

MARIANA ASTOLPHO ROMEIRO

**AS IMAGENS DA ESPANHA EM *A JANGADA DE PEDRA*
(1986), DE JOSÉ SARAMAGO**

ASSIS

2009

MARIANA ASTOLPHO ROMEIRO

**AS IMAGENS DA ESPANHA EM *A JANGADA DE PEDRA*
(1986), DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção de título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Romeiro, Mariana Astolpho
R763i As imagens da Espanha em A jangada de pedra (1986), de
José Saramago / Mariana Astolpho Romeiro. Assis, 2009
124 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Antonio Roberto Esteves

1. Saramago, José, 1922- 2. Intertextualidade. 3. Alegorias.
4. Ibérica, Península (Espanha e Portugal). I. Título.

CDD 869.3
801.953

Aos meus pais Fátima e Antônio, porto
seguro constante.

À minha irmã Caroline pelo apoio sincero
em todas as etapas desta caminhada.

Ao Gustavo, meu companheiro eterno, pelo amor
dedicado e estímulo tão essencial.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me proporcionar o prazer de realizar minha pesquisa e conhecer pessoas tão especiais neste percurso.

Agradeço ao meu orientador Professor Dr. Antonio Roberto Esteves, pela paciência, pela compreensão, pelos ensinamentos e conselhos tão fundamentais em todos os momentos deste trabalho, meu agradecimento.

À minha família por toda a segurança, carinho e amor dedicados incondicionalmente.

Ao Gustavo, pela inesgotável paciência e amor constantes para que eu pudesse permanecer forte para continuar a caminhar.

À Iris Selene Conrado, pela amizade sincera, pelo companheirismo fiel, pelas discussões filosóficas, pelas palavras ternas e pela contribuição essencial desde a primeira página.

Agradeço aos Professores Dr. Odil José de Oliveira Filho e Dr^a. Ana Maria Carlos pela importantíssima contribuição com suas aulas no Mestrado.

Às Professoras Dr^a. Sandra Aparecida Ferreira e Dr^a. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade pelo carinho e pelas preciosas sugestões feitas no exame de qualificação.

Às amigas Rita de Cássia Moreira e Andréia Hernandes, sempre dispostas a amparar, obrigada pelo apoio, pela atenção, por todos os conselhos e incentivos.

A Thiago Alves Valente, pelo apoio e pela ajuda essencial para minha formação, agradeço imensamente a credibilidade e a confiança.

Ao Professor Dr. Sérgio Augusto Zanoto pela leitura atenta e pelas importantes sugestões.

Aos funcionários que atuam no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras na UNESP de Assis, obrigada pela dedicação.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram a seguir com este trabalho, acreditaram em mim e me impulsionaram para que sempre continuasse a caminhar: meu infinito agradecimento.

A harmonia possível das coisas depende do seu
equilíbrio e do tempo em que acontecem, não
cedo de mais, não tarde de mais, por isso nos
é tão difícil alcançar a perfeição.

José Saramago. *A jangada de pedra.*

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes
acabam. E mesmo estes podem prolongar-se
em memória, em lembrança, em narrativa.

José Saramago. *Viagem a Portugal.*

ROMEIRO, Mariana Astolpho. As imagens da Espanha em *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago – 2009 – Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP – 2009.

RESUMO

Nesta pesquisa, objetiva-se analisar a presença da Espanha no romance *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago. Para isso, apresenta-se primeiramente o estudo das categorias narrativas, além do uso recorrente da alegoria e da ironia, retomando-se conceitos sobre o romance pós-moderno, pelo viés crítico de Hutcheon (1991). Em seguida, desenvolve-se uma leitura analítica a partir da perspectiva teórica da intertextualidade, baseada nas teorias de Kristeva (1974), Bakhtin (1981, 1988) e Jenny (1979), bem como o levantamento dos diálogos intertextuais desenvolvidos no romance, uma vez que todos esses aspectos em conjunto contribuem para compor as relações interculturais presentes na obra. Ressaltam-se as paisagens da Espanha presentes no romance como parte da utilização, por Saramago, do conceito de iberismo. Os aspectos culturais na península Ibérica são destacados como forma de oferecer uma profundidade para a análise crítica e também para a reflexão sobre como *A jangada de pedra* trata de questões concernentes à identidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE: *A jangada de pedra*; José Saramago; Intertextualidade; alegoria; iberismo.

ROMEIRO, Mariana Astolpho. As imagens da Espanha em *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago – 2009 – Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista – UNESP – 2009.

ABSTRACT

The aim of this research is to analyze the presence of Spain in the novel *A jangada de pedra* (1986), by Jose Saramago. For this, firstly, we show the study of the categories of narrative, and also the recurrent use of allegory and irony, observing the concepts of the postmodern novel, by the critical point-of-view of Hutcheon (1991). After that, we will develop an analytical reading from the theoretical perspective of intertextuality, based on the theories of Kristeva (1974), Bakhtin (1981, 1988) and Jenny (1979), and study the intertextual dialogue developed in the novel as well, because we believe that all these aspects together contribute to form the intercultural relations presented in the book. We highlight the landscape of Spain in the novel as part of the use of the concept of Iberianism, by Saramago. The cultural aspects from the Iberian Peninsula are highlighted as a way to provide a depth critics analysis and also for bringing a reflection on how *A jangada de pedra* comes to questions concerning the cultural identity.

KEYWORDS: *A jangada de pedra*; Jose Saramago; Intertextuality, allegory; iberianism.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS.....	09
Capítulo 1 – <i>A jangada de pedra</i> (1986), de José Saramago.....	14
Capítulo 2 – Navegando por mares literários: intertextualidades em <i>A jangada de pedra</i>	45
Capítulo 3 – Paisagens da Espanha em <i>A jangada de pedra</i>	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	119

PALAVRAS INICIAIS

Não se escrevem romances para contar a vida,
senão para transformá-la, acrescentado-lhe algo.

Mario Vargas Llosa

José Saramago nasce em 16 de novembro de 1922, em Azinhaga, uma pequena aldeia do Ribatejo. Ainda menino se muda com os pais para a capital portuguesa, tendo que abandonar os estudos e trabalhar como serralheiro mecânico para ajudar a família. Em Lisboa exerce as funções de jornalista, desenhista, funcionário público, editor, entre outros. No entanto, o que nunca abandona em todos os momentos de sua vida é a paixão pelos livros.

Sua primeira obra literária publicada intitula-se *Terra do pecado*, em 1947, e, 19 anos depois, escreve um livro de poesia chamado *Os poemas possíveis*. Em 1969 integra-se ao Partido Comunista Português e, entre os anos de 1975 e 1980, trabalha em traduções, além de escrever contos e crônicas.

Alcança notoriedade no ano de 1982, com a publicação do romance *Memorial do Convento*, em que traz personagens ficcionais inseridas em fatos históricos do século XVIII. A partir de então, suas obras passam a ser reconhecidas mundialmente, caracterizadas por uma linguagem inovadora e enigmática. Em seus romances, a pontuação não se apresenta de forma convencional, constituindo uma das marcas particulares da escrita saramaguiana. A partir da década de 1990, muda-se para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, por ter sido criticado pelos portugueses pela publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, romance em que discute valores cristãos. O autor decide deixar Portugal pela incompreensão por parte da crítica tradicionalista e vive até hoje com sua esposa, a jornalista espanhola Pilar del Río, em Lanzarote.

A produção saramaguiana compreende romances (*Terra do pecado*, 1947; *Manual de pintura e caligrafia*, 1977; *Levantado do chão*, 1980; *Memorial do convento*, 1982; *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984; *A jangada de pedra*, 1986; *História do cerco de Lisboa*, 1989; *O evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991; *Ensaio sobre a cegueira*, 1995; *Todos os nomes*, 1997; *A caverna*, 2000; *O*

homem duplicado, 2002; *Ensaio sobre a lucidez*, 2004; *As intermitências da morte*, 2005; *A viagem do elefante*, 2008; *Caim*, 2009); contos (*Objecto quase*, 1978; *O conto da Ilha Desconhecida*, 1997); crônicas (*Deste mundo e do outro*, 1971; *A bagagem do viajante*, 1973; *Os apontamentos*, 1976); ensaios (*As opiniões que o DL teve*, 1974; *Viagem a Portugal*, 1981; *Folhas políticas*: 1976-1998, 1999; *Discursos de 82 Estocolmo*, 1999); literatura infantil (*A maior flor do mundo*); diários (*Cadernos de Lanzarote*, 1994-1998, 5 volumes, *As pequenas memórias*, 2006); poesia (*Os poemas possíveis*, 1966; *Provavelmente alegria*, 1970; *O ano de 1993*, 1975; e *O ouvido*, 1979) e também teatro (*A noite*, 1979; *Que farei com este livro?*, 1980; *A segunda vida de Francisco de Assis*, 1987; *In nomine Dei*, 1993; e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, 2005).

O escritor português obtém reconhecimento no panorama internacional pelas narrativas polêmicas, pelo estilo discursivo inovador e também por receber vários prêmios importantes, entre eles: Prêmio Cidade de Lisboa, 1980; Prêmio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos, 1986; Grande Prêmio de Romance e Novela, 1991; Prêmio Vida Literária, 1993; Prêmio Camões, 1995; Prêmio Nobel da Literatura, 1998.

Propõe-se esta pesquisa analisar o romance *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago, pela perspectiva das relações interculturais da península Ibérica. A representação de imagens da Espanha dentro da narrativa saramaguiana promove uma discussão sobre a questão da construção da identidade ibérica. Para isso, busca-se avaliar certos procedimentos estilísticos de produção da obra, como a intertextualidade e a alegoria. Verifica-se também no romance como a idéia de iberismo atua no vínculo cultural entre Portugal e Espanha.

Por meio de pesquisas em banco de dados de fontes eletrônicas (banco de teses da Capes e sites de universidades), pode-se verificar que a obra *A jangada de pedra* tem sido estudada sobretudo por uma abordagem histórica, observando-se questões vinculadas à idéia de identidade, ressaltando-se aspectos culturais de Portugal, bem como a relação intertextual que o romance traz com outras obras portuguesas. Há também análises que salientam a reflexão sobre a ficção em Saramago, destacando o simbolismo e as viagens, a alegoria e o mito presentes em *A jangada de pedra*.

O foco desta pesquisa, no entanto, firma-se na constatação da reiterada existência de elementos da cultura espanhola nesse romance, de modo a se perceber como estes contribuem para a caracterização da unidade cultural ibérica.

No que toca à fabula (TOMACHEVSKI, 1976), *A jangada de pedra* narra ficcionalmente a separação da península Ibérica do restante da Europa, em que Portugal e Espanha, unidos geograficamente, navegam em meio ao Atlântico em busca de um espaço que os reconheça culturalmente. Juntamente com o afastamento da península, outros inexplicáveis acontecimentos sucedem com cinco personagens mais um cão, que se juntam para tentar compreender seus respectivos insólitos. Joana Carda inicia a trama com o ato de riscar o chão com uma vara de negrilho; Joaquim Sassa atira uma pedra ao mar, provocando enormes ondas; José Anaíço, de forma repentina, passa a ser seguido por um bando de estorninhos; Pedro Orce sente o tremor da terra constantemente embaixo de seus pés; e Maria Guavaira, ao desfiar ao acaso um pé-de-meia de lã, não consegue mais encontrar seu fim. Todos acabam sendo guiados por um cão dotado de extrema sensibilidade que os leva ao local onde ocorreu a rachadura do solo. Deste modo, as personagens acreditam que os episódios inusitados de suas vidas possam se relacionar com a separação de seus países do continente europeu e, movidos pelo senso de descoberta, decidem juntos percorrer a geografia ibérica para uma possível compreensão dos mágicos enigmas.

Para atingir seus objetivos, o trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta um breve estudo das categorias da narrativa na obra de José Saramago, a fim de, a partir do levantamento da estrutura do romance, discorrer sobre o modo como *A jangada de pedra* delineia elementos para se pensar as relações interculturais da península Ibérica no contexto do final do século XX. Para isso, utiliza-se de conceitos de Adorno (2003), Tomachevski (1976) e Candido (1972), salientando-se, na obra, elementos estruturais como fábula, trama, personagens, conflito dramático, clímax, tempo, espaço, narrador e temática.

No segundo capítulo, analisam-se as relações de *A jangada de pedra* com outros textos e outros autores, através do processo conhecido como

intertextualidade que sugere um universo cultural muito amplo. Elencam-se alguns dos inúmeros diálogos intertextuais presentes no romance, estabelecidos com obras e autores significativos da literatura universal como, por exemplo, *Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; versos do poeta espanhol Antonio Machado; *Os Lusíadas* de Camões e fragmentos de poemas de Fernando Pessoa, entre outros. Para tal, este capítulo traz o referencial teórico relativo ao conceito de intertextualidade, pela perspectiva crítica de Hutcheon (1991), Kristeva (1976), Perrone-Moisés (1978) e Jenny (1979).

No terceiro capítulo, visa-se uma leitura crítica da viagem empreendida pelas personagens pelo interior peninsular, a fim de reconhecer a fusão do mundo espanhol e português. Pretende-se assinalar as imagens referentes à Espanha no que diz respeito à literatura, à história, aos costumes, à cultura geral do país inseridas em *A jangada de pedra*. Desse modo, parte-se de uma breve definição do conceito de iberismo, proveniente do século XIX, que explicaria o desejo de aproximação das relações entre Portugal e Espanha em todos os âmbitos. Tal visão apóia-se no conceito firmado pelo historiador português Oliveira Martins e também pelo viés crítico de Julio García Morejón, o qual estuda a produção do espanhol Miguel de Unamuno e sua íntima ligação com o mundo português. A partir dessa fusão cultural entre Portugal e Espanha, proposta pelo conceito e coincidente com o que Saramago explicita no romance, aproveita-se para tecer algumas considerações sobre as críticas socioculturais colocadas na obra para representar a posição política da união ibérica em contraposição à união com o mundo europeu.

CAPÍTULO 1

***A JANGADA DE PEDRA* (1986), DE JOSÉ SARAMAGO**

Começou a mover-se, barca que se afasta do porto
e aponta ao mar outra vez desconhecido.

José Saramago

A jangada de pedra, publicado em 1986, foi imediatamente reconhecido pela crítica por questionar social e culturalmente a relação de Portugal e Espanha com os demais países europeus. Pode-se dizer que o tema geral do romance constrói-se por meio da alegoria que se figura na idéia da península Ibérica se separando geologicamente da Europa, a fim de buscar um novo espaço, em novas reflexões e novos diálogos culturais com a América Latina e a África. Pode-se dizer que a obra narra o desprendimento da península do restante do continente europeu para questionar, entre outros temas, a história, a literatura, a política e refletir sobre uma nova condição de ser dos povos ibéricos.

A construção do gênero romanesco necessita de uma articulação minuciosa quanto à escolha dos recursos estéticos, ou seja, os caminhos utilizados para a organização da narrativa devem ser rigorosamente calculados, não mais para imitar fielmente uma realidade, mas para desfigurá-la e representá-la evidenciando os fios narrativos. Conforme Lukács, “a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (LUKÁCS, 2000, p.85). Em *A jangada de pedra* pode-se observar vários dos recursos estilísticos conjeturados, possibilitados pelo contraste da linguagem e pela transfiguração inerente ao arranjo do romance.

Nesse contexto, pode-se inserir *A jangada de pedra* na pós-modernidade, isto é, a configuração contemporânea estrutural da forma romanesca. Esta afirmação baseia-se na observação e na análise da narrativa, relevando os aspectos da estrutura textual. A construção do romance perpassa pelo viés político, irônico, desafiador e questionador, remetendo à definição de pós-

modernismo proposta por Linda Hutcheon: “o pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p.20).

Segundo Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo*, o advento pós-moderno ultrapassa a classificação literária, pois o pós-modernismo trata-se de um evento histórico, inerente ao desenvolvimento tecnológico, muitas vezes com intenção política e econômica, instaurando-se como um “fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19). Assim, o pós-modernismo questiona, dessacraliza, ironiza com intuito proposital, isto é, estremece suas próprias estruturas conscientemente, de acordo com Hutcheon:

Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova (HUTCHEON, 1991, p.142).

De tal modo, o estilo pós-modernista abrange a arte literária com significativas mudanças na forma de produção do texto. Uma dessas transformações, o aspecto lúdico envolvendo o leitor, em *A jangada de pedra* se faz presente e constante, na medida em que convida o leitor a participar do jogo paródico, das construções irônicas, instaurando uma liberdade criadora para a construção da narrativa. Outras mudanças no campo formal do romance pós-moderno consistem, segundo Proença Filho (1988), na utilização apurada do processo da intertextualidade em que são expostos os diálogos com outros textos literários; no exercício da metanarração, em que se traceja e descreve o procedimento criativo da obra; no uso contínuo da alegoria; na fragmentação textual da composição narrativa; e na técnica de narração, utilizando a autoconsciência para as personagens e para realizar o processo da metalinguagem.

Dessa maneira, pode-se dizer que esse romance de José Saramago pertence à pós-modernidade. Ou seja, trata-se de uma nova configuração que cuida da escritura que rompe com as estruturas tradicionais, criando uma relação lúdica com o leitor e possibilitando reflexões sobre os mais variados assuntos por

meio de certas estratégias como, por exemplo, a metanarração, a intertextualidade e a alegoria.

Nessa modalidade de romance, o leitor tem um papel fundamental, abolindo as demarcações tradicionais, as divisões esperadas por uma leitura convencional. O narrador retrata um mundo fragmentado, um mundo em caos, esperando que o leitor compreenda os artifícios textuais inovadores, as ironias, a linguagem conotativa, as reflexões que a obra suscita. Além disso, por meio da metalinguagem, expõe os bastidores da escritura, intervindo a todo momento para evidenciar o processo do texto ficcional, em que “o romance é a epopéia do mundo moderno, com seu compasso irônico, anti-heróico, cujo narrador, além de condutor, é o destino” (PENHA, 2007, p.96).

Para verificar os elementos que caracterizam *A jangada de pedra* enquanto um romance pertencente à pós-modernidade, apresenta-se uma análise inicial da obra, em que serão levantados os elementos estruturais da narrativa, a saber: fábula, trama, conflito dramático, clímax, tempo, espaço, narrador, temas e personagens, com base em Tomachevski, Adorno, Antonio Candido e Antonio Dimas.

Para Tomachevski (1976), a fábula equivale à sucessão cronológica dos acontecimentos narrados que não possuem necessariamente a forma apresentada na obra. A trama, ao contrário, define-se por ser “constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam” (TOMACHEVSKI, 1976, p.173).

A fábula, em *A jangada de pedra*, pode ser sintetizada da seguinte forma: cinco personagens, Joana Carda, Maria Guavaira, Joaquim Sassa, José Anaiço e Pedro Orce, viajam pelos países ibéricos Portugal e Espanha, que se desprendem da Europa formando uma espécie de jangada de pedra que se move pelo oceano, para fixar-se posteriormente em meio ao Oceano Atlântico, entre a América Latina e a África.

Esta história, no entanto, é contada de modo mais complexo. O narrador conta, sempre em tom irônico, a história que envolve as personagens em acontecimentos insólitos. Joana Carda faz um risco no chão com uma vara de negrilho; Joaquim Sassa atira inocentemente uma enorme pedra ao mar; o espanhol Pedro Orce, ao levantar-se, sente a terra tremer debaixo de seus pés;

José Anaíço começa a ser perseguido por um bando de estorninhos e Maria Guavaira, no seu sótão, desfaz um pé-de-meia de lã azul, não conseguindo encontrar o seu fim.

O primeiro a sair de sua terra é Joaquim, que se encontra com José e ambos saem à procura de Pedro. Unidos, eles voltam a Portugal e então encontram Joana, que havia se deslocado de Ereira para Lisboa. Decidem, juntos, ir com o carro de Joaquim Sassa, chamado Dois Cavalos, até a terra de Joana e observar o risco que ela havia feito no chão com a vara de negrilho. Chegando lá, encontram um cão que parece disposto a guiá-los e que “tinha na boca um fio de lã azul que pendia, húmido” (SARAMAGO, 2006, p.130).

Os quatro acompanham o cachorro que os leva à região da Galiza, hospedando-se, no trajeto, na casa de Joaquim Sassa no Porto. Ao seguir o fio do cão, chegam à casa de Maria Guavaira, responsável por outro fenômeno, o de desfiar uma meia de lã velha, a qual possui um fio azul que nunca se acaba.

A viagem das personagens pelo interior da península principia quando todos percebem que têm um motivo especial nos fenômenos inacreditáveis ocorridos com cada um deles. Por terem buscado uns aos outros para tentarem compreender a si próprios, decidem iniciar a grande viagem pelos territórios de Portugal e Espanha.

Inicia-se, então, outra etapa da viagem, em direção ao leste peninsular, que é feita pelo grupo em uma galera, pois Dois Cavalos, o carro de Sassa, não tinha mais condições de prosseguir. Maria Guavaira conduz a carroça, puxada inicialmente por um cavalo e posteriormente por dois.

Os viajantes seguem em direção aos Pirineus. Em princípio formam-se dois casais, mas durante o trajeto, as duas mulheres, por compaixão à solidão do espanhol, acabam também por ter relações sexuais com Pedro Orce, o que provoca certa instabilidade no grupo. As personagens permanecem juntas, mas convivem com o ressentimento que se instaurou após o fato. Chegam ao fim da Península, deslumbrados com a contemplação natural que presenciam. Nessa ocasião, Joana e Maria percebem que estão grávidas, não podendo afirmar certamente sobre a paternidade, visto que “a situação é embaraçosa, como salta aos olhos, e o embaraço resulta da dificuldade de deslindar duas duvidosas paternidades” (SARAMAGO, 2006, p.266).

Ressalta-se que o narrador, ao utilizar o termo “embaraço”, remete a dois sentidos da palavra: o primeiro, referindo-se à idéia de complicação, isto é, a situação vivida pelas personagens devido à gravidez seria complicada, uma vez que tanto José e Joaquim, respectivamente os companheiros de Joana e Maria, quanto Pedro poderiam ser os pais das crianças. O segundo, alude a outro sentido, também próximo ao termo espanhol “*embarazo*”, que significa “gravidez”, referindo-se à gravidez das mulheres. Tem-se, portanto, uma relação lúdica das acepções da palavra, demonstrando essa interação entre as línguas portuguesa e espanhola. Desse modo, o narrador transfigura a representação da união ibérica do plano narrativo para o plano do discurso.

Assim, o romance não mostra apenas a integração política, histórica e geográfica, mas também a demonstra na própria dinamicidade da linguagem, pois mescla a riqueza e a capacidade de variação semântica das palavras. Ao se perceber que um termo está imbuído de inúmeros significados, Saramago sugere que a fusão entre Portugal e Espanha figura-se de modo muito mais complexo e amplo que um simples vínculo físico.

