudado a dimensão olfactiva da experiência geográfica, e este último utiliza o termo *smellscape* para aludir à dimensão geográfica de determinados aromas: "the concept of smellscape suggests that, like visual impressions, smells may be spatially ordered or place-related" (Porteous 359). Enquanto a paisagem humanizada e arquitectónica percepcionada pela visão

não muda de imediato, cheiros e sons aparecem, mais ou menos intensos, e esbatem-se rapidamente, e, no caso do cheiro, poderá inclusive impregnar-se (Rodaway 61–81). No que diz respeito ao mundo natural e até à natureza humanizada, a *soundscape* e a *smellscape* são por isso muito mais efémeras que a paisagem visual, uma vez que as construções urbanas e as paisagens naturais (como os jardins) não mudam repentinamente, como acontece com os aromas, que são, talvez por isso, muito menos referidos. Embora em menor grau, a paisagem olfactiva também é percepcionada pelos residentes de *Claraboia,* como acontece no final da página 30, quando Maria Cláudia visita Lídia e sente a "envolvê-la a tepidez perfumada do ambiente" algo erótico. O perfume intenso do apartamento de Lídia, a vizinha de má fama, veicula a carga erótica e a volúpia da decoração do lar cuja inquilina é criticada pelas demais personagens. Essa carga sensual é reforçada simultaneamente pelo tacto e pela audição através do ruído provocado pelos luxuosos tecidos de Lídia, sensações às quais se juntam os aromas do perfume e do corpo da jovem. O lar de Justina e Caetano, onde a felicidade e a luz do sol não entram, pois as janelas estão sempre fechadas, é ainda caracterizado através do cheiro a bafio (39), que reforça a imagem do silêncio para enfatizar a tristeza da dona de casa. A *smellscape* complementa assim a *soundscape* do apartamento cujos aromas também acentuam o silêncio, a escuridão e o isolamento. Tal como os sons, também os cheiros e os sabores culinários invadem os apartamentos, por exemplo os do almoço a ser preparado e de comida queimada (69, 260), bem como o sabor do café adocicado e do pão (14–15), marcando o ritmo e os períodos do dia ao ilustrar episódios domésticos.

A vida num prédio acarreta consigo a inevitável onzenice. Os vizinhos sentem uma enorme curiosidade pela vida e pelas transgressões morais dos demais residentes, temática que se encontra intimamente relacionada com a paisagem sonora do romance, ou seja, com tudo aquilo que se diz ou sussurra, ouve, cheira e comenta. No romance, o fenómeno sociocultural a que chamamos falatório ou má-língua (*gossip*) veicula, através dos diálogos domésticos e rumores, o discurso oficial e moral dos moradores do prédio enquanto comunidade. Caetano tira partido da má-língua para se vingar da sua mulher Justina e de Lídia, enquanto o jovem Abel teme o falatório e decide deixar o prédio para que a ordem seja restaurada. A coscuvilhice, prática transversal a todas as sociedades (Rosnow e Fine 52; Bergmann 15; Fullord 1–20; Kartzow 1–40), dramatiza histórias que se vão ouvindo e exagerando progressivamente pelo edifício, assumindo o mexerico o estatuto de voz privada e posteriormente pública ao envolver a reputação das vítimas do falatório, sobretudo Lídia e Abel. A má-língua permite uma maior compreensão do comportamento e do *ethos* da sociedade plasmada no romance, caracteriza as aspirações sociais de personagens como Anselmo e Rosário, que chamam "pelintra[s]" (97) a Abel e Silvestre, e funciona como

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

uma arma de vingança para Caetano. Se os pais de Maria Cláudia chamam pobres aos vizinhos, Silvestre descreve os primeiros ao seu jovem inquilino como "babosos," irritantes e também como pelintras que se fazem passar por endinheirados (121–22), descobrindo o leitor na página 148 que o sapateiro-filósofo tem razão relativamente ao aperto económico que o casal enfrenta. Silvestre descreve ainda as senhoras do segundo esquerdo como educadas, recentemente empobrecidas e pouco dadas à má-língua, assumindo-se a onzenice, portanto, como um interessante jogo de espelhos que revela o facto de num prédio tão pequeno, em que sons e cheiros viajam tão facilmente, quase não existirem segredos.

De acordo com Nigel Rapport (266–67) existem três abordagens antropológicas para estudar o falatório ou a má-língua, podendo todas elas ser aplicadas a *Claraboia,* uma vez que descrevem dimensões diferentes dessa prática social. A abordagem funcionalista define o fenómeno como um processo de sanção culturalmente determinado, que ajuda a manter a união, a moral e a história de um grupo ao julgar e controlar o indivíduo de acordo com as expectativas tradicionais; daí que também funcione como marca de pertença a um determinado grupo, os núcleos familiares do prédio dos quais Lídia é afastada no final da acção ao ser abandonada por Paulino e alvo de falsos rumores.