Enquanto se narram as viagens das personagens, também se narra a história da “viagem da jangada”, da qual as personagens tomam conhecimento através dos meios de comunicação que os mantêm informados. A separação da península Ibérica domina todos os assuntos, principalmente pelo possível choque com as ilhas dos Açores. As pessoas se desesperam, uma grande parte quer sair da península e partir para a Europa, outros correm do litoral para o interior. Mas o choque previsto com os Açores não acontece. Nota-se, assim, que o desenvolvimento do romance expõe as histórias das viagens tecidas conjuntamente, evidenciando a circularidade presente em toda a narrativa.

Conforme Tomachevski (1976), o conflito dramático, denominado intriga, define-se por uma ampliação das ações das personagens atreladas ao motivo da narrativa, ou seja, às variadas temáticas construídas no romance e empreendida pela atuação das personagens. Como em *A jangada de pedra* existem duas histórias intercaladas, a saber, a viagem das personagens pela península e a viagem da própria península pelo oceano, verificam-se dois conflitos dramáticos na narrativa. O primeiro é a mobilização das personagens em busca de explicações razoáveis para os acontecimentos incomuns sucedidos; o segundo, o

desprendimento da península Ibérica em relação ao continente europeu, uma vez que após este fato há a instauração de um forte desespero entre a população.

Reconhece-se, a partir dos conflitos definidos, que um possível clímax da narrativa, isto é, o ápice das tensões, figura-se na morte da personagem Pedro: quando o andaluz deixa de sentir o tremor da terra, pressupõe-se que a península cessara o movimento, assinalando desta maneira o fim do conflito estabelecido pela peregrinação das personagens. Contudo, ao final da obra, o narrador afirma que “A viagem continua” (SARAMAGO, 2006, p.291), ou seja, o movimento das personagens não cessa, demonstrando o caráter cíclico da viagem. Tem-se, portanto, o fim de um ciclo e o início de outro, ilustrado pelo ato de plantar a vara de negrilho no túmulo do espanhol. Essa mesma vara aparece ressecada e escura, quando abre a seqüência dos fatos insólitos, na primeira página do romance. Ao final, encontra-se verde e instala a esperança de florescer no próximo ano: “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem” (SARAMAGO, 2006, p.291).

Outra possibilidade de interpretação do clímax da obra seria a própria separação da Península, no início do romance, conforme afirma Calbucci:

[...] Saramago descreve uma série de atos insólitos (ocorridos com anônimos), que precedem o clímax do romance, estranhamente colocado no início da narrativa, a saber, o rachamento dos Pirineus, com a Espanha se separando da França e a península ibérica, como uma jangada feita de pedra, a navegar desgovernada pelo Oceano Atlântico (CALBUCCI, 1999, p.51).

No que se refere à questão temporal, na obra de Saramago não há muitas marcas temporais bem definidas. Tem-se apenas a menção de certos períodos de tempo como em: “Por estes mesmos dias, talvez antes, talvez depois” (SARAMAGO, 2006, p.09); “A expedição partiu no dia seguinte, ainda antes do nascer do sol” (SARAMAGO, 2006, p.19); “Passados dois dias” (SARAMAGO, 2006, p.22); “No mesmo dia” (SARAMAGO, 2006, p.267); “Neste dia” (SARAMAGO, 2006, p.191); “Um dia” (SARAMAGO, 2006, p.269).

No entanto, nota-se que há um tempo claramente definido: o das viagens das personagens, suas ida e volta pela península, a partir do início do

desgarramento da península, denotando uma marcação, ao mesmo tempo cronológica e espacial, da idéia de ciclo. Portanto, todo o processo que ocorre, desde a separação até a fixação da península, não possui uma estrutura linear, em termos de precisão temporal. Todavia, há uma circularidade que perpassa toda a narrativa, assinalada pelos retornos das personagens a lugares anteriormente visitados e o fechamento da narrativa em um contínuo, ou seja, o tempo circular que se instala ao afirmar o narrador “A viagem continua” (SARAMAGO, 2006, p. 291).

Ressalta-se outra temporalidade na obra, revelada em sua própria estrutura, vinculada à marca indefinida de tempo da narrativa: a possibilidade do estabelecimento de uma universalidade do texto, mesmo sabendo-se que o romance foi tecido num momento particular histórico-político de Portugal, referindo-se a uma posição contrária à união dos países ibéricos ao Mercado Comum Europeu. A leitura de *A jangada de pedra* mantém-se, assim, contemporânea, pois os questionamentos elevam-se ao nível cultural, ou seja, um dos pilares da construção do texto seria a alegoria da península se desprendendo da Europa. Desse modo, as reflexões efetuadas no desenrolar da narrativa retomam um passado glorioso para dessacralizá-lo e inseri-lo, por meio de um viés agudamente irônico, no contexto do fim do século XX.

Antonio Dimas afirma, com relação ao espaço romanesco, que “cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (DIMAS, 1985, p.05). Dessa forma, o espaço apresenta-se em *A jangada de pedra* como um dos elementos mais suscetíveis de interpretação, uma vez que se liga diretamente à temática da obra.

Pode-se observar, contudo, que o espaço principal constitui-se na península Ibérica, tendo-se, a partir dele, outros espaços a ele circunscritos. Poder-se-ia elencar, por exemplo, espaços geográficos ibéricos, como: capitais, cidades e regiões portuguesas e espanholas, como Lisboa, Coimbra, Ereira, Açores, Alentejo, Ribatejo, Beira, Minho, Soure, Astúrias, Galiza, Silves, Albufeira, Catalunha, Algarve, Valência, Estremadura, Valhadolid, Andaluzia, Orbaiceta, Córdova, Gibraltar, Granada, Zufre, Sevilha, Santiago de Compostela, etc. Dentro desse espaço amplo, há espaços particulares, como: o hotel Bragança, o hotel

Borges, as pensões em que as personagens se hospedam, a casa de Joaquim Sassa no Porto, a casa de Maria Guavaira na Galiza, o carro chamado Dois Cavalos e a carroça, denominada galera, de Maria Guavaira.

Estes lugares configuram-se de modo importante para a narrativa, pois apontam a diversidade da Península, demarcando culturalmente alguns espaços, ressaltando-se aspectos específicos e peculiares dos locais por quais as personagens passam.

O grande número de espaços sugere a reflexão sobre a temática do romance: o peregrinar contínuo na busca pelo reconhecimento cultural de Portugal e Espanha. Dessa maneira, a grandiosidade e a variedade dos espaços devem-se à proposta de perpassar geograficamente as culturas portuguesa e espanhola, elencando a importância e a tradição dos locais apresentados, para adiante alcançar outros espaços, mais abertos às discussões político-sociais e predispostos a reconhecer a relevância das respectivas identidades culturais.

Os espaços não demonstram a mera passagem das personagens pelos territórios: a riqueza do espaço colocada no romance proporciona vários questionamentos sobre o fazer literário. Cada novo local apresentado sugere uma reflexão acerca da literatura e das tradições dos espaços referidos. Na medida em que as personagens chegam aos novos ambientes, o narrador introduz elementos culturais dessas regiões, como provérbios e máximas populares referentes aos espaços remetidos. Dessa forma, além de ampliar a diversidade cultural e geográfica, faz menção à tradição popular ao mesmo tempo em que se evidenciam as particularidades da península.

Outro elemento essencial na narrativa é o narrador. Muitas transformações o romance sofreu desde o século XIX e uma das principais mudanças refere-se à posição do narrador na composição pós-moderna. Anteriormente, o narrador desenvolvia o intermédio dos fatos acontecidos, ou seja, narravam-se as passagens sucedidas com a intenção de trazer ao leitor uma sensação de realidade. No romance contemporâneo, entretanto, o princípio tradicional da narração se transforma, por atribuir à categoria narrativa a desfiguração, delimitando uma contradição. Segundo Adorno, a caracterização do narrador se converte em “um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do

romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55). A linguagem perde sua linearidade e dessa forma:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice (ADORNO, 2003, p.56).

Em *A jangada de pedra*, o narrador se caracteriza especialmente pela metalinguagem, em que os bastidores textuais destacam-se por estarem em evidência, isto é, delineia-se a construção dos fios narrativos para que o leitor viaje pelos alinhavos do texto em construção, sem a temeridade quanto ao caráter cronológico da composição.

No romance explicita-se o processo da escritura, sendo a auto-reflexividade ressaltada na medida em que o narrador vai explanando o procedimento criativo com o qual a obra está sendo tecida. Pode-se observar, por exemplo, que o narrador, desde o início, inclui-se na narrativa explicitamente, revelando a construção no nível da forma:

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o ardil é ingênuo, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa [...] (SARAMAGO, 2006, p.11).

Nesse parágrafo, nota-se a figura do narrador apropriando-se do processo da tessitura narrativa; discorrendo sobre o papel da escrita e principalmente a reflexão acerca da palavra e do exercício da ficção. Além de expor o processo da escritura, de delinear a representação da ficção, o narrador infiltra-se na narrativa

como mais um dos espectadores do romance. Trata-se, na verdade, de uma técnica narrativa: o narrador, de fato, não quer deixar transparecer que não sabe o que está acontecendo, mas finge estar ciente do que ocorre tanto quanto as demais personagens. Ou seja, o narrador deste romance, ao contrário daquele narrador onisciente do século XIX, vai contando os fatos e analisando a situação e, nesse processo, vai tentando entender os acontecimentos da mesma forma que as demais personagens.

O narrador de *A jangada de pedra*, portanto, omite fatos, confunde, duvida de acontecimentos, apresenta informações imprecisas para causar uma sutil sensação de que ele e o leitor encontram-se no mesmo patamar de conhecimento das ações do romance. Segundo Penha, o narrador surpreende-se com o rumo da narrativa, para envolver e entrelaçar o leitor no momento em que “cria um labirinto textual, joga com o processo escrita-leitura, oscila em relação à perspectiva narrativa – ora sabe, ora não sabe [...] cativa pela ironia e comicidade sutil, aprisiona o leitor em sua estrutura labiríntica” (PENHA, 2007, p.138).

A posição irônica do narrador, os comentários repletos de um humor que cativam o leitor atento na estrutura lingüística da obra são características singulares do narrador de Saramago. Adriano Schwartz ressalta que:

O narrador em Saramago é peculiar. O escritor usa ao longo da maior parte dos romances um narrador em terceira pessoa, mas insere nele características de primeira pessoa: é praticamente onisciente, contudo, ao mesmo tempo, claramente tendencioso – pode-se até dizer apaixonado, com as cargas positiva e também negativa inerentes ao termo [...] o narrador faz também uma série de interferências na história que conta. Em primeiro lugar, estabelece inúmeras digressões a partir dos pretextos mais variados. Desenrola e estica os fios dos romances sempre o máximo possível, às vezes sozinho, às vezes em contraposição às outras inúmeras vozes que vão se somando à ‘discussão’ (SCHWARTZ, 2004, 42-43).

Enquanto os lugares se multiplicam na narrativa, o narrador insere uma reflexão sobre o plano literário, muitas vezes aproveitando-se para ironizar a situação insólita sucedida com a península. Nessas passagens, expõem-se a linguagem épica com alguns trechos da obra *Os Lusíadas*, de Camões; caracterização dos mitos gregos tradicionais revelados nas atitudes das

personagens; a presença de personagens referidas explicitamente de obras como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Ilíada*, de Homero; a citação explícita de autores como Antonio Machado e alguns versos de Fernando Pessoa; bem como estruturas da literatura popular, como elementos de contos de fada, utilização de parábolas bíblicas e de máximas populares modificadas durante o transcorrer da narrativa.

Para Tomachevski, os aspectos característicos de uma obra compõem uma unidade denominada tema, e toda obra “é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p.169). *A jangada de pedra* traz como tema essencial a viagem, tema incansavelmente trabalhado no romance que, aliado à imagem do mar, perfaz uma dupla temática freqüente na literatura portuguesa. O feito histórico e heróico de cruzar o Atlântico, onde o mar ilustra a passagem dos portugueses e espanhóis para questionar seus princípios e suas contestações em relação à Europa, constitui ao mesmo tempo um lugar próspero para o sonho e para a reflexão.

No romance de Saramago, a viagem é proporcionada pelo rachamento dos Pireneus, proveniente dos acontecimentos extraordinários das personagens portuguesas e espanholas, responsáveis pela conversão dos países ibéricos em uma grande península-jangada que navega pelas águas atlânticas com o intuito de separar-se efetivamente da Europa.

Assim, a extensa viagem da península é concluída quando, ao dirigir-se às Américas, ela estaciona, aporta, subentende-se que se tenha fixado na costa do Novo Mundo. Temas como a viagem e a travessia pelo mar são freqüentes na literatura, como esclarece Maria Cristina Carvalho, quanto à busca de afirmação das nações ibéricas por meio do espaço oceânico:

Nessa travessia pelo Atlântico, o mar é a estrada por onde portugueses e espanhóis reavaliam seus valores e suas diferenças em relação à Europa, mas é também espaço do sonho e da imaginação. Na narrativa, essa nova viagem é motivada pela abertura de uma fenda na altura dos Pirenéus, e o surgimento insólito dessa ruptura está relacionado aos fenômenos ocorridos tanto em Portugal quanto na Espanha, tratados como possíveis causadores do acidente geológico que transforma a Península Ibérica em uma ilha que se desloca, afastando-se da Europa (CARVALHO, 2006, p.15).

O tema da viagem e da conquista de novos territórios mediados pelo mar constituem elementos essenciais da história de Portugal e Espanha, praticamente desde a sua fundação. A narrativa de Saramago se diferencia do relato histórico porque, entre outros aspectos, apresenta, ficcionalmente, um olhar irônico e questionador do caráter das conquistas e travessias atlânticas que, ao invés de ampliar riquezas e territórios como fizeram os empreendimentos marítimos no passado, agora tem a necessidade de (re)encontrar-se, de se reconfigurar em terras anteriormente exploradas e dominadas, transformando a jangada na “barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (SARAMAGO, 2006, p.39).

Vale ressaltar que, logo na epígrafe do romance, evidencia-se a ligação entre a história que se quer contar e a reflexão sobre essa história, embutida nestas poucas palavras: “*Todo futuro es fabuloso*”. Esta citação do escritor cubano Alejo Carpentier antecipa a fábula e propõe-se a dirigir o desenrolar da trama que não busca ser algo apenas fabuloso, significando algo sem qualquer lógica, mas já anuncia que a narrativa a ser lida é a discussão de uma realidade representada de uma forma diferente: a península Ibérica se transforma numa imensa jangada de pedra que se dirige para seu reconhecimento cultural.

De fato, há três acepções para o termo “fabuloso”, de acordo com o *Dicionário Houaiss*: algo extraordinário, grandioso; algo fantasioso, inventado, imaginado; e referindo-se à idéia de fábula, como narração alegórica.

A escolha da epígrafe não é aleatória: significa, em um primeiro plano, que todo futuro tem a possibilidade de ser incrível, admirável. Em um segundo plano, Saramago permite uma interpretação diferente: o futuro não pode ser grandioso, pois se trata de uma invenção, uma criação, isto é, adverte o leitor que o futuro não existe. Além disso, Saramago proporciona outra leitura: todo futuro tem caráter de fábula, ou seja, ficcional. A obra suscita, portanto, um jogo narrativo e discursivo, remetendo tanto à fábula do romance quanto à tessitura narrativa, do próprio ato de criação literária.

Em *A jangada de pedra* tem-se uma ampla visão da história dos povos ibéricos pois, após a península ter se apartado de maneira quase inexplicável,

através de um risco feito no chão com uma vara de negrilho, Portugal e Espanha se desagregam da Europa para seguirem um rumo independente em busca de uma possível identidade única.

Com esse acontecimento fabuloso, José Saramago propõe uma leitura distinta da realidade aparente: não se pensa apenas em duas possíveis viagens das personagens coincidindo com a viagem da “jangada” que se separou por acontecimentos extraordinários, mas também sugere uma terceira viagem, intrínseca à narrativa: a aventura da linguagem instaurada no romance. Esta seria permeada pelo narrador, no jogo lúdico, no uso da ironia, dos intertextos, evidenciando o processo da escritura narrativa.

Essas viagens, além de promover a interação com o leitor, também fazem refletir sobre a condição dos países ibéricos, como observa Sandra Ferreira:

Para Saramago, o desgarramento da Península Ibérica haveria de obrigá-la a um encontro com sua autêntica realidade, de modo a desmascarar a ficção representada pelas tentativas de recriar a alma ibérica à moda do século XIV. Apagar vestígios, seja da consciência de uma fraqueza congénial, seja da convicção de uma congénial destinação a quintos impérios, para se pensar uma Península Ibérica outra, de modo a evidenciar o que há de arcaico nas imagologias de fundo traumático ou triunfante. Como contraponto, vale-se da imagem da emigração, não apenas do povo, mas da terra que o sustém. Tal imagem, certamente, há de ser pouco grata à auto-estima de qualquer povo outrora criador de povos e, de repente, instado a fundir-se com outros (FERREIRA, 2001, p.04).

Quando a península move-se e pára entre a África e a América, nota-se a satisfação do reencontro consigo mesma, com suas origens adormecidas, da identificação com suas raízes lingüísticas e culturais. A jangada navega por águas navegadas desde os tempos das conquistas, reconfiguradas agora por águas não mais inquisidoras, mas pela busca de um reencontro receptivo e unificador:

A Península parou o seu movimento de rotação, desce agora a prumo, em direção ao sul, entre África e América Central [...] e a sua forma, inesperada para quem ainda tiver nos olhos e no mapa a antiga posição, parece gêmea dos continentes que agora ladeiam (SARAMAGO, 2006, p.289).

Antonio Candido afirma que, para um romance ser bem efetivado, há três elementos que devem estar profundamente ligados: o enredo, as idéias e as personagens: “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 1972, p.54). O enredo de *A jangada de pedra* se consolida eficazmente, pois as cinco personagens principais do romance participam integralmente do conflito dramático da narrativa.

A trama se desenvolve conjuntamente com suas personagens e as descobertas feitas por elas ao longo da narrativa. São duas mulheres, três homens e um cachorro que protagonizam a história e desvendam mistérios acerca do isolamento de seus países.

É importante ressaltar a origem das personagens apresentadas, pois elas são a fonte de riqueza cultural, já que há a mescla de portugueses e espanhóis, juntos tanto na história da narrativa como no desenvolvimento das passagens literárias citadas, seja em versos espanhóis ou cantigas e ditos populares portugueses. Joana Carda é uma portuguesa de Coimbra, mas que vive em Ereira por ter se separado do marido há um mês; Joaquim Sassa é um português do norte que trabalha em um escritório e está em férias quando os fatos insólitos ocorrem; José Anaiço exerce a profissão de professor no Ribatejo; Pedro Orce, o mais velho do grupo, tem aproximadamente 60 anos, nasceu em Venta Micena, ao sul da Espanha, e desempenha a função de farmacêutico; Maria Guavaira, viúva há mais de três anos, não possui filhos e reside solitariamente na Galiza, ao norte da Espanha, e, por fim, tem-se a personagem do cão Ardent, que procede da fronteira com a França para conduzi-los em torno do mundo peninsular. Aos poucos, eles se unem como irmãos para tecer um elo entre as diversas regiões de Portugal e Espanha e, assim, a ex-península Ibérica descobre sua pluriculturalidade, sua multiplicidade e completa-se de forma auto-suficiente, com orgulho dessa união.

As personagens, por meio do aprofundamento da viagem pelo interior da península, não só conhecem novos territórios, mas se descobrem conjuntamente pela jornada e também vão sendo delineadas ao longo da narrativa. Dessa maneira, formam-se dois casais a partir da decisão de viajarem juntos, José

Anaiço com Joana Carda e Joaquim Sassa com Maria Guavaira, ficando Pedro Orce sozinho.

Tais personagens tornam-se inesquecíveis pela sensibilidade com que o narrador aborda cada uma delas. Todas exercem uma determinada função especial, cada uma portadora de um prodígio, mas entre elas, há um centro, em que todas as outras personagens se inspiram, se baseiam e respeitam: o andaluz Pedro Orce. O espanhol, por ser o mais velho, conquista o carinho dos amigos portugueses, vê-se envolvido sexualmente com as duas mulheres e torna-se o “dono” e companheiro fiel do cão, o qual possui o mesmo dom de sentir o tremor da terra. Significativamente ele é originário de Orce, o lugar de onde provém um ancestral do ser humano.

Dessa maneira, quando as mulheres se envolvem afetivamente com ele, traindo seus respectivos companheiros, anunciam metaforicamente a fusão das culturas: a comunhão dos corpos da portuguesa Joana e da galega Maria ao espanhol Pedro representa o verdadeiro sentido do “ser ibérico”. Com o surgimento de novos frutos por meio da imprecisa gestação, o fato de não saber afirmar ao certo sobre a paternidade revela um novo olhar, desprovido de julgamentos e tensionado à construção do espaço futuro, pleno e esperançoso acerca de um porvir transgressor.

Penha (2007, p.52) considera a palavra “*pedra*”, presente no título do romance e repetida exaustivamente durante a narrativa, muito significativa por referir-se também ao nome da personagem *Pedro* que, para Penha, conduz a sustentabilidade da narrativa. Pedro Orce, nesta perspectiva, poderia funcionar como o eixo da península-jangada, o condutor do tecido narrativo, associado também ao fato de ser originário de Venta Micena, local onde teria sido encontrado o crânio mais antigo da Europa. Sobre essa agregação entre o vocábulo *pedra* e a origem andaluza da personagem, Penha afirma:

De fato, Pedro Orce é a personagem mais velha, sua ligação com o Homem de Orce é imediata, em razão dos fatos já explicados, ainda mais, Pedro significa primeiro, primordial, o que nos possibilita vê-lo como origem, ponto de partida, pois, como sabemos, o primeiro papa da Igreja Católica foi Pedro, a quem Jesus se dirigiu e afirmou que ele era pedra, e sobre ela é que ele construiria sua Igreja (PENHA, 2007, p.52).

A partir deste viés interpretativo, observa-se que o fato de Pedro sentir a terra tremer constantemente proclama a sua íntima ligação com o deslocamento da península, uma vez que a ilha-jangada, ao perder seu movimento de rotação e iniciar a fixação nas águas oceânicas, cessa o ato de estremecer embaixo dos pés do espanhol. Nesse momento de estagnação, tem-se a morte da personagem: “Já não a sinto, a terra, já não a sinto, os olhos deles escureceram, uma nuvem cinzenta, cor de chumbo, passava no céu, devagar, muito devagar [...]” (SARAMAGO, 2006, p.287).

Ainda no que se refere à simbologia dos nomes das personagens, pois “é inevitável, vamos sempre à questão dos nomes” (SARAMAGO, 2006, p.145), também existe uma forte relação entre o sobrenome da personagem Joana e seu significado. O termo “*carda*” denota uma espécie de máquina que desembaraça as fibras têxteis e significa, ao mesmo tempo, uma máquina que dilacera carnes, assim, podendo-se destacar a força desse nome aplicado à personalidade contundente da personagem. Joana mostra-se uma mulher forte, decidida, na maioria das vezes está sempre a resolver os problemas ou dilemas que as personagens encontram no decorrer da viagem. A primeira aparição de Joana no romance já conota essa impetuosidade, pela representação da coragem de uma mulher separada do marido há pouco tempo, unindo-se a três homens à procura de explicações para seus incidentes: “A mulher levantou-se, e este gesto, inesperado, pois está dito que as senhoras, segundo o manual de etiqueta e boas maneiras, devem esperar nos seus lugares que os homens se aproximem e cumprimentem” (SARAMAGO, 2006, p.103).

Na acepção da palavra “*carda*”, o significado de “desembaraçar as fibras têxteis, tecer” relaciona-se também com a audácia da personagem em resolver os problemas e situações. E mais uma vez Joana faz jus a seu sobrenome. Na cena em que busca os companheiros para seguirem juntos e, estando eles ainda indecisos sobre ir ou não, Joana afirma incisivamente “agora, acompanhem-me” (SARAMAGO, 2006, p.127).

A narrativa apresenta várias passagens sobre a personalidade determinada de Joana e observa-se a ironia do narrador em comentar a atitude demasiado moderna para uma mulher, no episódio do beijo entre ela e José Anaiço:

Disse Joana adeus até amanhã, e no último instante, quando já tinha um pé no chão, virou-se para trás e beijou José Anaíço, na boca, pois então, não esse disfarce de face ou comissura, foram dois relâmpagos, um de rapidez, outro de choque, mas deste prolongaram-se os efeitos, o que não seria o contacto dos lábios, tão doce, se tivesse prolongado. Diriam os primos de Ereira, se soubessem o que aqui acaba de passar-se, Afinal não és mais que uma leviana, nós a acreditarmos que o culpado era teu marido, paciente deve ele ter sido, um homem que conheceste ontem, e já o beijas, nem ao menos deixaste que fosse ele a tomar a iniciativa, é o que uma mulher sempre deve fazer [...] (SARAMAGO, 2006, p.134-135).

Além disso, a significação da palavra carda no sentido de “tecer” figura-se ao ato de Joana ser a responsável pelo traço, pelo risco com sua vara de negrilho, referindo-se metaforicamente ao construir da narrativa, à própria escritura do romance que se arquiteta pelo ato inicial da personagem riscar o chão, podendo referir-se ao risco do papel, ao desejo e à força da escrita da história.

Ainda no que toca aos nomes das personagens, uma possível ponderação seria o nome de Sassa, uma vez que a palavra latina “Saza”, também escrita como “Saxa”, está presente na história da evolução da palavra “Sousa” que, por sua vez, refere-se a rochedos, pedras, conotando o sobrenome de Joaquim ao estabelecer uma comparação com o seu caso prodigioso de atirar uma enorme pedra e “escura e pesada a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tornou a subir, em grande vôo ou salto [...]” (SARAMAGO, 2006, p.11).

De tal modo, pode-se inferir que há relação entre a escolha dos nomes das personagens e suas personalidades, suas características, associada ao desenvolvimento de cada uma na narrativa, pois como afirma a galega Maria Guavaira “Os nomes que temos são sonhos” (SARAMAGO, 2006, p.230).

Os fatos ocorridos no início da trama possibilitam uma reflexão acerca da humanização das personagens no sentido em que, pessoas comuns, originárias de pontos distintos de Portugal e Espanha, compartilham o terreno do fantástico para propor questionamentos envolvendo a nacionalidade, o acaso, a possibilidade, o absurdo, a tolerância, o amor, a amizade, o reconhecimento cultural e a liberdade de sonhar. Por meio do sonho, toda a narrativa é possível: ele desencadeia e faz

com que as personagens busquem umas às outras, se inspirem para alcançar a liberdade, se dispam de preconceitos e tabus. Enfim, o sonho permite que a fantasia instaurada na ficção cruze os limites do papel para provocar múltiplas reflexões.

O limite entre a ficção e aquilo que se pode convencionar de real firma-se por intermédio das personagens viajantes pela península-jangada, visto que a representação das vontades, dos desejos, da busca de algo que não pode se concretizar na superfície da realidade, sucede com pessoas comuns, retiradas do povo, anônimos com poderes fantásticos, dispostos a abandonar suas rotinas para iniciar uma longa peregrinação a caminho do novo, do impreciso, por acreditarem que são “pessoas separadas da lógica aparente do mundo” (SARAMAGO, 2006, p.127).

Sobre os atos incomuns das personagens, Eduardo Lourenço afirma ser “da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, ou num resumo de tudo isso, do providencial” (LOURENÇO, 1991, p.19). Em outras palavras, a atitude das personagens figura-se de modo surpreendente, aproximando-se do mágico, e revelando o caráter utópico e ficcional da narrativa.

No romance de Saramago, ocorrem fatos insólitos que permitem uma discussão sobre o conceito de realismo maravilhoso. Além disso, observa-se que a epígrafe de Saramago traz uma referência à obra *Concerto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier, um dos mais importantes escritores no terreno do realismo maravilhoso. Dessa forma, reafirma-se a correspondência da escrita saramaguiana com a ficção hispano-americana, na medida em que as mesmas estabelecem relações com as situações semelhantes de suas respectivas culturas, como salienta Oliveira Filho sobre essas representações demonstrarem “o inter-relacionamento de duas literaturas e, portanto, de duas culturas” (OLIVEIRA FILHO, 1990, p.141).

Os conceitos de realismo mágico e realismo maravilhoso possuem variações em suas definições, pois diferem nas aplicações feitas por cada autor que os utiliza. Esteves e Figueiredo, no artigo “Realismo mágico e Realismo maravilhoso” (2005), traçam a trajetória dos termos, suas origens e delimitam as definições dos mesmos por diferentes perspectivas, explicando a possível

confusão por serem próximos nas nomeações, ressaltando os estudos de Alejo Carpentier sobre o realismo maravilhoso:

O termo real maravilhoso ou realismo maravilhoso, com o qual o realismo mágico, muitas vezes, se confunde e do qual é contemporâneo, tem uma definição menos ambígua e um uso bem mais restrito [...] Alejo Carpentier publica, nas páginas de *El nacional de Caracas*, o ensaio 'Lo real maravilloso', que no ano seguinte apareceria como prólogo de seu romance *El reino de este mundo* [...] A base de raciocínio é a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos dos estrangeiros (ESTEVES & FIGUEIREDO, 2005, p.399).

Assim, na junção dos elementos insólitos apresentados no início da narrativa através dos atos mágicos atribuídos às personagens, pode-se dizer que o realismo maravilhoso se instaura por empregar o extraordinário, o incomum, para repensar e problematizar a situação peninsular diante do cenário europeu. O realismo maravilhoso figura em *A jangada de pedra* como um recurso disposto a articular uma reflexão sobre o relacionamento da Europa para com a península Ibérica ao fazer uso do cenário maravilhoso dado como realidade. O leitor aceita para si os atos mágicos das personagens, envolve-se com essa atmosfera mítica, em que se evidencia fundamentalmente a subversão da realidade em que a utopia adquire um espaço relevante e questionador, notando-se uma forte ligação com a literatura hispano-americana, pela qual o caráter "fabuloso" se estabelece e "É justamente pela tensão proporcionada por uma situação de integração e diferenciação que as literaturas peninsulares aproximam-se tanto das condições vividas pela literatura latino-americana atual" (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 91).

Da mesma forma, vale destacar, a presença da alegoria na obra de Saramago. A partir da alegorização da jangada, observa-se que esta se figura em um movimento pela necessidade de estabelecer um diálogo de reconhecimento em outras terras, simbolizando suas origens. Assim, o discurso presente na obra propõe uma reflexão profunda por meio da ficção. Como ressalta Seixo, na obra de Saramago "quase sempre, a arquitetura discursiva se bipolariza, mantendo como resultado uma tensão ideológica, ou a sua conversão através da ironia ou da conclusão (ou abertura) claramente moralizante" (SEIXO, 1987, p. 18).

Para Kothe, a alegoria consiste na “representação concreta de uma idéia abstrata” (KOTHE, 1986, p.06) e os elementos alegóricos significam algo “além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece” (KOTHE, 1986, p.07). O romance *A jangada de pedra* apresenta como recurso estilístico a alegoria, fortalecendo, de tal modo, a discussão temática da viagem.

O procedimento de alegorização firma-se como uma das múltiplas práticas desenvolvidas no romance. Etimologicamente, o termo alegoria tem origem do grego *allós*, que significa "outro", e *agourein*, que exprime "falar". Desta forma, alegoria significa “falar o outro”. Não existindo o sentido do outro, a distinção que se quer dar a algum elemento se caracteriza como desconexo e, por isso, o elemento alegórico possui um caráter arbitrário, construindo seu sentido a partir de referências ao seu todo.

Por sua vez, Benjamin destaca a modificação do conceito romântico da alegoria para que adquira uma nova ótica em sua forma de expressão. Analisado pelo autor como representação do drama barroco alemão, a definição de alegoria não significa para ele um simples recurso de elucidação, mas trata-se de uma forma de expressão que representa a vinculação do mundo ao momento histórico da constituição do discurso, afirmado na medida em que “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem e a escrita” (BENJAMIN, 1984, p.184).

O artifício alegórico para o crítico alemão consiste numa riqueza dialética que não comporta a separação entre forma e conteúdo, ou seja, deve ser interpretado como uma forma de expressão e compreendido como um elemento dinâmico, que não aceita normas ou definições fixas, mas um jogo de movimento, uma tensão estabelecida nas reflexões a que a narrativa se propõe.

Mantendo as considerações acerca da alegoria, João Adolfo Hansen efetua a retrospectiva de como a alegoria foi conceituada e representada desde a Antiguidade Clássica até o século XX. Para o autor, o procedimento alegórico consiste em um ampliador formal para o plano da expressão:

Faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem lugares-comuns (*loci* ou *topoi*) e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim,

estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a circunstância do discurso (HANSEN, 1986, p.02).

A obra literária, dessa forma, apossa-se do imaginário popular de uma comunidade ou nação, elevando ou dessacralizando seus componentes particulares como os mitos ou os elementos políticos, para constituir uma forma de representação alegórica da realidade questionada.

A jangada de pedra utiliza, assim, duas formas alegóricas de viagem: uma, a viagem da própria península que se desgarrar do restante do continente europeu para navegar pelas águas do Atlântico; a outra, a peregrinação das personagens dentro da península-jangada, uma caminhada constante pelo território ibérico. Poderia-se pensar, a partir destas formas alegóricas de viagem, uma terceira forma: a própria construção do romance, como uma alegoria da própria tessitura da narrativa.

O romance emprega a alegoria por meio da metaforização da jangada: o desprender da península que navega pelo Atlântico rumo à América e à África traz consigo uma mensagem explícita do autor quanto à política e à situação desses dois países, que compartilham o mesmo território e situação social semelhante, e possuem uma grande identificação cultural. Ambos possuem línguas latinas, participaram de um processo similar de navegação a partir da Idade Moderna que permitiu que colonizassem amplos territórios, principalmente na América.

Desta forma, a viagem da “jangada luso-espanhola” para os continentes periféricos representa um reconhecimento de cultura, de identidade, de ser ibérico, buscando suas raízes perdidas um ponto comum: o mar. Este mar tem uma simbologia muito forte, pois além de significar nascimento e vida, confere o caráter cíclico da obra, uma vez que há retomada de valores e reconhecimento, pois o livro inicia-se e também se finaliza com a mensagem circular da viagem de busca e esperança.

A temática da viagem aliada à imagem do mar é uma constante na obra de Saramago, que resgata a tradicional dupla portuguesa “viagem-mar” para reconfigurar sentidos em que essas águas possam direcionar novos desejos.

Entretanto, por mais que tais motivos sejam uma constante na cultura portuguesa, trata-se na verdade de um *topos* bastante presente na cultura ocidental.

Os mares que trouxeram tantas conquistas no passado, auxiliando no empreendimento de projetos grandiosos e gloriosos para a península Ibérica, agora desejam novos caminhos, esperançosos de águas que transformem e revigorem a identidade política e cultural dos povos peninsulares como forma do restabelecimento da autonomia ibérica. No trecho a seguir, imbuído de elementos simbólicos, observa-se o momento em que a península se divide para navegar por novos espaços, abertos a possibilidades infinitas:

É que, concluamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa a vir ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pireneus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar, agora sim, podemos ver o Irati caindo, mil metros, como o infinito, em queda livre, abre-se ao vento e ao sol, é o primeiro arco-íris suspenso pelo abismo, a primeira vertigem do gavião que com as asas molhadas paira, tingidas de sete cores [...] depois virão as nuvens novas em se alargando este espaço, tão certo como haver realmente destino (SARAMAGO, 2006, p.31).

Na passagem acima, notam-se os traços míticos que simbolizam a viagem, como o arco-íris caminhando para o sol, ou seja, este novo caminho que percorre em direção à luz, permeado pelo mar, retomando o caráter da viagem de conquista histórica de Portugal e Espanha, onde o mar firma-se como componente fundamental. Além disso, há uma referência explícita do narrador ao ato da escrita, da formulação da obra literária, refletindo sobre o jogo lúdico da ficção.

Mais adiante, ainda na busca dessa idéia de integração, o narrador apresenta uma seqüência de frases em diferentes línguas como tradução de “Nós também somos ibéricos”. Ao representar essa alegoria, todos os povos emitem este pensamento para afirmar esta reprodução dupla da linguagem, a de

multiplicação do desejo ibérico e da proliferação dos sentidos estabelecidos pelo componente alegórico:

Uma dessas inconformes e desassossegadas pessoas que pela primeira vez ousou escrever as palavras escandalosas, sinal duma perversão evidente, *Nous aussi, nous sommes ibériques*, escreveu-as num recanto de parede, a medo, como quem, não podendo ainda proclamar seu desejo, não agüenta mais escondê-lo [...] mas a frase saltou as fronteiras, e depois de as ter saltado verificou-se que afinal já aparecera também nos outros países, em alemão *Auch wir sind Iberisch*, em inglês *We are iberians too*, em italiano *Anche noi siamo iberici*, e de repente foi como um rastilho, ardia por toda a parte em letras vermelhas, pretas, azuis, verdes, amarelas, violetas, um fogo que parecia inextinguível, em neerlandês e flamengo *Wij zijn ook Iberiërs*, em sueco [...]. (SARAMAGO, 2006, p.154).

A frase repetida e enumerada em línguas distintas traduz o funcionamento da linguagem que se encontra em constante transformação, assim como a circulação da jangada. A frase ultrapassa as fronteiras, alegorizando-se pela movimentação das águas e também pela referência à Torre de Babel, onde as línguas se multiplicam, se interpenetram e, desse modo, o narrador satiriza o conceito de nacionalismo estrito do século XIX, propondo a leitura dessa proliferação como a bandeira que se alça em nome da defesa de multiculturalidade.

A estrutura alegórica apresenta-se no romance saramaguiano como a efetivação de uma idéia abstrata, buscando ser compreendida por meio da representação. Assim, uma aparente irreabilidade se transforma em alegoria para que o leitor envolva-se na representação de realidade por ela pretendida.

Propõe-se para os países ibéricos trazer à discussão, de modo irônico, questões políticas nacionais e internacionais, como pode ser a referência explícita à integração dos dois países à Comunidade Econômica Européia. O ato de se soltar da Europa pode ser visto como um anúncio de insatisfação perante a situação. José Saramago declarou em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, a respeito das relações da península Ibérica com o restante da Europa:

Espanha e Portugal sempre tiveram com a Europa uma relação um pouco exterior. Sempre foi como se a Europa não reconhecesse esses dois países como seus. Há uma espécie de identidade cultural européia, mas por outro lado eles tendem a projetar-se para fora, e não na direção da Europa, mas do mundo. Este livro é um protesto contra a Europa, que não soube entender até hoje – e continua a não saber entender – esses dois países (SARAMAGO, 1988, D-1).

Assim, o autor explica que a alegoria de *A jangada de pedra* tem a finalidade de fazer com que essa jangada seja uma grande metáfora imagética: “E, talvez, com menos nobreza, é também uma expressão de ressentimento. É como se eu estivesse a dizer: vocês, europeus, não quiseram reconhecer-nos até hoje, pois então somos nós que vamos embora” (SARAMAGO, 1988, D-1).

A narrativa de *A jangada de pedra* é permeada constantemente pelo caráter alegórico, não apenas com a questão da viagem, do desprendimento da península ou da identificação cultural com os países da América e da África, mas as referências alegóricas se fazem presentes durante toda a organização do romance. O risco feito no chão com a vara de negrilho de Joana Carda pode ter duas acepções: uma seria como o risco do papel, o tracejado da linha imaginária dividindo o mapa da península Ibérica; e o outro, seria o traçado da construção da narrativa, da própria tessitura do texto, o risco arduamente trabalhado pelo autor e inserido alegoricamente no texto para representar o processo da metanarração inerente à composição do romance pós-moderno.

Desse modo, a jangada desempenha por meio da estrutura alegórica vários papéis, o de “ilha-jangada” quando navega rumo ao Atlântico; o de “península-jangada” por representar os dois países periféricos da Europa; e o de “romance-jangada”, quando o movimento da própria embarcação está associado à metamorfose da escrita, ou seja, a “jangada-texto” em constante movimento pelas águas não somente oceânicas, mas as águas da escritura que se renovam como um ciclo infinito. A cada nova leitura, têm-se novas interpretações, novos sentidos, e essa multiplicação se estende até a última frase do livro, que retoma a vara de negrilho que, se no começo, quando abriu a seqüência de fatos insólitos, estava ressecada e escura, agora está verde e com a esperança de florescer no próximo ano.

A jangada alegoriza a linguagem na medida em que a composição da narrativa se assemelha ao movimento do navegar. A água, um elemento simbolizador de renovação, de renascimento, de fluidez, transmite a imagem de que assim como a jangada está em constante mutação, o texto literário acompanha essa oscilação.

As alegorias presentes remetem, enfim, a um denominador comum: representar a realidade por meio da ficção que se pretende questionadora e provocadora. O ponto que faz o elo entre todos os procedimentos alegóricos é a crítica à circunstância política em que Portugal e Espanha se encontram: a filiação à União Européia, fato este visto de forma negativa pelo autor. Assim, a jangada assume várias funções, que se aproveitando da chave alegórica questiona e observa conjuntamente o papel do fazer literário em toda a narrativa, por meio da aproximação cultural latino-americana.

Juntamente com o caráter alegórico, há outra marca estilística do autor José Saramago, empregada em todos os seus romances, que oferece suporte, no caso de *A jangada de pedra*, para várias reflexões, inclusive sobre a condição ibérica: a ironia. Essa figura de linguagem funciona como o sustentáculo para as grandes questões sobre a separação da península e, principalmente, para fortalecer a discussão da identidade ibérica construída no romance. O fragmento abaixo transcrito reflete o caráter irônico no momento em que a península estando a baixar entre a América Latina e a África, o presidente dos Estados Unidos, irritado com a circunstância, deixa transparecer a verdadeira inquietação perante os países ibéricos:

Um dos conselheiros observou então que o novo rumo, vistas bem as coisas, não era assim tão mau, Eles estão a descer entre a África e a América Latina, senhor presidente, Sim, o rumo pode trazer benefícios, mas também pode agravar as indisciplinas da região, e talvez por causa desta lembrança irritante, o presidente deu um soco na mesa que fez saltar o sorridente retrato da primeira dama. Um conselheiro velho deu um salto de susto, passou os olhos em redor, e disse, Cuidado, senhor presidente, um soco assim, sabe-se lá que consequências poderá ter (SARAMAGO, 2006, p.283).

De fato, o narrador saramaguiano sempre faz uso da ironia, de modo a caracterizar o próprio discurso singular do autor. Tem-se, por exemplo, a ironia presente na passagem em que a península dá início à separação geológica e há o rompimento dos fios elétricos. O narrador aproveita-se para comentar: “Felizmente o fogo dos curto-circuitos não causou vítimas, maneira de dizer assaz egoísta, porque se é verdade que não morreram pessoas, um lobo pelo menos, não escapou à fulminação, tornado carvão fumegante” (SARAMAGO, 2006, p.33).

Pode-se também elencar a presença da ironia no episódio em que Joana e Maria grávidas, estando indecisas sobre o anúncio das imprecisas gestações aos companheiros, temem pela situação a ser criada depois da revelação:

[...] mas dessa opinião não foi Maria Guavaira, parecia-lhe mal que os procedimentos primeiros, de coragem e generosidade de todas as partes, tivessem por conclusão a desmaiada cobardia do fingimento, a cobardia ainda pior que a complacência tácita, Tens razão, reconheceu Joana Carda, mais vale segurar o boi pelos cornos, disse-o sem reparar no que dizia, as frases feitas têm destes perigos, quando não damos suficiente atenção ao contexto (SARAMAGO, 2006, p.267).

A jangada de pedra é paramentada pela utilização da ironia, que segundo Lukács (2000, p.95), advém dessa “liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração”. O emprego da ironia se faz por meio do narrador que brinca, incutindo no leitor idéias novas sobre a relação Portugal-Espanha com a Europa. As ironias em uso na narrativa se produzem a partir de provérbios, ditados populares, versos de poetas conhecidos ou intromissões do narrador pelo processo metalingüístico, como por exemplo, nos seguintes trechos:

[...] uma vala enorme, podia amolgar-se as jantes, partir um semieixo. Não era vala, nem era enorme, mas as palavras, assim nós as fizemos, têm muito de bom, ajudam, só porque as dizemos exageradas [...] (SARAMAGO, 2006, p.23).

[...] Estava escrito, quando eles ladrassem acabava-se o mundo, e não era precisamente assim, escrito nunca estivera, mas nos grandes momentos precisamos sempre de grandes frases [...] (SARAMAGO, 2006, p.26).

[...] Todos acabamos por chegar aonde queremos, é tudo uma questão de tempo e paciência, a lebre vai mais depressa do que a tartaruga, chegará talvez primeiro, desde que não encontre no seu caminho o caçador e a espingarda (SARAMAGO, 2006, p.240).