A segunda abordagem referida por Rapport, a transaccionalista, encara o falatório como uma forma de os indivíduos manipularem as regras culturais devido a interesses rivais, a jogos de poder, à amizade e à riqueza que tentam proteger ao coscuvilhar sobre aspirações individuais e não colectivas, ou seja, a má-língua serve também para manipular a ordem moral, com base em interesses pessoais, sendo exactamente o que Caetano faz ao tentar acusar a mulher de traição e ao espalhar a falsa notícia da relação de Lídia com Abel.

Ambas as teorias sintetizadas por Rapport, orientadas uma para o grupo e a outra para o indivíduo, convergem numa terceira, a simbólico-interaccionista, cuja ênfase recai sobre a forma como a realidade cultural e as relações sociais são representadas e debatidas em conversas diárias, como as de Rosália e Anselmo. Através do falatório e dos rumores, os indivíduos especulam sobre a sua vida e o mundo, providenciando a si mesmos um mapa do ambiente social das formas de ser/agir de terceiros que permite formular um programa de negociação sobre os comportamentos que regem a sua conduta moral. Não é, portanto, de estranhar que Anselmo e Rosália se preocupem com "o que dirão os vizinhos" (99), mas ignorem a moral vigente para defenderem os seus interesses económicos ao pedir um favor à mal-afamada Lídia, mais propriamente uma "cunha" para a filha ser empregada na seguradora de Paulino, o amante de Lídia. Já Caetano, para se vingar desta última por o ter rejeitado, escreve uma carta anónima a Paulino a caluniar a jovem, afirmando que esta tem um caso com Abel. O amante de Lídia abandona-a,

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

e Anselmo e Rosário ostracizam-na e proíbem a filha, a quem a primeira providenciara emprego, de falar com a vizinha promíscua. Silvestre descreve a Abel a galega Carmen como uma "víbora" (120) ao coscuvilhar sobre o casamento infeliz da espanhola e de Emílio, o casal do rés-do-chão esquerdo. Também Lídia faz uso de rumores para denegrir Cláudia perante Paulino, que se interessara pela jovem. A *gossip* é, portanto, um processo metacultural que permite perpetuar as convenções que pautam a vida em comunidade, neste caso no prédio, sendo também fruto de mentiras, como acontece com os estratagemas de Caetano. Como verificamos no romance, a má-língua é um fenómeno dinâmico, pois as personagens relacionam-se com terceiros e comportam-se conforme as notícias que ouvem e as que querem tornar públicas, mesmo que distorcidas. Caetano e Lídia retiram partido desse discurso marginal (Gordon 1996; Spacks 5–22; Schaefer 4–26) na vida pública da pequena comunidade de Lisboa, estabelecendo-se um paralelismo entre os rumores e a narrativização de percursos pessoais, como os de Lídia e Abel enquanto ficções ou meias-verdades (Chambers 212, 220). Esses percursos biográficos são conhecidos na comunidade que, por sua vez, é também unificada pelas novidades que vão passando de boca em boca; daí que quando da partida de Carmen para a Galiza toda a vizinhança se vá despedir da viajante.

A análise do conjunto dos sons que compõem a *soundscape* de *Claraboia* permitiu-nos estudar a variedade e a riqueza simbólica dessa mesma paisagem e a forma como o narrador veicula a simultaneidade de acções através da justaposição de sons e até de silêncios, realçando a percepção sensorial e certos traços psicológicos das personagens, bem como os vários momentos do dia em que determinados sons se podem ouvir e discernir em espaços públicos e privados específicos. Se os sons são estímulos externos fruto da actividade humana, o silêncio que caracteriza o lar de Rosália simboliza o vazio e a inactividade nesse espaço doméstico, reforçando a sua imagem visual sombria. Como vimos, ao longo de *Claraboia* torna-se claro que as paisagens sonoras e olfactivas, bem como os sabores e as texturas apreendidos respectivamente pelo paladar e pelo tacto, complementam descrições e imagens visuais, sendo, por vezes, tão importantes quanto estas últimas. Na narrativa de que nos ocupamos muito do que não se vê é ouvido; daí a importância da audição para auxiliar a descodificar estados de espírito, rotinas e preferências através do que se ouve dentro e fora de portas, nomeadamente por meio da má-língua, fenómeno que, como o próprio termo indica, remete para a dimensão auditiva (auscultação) da interacção humana e é transversal a quase todos os lares do hiper-espaço da acção. Se a transgressão caracteriza todos os apartamentos excepto o de Silvestre e de Mariana, os sonhos, as lides domésticas, a luta por uma vida melhor, os desejos profissionais, sociais, sentimentais e sexuais, bem como sons e aromas pautam a dinâmica do prédio, que é também enriquecida pelos confrontos de ideias entre Abel e o seu

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

senhorio em torno da vida, das aprendizagens, da amizade, da política e da liberdade. O imaginário do romance é, portanto, enriquecido por todos esses aromas, texturas e sons do quotidiano de uma Lisboa pitoresca simultaneamente urbana e rural.