A construção irônica perpassa toda a narrativa: está infiltrada no posicionamento do narrador, podendo-se elencar muitas passagens como, por exemplo, no início do capítulo terceiro, quando o narrador refere-se à Europa chamando-a de “Mãe amorosa” (SARAMAGO, 2006, p.28) para ressaltar o sentido contrário, ou seja, uma mãe habitualmente protege, acalenta, ama seu filho e, no caso, a Europa estaria mais próxima a uma madrasta má ou a uma mãe que renega sua prole. Por isso, verifica-se a ironia na obra como uma subversão da informação presente, como um “avesso” do conteúdo/valor exposto.

Outro exemplo seria o momento em que a população da península perderia o fornecimento da luz e o narrador apresenta uma situação hipotética com a figura de um pai rogando para que o apagão não ocorresse: “Senhor, faz que ela volte, e eu te prometo que até o fim da minha vida não te farei outro pedido, isto diziam os pecadores arrependidos, que sempre exageram” (SARAMAGO, 2006, p.33). Assim, a ironia ocorre de tal modo, conforme Perrone-Moisés já havia constatado que o discurso saramaguiano tem constantemente “a interferência irônica do narrador” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.04).

Este texto sugere que se olhe para a viagem da jangada como algo possível. Ao final, a jangada estaciona entre a América e a África, deixando nas águas atlânticas a mensagem que se buscou discutir durante todo o texto: a concepção de que a literatura não deve representar apenas uma realidade, mas a busca da representação daquilo que poderia ser, do desejo de poder realizar possibilidades infinitas diante desse Novo Mundo.

E assim, na última página do livro, as personagens aguardam uma próxima viagem: a vara de negrilho agora verde e busca mudança: “A península parou [...] a viagem continua” (SARAMAGO, 2006, p.291). As viagens que se consolidam neste complexo enigmático-alegórico que o romance questiona, reinventam e recriam o imaginário, procurando escrever a grande viagem possível do futuro.

Colocando em relevo a dimensão interdisciplinar da obra, que circula entre a literatura e a história e considerando que “o romance, assim, por mérito do tato irônico, é o único gênero que, ao narrar uma história, diz simultaneamente também como a faz” (MACEDO, 2000, p.222) e pode ser visto como uma forma de representação da realidade, de concepção de sentidos e diálogos empreendidos pelo autor para designar o que se projeta como realidade. Ou seja, a literatura deixa de ser compreendida como pura fantasia, como puro deleite, para ser uma forma de representar e transformar a vida. Mario Vargas Llosa, em seu ensaio *A verdade das mentiras*, discute a natureza transformadora da ficção:

Os homens não estão contentes com o seu destino, e quase todos – ricos ou pobres, geniais ou medíocres, célebres ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito (VARGAS LLOSA, 2004, p.16).

Assim sendo, o cerne da ficção romanesca está em problematizar a realidade, propor questionamentos, expor a interioridade dos seus recursos, a intimidade da confecção narrativa e representar por meio da literatura um mundo de possibilidades. Conforme Pedro Brum Santos, a representação do texto pode ser compreendida na relação estabelecida “entre os dois universos – o possível e o real –, colocam-se categorias lingüístico-funcionais que codificam diferentes níveis significativos, a partir dos quais se pode tornar do mundo do texto ao mundo da vida” (SANTOS, 1996, p.75).

O romance configura-se, desse modo, como um ardil designado a provocar uma reflexão psicológica profunda, pois a ficção desempenha como papel primeiro o de satisfazer os desejos humanos, o de representar uma suposta realidade para que os sonhos de ter e de ser se concretizem pelo plano da arte que possui esse poder de realização das utopias do ser humano e, por meio da fantasia e da imaginação, pode-se abrandar a pretensão humana de realização plena. Mais uma vez, pode-se recorrer às afirmações de Vargas Llosa sobre a natureza da ficção:

[...] somos mais e somos outros, sem deixar de ser nós mesmos. Nela nos dissolvemos e nos multiplicamos, vivendo diversas vidas além da que temos e das que poderíamos viver se permanecêssemos confinados no verídico, sem sair do cárcere da história (VARGAS LLOSA, 2004, p.29).

As reflexões que *A jangada de pedra* promove decorrem da proposta de fabular a separação geológica da península Ibérica em relação à Europa, para interrogar abertamente a questão da identidade dos povos ibéricos. Esse questionamento funciona como o condutor do texto ficcional, uma vez que, por meio do anseio de encontrar um lugar merecedor dos habitantes de Portugal e Espanha, a narrativa propõe uma viagem mágica para se repensar o processo de construção da identidade ibérica.

Para ancorar a jangada, representando este novo ciclo de promessas, ocorre ainda o engravidamento coletivo de todas as mulheres ibéricas, finalizando-se a narrativa com a gestação de milhões de crianças, representando o caminho da esperança do novo diálogo a ser conquistado, bem como o nascimento de um povo com identidade reconhecida, isto é, a formação de uma população ibérica única, com uma identidade cultural preservada e valorizada por meio da renovação.

As reflexões no romance saramaguiano incluem os mitos, os contos de fadas, os ditos populares, que dialogam com textos canônicos, para empreender por meio da literatura a representação do desejo de afirmação cultural da península. A aspiração em discutir o período das Grandes Navegações navega juntamente com o vaguear da jangada-península que conduz ao caminho da conquista de uma unidade cultural para os povos peninsulares. A ilha-jangada, denominada pelo narrador como “barca mítica”, viaja não só pelo mundo das águas atlânticas, mas navega principalmente pelo mundo das águas dos desejos, das vontades, das ambições de poder arquitetar culturalmente um novo cenário de reconhecimento.

As possibilidades desse romance de Saramago são inesgotáveis, infindáveis, como as águas oceânicas, companheiras dessa viagem circular que pretende renovar as propostas e os questionamentos de uma forma ilimitada. O desejo de reconhecimento para Portugal e Espanha concebe-se no sonho de

uma nova disposição, abjurados pela Europa. Dessa maneira, para construir esse novo mundo ibérico, José Saramago apresenta uma chave para a abertura dessa arquitetura textual, para que se possa (re)pensar esse cenário de possibilidades infindas.

Deste modo, o risco de Joana Carda poderia representar não meramente o risco da separação, mas o tracejado da história que pretende ser questionada. Da mesma maneira que o fio de Maria Guavaira, remetendo ao mito de Ariadne, atrelado ao risco de Joana, constrói a escrita da história, também constrói o caminho da tessitura narrativa. Assim, o autor almeja questionar juntamente com a política e a história, a composição da literatura, o papel da ficção.

De posse do olhar crítico, o romance explora indagações sobre a renovação dos valores, a esperança, o amor, a liberdade e o futuro, questionamentos intimamente ligados à composição do fazer literário. Assim, a narrativa sugere, através do percurso indagador, a necessidade de reflexão constante, configurada na mensagem de circularidade que o texto propõe. Isto é, uma narrativa sem tempo, que contrapõe um passado glorioso e um presente fragmentado, para revigorar opiniões na tentativa de (re)inventar um novo olhar para o caminho ibérico.

A jangada de pedra sugere, desse modo, o rompimento geográfico para alcançar poeticamente a revisão do espaço ibérico que flutua entre a América e a África, como espelho de um tempo repleto de promessas e devires, mais uma vez confirmado pela circularidade do infinito peregrinar: “A península parou [...] a viagem continua” (SARAMAGO, 2006, p.291).

Enfim, o relato da viagem no romance aponta para a possibilidade da reescrita da história, ou seja, mais do que narrar o acontecimento mágico da separação da península, Saramago discute o papel da literatura. E assim, tem-se em *A jangada de pedra* a proposta de se discutir a literatura como uma grande viagem possível para a realização dos desejos.

CAPÍTULO 2

NAVEGANDO POR MARES LITERÁRIOS: INTERTEXTUALIDADES EM *A JANGADA DE PEDRA*

Passam os tempos, confundem-se as memórias,
em quase nada acabam por distinguir-se a
verdade e as verdades, antes
tão claras e delimitadas.

José Saramago

Este capítulo tem por objetivo estudar os diálogos intertextuais presentes em *A jangada de pedra*. O processo da intertextualidade configura-se como um traço fundamental recorrente nos romances de José Saramago. A multiplicidade de vozes e os diálogos literários são empreendidos também em *A jangada de pedra* para realçar as inúmeras relações intertextuais presentes na obra.

O crítico Eduardo Calbucci (1999) reproduz um comentário do escritor português quanto ao procedimento da intertextualidade recorrente na sua produção romanesca:

Os seres humanos são seres intertextuais e sempre o foram: a cultura, em sentido muito amplo, é a intertextualidade por excelência. O que me surpreende é que ela se tenha convertido numa moda, quando deveria dar-se-lhe uma atenção permanente em todos os ramos do saber, e não apenas nos estudos literários (SARAMAGO *apud* CALBUCCI, 1999, p.106).

Como se vê, a intertextualidade firma-se como um artifício essencial quando se discute os romances de José Saramago. Em *A jangada de pedra*, as relações intertextuais servem para questionar a tradição literária e para propor uma nova ótica cultural com os textos em diálogo, citando, aludindo, referindo ou parodiando os textos com que estabelece o diálogo literário.

A noção de intertextualidade foi introduzida na literatura ocidental por Julia Kristeva em 1966, a partir das idéias de Mikhail Bakhtin, para quem o texto encontra-se num diálogo com a tradição e com uma situação comunicacional. Kristeva expande esse conceito que Bakhtin utilizou em seu estudo da sátira

menipéia e o consagra à literatura como um todo. O fundamental na concepção da literatura como intertextualidade consiste no questionamento da obra literária como algo original. A obra seria, na verdade, um entrecruzamento de idéias, um inter-relacionamento de discursos em que os significados são múltiplos. De acordo com Kristeva:

A palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 1974, p.62).

Desse modo, para Kristeva, o texto se configura como uma montagem de variadas citações, transformando e absorvendo outros textos, produzindo assim o diálogo intertextual. A partir do relato do rompimento dos países ibéricos com o continente europeu, *A jangada de pedra*, por exemplo, expõe vários diálogos literários por meio da prática intertextual. O romance perpassa, então, pela história fundadora dos países ibéricos, dialogando com a tradição de maneira irônica e questionadora. O texto do romance compõe, desse modo, um painel riquíssimo de diálogos intertextuais que se pretendem desafiadores e convidativos, em que “o olhar intertextual é um olhar crítico” (JENNY, 1979, p.10).

Bakhtin, em *A poética de Dostoiévski* (1981), formulou os princípios da intertextualidade, firmados a partir dos conceitos de multidiscursividade, pluridiscursividade, dialogismo e polifonia, vocábulos que remetem à intertextualidade relacionada à produção romanesca. Segundo o próprio Bakhtin (1988), o conceito de dialogismo localiza-se no ambiente da enunciação em que as relações dialógicas, as diferentes vozes do romance conciliam-se para a composição da narrativa, harmonizando a língua: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso [...]” (BAKHTIN, 1988, p.106).

O termo dialogismo, associado à polifonia, refere-se ao cruzamento de vozes e discursos empreendidos no texto. Deste modo, o diálogo caracteriza particularmente a atividade textual e o vínculo estabelecido entre os diferentes

textos que ali atuam e se cruzam. Para Bakhtin, nenhum texto encontra-se isolado, nem é transmitido por uma voz única mas, ao contrário, por uma variedade de vozes que se interpõem, conferindo, dessa forma, sentidos novos e variados à obra remetida. Surge, assim, uma pluralidade textual, em que novos discursos e vozes se encaixam para atribuir diversas significações ao texto.

Barros (1994) ressalta o processo da intertextualidade nos estudos de Bakhtin: “a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” (BARROS, 1994, p.04). O dialogismo estabelecido em uma obra literária complementa a trama de vozes e de outros textos que se relacionam, constituindo uma condição própria do fazer textual.

Em *A jangada de pedra* nota-se a existência de um discurso poético no qual poderiam ser aplicadas as palavras de Barros como “aquele que instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais” (BARROS, 1994, p.06). Assim, pode-se dizer que o romance saramaguiano explora a relação entre diversos textos, utilizando amiúde alguns mecanismos intertextuais como a citação, a alusão e a estilização.

Fiorin (1994) estuda a diferenciação dos procedimentos intertextuais, explicitando no que consiste cada um deles. O autor afirma que a intertextualidade congrega um texto em outro e, assim, tem-se uma definição clara do artifício intertextual e seus respectivos processos. Para Fiorin “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1994, p.30). Essa incorporação de textos opera através de três mecanismos: a citação, a alusão e a estilização. A citação seria a alteração do texto mencionado; a alusão reflete a linguagem do texto referido mantendo relações de reconhecimento com o mesmo; e a estilização consiste em uma reprodução do estilo do outro texto, do conjunto das peculiaridades do texto em diálogo.

Neste capítulo pretende-se analisar algumas das relações do romance de Saramago com outros textos e outros autores. Essa proposta analítica pressupõe um universo cultural muito amplo, pois implica a identificação e o reconhecimento de remissões a obras ou a textos, mais ou menos conhecidos, além de exigir do

leitor a capacidade de interpretar a função daquela citação ou alusão em questão.

A partir do final do século XIX, uma das principais mudanças ocorridas nas obras literárias consiste na multiplicidade de significados e, assim sendo, tem-se a intertextualidade funcionando como uma força atuante no processo da leitura. Pode-se, assim, observar as relações entre diferentes textos que se entrelaçam, formando o conceito que Kristeva defende como intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Saramago utiliza de inúmeras maneiras o processo intertextual em seu romance. Destaca-se, por exemplo, a estilização, através da qual se cria a linguagem épica, na citação de alguns trechos da obra *Os lusíadas*, de Camões; ditos populares; contos de fada e também mitos tradicionais desvendados nas atitudes das personagens; emprego de parábolas bíblicas, bem como de personagens referidas explicitamente de obras como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Ilíada*, de Homero; e ainda a citação de trechos de Miguel de Unamuno, de versos de Antonio Machado e alguns fragmentos de poemas de Fernando Pessoa.

Não se pode esquecer, no entanto, que, para Linda Hutcheon (1991), o relacionamento que se estabelece na intertextualidade não mais se define como aquela visão tradicional entre “autor-texto”, uma vez que a relação agora consiste entre “leitor-texto”, inserindo o sentido da obra ou do texto condensado ao próprio discurso:

Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (HUTCHEON, 1991, p.166).

O artifício de criar uma espécie de jogo com outros textos enriquece a obra saramaguiana, que assume proporções mais abrangentes para que o leitor faça correlações e estabeleça a teia de analogias, com a multiplicação dos significados. A passagem transcrita de Perrone-Moisés aponta para esse caráter multiplicador do texto literário:

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 58).

As relações intertextuais e suas aplicações como as referências, alusões, paráfrases, paródias, citações ou pastiches são algumas das muitas formas de intertextualidade presentes na obra saramaguiana. *A jangada de pedra*, por meio das diversas modalidades em que se apresenta o artifício intertextual, programa conjuntamente a técnica da metanarração. De acordo com Penha:

A metalinguagem e a intertextualidade oferecem-se como armas poderosas da visão crítica do Autor para a construção dessa 'viagem', tanto do ponto de vista lingüístico-estético quanto do ponto de vista histórico-cultural [...] (PENHA, 2007, p.164).

Esta reflexão, voltada para os desdobramentos das múltiplas significações aludidas na desagregação da península Ibérica, faz-se necessária para se poder entender as inúmeras práticas intertextuais que ocorrem durante a narrativa, pela riqueza dos questionamentos históricos, políticos e sociais; pela riqueza do caráter simbólico e, principalmente, o destaque para o caráter literário. O romance de José Saramago suscita essas possíveis ponderações através da inter-relação dos discursos implementados, atribuindo à obra um desejo de transformação por meio de construções dialógicas deste espaço utópico, que pretende fazer com que o leitor expanda sua visão e descubra um universo rico e profundo a partir da ficção.

A teia intertextual está construída no romance de forma homogênea, ou seja, os diálogos intertextuais se apresentam mescladas aos fios narrativos, muitas vezes pela voz do narrador, e outras vezes pelas atitudes das personagens, infiltrando-se no tecer do romance, onde outros textos são aludidos, citados, parodiados ou referidos. Observam-se inúmeros artifícios que

trazem à tona na leitura do texto uma multiplicação dos diálogos, essa inter-relação dos textos que se apresenta arraigada na escritura.

Perrone-Moisés discorre sobre o amálgama dos intertextos no *corpus* do romance contemporâneo:

Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que seria específico e original (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.58).

A trama de Saramago torna mais intensa sua apreciação na medida em que agrupa distintas modalidades de linguagem: lirismo, quando aborda as personagens e seus pensamentos; linguagem referencial, quando transmite, por exemplo, o discurso do locutor do programa de rádio informando os acontecimentos sobre o desprendimento da península; comentários metalingüísticos em passagens nas quais se realizam reflexões sobre a própria tessitura do romance, consistindo o procedimento da metanarração. Segundo Penha (2007), nessa pluralidade de vozes que caracteriza os diálogos intertextuais, identificados por meio das citações literárias e da recriação de provérbios, o romance configura uma intersecção de gradações discursivas ou diferentes elocuções. Elas podem ser observadas como alegoria da diversidade que caracteriza não somente a linguagem literária, mas também “toda uma cultura que não pode mais pretender existir num estado puro ou fechado em si mesmo, em sua auto-suficiência nacionalista” (PENHA, 2007, p.142). Assim, a jangada-texto construída por Saramago navega em direção à pluralidade a fim de se afirmar a realidade literária e cultural, por “um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado [...]” (SARAMAGO, 2006, p.31).

Deste modo, essa jangada-texto constrói uma viagem com várias facetas: a viagem pelo oceano enquanto jangada; a viagem pelo mar da literatura ao dialogar abertamente com textos da tradição literária e também textos contemporâneos; ou a viagem realizada através da leitura que faz com que o

leitor navegue pelo meio de um tecido narrativo fortemente intrincado e intertextual.

Na ação de Joana Carda, evidencia-se que o risco que ela fez de maneira despretensiosa funciona como um “risco que cortava o mundo em duas metades” (SARAMAGO, 2006, p.128). Essas duas metades seriam, metaforicamente, as partes em que está construída a narrativa, uma sendo a alegoria da península que navega para o seu reconhecimento cultural, e a outra, da que viaja pelos textos literários de Portugal e da Espanha, perpassando mitos, lendas, provérbios, ditos populares e os cânones da literatura. Ao lado da portuguesa Joana Carda há a galega Maria Guavaira, outra personagem que participa da construção-desconstrução dessa dupla viagem ao metaforizar, por meio de um fio de lã interminável, a escrita da história: “O pé-de-meia parece não diminuir de tamanho [...] ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente” (SARAMAGO, 2006, p.15). Penha faz algumas considerações sobre a metaforização do fio de Maria Guavaira:

Em relação a essa personagem, aponte-se o fato de que ela é denominada pelo narrador, num primeiro momento, como “desenredadeira”. Desfazer o enredo de, resolver, esclarecer, desintrincar, enfim, esse longo fio que vai se desenredando não é senão metáfora do movimento da desmontagem do texto literário com vistas a conhecer as partes que o estruturam. Só que curiosamente, esse objeto que vai sendo desfeito continua inalterável (o pé-de-meia não diminui), ou seja, o texto parece resistir à sua decifração, como que conservando intacta sua resolução. E a personagem alegoriza, por meio de seu fio de lã interminável, o gesto insólito ou impossível de percorrer uma narrativa que se fecha em seus enigmas (PENHA, 2007, p.40).

Como se pode ver, as personagens femininas de *A jangada de pedra* contribuem de modo essencial para a construção dos diálogos intertextuais no romance pois, a partir do insólito que as une, há uma fusão entre os fatos narrados pertencentes à trama do romance e à alegoria da escrita, metaforizada pelas ações das personagens. O risco da vara de negrilho inicia o vasto painel dos intertextos na primeira página do romance, no momento em que a personagem não nota que um ato tão simples como o de fazer um mero risco no

chão pudesse fazer latir os cães de Cerbère, uma vez que os mesmos, de acordo com a lenda, não possuíam cordas vocais.

O narrador abre, assim, a seqüência dos fatos extraordinários, ao mesmo tempo em que lança ao texto o primeiro indício dos diálogos intertextuais que, a partir do ato de Joana Carda, serão inúmeros e constantes. A lenda aludida refere-se aos cães de Cerbère, animais desprovidos de cordas vocais que, além de guardar as portas do inferno, simbolizavam o fim dos tempos: “um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se chamava o barqueiro Caronte, seu tratador” (SARAMAGO, 2006, p.07). Se os cães voltassem a ladrar seria um mau presságio, adiantando-se catástrofes e a extinção da vida terrena. Esses cães, da família de Cérbero, o famoso cão da mitologia grega que vigiava a porta do Hades, faziam com que as almas entrassem no reino dos mortos e não pudessem mais sair dali.

Assim que Joana Carda efetua o risco no chão, o narrador conta que os cães latem, o que há tempos não faziam:

Mas, não podendo o sempre durar sempre, como explicitamente nos tem ensinado a idade moderna, bastou que nestes dias, a centenas de quilómetros de Cerbère, em um lugar de Portugal de cujo nome nos lembraremos mais tarde, bastou que uma mulher chamada Joana Carda riscasse o chão com a vara de negrilho, para que todos os cães de além saíssem à rua vociferantes, eles que, repete-se, nunca tinham ladrado (SARAMAGO, 2006, p.08).

A presença da mitologia grega no romance é ampla. Pode-se enxergar, por exemplo, a alusão ao mito grego de Ariadne na figura de Maria Guavaira. A galega tem por função na narrativa unir as outras personagens pelo seu fio de lã azul e consegue assim fazer com que todos caminhem pela península guiados por esse fio. Na mitologia grega, Ariadne, filha do rei de Creta, apaixona-se por Teseu e decide guiá-lo por meio do fio de lã na aventura de matar o minotauro no labirinto, tarefa a ele designada. Da mesma forma Penélope, personagem da *Odisséia* de Homero, está associada ao tecido que se desfaz, pois ela, para se livrar de casamentos indesejáveis, tece uma colcha durante o dia, desfazendo-a às noites, sendo assim inacabável sua tarefa.

O narrador de *A jangada de pedra* apresenta Maria Guavaira associada à figura de Ariadne, mas ressalta a grande diferença entre ambas: “Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está” (SARAMAGO, 2006, p.15). O labirinto textual não tem a ajuda do fio de Ariadne, o qual norteia Teseu a regressar com vida de sua missão; já o fio de Maria Guavaira, que não tem fim, torna-se responsável por mais um enigma a ser exposto na obra. Este fio, além de agrupar as personagens para a peregrinação peninsular, configura o processo de construção da tessitura narrativa, ao mesmo tempo em que desvirtua o sentido primeiro do fio de Ariadne, inserindo o leitor no labirinto ficcional.

O narrador observa que não se pode sair desse labirinto tão facilmente, uma vez que o romance tem o propósito de fazer com que o leitor se entrelace nos fios de “Maria-Ariadne” e se aprofunde na composição irônica e desafiadora da narrativa saramaguiana. Maria, do mesmo modo como Joana, revela o diálogo com a tradição mitológica que enfatiza o tom mágico do texto com ares de contos de fadas às avessas:

O sol escondeu-se. Então um fio azul ondulou no ar, quase invisível na transparência, como se procurasse apoio [...] um fio que o vento sustenta e impele não acompanha obediente o traçado das estradas [...] a harmonia possível das coisas depende do seu equilíbrio e do tempo em que acontecem, não cedo de mais, não tarde de mais, por isso nos é tão difícil alcançar a perfeição (SARAMAGO, 2006, p.160).

A figura de Ariadne, aliada à personagem Maria, destaca esse jogo mitológico no romance, realçando as tintas mágicas para os fatos insólitos ocorridos, uma vez que, para Peyronie, Ariadne representa “o mito renascente do labirinto, Ariadne volta a ser a que dá o fio. Em geral a reencontramos como figura encantadora e medida exigente do pensamento mágico” (PEYRONIE *apud* BRUNEL, 2000, p.88).

A personagem Maria Guavaira complementa-se à figura de Ariadne pelo caráter mágico, pois as duas mulheres direcionam e norteiam os caminhos para que outros possam se orientar do poder designado a elas. O narrador utiliza a referência mitológica de Ariadne para compará-la à Maria, mas não deixa de

sugerir outra alusão: a ligação com o risco da vara de Joana Carda. Os fios que fizeram Teseu retornar são comparados aos fios de lã de Maria, mas também podem ser interpretados como os fios da escrita, ligando-se metaforicamente ao risco de Joana, podendo-se ressaltar à luz da mitologia a íntima ligação com a escrita. Segundo Liborel, o fio mágico corporifica-se e representa:

Corpo capaz de leitura, corpo capaz de escrita, que assim fazendo fabrica como que sólidas cordas [...] o corpo, voltado para a leitura, para a escrita, iria referir-se ao tema mítico das fiandeiras e seria, ele próprio, o fio prodigioso que se fia. O ser em estado de renascimento, como o homem ou a mulher que traça signos e os lê, faz-se papel selado-fio-palimpsesto [...] Esse estado que consiste em dizer ou em escrever aquilo que só a nós cabe dizer ou escrever, todo esse nada do qual é preciso fabricar nossa qualquer coisa na conveniência do fio e do verbo (LIBOREL *apud* BRUNEL, 2000, p. 381).

Assim, por meio destes fios entrelaçados que se emaranham no romance, os diálogos intertextuais que perpassam a mitologia e também resgatam a tradição estabelecem vários paralelos entre *A jangada de pedra* e *Os Lusíadas*, de Camões. Os diálogos com a epopéia clássica são variados e ocorrem não só em fragmentos específicos, mas estão presentes em toda a narrativa pelo tom heróico que o romance estabelece com os versos de Camões. As duas obras focalizam a simbologia da viagem e do mar. Em *Os Lusíadas*, praticamente texto fundador não apenas da literatura portuguesa, mas da própria cultura portuguesa, exaltam-se as façanhas que tinham o intuito de conquistar o mundo através das grandes navegações. Em *A jangada de pedra*, é a própria península Ibérica, desagregada do continente europeu, que passa, de modo próprio, a navegar pelo Atlântico.

No plano do discurso, o romance de Saramago difere-se substancialmente de *Os lusíadas*, pois em Camões a estrutura da narrativa configura-se na forma de epopéia clássica em versos, com os cantos exaltando os feitos portugueses, e por isso, as imagens da navegação em Camões são apresentadas de forma tradicional, clássica. Já em *A jangada de pedra*, os valores das grandes navegações da tradição lusitana são ressemantizados, podendo-se afirmar que a relação aqui estabelecida é paródica, uma vez que a paródia pode inverter ou homenagear o texto fundador.

A relação entre estas obras firma-se, primeiramente, como uma homenagem, não despertando somente as diferenças entre os textos que o leitor decodifica, mas ainda uma referência ao texto canônico, no caso, de Camões. Em segundo lugar, há uma inversão dos valores tradicionais, figurando uma crítica às atitudes inconseqüentes dos indivíduos, como na cena em que um navegador, por ser julgado louco, é morto por policiais. Sobre este tipo de procedimento, Linda Hutcheon observa que “O prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual” (1989, p.48). Ou seja, a paródia possui efeito quando o leitor identifica a inversão, a ironia no diálogo intertextual.

Em *Os Lusíadas*, por constituir uma epopéia, os versos transmitem um tom ufanista. As perspectivas eram expandir a nação portuguesa e nessa tarefa até os deuses pagãos intervinham em seu empreendimento conquistador, elevando deste modo o povo lusitano. Em *A jangada de pedra*, o prestígio e a glorificação dão lugar às contradições da vida humana, dos problemas da existência do homem contemporâneo, fragmentado, onde os deuses são trocados pela realidade terrena e os protagonistas são seres comuns perdidos num emaranhado de situações.

Na epopéia camoniana, no episódio da Ilha dos Amores, canto IX, retrata-se a grandiosidade dos portugueses e a honra com que são recebidos por Vênus pelos trabalhos desempenhados nos mares, expressados pelos versos a seguir retirados das estrofes 17, 18 e 19. Apesar de longo, vale a pena reproduzir:

O prazer de chegar à pátria cara,
A seus penates caros e parentes,
Pera contar a peregrina e rara
Navegação, os vários céus e gentes;
Vir a lograr o prêmio, que ganhara
Por tão longos trabalhos e acidentes,
Cada um tem por gosto tão perfeito,
Que o coração para ele é vaso estreito.

Porém a deusa Cípria, que ordenada
Era, pera favor dos Lusitanos
Do Padre eterno, e por bom gênio dada,
Que sempre os guia já de longos anos;
A glória por trabalhos alcançada,
Satisfação de bem sofridos danos,
Lhe andava já ordenando, e pretendia
Dar-lhe nos mares tristes, alegria.

Depois de ter um pouco revolvido
 Na mente o largo mar que navegaram,
 Os trabalhos, que pelo Deus nascido
 Nas Anfióneas Tebas se causaram;
 Já trazia de longe no sentido,
 Para prêmio de quanto mal passaram,
 Buscar-lhe algum deleite, algum descanso
 No Reino de cristal líquido e manso;

Algum repouso, enfim, com que pudesse
 Refocilar a lassa humanidade
 Dos navegantes seus, como interesse
 Do trabalho que encurta a breve idade.
 Parece-lhe razão que conta desse
 A seu filho, por cuja potestade
 Os Deuses faz decer ao vil terreno
 E os humanos subir ao Céu sereno (CAMÕES, 1946, p.279-280).

Em *A jangada de pedra*, alude-se ao episódio de maneira irônica, alegorizado na figura do navegador solitário e dessacralizando o mito das grandes conquistas e empreendimentos marítimos da epopéia clássica. O navegador encontra-se sozinho e sem nenhuma recompensa divina, sendo morto pela patrulha assim que desembarca por ser considerado louco, conforme o fragmento abaixo do romance:

Passava de vinte anos que o navegador andava nos mares do mundo. Herdara o barco, ou comprara-o, ou fora-lhe dado por outro navegador que também nele tinha navegado durante vinte anos, e antes deste, se as memórias ao fim de tanto tempo não acabam por confundir-se, parece que por outros vinte anos um primeiro navegador sulcara solitariamente os oceanos. A história dos barcos e dos marinheiros que os governam é cheia de peripécias, com tempestades terríveis e calmas tão assustadoras como o pior dos tufões, e, para que lhes não falte o ingrediente romântico, é comum dizer-se, e sobre a matéria se têm feito canções, que em cada porto há sempre uma mulher à espera do marujinho, maneira particularmente otimista de imaginar a vida, mas que os factos da vida e os feitos da mulher as mais das vezes desmentem [...] O navegador atravessou a praça, ainda trôpego da longa imobilidade, parece um espantalho com a sua pele queimada, os cabelos eriçados para fora do gorro, as alparcatas mal seguras nos pés [...] avança por uma rua, estreita, ladeada de prédios iguais, até sair numa outra praça, mais pequena, com um edifício grego ou romano ao fundo, e no meio dela duas fontes com mulheres nuas, de ferro, a água corre, e ele sente de repente a grande sede, o desejo de mergulhar a boca naquela água e o corpo naquela nudez. Vai de mãos estendidas, como em delírio, ou em sonho, ou em transe, vai murmurando, não sabe o que diz, sabe só o que quer. A patrulha

apareceu na esquina, cinco soldados comandados por um alferes. Viram o doido a fazer trejeitos de doido, ouviram-no pronunciar incoerências de doido, nem foi preciso dar a ordem. O navegador solitário ficou estendido no chão, ainda lhe faltava muito caminho para chegar à água. As mulheres, como sabemos, são de ferro (SARAMAGO, 2006, p. 198-203).

O diálogo com a epopéia camoniana é constante. O episódio do navegador solitário figura apenas uma das alusões à clássica obra lusitana. Pode-se, entretanto, elencar outras recorrências desse procedimento intertextual. Em *Os Lusíadas*, no canto V, no episódio do Gigante Adamastor, há a narração das intempéries enfrentadas pelos portugueses ao tentar ultrapassar o Cabo das Tormentas, alegoricamente representado pela figura do Gigante, que se apresenta aos portugueses como algo terrível e assombroso. Os versos camonianos narram o medo dos portugueses diante da assustadora nuvem negra: “*Arrepiam-se as carnes e o cabelo / A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo*” (CAMÕES, 1946, p.185, grifo nosso). Em *A jangada de pedra*, o narrador, ao contar sobre o rápido afastamento da península, apresenta o procedimento da estilização, que consiste em reproduzir o estilo do texto em diálogo, apresentando versos misturados, oriundos de diferentes episódios da epopéia:

Arrepiavam-se as carnes e o cabelo de olhar tão extrema fatalidade, maior que a força humana, que aquilo já não era canal mas água aberta, por onde navegavam os barcos à vontade, em mares, estes sim, nunca dantes navegados [...] (SARAMAGO, 2006, p.80).

Na transcrição acima também surgem alusões a versos da primeira estrofe do canto I, em que se narra a introdução da epopéia camoniana:

As armas e os barões assinalados
Que da ocidental praia Lusitana
Por mares nunca dantes navegados
Passaram ainda além da Taprobana
E em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
Entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram [...] (CAMÕES, 1946, p.53, grifo nosso).

Ainda no campo dos intertextos com *Os Lusíadas*, tem-se o diálogo subvertido em *A jangada de pedra* na figura do diabo, em que as montanhas “arrepriaram-se” de medo da situação peninsular ibérica em contrapartida aos versos do Canto I, primeira e sexta estrofes, em que, ao invés do diabo, a epopéia tem o apoio de Deus para a realização de seus feitos históricos para alcançar a inspiração necessária:

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando:
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte

E vós, ó bem nascida segurança
Da Lusitana antiga liberdade,
E não menos certíssima esperança
De aumento da pequena Cristandade
Vós, ó novo terror da Maura lança,
Maravilha fatal de nossa idade,
Dada ao mundo por Deus (que todo o mande
Pera do mundo a Deus dar parte grande) (CAMÕES, 1946, p.53-54).

Referências a esses versos podem ser notadas na seguinte passagem do romance:

Nestes lugares teve o diabo sua primeira morada, foram os cascos dele que queimaram o chão e depois calcinaram as cinzas, entre montanhas que então se arrepriaram de medo e até hoje assim ficaram, deserto final onde o próprio Cristo se teria deixado tentar se do mesmo diabo não conhecessem já as manhas [...] (SARAMAGO, 2006, p.69).

Pode-se observar que em Camões existe a idealização dos mares e da reverência a Cristo; em *A jangada de pedra*, o narrador expõe sua crítica e a

ironia. Enquanto em *Os Lusíadas* os feitos eram grandiosos e tinham o apoio de Cristo, naquele, o cenário era de horror, de mares agora conhecidos pela fatalidade e, em lugar do divino, tem-se o profano, habitado pelo diabo e pelo caos.

Os diálogos intertextuais estabelecidos com a epopéia camoniana apresentam-se de forma constante e variada, permeando toda a construção do romance. O tom grandioso dos feitos portugueses e a história de Vasco da Gama a caminho das Índias para a conquista de novos territórios, mesclado à mitologia greco-latina, cedem lugar a uma narrativa crítica e poética, que consegue ao mesmo tempo resgatar a tradição literária clássica e transformar a história da fundação de seu país para questionar o presente por um viés pós-moderno. A narração camoniana relaciona-se e dialoga intertextualmente a um fato extremamente incomum: dois países separados geologicamente do restante do continente com o propósito de traçar o seu próprio caminho, encontrar o seu território ideal e rever, por meio do processo intertextual, a tradição mitológica, jogar com os versos canônicos e expor uma reflexão acerca da cultura ibérica. Assim como Vasco da Gama não é um herói individualizado, isto é, a nação lusitana é que desempenha essa função coletiva, em *A jangada de pedra*, os cinco personagens, acompanhados do cão Ardent, juntam-se com o intuito de propor reflexões coletivas para um novo modo do “ser ibérico”. As atitudes insólitas e os mistérios que cercam a narrativa constituem o lado mítico-reflexivo que embala a mágica embarcação à conquista de terras que os identifiquem e reconheçam culturalmente.

Há também no romance uma alusão ao soneto de Camões “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, no momento em que o narrador reflete sobre o desgarramento total da península perante o continente europeu. No entanto, o verso aludido de Camões está transfigurado de modo irônico na narrativa saramaguiana: “Passam-se os tempos, confundem-se as memórias” (SARAMAGO, 2006, p.31).

Ainda seguindo o rasto dos intertextos com a literatura portuguesa, observa-se a presença de inúmeras referências e citações a Fernando Pessoa, poeta que ele mesmo já havia tecido relações intertextuais com a obra máxima de Camões. Nos diálogos com Pessoa aliam-se conjuntamente os versos de seus

heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Em *A jangada de pedra* nota-se, durante a tessitura da narrativa, não só os diálogos estabelecidos com a obra pessoana, mas algumas vezes o tom do livro *Mensagem* é resgatado de forma muitas vezes sutil.

Nota-se a referência aos versos do heterônimo Alberto Caeiro, por exemplo, quando o narrador descreve a atitude de Pedro Orce momentos antes à sua morte: “Agora Pedro Orce deitara-se ao comprido, a cabeça branca assente num tufo de ervas donde saíam umas hastes floridas, que fazem flores em tempo que devia ser de inverno” (SARAMAGO, 2006, p.287). Este fragmento faz alusão a versos de *O guardador de rebanhos*, como se pode evidenciar:

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva
e fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz (PESSOA, 1979, p.38).

Com relação ao outro heterônimo de Pessoa, o intimista Álvaro de Campos, o narrador saramaguiano, ao contar os casos insólitos das personagens no primeiro capítulo, cita os versos de *Pecado Original*: “por isso é que o outro gritou, Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido.” (SARAMAGO, 2006, p.15), dialogando com os versos de Álvaro de Campos que assim se iniciam: “Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido? / Será essa, se alguém a escrever, / A verdadeira história da humanidade?” (PESSOA, 1951, p. 297).

Há também alusões a Ricardo Reis. Uma delas, de modo indireto, ocorre no momento em que o narrador reflete sobre o medo instaurado nas pessoas com o aumento progressivo da fenda entre a Espanha e a França e faz uma consideração sobre a projeção morte-vida:

[...] não ficou uma alma viva. As mortas, porque tinham morrido, deixaram-se ficar, com aquela inabalável indiferença que as distingue da restante humanidade, se alguma vez alguém disse o contrário, que Fernando visitou Ricardo, estando um morto e outro

vivo, foi imaginação insensata e nada mais (SARAMAGO, 2006, p.26).

Neste fragmento, há a referência explícita a *O ano da morte de Ricardo Reis*, do próprio Saramago, livro publicado em 1984, dois anos antes de *A jangada de pedra*, que conta como Fernando Pessoa visitou Ricardo Reis, estabelecendo nova relação entre o autor e seu heterônimo. O narrador refere-se uma vez mais a *O ano da morte de Ricardo Reis*:

[...] o arguto jornalista consulta o livro dos hóspedes, lê os nomes nele registrados, e eis que dois deles lhe movem subtilmente as engrenagens da memória, Joaquim Sassa, Pedro Orce, não seria ele um bom profissional de comunicação se lhe tivessem passado despercebidos, o mesmo talvez lhe acontecesse com outro nome, Ricardo Reis, mas o livro onde este foi registrado um dia, já lá vão tantos anos, está no arquivo do sótão, coberto de pó, numa página que provavelmente nunca verá a luz do dia, e se a vir talvez que o nome não possa ler-se, por estar em branco toda a linha, ou branca a página toda [...] (SARAMAGO, 2006, p.96).

O processo intertextual construído no romance não executa uma simples referência às obras. Quando o narrador utiliza os diálogos, fazendo citações ou alusões a outros textos, este procedimento não funciona como um artifício de mera demonstração de conhecimento. O propósito fundamental em todas essas demarcações intertextuais figura-se no resgate e, ao mesmo tempo, na transformação de discursos conhecidos universalmente, vestidos agora pela atividade questionadora e reflexiva. Estes discursos, além de fazer o leitor se entrelaçar num emaranhado textual riquíssimo, ilumina a sensibilidade de percepção do caráter poético da obra.

A narrativa elabora o procedimento intertextual da referência, que se subdivide em citação (literal) e alusão (interpretação), assim como a transposição de inúmeros provérbios, trechos de músicas populares tanto espanholas quanto portuguesas, combinados a conhecidos segmentos bíblicos. Penha considera a presença das máximas populares uma “desconstrução das certezas presentificadas nos provérbios, o que se realiza graças ao tratamento irônico, dessacralizador, operado pela linguagem” (PENHA, 2007, p.164).

Enumeram-se a seguir alguns desses fragmentos com provérbios recriados pelo narrador, contidos em *A jangada de pedra*, os quais refletem sobre a filosofia da vida em seu todo e apresentam lições e pensamentos que abarcam a sabedoria popular, praticando a intertextualidade, transfigurando a linguagem ou revertendo seu sentido primeiro por meio da ironia ou do procedimento paródico:

[...] todo pássaro come trigo, só o pardal é que paga, decida cada um de vós se encontra adequação entre a lição geral e o caso particular (SARAMAGO, 2006, p.30).

[...] Quem contou um conto, de não contar outro se dará desconto (SARAMAGO, 2006, p.58).

[...] uma pedra jogada de longe por um adolescente chamado Davi deu com o máximo Golias em terra, a sangrar de um lanho profundo no queixo (SARAMAGO, 2006, p.88).

[...] Tantas vezes vai o cântaro à fonte que por fim lá fica a asa, metáfora que não fez mais que confundir os espíritos (SARAMAGO, 2006, p.116).

[...] o homem põe, o cão dispõe, tanto vale este ditado novíssimo como o antigo, algum nome teremos de dar a quem em instância final decide (SARAMAGO, 2006, p.131).

[...] as notícias são palavras, nunca se chega bem a saber se as palavras são notícias (SARAMAGO, 2006, p.164).

[...] os homens também choram, não é vergonha nenhuma, e só lhes faz bem (SARAMAGO, 2006, p.171).

[...] é sabido que as varas começam a partir-se no momento em que se afastam do feixe, tudo o que é quebrável já está quebrado (SARAMAGO, 2006, p.188).

[...] Há um tempo para estar e um tempo para partir (SARAMAGO, 2006, p.214).

[...] Na nossa vida nunca roubamos nada, é sempre na vida dos outros (SARAMAGO, 2006, p.215).

[...] a sociedade aproveita a experiência de todos, mas nenhuma pessoa quer, sabe ou pode aproveitar a sua própria experiência (SARAMAGO, 2006, p.228).

[...] Quem se deita sem ceia, toda a noite rabeia, versão autêntica (SARAMAGO, 2006, p.234).

[...] por bem fazer, mal haver, diziam os antigos e tinham razão, pelos menos aproveitaram o tempo (SARAMAGO, 2006, p.246).

[...] Felizmente tudo tem remédio, só a morte é que ainda não (SARAMAGO, 2006, p.254).

Os provérbios são colocados pelo narrador de forma criativa e irônica, uma vez que transpõe sua linguagem primeira, reconstruindo sentidos e interpretações diferentes daquelas comumente utilizadas. Ao apresentar as máximas populares mescladas à narrativa, o narrador trabalha no plano do discurso a linguagem, que revestida pela contemporaneidade questiona, subverte

e dessacraliza a formalidade para ironizar, por meio dos ditos, a situação peninsular, ao mesmo tempo em que esculpe um novo painel aos tradicionais provérbios.

No que diz respeito à presença espanhola nos diálogos intertextuais estabelecidos por Saramago em *A jangada de pedra*, podem-se destacar várias obras. Entre elas está o diálogo com o *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. O narrador de *A jangada de pedra* utiliza a imagem do “cavaleiro da triste figura” e a sua história cercada de magia, de sonhos e ilusões para referir-se à ilha-jangada, uma vez que na obra cervantina o protagonista sonha com um mundo repleto de fantasias e aventuras, deixando o lado racional para seguir sua imaginação. No romance saramaguiano, dois países considerados pelo senso comum periféricos abandonam seu espaço geográfico para procurar, por meio de “andanças” marítimas, o restabelecimento num espaço utópico que os reconheça culturalmente.

Em *A jangada de pedra*, compara-se a busca da ilha imaginária, que Dom Quixote acreditava conseguir depois de suas vitórias, com a qual presentearia seu fiel escudeiro Sancho Pança, à situação enfrentada pela ilha-península. Neste primeiro trecho há uma alusão, na medida em que pressupõe a memória literária do leitor perante o texto de Cervantes. Este fato no romance de Saramago apresenta-se como uma metáfora para encontrar um caminho da perdida ilha ibérica ancorada no oceano Atlântico, como se tem nas palavras da personagem José Anaíço:

Um dia que já lá vai, D.João o segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista perfeito, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária, diga-me você se sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma história como esta, E o fidalgo, que fez o fidalgo, foi-se ao mar à procura dela, gostaria bem que me dissessem como se pode encontrar uma ilha imaginária, A tanto não chega a minha ciência, mas esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários [...] (SARAMAGO, 2006, p.55).