Notes

1. "Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido." (9).

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016

Obras Citadas

Bergmann, Jorge R. *Discreet Indiscretions: The Social Organization of Gossip.* New York: Aldine de Gruyter, 1987.

Chambers. Ross. "Gossip and the Novel: Knowing Narrative and Narrative Knowing in Balzac, Mme de Lafayette and Proust." *Austrian Journal of French Studies* 22–23 (1985–1986): 212–33.

Drobnick, Jim. *The Smell Culture Reader.* Oxford: Berg, 2006.

Engen, T. "The Origin of Preferences in Taste and Smell." *Preference, Behaviour and Chemoreception.* Ed. H. A. Kroese. London: Information Retrieval, 1979. 263–73.

———. *The Perception of Odors.* New York: Academic Press, 1982.

Engen, T. e B. M. Ross. "Long Term Memory of Odors with and without Verbal Descriptions." *Journal of Experimental Psychology* 100 (1973): 221–27.

Fullord, Robert. *The Triumph of Narratives: Storytelling in the Age of Mass Culture.* New York: Broadway Books, 2001.

Gordon, Jan B. *Gossip and Subversion in the Nineteenth-Century Novel.* Basingstoke: Macmillan, 1996.

Kartzow, Marianne Bjelland. *Gossip and Gender: Othering of Speech in the Pastoral Epistles.* Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

Lodge, David. *Modes of Modern Writing.* London: Edward Arnold, 1977.

———. *The Novelist at the Crossroads and other Essays on Fiction and Criticism.* New York: Routledge, 1971.

Porteous, John Douglas. "Smellscape." *Progress in Human Geography* 9:3 (1985): 356–78.

———. *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor.* Toronto: U of Toronto P, 1990.

Puga, Rogério Miguel. "*Claraboia,* José Saramago." *Colóquio Letras* 180 (2012): 223–25.

———. "Every Fresh Object Was Amusing": Representações sonoras de Portugal em *Travels Through Portugal and Spain, during the Peninsular War* (1820), de William

Graham." *XX Colóquio de História Militar. A Guerra Peninsular em Portugal (1810–1812): Derrota e Perseguição. A Invasão de Masséna e a Transferência das Operações para Espanha* 1. Ed. António P. Araújo Pires Vicente. Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar, 2012. 223–234.

———. "Soundscape (Paisagem Sonora)." E-Dicionário de Termos Literários. Ed. Carlos Ceia. U Nova de Lisboa. Web. 10 Nov. 2011. http://www.edtl.com.pt.

Rapport, Nigel. "Gossip." *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology.* Ed. Alan Barnard e Jonathan Spencer. London: Routledge, 1996. 266–67.

Relph, E. *Place and Placelessness.* London: Pion, 1976.

Riffaterre, Michael. *Fictional Truth.* Baltimore: John Hopkins U P, 1993.

Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place.* New York: Routledge, 2002.

Rosnow, Ralph L. e Gary Alan Fine. *Rumor and Gossip: The Social Psychology of Hearsay.* New York: Elsevier, 1976.

Saramago, José. *A Bagagem do Viajante: Crónicas.* Lisboa: Caminho, 2010 [1973].

———. *Memorial do Convento.* Lisboa: Caminho, 1998 [1982].

———. *Cadernos de Lanzarote.* Lisboa: Caminho, 1994.

———. *Todos os Nomes.* Lisboa: Caminho, 1997.

———. *O Homem Duplicado.* Lisboa: Caminho, 2002.

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

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* Rochester: Destiny Books, 1993.

Schaefer, Andrea. *The Phenomenon of Gossip in* Pride and Prejudice. Altstadt: Grin Verlag, 2002.

Spacks, Patricia Meyer. *Gossip.* New York: Knopf, 1985.

Sterne, Jonathan. "Sonic Imaginations." *The Sound Studies Reader.* Ed. Jonathan Spence. New York: Routledge, 2012. 1–18.

Thompson, Emily Ann. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933.* Cumberland: MIT P, 2004.

Tuan, Yi-Fu. *Topophilia.* Prentice-Hall: Englewood Cliffs, 1974.

Downloaded from by guest on October 15, 2026. Copyright 2016