Além da “ilha imaginária” ser aludida, ocorre a incorporação de “homens imaginários”, uma metáfora para remeter as personagens que se encontram com

o intuito de iniciar uma viagem por dentro da península, movidos por pressentimento, intuição e imaginação. Ao mesmo tempo, o narrador destaca a temática da viagem, tema recorrente em Saramago, como afirma Seixo em destacar que é “o tema da viagem, de feição alegórica central em toda a sua obra” (SEIXO, 1987, p.31). A viagem desempenha um papel essencial em *A jangada de pedra* por constituir-se como o eixo temático do romance, representação do conhecimento, da reflexão e do encontro do ser humano, uma vez que por meio da incerteza da viagem há a descoberta de si próprio e também a descoberta do outro. Confronte-se com o trecho aludido de Cervantes:

Dizia-lhe Dom Quixote, entre outras coisas, que se dispusesse a segui-lo de bom grado, porque talvez lhe sucedessem aventuras onde, por dá cá aquela palha, ganhasse alguma ilha, em que pudesse deixar seu escudeiro como governador. Por essas e outras promessas, Sancho Pança (assim se chamava o lavrador) abandonou mulher e filhos e se empregou de escudeiro do vizinho (CERVANTES, 1998, p.78).

O narrador de *A jangada de pedra*, ao referir-se a “D. João o segundo, perfeito de cognome”, relata fatos históricos de Portugal e parodia os acontecimentos ligados ao reinado do décimo terceiro rei de Portugal, D. João II, alcunhado de “perfeito”. Aliada ao cenário literário da Espanha na figura do fidalgo e da ilha imaginária remetendo diretamente à obra de Miguel de Cervantes, há a mescla entre história e literatura, e assim o narrador constrói uma ponte intertextual com a célebre história quixotesca e aproveita-se para parodiar o “Príncipe Perfeito”, cognome de D. João II, considerado um rei tirano por mandar executar a todos aqueles que impusessem qualquer problema ao seu reinado. Deste modo, o narrador saramaguiano elabora uma fusão histórico-literária misturando os elementos da história portuguesa associados à reconhecida obra de Miguel de Cervantes, a qual reinventou e inovou o painel literário, modificando a concepção de construção do romance contemporâneo.

Os intertextos com a obra *Don Quixote de la Mancha* são recorrentes e aludem, parodiam ou citam literalmente vários elementos da figura quixotesca. Neste excerto, nota-se a referência por meio da citação da personagem principal

da obra de Cervantes, quando Pedro Orce calcula uma estratégia para interromper o tremor que sente sob seus pés:

Fosse este pensamento de Pedro Orce e à história infalivelmente viriam D.Quixote e a sua triste figura, a que tem e a que fez em couro, aos saltos como doido no meio dos penhascos da serra Morena, seria um despropósito trazer tais episódios da andante cavalaria à colação, por isso Pedro Orce, ao sair do carro, limita-se a comprovar, de pé no chão, que a terra continua a tremer (SARAMAGO, 2006, p.125).

Tem-se nessas “histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias” (SARAMAGO, 2006, p.59) a possibilidade de ainda estabelecer relação com mais uma citação de uma personagem da obra *Don Quixote de la Mancha*: o cavalo Rocinante. O animal aparece em *A jangada de pedra* na cena em que o espanhol Pedro Orce encontra Roque Lozano, um velho sonhador que também buscava resposta para os acontecimentos com a península e decide, assim como o fidalgo Dom Quixote, se aventurar pelos novos territórios como um “cavaleiro errante”, mas acaba se perdendo em meio à confusão. O primeiro trecho transcrito a seguir trata-se do próprio romance de Miguel de Cervantes, quando o fidalgo Dom Quixote busca um nome nobre para batizar seu cavalo, e o segundo fragmento pertence ao romance *A jangada de pedra*, que mantém o diálogo com a história cervantina:

Quatro dias passou a meditar que nome lhe daria, pois (segundo a si mesmo se dizia) não encontrava motivo para que sem nome ficasse cavalo tão bom e de tão famoso cavaleiro [...] Assim, depois de muitos nomes que formou, riscou, desprezou, acrescentou, desfez e refez em sua imaginação e memória, resolveu afinal chamá-lo Rocinante, nome que lhe pareceu elevado, sonoro, significativo do que havia sido quando era simples rocim, antes do que agora era, o primeiro de todos os rocins do mundo (CERVANTES, 1998, p.37).

Agora vem aí Pedro Orce e traz outro homem consigo, a esta distância parece velho, ainda bem, para problemas de coabitação já são de sobra o que temos. O homem puxa um burro arreado de albarda e ceirões, o que há de mais visto em burros ao modo

antigo, mas este tem uma rara cor de prata, chamasse-se Platero e honraria o nome, como Rocinante, sendo antes rocim, não desmerecia o seu (SARAMAGO, 2006, p.272).

Além da referência por meio da citação ao nome do cavalo de Dom Quixote, pode-se observar também a semelhança física entre a figura de Roque Lozano e o cavaleiro da “triste figura”. Ambos já estão velhos, cansados, mas não desistem dos sonhos de descobrir novos mundos, territórios e realidades distintas das que vivem. O protagonista de Cervantes é levado a buscar castelos, donzelas, duelos, enfim, aventuras mágicas inspirado nas leituras dos romances da Idade Média, como uma releitura paródica das novelas de cavalaria medievais. Roque Lozano, por outro lado, aventura-se pelas estradas incertas por não acreditar que a península tenha se desgarrado efetivamente da Europa e caminha na companhia de seu burro, chamado Platero, até os limites com a França a fim de averiguar a extraordinária separação.

Os excertos retirados das obras *Dom Quixote* e *A jangada de pedra*, respectivamente, dialogam entre si e, ao mesmo tempo, tem-se a construção de uma nova intertextualidade, um diálogo textual compondo outro. Quando o narrador diz “chamasse-se Platero”, refere-se explicitamente ao livro do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, em que conta a história do burro Platero e um “yo”, um “eu” que conversa e reflete sobre a vida e os seres durante as andanças com Platero. Em *A jangada de pedra* há a referência explícita ao nome do livro de Juan Ramón Jimenez e a comparação do “yo” ao personagem saramaguiano Roque Lozano, quando os portugueses Joaquim Sassa e José Anaíço o encontram e o questionam sobre o motivo de sua viagem:

E conta lá chegar montado nesse burro, Quando ele não puder comigo, iremos a pé os dois, Como é que o seu burro se chama, Um burro não se chama, chamam-lhe, Então, como é que chama ao seu burro, Platero, E vão de viagem, Platero e yo (SARAMAGO, 2006, p.60).

Roque Lozano não consegue acreditar que a Espanha e Portugal estejam separados da Europa por não confiar na palavra alheia; logo, resolve abandonar

tudo para que seus olhos lhe exponham a verdade. Diferentemente das outras cinco personagens que empreendem um peregrinar em busca do incognoscível, guiados não por um cavalo, mas por um cão incansável, a passagem de Roque Lozano pela narrativa se dá de maneira cíclica, uma vez que o encontro ocorre no início com Joaquim e José e, ao final, com todos juntos a caminho dos Pirineus. Esse reencontro mostra a fusão das viagens e do caminhar com a tentativa de construção da identidade ibérica, em que um cão, um burro, um sonhador com veias quixotescas, um professor, um farmacêutico, um dono de escritório e duas mulheres enigmáticas, entre eles portugueses e espanhóis, sendo o cão da fronteira com a França, caminham em direção à descoberta de um novo porvir e carregam dentro de si uma esperança incontida de renovação e de mudança.

Os diálogos intertextuais com a cultura espanhola não se prendem somente a Cervantes, mas perpassam vários poetas, escritores e obras canônicas para enriquecer o painel literário da narrativa que funde a cultura espanhola à portuguesa. Essa fusão representa simbolicamente o elemento ibérico a ser construído através dos diálogos com a literatura, com a política e com os costumes de ambos os países, a fim de rever conceitos estagnados e verdades pré-estabelecidas.

Ainda no plano dos intertextos com a cultura espanhola, *A jangada de pedra* estabelece diálogo com o romance de cavalaria *Amadis de Gaula*. A obra tornou-se conhecida pelas dúvidas quanto à sua autoria e por ser um clássico dos textos de cavalaria da península Ibérica no século XVI, cuja leitura estava anunciada no próprio *Don Quixote de la Mancha*.

Amadis de Gaula conta a história do cavaleiro Amadis e suas grandiosas aventuras, símbolo do tradicional cavaleiro medieval lutando pelo amor da donzela Oriana. A narrativa mescla à história os preceitos de um nobre cavaleiro, o amor cortês e, envolta no clima de magia, feitiços e mistérios, torna-se uma leitura clássica das novelas medievais.

Em *A jangada de pedra*, o narrador, ao contar sobre os cinco viajantes e o roubo de um novo cavalo para a galera de Maria Guavaira, lembrando o nome do automóvel de Sassa chamado “Dois cavalos”, o narrador compara a cena pitoresca introduzindo o nome dos protagonistas do romance *Amadis de Gaula* a

fim de se pensar o quadro medieval que as personagens saramaguianas estavam pintando:

Quando o dia se fez claro, já distantes do local do roubo, começaram a encontrar pessoas nos campos e nas estradas, mas nenhuma delas conhecia o cavalo, e mesmo que, conhecendo-o, o pudessem reconhecer, acaso não reparariam nele, tão admirável e inocente era o quadro, por assim dizer medieval, a donzela sentada à amazona na hacaneia, e à frente o andante cavaleiro, pedestremente caminhando, levando o cavalo pela arreata, que felizmente não se tinham esquecido de trazer [...] Por isso hoje não vai faltar quem diga, Esta manhã vi Amadis e Oriana, ela a cavalo, ele a pé, ia com eles um cão, Amadis e Oriana não podem ter sido, que nunca nenhum cão foi visto com eles, Vi-o, e basta, uma testemunha vale tanto como cem, Mas na vida, amores e aventuras desses dois não se fala de cão, Então torne-se a escrever a vida, e tantas vezes quantas forem precisas para que lá venha a caber tudo, Tudo, Enfim, o mais possível (SARAMAGO, 2006, p.217).

As relações intertextuais não se limitam ao plano específico de resgatar os textos anteriores ou suas respectivas personagens. Os diálogos incorporados retratam também a trajetória de seus criadores, como se observa no episódio do roubo dos ossos do poeta Antonio Machado.

Sobre Antonio Machado (1875-1939), poeta da chamada “Geração de 98”, foi membro da Real Academia Espanhola; foi amigo de Juan Ramón Jiménez e Miguel de Unamuno, autores também citados no romance. Machado, no ano de 1939, terminada a Guerra Civil, exila-se na França, em Collioure, onde morre, sendo enterrado em território francês. O acontecimento sobre sua morte é explorado pelo narrador de Saramago, que se aproveitando do fato de o poeta ser um espanhol enterrado em terras francesas, executa um ardil para pôr em discussão não só o diálogo com a literatura espanhola e todo o valor de um dos poetas mais lidos de sua geração, mas também para pôr em relevo a questão da identidade cultural ibérica:

Mas um destes mortos, em Collioure, mexeu-se um pouco, como se estivesse a hesitar, irei, não irei, para o interior da França é que nunca, só ele saberia para onde, talvez nós o venhamos a saber também (SARAMAGO, 2006, p.27).

A Guerra Civil Espanhola começou no ano de 1936 e terminou em 1939, ano em que Antonio Machado atravessou o limite entre a Espanha e a França para não viver no sistema ditatorial que, com certeza, Francisco Franco imporia com mãos de ferro ao país. Um de seus últimos pedidos teria sido o de não mais ter que voltar à sua terra natal e, dessa maneira, foi enterrado em Colliure, onde permanece até hoje. No episódio em que, no romance, o narrador conta sobre o roubo dos “poéticos ossos” (SARAMAGO, 2006, p.63), tentando levá-lo do cemitério francês para a Espanha, tem-se uma maneira simbólica de reflexão sobre a questão do iberismo.

Penha comenta a cena do furto dos restos mortais de Machado, afirmando que “ao retomar os ossos do escritor e trazê-los para seu país natal, os espanhóis estão resgatando sua origem como país” (PENHA, 2007, p.90). Desse modo, retornar o poeta para sua origem, sua terra, caracteriza-se como uma forma de devolver para o país o orgulho literário, algo relacionado ao sentimento de posse, de patriotismo como reflexo da identidade cultural espanhola:

[...] a coisa que António Machado hoje é será enterrada em qualquer parte dos campos de Soria, debaixo de uma azinheira, que em castelhano se diz encina, sem cruz nem pedra tumular, apenas um montículo de terra que já nem precisará de imitar um corpo deitado, com o tempo baixará a terra e será igual tudo [...] (SARAMAGO, 2006, p.63).

No excerto, nota-se a referência a Soria, capital castelhana em que Machado viveu entre os anos de 1908 a 1912, época em que a sua poesia passou por um importante processo de amadurecimento. Machado publicou o livro *Campos de Castilla*, em 1912 e o narrador saramaguiano refere-se a ele na expressão “campos de Soria”, construindo desse modo, um duplo diálogo intertextual: tanto com o lugar em que Machado viveu quanto à sua produção poética. Em *Campos de Castilla* há o poema *A un olmo seco*, que descreve em seus versos o milagre da primavera pela figura de um *olmo*, árvore de tronco grande e alongado. No início do poema, este *olmo* encontra-se ressecado, carcomido por formigas e com apenas alguns sinais de verde e assim o eu-lírico pede que ele se refaça para poder presenciar o milagre da vida e da renovação: “*olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida / Mi corazón*

espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera.” (MACHADO, 1976, p.79). O *olmo* dos versos de Machado associa-se ao negrilho de Joana Carda, pois negrilho em português é “*olmo*” em espanhol; assim, a vara da personagem, antes ressecada, também se renova ao final do romance como símbolo de circularidade e restauração: “A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem.” (SARAMAGO, 2006, p.291).

No que diz respeito à incorporação, no romance, de fragmentos em espanhol, entre outros, nota-se a presença do texto de Miguel de Unamuno, poeta e filósofo espanhol, também participante da “Geração de 98”. O narrador saramaguiano, ao relatar a atitude das pessoas ao olharem para a “gigantesca escarpa pirenaica, cortada a prumo” (SARAMAGO, 2006, p.80), introduz alguns versos em espanhol do poema chamado *Portugal* de Miguel de Unamuno para expressar a perplexidade da população ibérica:

Mostraram também imagens de Portugal, da costa do mar atlântico, com as vagas batendo nos rochedos ou revolvendo as areias, e estava muita gente a olhar o horizonte, com aquele trágico ademane de quem se preparou desde séculos para o ignoto e teme que afinal não venha, ou seja igual ao comum e banal que todas as horas trazem. Agora ei-los ali, como Unamuno disse que estavam, *la cara morena entre ambas palmas, clavas tus ojos donde el sol se acuesta solo en la mar inmensa*, todos os povos com o mar a poente fazem o mesmo, este é moreno, não há outra diferença, e navegou. (SARAMAGO, 2006, p.80, grifos nossos).

O texto saramaguiano mergulha junto com a sua ilha-jangada na tradição literária e contiguamente estabelece paralelos de reflexão com a contemporaneidade. Os mares da escrita são explorados de maneira magistral pelo narrador, que tem o poder de transitar por textos indispensáveis à literatura e aliá-los à paródia, à ironia e aos artifícios intertextuais, com a intenção de provocar questionamentos e reflexões que compõem o tom do romance. Penha comenta sobre os recursos utilizados pelo narrador para construir o procedimento intertextual, afirmando que a intertextualidade é uma forma de pôr em evidência as fontes e as apropriações dos textos em diálogo, assim, todas as alusões e citações efetuadas no tecer do romance desempenham uma “dupla alegoria, quer

da identidade espanhola, quer da identidade literária ibérica postas em jogo por esse concerto de vozes.” (PENHA, 2007, p.135).

Este levantamento das relações dialógicas entre o romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, com as mais diversas formas de ocorrência de intertextualidade entre obras literárias, provérbios e mitos está de acordo com o pensamento de Hutcheon, para quem a intertextualidade é “a condição da própria textualidade”. Portanto, tais diálogos literários são necessários para que o leitor encontre prazer na leitura de modo a interagir com o texto, descobrindo assim um universo múltiplo e imenso diante das trocas realizadas dentro da realidade da obra. Vale salientar a afirmação de Michel Foucault, válida para todas as considerações elencadas neste presente capítulo:

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede (FOUCAULT *apud* HUTCHEON, 1991, p.167).

Este capítulo abordou alguns dos inúmeros diálogos intertextuais e suas implicações em *A jangada de pedra*. São diversas as leituras possibilitadas pela riqueza dos diques se configuram durante o transcorrer da narrativa, representando um painel que revela a poeticidade e a universalidade do romance saramaguiano.

A riqueza das personagens, os questionamentos sobre política, filosofia, sabedoria popular e principalmente os intertextos literários, mantendo uma relação dialógica com a história ao mesmo tempo em que constrói a ponte com a literatura, resgatam valores essenciais para concretizar o propósito maior do romance que seria o de criar um espaço repleto de inquietações e incertezas para poder questioná-las criticamente. Para isso, o autor emprega o processo da intertextualidade a fim de desvendar a grandeza da fusão cultural literária entre Portugal e Espanha.

Os diversos intertextos presentes na tessitura narrativa de *A jangada de pedra* pretendem retomar, através da palavra, a concretização dos desejos. Por

meio de textos do passado, o autor reconstrói um novo diálogo, um espaço talvez incerto, mas distinto da realidade que foi questionada durante a constituição da narrativa. Tais diálogos não exprimem unicamente o conhecimento literário, mas o ato de dialogar com a tradição literária expressa uma forma de entrever no passado um caminho novo para construir o futuro.

Ao longo da análise, pôde-se observar um mundo recriado pelo romance na busca de reconhecimento do ser humano como edificador do mundo das palavras. *A jangada de pedra* mostra não só uma península que navega perdida pelos mares, mas antes simboliza o corpo poético do texto, as palavras que navegam circularmente assim como a jangada em torno de si mesma, para a reconstrução de sentidos e reflexões. Os diálogos intertextuais habitam o romance e enriquecem o caráter cultural da obra que emprega os intertextos literários para propor a autonomia cultural dos países ibéricos como reflexo da afirmação de sua identidade. Portanto, a peregrinação utópica da península empreende uma viagem mais profunda e poética pelo universo da linguagem.

CAPÍTULO 3

PAISAGENS DA ESPANHA EM *A JANGADA DE PEDRA*

Nenhuma viagem é ela só, cada viagem
contém uma pluralidade de viagens.

José Saramago

Uma vez constatado que o iberismo é uma constante em *A jangada de pedra*, busca-se aprofundar na leitura analítica da obra a percepção desse destaque para o iberismo, bem como as referências imagísticas e simbólicas do universo espanhol representantes dos caracteres culturais da integração da península Ibérica proposta pelo romance.

Em meio à reflexão sobre a identidade ibérica, aos acontecimentos surpreendentes em toda a geografia peninsular, em espaços distintos de Portugal e Espanha, as personagens do romance observam perplexas aos fenômenos curiosos ocorridos com cada uma delas e, no mesmo instante em que incidiam os episódios insólitos, a cordilheira que separa a Espanha da França parte-se e forma-se uma imensa abertura, uma grande fenda que se alarga e divide os dois países ibéricos do restante da Europa.

O desmembramento da península por meio do risco no chão e os acontecimentos subseqüentes que levam os países ibéricos a se separarem da Europa configuram uma grande metáfora para contrapor o distanciamento cultural, econômico e social que existe entre Portugal e Espanha e os demais países europeus. O autor utiliza a alegoria do afastamento geológico para propor um novo diálogo cultural para os povos peninsulares. Penha (2007) explica que a separação da península Ibérica da Europa permite uma interpretação ambígua: ela pode significar uma alegoria das diferenças culturais, uma falta de identificação entre a península e a Europa, como se a primeira não pertencesse à segunda, bem como pode representar um distanciamento da cultura européia, firmando a procura por sua própria identidade, visto que Portugal e Espanha

sempre sofreram certo preconceito por parte dos demais países europeus, marcados como sendo inferiores devido a suas peculiaridades políticas e culturais.

As personagens da obra, desse modo, na tentativa de entender a catástrofe geológica ocorrida, trazem à tona várias questões acerca da política, da economia e das relações humanas. Os peregrinos da jangada pontuam reflexões sobre a possibilidade futura de romper com os padrões instituídos, com valores estagnados e o narrador corrobora através de finas ironias, provérbios e períodos reticentes, permitindo pensar sobre essa grande discussão da busca pela identidade.

Desse modo, como vem sendo dito, são variadas as viagens empreendidas em *A jangada de pedra*, que têm a capacidade de resgatar a tradição histórica das viagens marítimas para questioná-las, propondo um olhar mais humanizado para as discussões sobre o modo de ser ibérico, atribuindo à peregrinação mítica, protagonistas muito mais humanos que os célebres e grandiosos conquistadores da história de Portugal e Espanha. O romance torna mágica a noção de peregrinação, instaurando para a viagem pelo interior da península seis personagens aparentemente comuns, distanciadas da normalidade por possuírem poderes mágicos. Resgatam também, de certa forma, uma peregrinação tradicionalmente ocorrida no interior da Península: a do Caminho de Santiago de Compostela.

A geografia ibérica, o resgate da tradição literária, os diálogos intertextuais presentes, consistem em elementos que colore e destacam a cultura portuguesa e espanhola. Neste capítulo, o foco será ressaltar as imagens da Espanha no romance *A jangada de pedra*. A presença espanhola na narrativa efetiva-se de uma maneira rica, interessante, uma vez que o lado cultural espanhol se destaca não só pelos intertextos literários, mas também pelo roteiro geográfico que as personagens exploram a fim de estabelecer um vasto cenário das regiões e paisagens específicas da Espanha.

O romance trabalha de forma consistente com o iberismo, presente no desejo de união entre os países de Portugal e Espanha compartilhando o plano geográfico e cultural. O conceito de iberismo, proveniente do século XIX, representa o movimento de aproximar as relações entre Portugal e Espanha em

todos os aspectos e, assim, propor a unificação política dos países ibéricos. De acordo com a *Enciclopédia Luso-Brasileira* o iberismo é um sistema que propõe a aliança dos territórios da península Ibérica e apresenta-se:

[...] sob diversas modalidades, desde às políticas às simplesmente econômico-sociais, culturais e até religiosas [...] Sob o ponto de vista político, em forma estritamente unitária ou federativa corresponderia em tese, a preocupações de defesa dos interesses comuns peninsulares, em face das contradições intrínsecas dos elementos autônomos e, sobretudo, perante o egoísmo imperialista das grandes potências (ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA, 1970, p.725).

Em *A jangada de pedra*, o caminhar por terra das personagens alia-se ao navegar da península em meio ao oceano e, nessas viagens concomitantes, há o destaque para a riqueza das paisagens, das regiões ibéricas, da mescla da língua portuguesa à espanhola, bem como as distintas ponderações sobre política, história e literatura.

A velocidade do mundo contemporâneo, a rapidez dos aviões, a tecnologia desenvolvida, todos os elementos da atualidade não alteram a escolha das personagens em percorrer um caminho avesso aos métodos práticos existentes. Eles desfrutam a viagem primeiramente num carro chamado Dois Cavalos, já bem antigo, que anda lentamente, devido ao fato do motor ter “menos cavalos”, e posteriormente, completam o trajeto numa galera, uma espécie de carroça, pois segundo o narrador “Felizmente os viajantes não têm pressa.” (SARAMAGO, 2006, p.240) descobrindo territórios de uma maneira tranqüila, aproveitando-se do caminho para refletir e alcançar um conhecimento profundo das regiões percorridas.

A palavra “galera” além de significar carroça, de acordo com o *Dicionário Houaiss* também tem o significado de “embarcação antiga, de dois ou três mastros”, assim, a palavra galera conotando o sentido de barco, embarcação, aumenta a dualidade da viagem na medida em que alude à viagem das personagens pela “galera-carroça” e a navegação dos países ibéricos pela “galera-península”.

A viagem das personagens pela península-jangada opõe-se ao ritmo impaciente da modernidade; os peregrinos resgatam a noção do viajar e da

peregrinação, transformando a viagem em algo lírico, pacífico, em que se buscam a si próprios, primeiramente, para compreender os fatos insólitos e depois viajam a fim de constatar a separação efetiva da península. Nesse caminhar constante, as personagens refletem o passado histórico-cultural das regiões visitadas que se expressam de maneira preciosa na narrativa, ao mesclar a descrição da geografia à história intrínseca de cada espaço. Desse modo, a viagem torna-se múltipla, como o narrador caracteriza que em “todas as viagens, sejam quais forem duração e percurso, aconteceram mil episódios, mil palavras, mil pensamentos” (SARAMAGO, 2006, p.123).

A temática da viagem reincide na obra saramaguiana como representação não só de uma viagem física, mas principalmente a viagem para o interior do ser humano, a descoberta do indivíduo. Essas viagens que se realizam no romance contribuem para o entendimento das personagens como seres em constante busca de compreensão. Seixo destaca o domínio do tema nas obras de Saramago e afirma que a viagem:

[...] Com *Jangada*, este motivo retoma-se de maneira mais incisiva, desdobrando-se. No movimento da península, motivo central da efabulação, integram-se outros deles recorrentes: a viagem das personagens buscando-se entre si e buscando depois a razão do seu encontro – a falha dos Pirinéus; a viagem de Roque Lozano [...] a viagem do navegador solitário, pequeno quadro alegórico e exemplar sobre a problemática da solidão e da sobrevivência; não falando já das intensidades migratórias que percorrem a península, em termos de êxodo ou de peregrinação interior, nos vários períodos críticos de movência da terra (SEIXO, 1987, p.51-52).

O narrador constantemente ressalta a importância do mapa para a consecução de uma peregrinação bem sucedida. Resgata a imagem das viagens feitas com mapas abertos para a escolha dos caminhos, seja como forma de agraciar a existência dos mesmos, seja para ironizar a sua construção. Em vários momentos, o narrador tece considerações sobre a escolha dos lugares embasados na representação geográfica dos mapas:

É tempo de explicar que quanto aqui se diz ou venha a dizer é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa, desde

que ele seja bastante minucioso para conter informações aparentemente tão insignificantes, pois a virtude dos mapas é essa, exibem a redutível disponibilidade do espaço, previnem que tudo pode acontecer nele (SARAMAGO, 2006, p.17).

A viagem presente ultrapassa os limites da física para navegar sem balizas na utopia do mundo construído pela ficção. A viagem mítica de dois países unidos cultural e geograficamente, com a intenção de separar-se do continente europeu a fim de estabelecer sua autonomia, agrega-se à trajetória das personagens que caminham por espaços diferenciados que abarcam toda a península Ibérica.

Muitas são as viagens apresentadas na narrativa, podendo-se destacar a viagem da linguagem, no plano discursivo, isto é, o percurso que a palavra empreende no romance, a escritura do texto reconfigurada por meio da revelação metalingüística que se faz notar em passagens poéticas sobre a arte da criação. Há também a viagem marítima da península-jangada, em que Portugal e Espanha, desagregados da Europa, navegam pelo oceano Atlântico; e a viagem terrestre das personagens pelo interior dos países ibéricos.

Todas as viagens compõem o colorido do romance que, na sua poeticidade, agrega muito fortemente o âmbito cultural dos países abordados, uma vez que mais do que narrar a fábula de dois países se separando da Europa, aproveita-se o ensejo para questionar e refletir sobre a geografia, a literatura, os costumes, a política, tudo envolvido por uma atmosfera impregnada de filosofia e inspiração. Tem-se, por exemplo, uma reflexão irônica sobre a visão do país na sua individualidade e da península como um todo, no momento em que se afirma sobre a distinção do ato de se dizer que a península se separa da França ou se separa da Europa, enfatizando a discussão sobre a questão da união ibérica perante o mundo europeu: “a Espanha se estava a separar da França [...] A Espanha não, a península Ibérica, Ou isso, E não foi da França que a península se separou, foi da Europa, parece a mesma coisa, mas faz a sua diferença [...] (SARAMAGO, 2006, p.270).

Observa-se que durante o caminho empreendido pelas personagens, há uma exposição dos caracteres culturais da Espanha, à medida que viajam interiormente pelos territórios, busca-se o resgate da história, os costumes

apresentam-se para dispor a riqueza existente no país vizinho ao do autor, uma vez que se executa uma fusão das culturas tanto na construção estrutural do romance, quanto na fusão de corpos e almas das personagens portuguesas e espanholas.

As descrições das cidades, das regiões, das aldeias e vilas, bem como as paisagens e pontos marcantes da Espanha destacam a construção da identidade cultural, afirmando que dentro do plano ficcional explora-se o questionamento do plano real. Todas as reflexões implementadas sobre a geografia, discursos políticos e históricos na narrativa, edificam o espaço ibérico, na medida em que as discussões erigidas pretendem-se desafiadoras e dessacralizadoras, fazendo o leitor repensar sobre a condição do “ser ibérico”. Segundo Penha, Saramago “torna possível a desconstrução de toda uma tradição cultural do mundo ibérico para problematizá-lo a partir de sua origem e estrutura” (PENHA, 2007, p.165).

As personagens buscam-se umas às outras para, juntas, poderem realizar a peregrinação pelo interior peninsular. O português Joaquim Sassa inicia a busca de seus companheiros ao ouvir a notícia da fenda nos Pirineus. Neste momento, o português toma conhecimento do espanhol Pedro Orce, um andaluz que sente o tremor da península e por pensar que os insólitos pudessem se relacionar com o desligamento geológico dos dois países, Sassa resolve ir ao seu encontro na província de Granada:

Não há, pois, princípio, mas houve um momento em que Joaquim Sassa partiu donde estava, praia do norte de Portugal, talvez Afife, a das pedras enigmáticas, talvez A-Ver-o-Mar, esta melhor seria, por ter o mais perfeito nome de praia que se poderia imaginar, poetas e romancistas de livros não o inventariam. De lá veio Joaquim Sassa por ter ouvido que um Pedro Orce de Espanha sentia tremer o chão debaixo dos pés quando o chão não tremia [...] (SARAMAGO, 2006, p.43).

Deste modo, tem-se o início do primeiro movimento das personagens, no momento em que Sassa decide viajar da região de Póvoa de Varzim, em Portugal, onde se encontra no momento que lança a pedra, até Orce, região de Granada, na Espanha. Antes de conhecer Pedro Orce, Sassa encontra-se com José Anaíço, um português do Ribatejo, seguido incansavelmente por um bando

de pássaros. Uma vez juntos os portugueses, e relatados os seus casos pessoais, viajam ao encontro de Pedro Orce em terras de Venta Micena.

O narrador adianta o passo da viagem, antes de comentar como foi o trajeto ou as circunstâncias em que as personagens se encontraram: antecipa o encontro com Pedro Orce, a conversa dos três homens, para só depois regressar ao início da primeira viagem. O processo da narração do percurso perfaz um vaivém constante, retrocedendo e adiantando diversas vezes o trajeto:

[...] aqui se juntaram Pedro Orce, Joaquim Sassa e José Anaíço. Sabemos há três minutos que Pedro Orce vive na aldeia que está escondida por trás destes acidentes, sabíamos desde o princípio que Joaquim Sassa veio duma praia do norte de Portugal, e José Anaíço, agora o ficamos a saber de ciência certa, pelos campos do Ribatejo andava a passear quando encontrou os estorninhos [...] (SARAMAGO, 2006, p.42).

No momento em que se narra o fragmento acima transcrito, ainda não havia sido relatado o encontro de Joaquim e José em Portugal. O “aqui” refere-se às Serras de Sagra, terra de Pedro Orce, região da Província de Granada e, nesses campos andaluzes, o narrador descreve o momento mágico em que os “[...] três homens que debaixo de uma oliveira estão sentados, um que é Pedro Orce, outro Joaquim Sassa, o terceiro José Anaíço, acasos prodigiosos ou deliberadas manipulações os terão reunidos neste lugar” (SARAMAGO, 2006, p.40).

O percurso de Joaquim e José vai ser relatado no capítulo seguinte, assim, quando o leitor já tiver tomado conhecimento do encontro das três personagens, o narrador retorna a Portugal para descrever o trajeto dos portugueses no automóvel Dois Cavalos. O texto retoma-se com o narrador, contando sobre a decisão de viagem de Joaquim ao saber que está sendo procurado pela polícia para maiores esclarecimentos sobre a pedra jogada ao mar. Então, já programado para iniciar o caminho até a Espanha, narra-se os vários lugares por quais ele passa: cidades, regiões, vilas, estalagens ainda em território português.

Estando Sassa numa pousada situada em uma vila na margem do rio Tejo, ele ouve seu nome ser anunciado na televisão para prestar declarações às autoridades e, ao mesmo tempo, informa-se sobre um professor e pássaros que o perseguem. Vai então à procura de José Anaíço e bate à sua porta:

De dentro da casa uma voz de homem perguntou, Quem é, e Joaquim Sassa respondeu, Faz favor [...] Desculpe vir incomodá-lo a estas horas, Não é tarde, disse o professor, mas teve de elevar a voz porque os estorninhos, sobressaltados, levantaram um coro de protesto ou de alarme, É mesmo por causa deles que eu gostaria de lhe falar, Deles, quem, Dos estorninhos, Ah, E duma pedra que atirei ao mar, muito mais pesada do que podiam as minhas forças, Como se chama, Joaquim Sassa, É a pessoa de quem falam na rádio e na televisão, Sou eu, Entre (SARAMAGO, 2006, p.52).

Assim que “de pedras e estorninhos conversaram” (SARAMAGO, 2006, p.53), os dois resolvem viajar em busca do andaluz Pedro Orce. Passam pelas terras do Alentejo e “andando e parando, parando e andando, chegaram à fronteira” (SARAMAGO, 2006, p.58). A preocupação é ultrapassar a fronteira com a Espanha, uma vez que estão sendo procurados em Portugal, e depois da inquietação e do medo “os viajantes passaram sem nenhuma dificuldade” (SARAMAGO, 2006, p.59). A companhia incansável dos pássaros pode ser vista como uma forma de sinalizar aos peregrinos os caminhos que agora deveriam tomar, os rumos adotados na grande viagem pela península, uma vez que eles indiretamente direcionam as decisões tomadas pelas personagens e também auxiliam em situações complexas como este episódio da fronteira na Espanha em que, estando José e Joaquim receosos de serem presos, chegam os estorninhos como “negro meteoro, corpos que eram coriscos, silvando, guinchando [...]” (SARAMAGO, 2006, p.59) para distrair a atenção dos guardas e fazer com que conseguissem passar sem tormentos.

Os peregrinos acompanhados pelos estorninhos adentram o território espanhol, a caminho de Granada, e mais uma vez há uma observação irônica por parte do narrador sobre mapas em que salienta o modo de produção dos mesmos, quando se omitem da geografia lugares como Orce:

[...] pois este mapa que os leva não regista a povoação de Orce, é grande falta de sensibilidade dos desenhadores topógrafos, aposto que da terra deles nunca se esqueceram, de futuro lembrem-se do vexame que é ir uma pessoa ao mapa ver se está lá o lugar onde veio ao mundo e encontrar um espaço em branco, vazio, desta maneira é que se têm gerado gravíssimos problemas de identidade pessoal e nacional (SARAMAGO, 2006, p.60).

Essa reflexão abre uma possibilidade para pontuar o questionamento acerca da identidade cultural de cada local, ou seja, a importância pré-estabelecida pelo senso comum de não se importar em localizar pequenas províncias, pequenos distritos e vilarejos nos mapas, por supor que não sejam respeitáveis ou ainda, por compará-los às grandes cidades e capitais e julgar que não seriam importantes o suficiente para serem demarcados. Essa discussão remete a considerações maiores como, por exemplo, a alusão empreendida pelo narrador ao afirmar que é por isso que “se têm gerado gravíssimos problemas de identidade”, referindo-se à noção de “maior e menor” entre a Europa e a península Ibérica, em que Portugal e Espanha ficam com a posição de “menores” na escala política e social, de submissos, de pouco importantes quando comparados aos demais países europeus. Assim, o narrador aproveita-se para metaforizar a questão de localização geográfica como uma forma de ressaltar suas convicções perante o iberismo, pois assim como a povoação de Orce está nula neste mapa, os países ibéricos sentem-se nulos para com a Europa.

Neste ponto da viagem, Joaquim e José encontram-se com Roque Lozano e o burro Platero na altura de Aracena, já na Espanha. Depois de lá dormirem, seguem o destino para Sevilha e neste momento os estorninhos desaparecem por algum tempo “por trás do castelo dos templários” (SARAMAGO, 2006, p.65). Passam por Sevilha, “a festejar a Giralda, que nunca tinham visto” (SARAMAGO, 2006, p.66), La Giralda é a famosa torre da Catedral de Sevilha, uma das construções mais representativas da arquitetura árabe de Andaluzia que condensa vários estilos arquitetônicos, como o estilo renascentista, o gótico e o barroco, sendo um dos pontos mais visitados na Espanha pela riqueza de detalhes e também pela beleza da histórica catedral. As personagens seguem viagem e “em Orce encontraram os viajantes a Pedro Orce, de profissão farmacêutica, mais velho do que a imaginação lhes representara” (SARAMAGO, 2006, p.69), conversam sobre os acasos ocorridos e os estorninhos retornam a fluir por cima do “Castelo das Sete Torres, árabe” (SARAMAGO, 2006, p.70). Saem da vila de Orce e combinam de seguir em frente, “estão sentados no chão, debaixo de uma oliveira cordovil” (SARAMAGO, 2006, p.71), exatamente a mesma frase enunciada no capítulo anterior. Ou seja, neste momento abandona-se o *flashback* do encontro de Joaquim e José em Portugal para retomar o relato

das três personagens conversando embaixo da oliveira na Espanha. O narrador comenta poeticamente o encontro dos três homens:

Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, deslocamo-nos nas calhas do tempo com um movimento circular, como os espojinhos que atravessam o campo levantando poeira, folhas secas, insignificâncias, que mais não lhes chegam as forças, bem melhor seria vivermos em terra de tufões. Outras vezes uma palavra é quanto basta (SARAMAGO, 2006, p.72).

A colocação do narrador sugere uma reflexão sobre a mudança de estado das coisas, dos seres, e alude, além da transformação de espírito das personagens, à própria metamorfose da península que transfigura sua condição para buscar o caminho da mudança, a qual não implica somente na variação física de romper a geografia para navegar por outros mares, mas principalmente a mudança de atitude, alterar a situação para procurar sua identidade, um sentido para sua existência. A imagem das folhas secas ao vento representa a circunstância da liberdade, o momento de se desvincular de velhos conceitos, das antigas regras, para que esta nova maneira de ser devolva aos países ibéricos o vento leve da autonomia, a brisa da independência e do reconhecimento como uma “jangada de pedra que navega no mar, sem prisões” (SARAMAGO, 2006, p.72).

Continuando a viagem, Pedro Orce sugere que vejam “passar o rochedo” (SARAMAGO, 2006, p.72) e decidem chegar até Gibraltar para olharem a pedra gigante. No caminho, as personagens passam pela Cova dos Rosais, situada na Serra de Sagra, onde estão enterrados os ossos do homem mais antigo da Europa. Não conseguem ver Gibraltar e viajam a Portugal para que Pedro conheça as terras lusitanas. E assim, tem-se mais uma vez o trajeto da peregrinação calculado pelo mapa:

O mapa desdobrado mostrava as duas pátrias, Portugal embrechado, suspenso, Espanha desmandibulada a sul, e as regiões, as províncias, os distritos, o grosso cascalho das cidades maiores, a poalha das vilas e aldeias, mas nem todas, que muitas vezes é invisível o pó a olho nu, Venta Micena foi apenas um exemplo. As mãos alisam e afagam o papel, passam sobre o

Alentejo e continuam para o norte, como se acariciassem um rosto, da face esquerda para a face direita, é o sentido dos ponteiros do relógio, o sentido do tempo, as Beiras, o Ribatejo antes delas, e depois Trás-os-Montes e o Minho, a Galiza, as Astúrias, o País Basco e Navarra, Castela e Leão, Aragão, a Catalunha, Valência, Estremadura, a nossa e a deles, Andaluzia onde ainda estamos, o Algarve, então José Anaiço pousou o dedo na foz do Guadiana e disse, Entramos por aqui (SARAMAGO, 2006, p.82).

Nesta longa citação, pode-se notar o itinerário de viagem das personagens, os espaços calculados, e o mapa como elemento indispensável para nortear o roteiro por eles empreendido. A geografia ibérica é descrita de forma significativa e a imagem simbólica de se acariciar o mapa comparando o formato da península a um rosto, uma metáfora para induzir que os dois países constituem a face da Europa, suprimindo a condição periférica para conotar fisionomia, identificação, pois a face simboliza a expressão do corpo, no caso o corpo sendo o restante do continente europeu. O rosto da Europa formado por Portugal e Espanha indica a vontade em fazer com que os países ibéricos tenham sua expressão diante do cenário europeu e evidencia mais uma vez o iberismo, ou seja, a união ibérica em todos os aspectos para que possam se afirmar como nações autônomas e independentes.

O iberismo está presente em várias passagens do romance, em que o anseio em ressaltar a fusão das nações ibéricas pela irmandade circunstancial ocasionada pela ruptura torna-se uma constante. No fragmento a seguir, nota-se, por meio da fala do primeiro ministro de Portugal, a aspiração do vínculo ibérico no momento em que enfatiza o trabalho conjunto para que Portugal e Espanha arquitetem planos para um novo ressurgir, como sempre ironizando a atitude da Europa e enaltecendo o caráter fraternal da península:

Lugar indesmentível de história e de cultura, a Europa, nestes dias conturbados, mostra, afinal, carecer de bom senso. A nós, que conservamos a serenidade dos fortes e dos justos, compete-nos, como governo legítimo e constitucional que somos, rejeitar energicamente as pressões e as ingerências de toda a ordem e de qualquer proveniência, proclamando à face do mundo que apenas nos deixaremos guiar pelo interesse nacional e, de modo mais amplo, dos povos e países da península, afirmação que posso aqui fazer solenemente e com inteira segurança, uma vez que os governos de Portugal e de Espanha têm trabalhado conjuntamente,

e assim continuarão, no exame e debate das medidas necessárias a um feliz desenlace dos acontecimentos postos em marcha desde a histórica ruptura dos Pirenéus (SARAMAGO, 2006, p.146-147).

Após as personagens calcularem o trajeto a ser percorrido com o auxílio do mapa, passam por Rosal de la Frontera, província de Huelva na Espanha, atravessam depois por Vila Real de Santo António, chegando à “bifurcação de Boliqueime, num trecho de estrada deserto” (SARAMAGO, 2006, p.85) até adentrar em Albufeira, extremo sul de Portugal, dirigindo-se a Lisboa, onde chegam “ao cair da tarde, na hora em que a suavidade do céu infunde nas almas um doce pungimento” (SARAMAGO, 2006, p.93).

Hospedados no Hotel Bragança em Lisboa, os três, descobertos pela mídia, vêem-se obrigados a esclarecer os acontecimentos coincidentes com a separação da península. Nesse momento, Joana Carda, a mulher responsável pelo risco da vara de negrilho, desconfiando da relação dos fatos, deixa Ereira, na região de Montemor-o-Velho, próximo a Coimbra, para juntar-se aos homens misteriosos em Lisboa.

Joana Carda apresenta-se primeiramente ao professor José Anaíço e “reconhecida a gravidade dos factos relatados” (SARAMAGO, 2006, p.108), resolve hospedar-se em outro hotel, no Chiado. Após José contar aos amigos sobre Joana e a vara, “[...] os quatro decidiram, após novo exame dos factos, juntar-se para viagem que os levará ao lugar assinalado com o risco no chão, um entre esses que todos nós temos vindo a fazer na vida [...]” (SARAMAGO, 2006, p.120). Seguem, então, para o norte, a caminho de Ereira, a vila de Joana próxima a Soure, em Portugal, às beiras do Mondego. Antes da partida, mais uma vez os pássaros suscitam possíveis interpretações, como neste episódio do desaparecimento dos estorninhos, no momento em que a personagem Joana Carda se apresenta a José Anaíço. Novamente, os pássaros guiam as personagens para seus encontros e a fuga providencial deles, no instante em que a história de amor de José e Joana parece ter início, essa retirada pode vir a assinalar o propósito maior do vôo dos estorninhos em ligar o casal por meio da metáfora do arco e flecha:

Nesse momento os estorninhos levantaram vôo todos juntos, cobriram com uma grande mancha negra e vibrante o jardim, as pessoas gritavam, umas de ameaça, outras de excitação, outras de medo, Joana Carda e José Anaíço olhavam sem perceberem o que se estava a passar, então a grande massa afilou-se, tornou-se cunha, asa, flecha, e depois de três rápidas voltas, os estorninhos dispararam na direcção do sul, atravessaram o rio, desapareceram longe, no horizonte [...] (SARAMAGO, 2006, p.106-107).

Desta forma, a viagem continua, para as “pessoas separadas da lógica aparente do mundo” (SARAMAGO, 2006, p.127), até o encontro com o cão Ardent que segura na boca o fio de lã azul. Continuam a viagem para o norte, guiados pelo cão, animal este dotado de uma imensa sensibilidade, descrito pelo narrador algumas vezes como um “quase humano”, por demonstrar atitudes sábias ao escolher os caminhos para os peregrinos trilharem e também por se mostrar incansável ao longo de dias, pois “este cão, graças a Deus, não é dos que se acomodam às situações” (SARAMAGO, 2006, p.16). Passam por Figueira da Foz, chegam ao Porto, onde Joaquim hospeda os viajantes em sua casa. A viagem segue seu curso e Pedro Orce tece uma reflexão sobre o desconhecimento da terra e do país:

Novamente a caminho, sempre para o norte, em certa altura José Anaíço disse, era a Pedro Orce que se dirigia, A continuar assim vamos entrar em Espanha, voltamos à tua terra, A minha terra é a Andaluzia, Terra e país são tudo o mesmo, Não são, podemos não conhecer nosso país, mas conhecemos a nossa terra, Já alguma vez foste à Galiza, Nunca fui à Galiza, a Galiza é terra doutros (SARAMAGO, 2006, p.155).

Essa reflexão abre uma possibilidade de discutir novamente a questão da identidade, na medida em que resgata a discussão de terra e país, aludindo ao plano maior da identidade da península para com o continente europeu, uma vez que metaforicamente Portugal e Espanha desempenhariam o papel da terra, o pequeno pedaço pertencente a um enorme país. O conhecimento da terra implica em apreciar sua origem, o lugar onde nasceu, onde criou vínculos, por isso é tão comum a referência “minha terra”. Já conhecer o país consiste em algo mais vago, panorâmico, pois não se tem como conhecer tudo numa determinada

nação, há sempre de ficar algo por ser descoberto. Assim, ressalta-se a reflexão efetuada acima com a intenção de tornar claro o pensamento do narrador que já havia afirmado anteriormente que “A vila é apenas uma aldeia grande” (SARAMAGO, 2006, p.51), isto é, remete-se uma vez mais ao conceito de identidade, onde a comparação do menor para o maior se repete, como uma regra de proporcionalidade: a terra está para o país assim como a vila está para uma grande aldeia.

Atravessam a fronteira e “por alturas de Santiago de Compostela o cão derivou para noroeste. Devia estar perto do seu destino, percebia-se pelo vigor renovado com que trotava agora [...]” (SARAMAGO, 2006, p.158). Finalmente chegam à casa da última personagem: a galega Maria Guavaira que “tinha na mão um fio, o mesmo que Joaquim Sassa continuava a segurar” (SARAMAGO, 2006, p.161). O fio que o cão Ardent traz para guiar as personagens até a propriedade de Maria Guavaira, não representa somente um instrumento de direção para que estes cinco seres se juntem, mas significa, principalmente, a união de Joaquim e Maria, que vêm na ligação do fio azul, o elo para o início de uma história de amor, metaforizada pela “atadura”, ou seja, o nó que liga as personagens pelas mãos:

Que fio é este, perguntou Joaquim Sassa enquanto enrolava e desenrolava do pulso a ponta que ainda o ligava a Maria Guavaira, Quem me dera a mim saber, respondeu ela dobando entre os dedos a ponta do seu lado e assim esticando o fio como uma tensíssima corda de guitarra, mas nem ele nem ela pareciam reparar que estavam atados (SARAMAGO, 2006, p.163).

Nessa altura da viagem, dois casais se formam: José e Joana, amparados pelos estorninhos; Joaquim e Maria, com o auxílio do fio azul; ficando Pedro Orce, o mais velho das personagens, na companhia do cão. Seguem viagem na galera de Maria Guavaira, pois o carro de Sassa não tem possibilidade de prosseguir um caminho tão longo como o da Galiza até os Pirineus. Novamente “desdobraram o mapa da península nesta sua figuração ainda incongruente ligada à França, e marcaram o itinerário da primeira jornada” (SARAMAGO, 2006, p.188).

Enquanto a península-jangada se move ameaçando chocar-se com os Açores, a população entra em desordem completa. O narrador aproveita para relatar a atmosfera de paz existente entre os viajantes na galera:

Nesta balbúrdia e confusão existe, porém, um oásis de paz, estes sete seres que vivem na mais perfeita das harmonias, duas mulheres, três homens, um cão e um cavalo [...] As duas mulheres e dois dos homens fazem dois casais, e felizes, só o terceiro homem é que não tem par, acaso não lhe custará a privação, vista a idade que já leva [...] (SARAMAGO, 2006, p.207).

A harmonia presente no entendimento dos seres que viajam pelo interior dos países ibéricos destaca-se pelo fato de pertencerem a lugares distintos da península, e ainda com tantas diferenças no modo de viver de cada um, ao unirem-se pelos insólitos ocorridos, viajam em um ambiente de paz, em consonância coletiva. No momento pelo qual a península enfrenta, isto é, a provável colisão com as ilhas açorianas, o desespero marca-se na narrativa pelo fato dos outros habitantes pensarem que o fim dos tempos se aproxima, caracterizado pelo narrador como “o inferno [...] está agora concentrado numa faixa vertical de mais ou menos trinta quilómetros de largura” (SARAMAGO, 2006, p.206), aludindo ao próprio espaço peninsular. E neste “inferno”, as personagens comportam-se de forma equilibrada, os casais desfrutando do idílio amoroso e Pedro, mesmo sozinho, encontra na companhia de Ardent, um motivo para continuar a caminhar.

Em presença da possibilidade de Portugal e Espanha colidir com “as ilhas pequenas”, o narrador continua a ser irônico em seus comentários sobre a escolha da população europeia em proferir o lema “Nós somos ibéricos”, uma vez que se alude, no romance, a uma cena hipotética de um pai reprimindo o filho por ter participado dessa revolução cultural, com uma crítica mordaz por parte do narrador:

Está pois o mundo suspenso, em expectativa ansiosa, que será, que não será que vai acontecer às praias lusitanas e galegas, ocidentais. Mas, uma vez mais o repetimos, ainda que já fatigadamente, não há coisa má que não traga na barriga uma coisa boa, este é, pelo menos, o ponto de vista dos governos da Europa, pois viram, de uma hora para a outra, a par dos salutaros

resultados da repressão a seu tempo aqui noticiada, baixar e quase apagar-se de todo o entusiasmo revolucionário dos jovens, a quem os sensatos pais agora estão dizendo, Vês, meu filho, o perigo em que te ias meter se continuasses naquela teima de seres ibérico, e o rapaz, enfim edificado, responde, Sim, papá. Enquanto decorrem estas cenas de reconciliação familiar e pacificação social, os satélites geoestacionários, regulados para manterem uma posição relativa constante, emitem para a terra fotografias e medições, as primeiras naturalmente invariáveis quanto à forma do objecto em deslocação, as segundas registando em cada minuto que passa uma redução de cerca de trinta e cinco metros na distância que separa a ilha grande das ilhas pequenas (SARAMAGO, 2006, p.195-196).

O choque entre a península e os Açores não ocorre e “Deitam-se contas aos dias que faltam para chegar à vista das costas do Novo Mundo” (SARAMAGO, 2006, p.248). No entanto, a ilha-jangada resolve estacionar-se entre a América e África. E neste espaço sugerido, resgata-se a escrita da história, uma viagem que, mais que navegar errantemente até os continentes colonizados no passado, busca o reconhecimento, o desejo de novas relações culturais.

Depois que a península pára seu movimento sem chocar-se com os Açores, os peregrinos mudam o destino da viagem para ver os Pirineus, passando por Palas de Rei, Lugo, Portomarín, aproveitando-se o narrador para referir-se ironicamente ao antigo Caminho de Santiago:

Seguem, e não o sabem, o antigo caminho de Santiago, passam por terras que têm nomes de esperança ou lembrança má, consoante os episódios que nelas viveram os viajantes daquele primitivo tempo, Sarriá, Samos, ou a privilegiada Villafranca del Bierzo, onde o peregrino doente ou cansado que fosse tocar na porta da igreja do apóstolo ficava dispensado de chegar a Santiago de Compostela, ganhando as mesmas indulgências que se lá tivesse ido. Já a fé, então, tinha os seus acomodamentos, porém nada que se compare com nossos dias de hoje, em que os acomodamentos são mais retributivos que a própria fé, esta ou outra qualquer (SARAMAGO, 2006, p.233).

O narrador utiliza um discurso irônico ao afirmar que, nos dias atuais, o interesse é muito mais comercial do que a fé propriamente dita. É importante destacar que a rota usada pelas personagens é o mesmo Caminho de Santiago, em sentido inverso. Pode-se observar um ato de recusa do autor, a vontade de

desligar-se efetivamente da Europa, uma vez que as rotas para as peregrinações incluem os caminhos franceses e ingleses. A escolha do escritor para que as personagens executem um caminho inverso pelos países de Portugal e Espanha seria o de evidenciar sua posição de revolta diante da Europa, negando até mesmo uma cultura tradicional dos caminhos peregrinos de Santiago muito utilizados pelos europeus.

As personagens entram em Tierra de Campos, próximo a Toro, Tordesilhas, Simancas, na região de Valladolid. Pedro Orce aproveita-se para relembrar um episódio histórico da Espanha ocorrido na Praça de Villalar:

E diz Pedro Orce, acaso não sabem, mas há muitos e muitos anos, em mil quinhentos e vinte e um, houve nestas paragens de Villalar uma grande batalha, maior pelas conseqüências do que pela gente morta, que tem sido ganha por quem a perdeu, outro mundo teríamos herdado, os vivos de hoje [...] Ora essa batalha, explicou Pedro Orce, foi quando as comunidades de Espanha se levantaram contra o imperador Carlos Quinto, estrangeiro, mas não tanto por ser estrangeiro, que nos séculos de antigamente o mais comum da vida era verem os povos entrar-lhes pela porta dentro um rei a falar outra língua [...] o caso é que os nobres espanhóis não gostaram nada, mesmo nada, que aos estrangeiros do imperador tivessem distribuídos tantos ofícios, e uma das primeiras resoluções foi aumentar os impostos, é o infalível remédio para pagar os luxos e aventuras [...] três dos capitães das comunidades foram no dia seguinte julgados, condenados à morte e decapitados na praça de Villalar, chamavam-se eles Juan de Padilla, toledano, Juan Bravo, segoviano, e Francisco Maldonado, salmantino, esta foi a batalha de Vilallar que se tivesse sido ganha por quem a perdeu faria mudar o destino da Espanha (SARAMAGO, 2006, p.243-244).

O resgate da história feito por Pedro Orce consiste em mais uma das imagens da Espanha ressaltadas no romance, pois a personagem retrata uma batalha do século XVI sob o império do rei Carlos V em que o povo não satisfeito com o modelo de governo de um soberano estrangeiro, resolve rebelar-se para defender seus interesses locais, não obtendo sucesso. Destarte, a narrativa retrata conjuntamente os lugares visitados pelos viajantes, seus costumes e a história que os acompanha, enaltecendo dessa maneira o quadro cultural espanhol.

O narrador aproveita-se também para ironizar e criticar a história oficial, como na afirmação “não tanto por ser estrangeiro, que nos séculos de antigamente o mais comum da vida era [...] um rei a falar outra língua”, ou seja, aludindo-se possivelmente a episódios grandiosos da história, em que eram muito comuns os golpes de estado, as tomadas de poder e o fato de estrangeiros ocuparem o trono. A própria relação ibérica possui essa marca em seu passado, pela obtenção do domínio de Portugal por parte do rei Filipe II da Espanha, entre 1580 a 1640, o qual durante 60 anos esteve à frente do governo português, consolidando a união ibérica, episódio finalizado com a chamada Restauração, a qual devolveu a independência portuguesa, regida posteriormente pela Dinastia de Bragança.

A viagem pelo interior da península segue por Burgos, Gasteiz, Navascués, Burgui, e enfim as personagens chegam aos Pirineus para ver a grande fenda:

A estrada estava cortada, cortada mesmo, no sentido literal da palavra. À esquerda e à direita, os montes e os vales interrompiam-se subitamente, numa linha nítida, como um corte de navalha ou um recorte de céu [...] É o fim do mundo, disse Joana Carda, Vamos então ver como ele acabou, disse Pedro Orce. Saíram. Caminhavam com cuidado, preocupados com a possibilidade de aparecerem fendas no chão que prevenissem duma instabilidade dos terrenos [...] Baixaram-se e avançaram, primeiro apoiando-se nas mãos e nos joelhos, depois arrastando-se, sentiam o coração a bater de susto e de ansiedade, o corpo cobria-se-lhes de suor apesar do frio intenso, de si para si duvidavam se seriam capazes de atrever-se até à borda do abismo, mas nenhum deles queria dar parte de fraco, e numa espécie de sonho acharam-se a olhar para o mar, a quase mil e oitocentos metros de altitude, a escarpa cortada a pique, na vertical, e o mar refulgindo, as ondas minúsculas ao largo, e a espuma branca, uma linha de espuma, das vagas oceânicas que batiam contra a montanha e pareciam querer empurrá-la. Pedro Orce gritou, exaltado, numa jubilosa dor, é o fim do mundo, repetia as palavras de Joana Carda, repetiam-nas todos, Meu Deus, a felicidade existe, disse a voz desconhecida, e pode não ser mais do que isto, mar, luz e vertigem (SARAMAGO, 2006, p.258-259).

As personagens, ao presenciar o desligamento, agora “demoravam-se nos lugares, maravilhavam-se sobretudo com o espetáculo do sol, que deixara a aparecer por cima dos Pirinéus para surgir do mar” (SARAMAGO, 2006, p.266). Na altura das montanhas, as mulheres percebem que estão grávidas, sem poder

afirmar quem são os pais pelo fato de as duas terem se relacionado também com Pedro Orce durante o percurso.

Pelas imagens do sonho, do mar, das espumas brancas das ondas que batem na gigante pedra da península, anuncia-se a esperança de um futuro renovado de promessas, de felicidade, pretendida juntamente aos seres gerados pela gravidez coletiva das mulheres ibéricas. O corte da península ladeado pelos mares sugere o ciclo da vida, a renovação que se frutifica pelas milhões de crianças que irão nascer, desejando-se que a realidade que elas venham a encontrar, seja revigorada pela autonomia e pelo reconhecimento de seus países.

A península é comparada também ao movimento de uma criança no ventre da mãe, no momento em que o narrador ao relatar o engravidamento geral, reporta-se à representação do nascimento de um novo mundo, povoado por novos seres em um espaço também gerado pelas águas oceânicas:

Tendo tudo isto acontecido, dizendo o tal português poeta que a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os humanos úteros das mulheres ocupassem, acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro dos ventos (SARAMAGO, 2006, p.281).

A simbologia representada pelo “útero aquático” atribui metaforicamente à península a responsabilidade pela gravidez das mulheres ao mesmo tempo em que alude a duas gestações diferentes: o nascimento de um povo caracterizado pelas futuras mães e o (re)nascimento dos países ibéricos, uma vez que gerados em águas outras, conota o ressurgir dos desejos, dos sonhos.

A independência do navegar da península pelos mares assinala o anseio de desprendimento total da Europa, firmado pela imagem de renovação integral anunciada na fertilidade das mulheres que, ao gerar novos frutos, fecundam ao mesmo tempo novas idéias e o nascimento esperançoso de propostas inovadoras para Portugal e Espanha.

Mesmo com o ressentimento instaurado entre os casais, pelo fato de as mulheres terem assumido as dúvidas aos seus companheiros sobre o progenitor de seus filhos, a viagem prossegue e novamente Roque Lozano e seu burro aparecem na narrativa. O andaluz encontra-se com Pedro Orce e explica-lhe os motivos de suas andanças, afirmando não acreditar na separação ocorrida, por isso a decisão em “ver com os meus olhos” (SARAMAGO, 2006, p.270). Assim, o ceticismo destaca-se na personagem pela não-confiança nas notícias, empreendendo uma peregrinação para assegurar-se acerca do desprendimento, decepcionando-se com a constatação de não conseguir “ver” a Europa: “[...] quando eu vivia em Zufre nunca vi a Europa, e agora saí de Zufre e também a Europa não vi, onde é que está a diferença, Também nunca foi à lua, e ela existe, Mas vejo-a [...]” (SARAMAGO, 2006, p.271).

Pedro Orce traz Roque Lozano para juntar-se aos demais companheiros e continuar a expedição com o propósito de chegar à terra do mesmo, Zufre, situada na Serra Aracena, passando antes por Tarragona, Valência, Alabacete, Córdoba e Sevilha. Na serra de Alcaraz, em Bienservida, Pedro Orce não sente mais o tremor da terra e “os olhos dele escureceram [...] Maria Guavaira com levíssimos dedos fez descer as pálpebras de Pedro Orce” (SARAMAGO, 2006, p.287), assim, diante da morte do espanhol, seus amigos decidem que vão realizar seu último pedido: o de ser enterrado em Venta Micena, sua terra natal.

Deste modo, a peregrinação dos viajantes conclui-se de maneira cíclica, uma vez que as personagens seguem para Orce, para enterrar Pedro, no local onde a narrativa havia agregado os três homens para iniciarem a grande viagem, e ao final, uma cena de enternecimento representa metaforicamente a renovação e o recomeço da vida.

Na parte final do romance, notam-se algumas imagens que remetem ao mundo de possibilidades que as esperam, anunciadas pelo verde da vara de Joana, reflorescendo para novos rumos bem como a água, símbolo universal do surgimento da vida, que por meio da chuva que cai quando as personagens partem, sugere renovação, revigoramento, promessas e esperança de um novo porvir.

Cultura, história, política, identidade ibérica, tudo isso é demonstrado na viagem da península, na viagem das personagens e principalmente na viagem da

linguagem. Desse modo, a narrativa designa um ambiente de questionamentos acerca de uma realidade em transformação e em todas essas viagens, descobrem-se uma nova forma de olhar o encontro dos dois países, colocando o povo em evidência, delineando a sua história, as suas conquistas e relembrando que tudo se completa por meio da escrita, da ficção.

Com relação às imagens da Espanha no romance, é importante o destaque da língua espanhola que se faz presente na narrativa em momentos variados, seja para ironizar as passagens, seja para enaltecer o discurso. O comparecimento da língua espanhola se coloca por meio das personagens e do narrador, no momento em que citam autores, poetas, provérbios e reflexões pertencentes à cultura da Espanha.

Termos na língua espanhola encontram-se espalhados na narrativa em vocábulos ou curtos fragmentos de versos ou refrões de músicas. O narrador, ao explicar sobre o caos que se inicia na península, por não haver energia nos países ibéricos pela separação dos fios, diz “apagón” (SARAMAGO, 2006, p.32) para referir-se a apagão, falta de luz. Da mesma forma, constantemente estabelece esses tipos de construções sintáticas para ludicamente trabalhar com as palavras do idioma espanhol, como no episódio em que as personagens estando a caminho de Orce, o narrador em um pequeno fragmento utiliza três palavras soltas da língua espanhola:

Pelo caminho Dois Cavalos foi bebendo onde calhava, alguns postos mostravam letreiro de esgotado, mas os gasoleiros diziam *Manãna*, estes são da espécie otimista ou talvez, simplesmente, tivessem aprendido a regra do bom viver. Aos estorninhos é que não faltava a água, graças a Deus, que mais cuidados tem Nosso Senhor com os pássaros do que com os humanos, estão aí os afluentes do Guadalquivir, as lagoas, os *embalses*, mais do que poderão beber bicos tão pequenos em toda a história do mundo. Já a tarde vai em meio quando arribam a Granada, resfolga Dois Cavalos trémulo do grande esforço, enquanto Joaquim Sassa e José Anaiço vão a *inculcas*, é como se levassem carta de prego e fosse hora de abri-la, agora saberemos onde o destino nos espera (SARAMAGO, 2006, p.66, grifos nossos).

No excerto acima, a primeira palavra é “*manãna*”, de tradução simples, “amanhã” em português, ao responderem os frentistas dos postos de gasolina quando se teriam combustíveis novamente. O segundo termo espanhol é

“*embalses*” que significa “represa”, “açude” ao ironizar que “Nosso senhor” tem mais preocupações com os pássaros que com os seres humanos; e por fim o vocábulo “*inculcas*”, pertencente tanto ao idioma espanhol quanto ao português, que significa “inspirar”, “aconselhar”, pois José Anaiço e Joaquim Sassa estão induzidos, sugestionados com o andamento da viagem.

Ao contar sobre o encontro dos três homens embaixo da oliveira, o narrador mais uma vez insere palavras espanholas para elucidar o caminho dos viajantes e, conjuntamente, advertir o leitor que as personagens já se encontram em território espanhol:

Esta oliveira é cordovil, ou cordovesa, ou cordovia, tanto faz, que estes três nomes lhe dão, sem diferença, na terra portuguesa, e a azeitona que gera, pelo tamanho e formosura, aqui lhe chamariam *aceituna de la reina*, mas *cordobesa* não, embora estejamos mais perto de Córdoba do que da fronteira de além (SARAMAGO, 2006, p.40, grifos nossos).

No momento em que Joaquim Sassa pernoita na estalagem, onde uma moça conta-lhe sobre José Anaiço e os pássaros, o dono da pousada humilha a atendente por falar demais, pedindo que ela saia do ambiente em que estão: “e este é o caso da escorraçada moça que, não podendo dar de comer a um porco que não tem fome, lhe coça o testuz entre os olhos, a palavra é castelhana, mas usa-se aqui por fazer falta em português” (SARAMAGO, 2006, p.51). Além de evidenciar a palavra pertencente ao idioma castelhano, o narrador expõe o processo da criação ao dizer que a palavra não existe na língua portuguesa, emprestando-a do outro idioma e provocando dessa maneira a ironia e o humor. Para Penha, o trabalho do autor com a linguagem traduz-se na maioria das vezes por sua configuração irônica em que “a ficção de Saramago radicaliza, por vezes, o trato lúdico com a linguagem, exacerbando as potencialidades criativas do código e transformando-a em deboche; o implícito se escancara” (PENHA, 2007, p.75).

Tal “trato lúdico” pode-se constatar na passagem em que Roque Lozano encontra-se com os portugueses e o narrador diz:

Se pararmos para perguntar àquele homem que ali vai, escarranchado num burro, o que pensa do extraordinário caso de ter-se separado a Península Ibérica da Europa, puxará o bridão ao asno, Xó, e responderá sem papas na língua, *Que todo es una bufonada* (SARAMAGO, 2006, p.60, grifos nossos).

O narrador, ao sugerir a resposta dizendo “*Que todo es una bufonada*”, o que significaria mais ou menos “que tudo é uma palhaçada”, explicita o elemento cômico, já que a palavra “*bufón*” no idioma espanhol quer dizer “aquilo que faz rir, cômico”, dessa forma há o realce para o caráter humorístico, pois “*bufón*” aplica-se também aquilo que é grotesco, exemplificando a função do riso na estrutura da narrativa. Assim, o narrador julga serem estas as palavras de Roque Lozano se qualquer pessoa tivesse lhe questionado sobre a possibilidade do desprendimento da península antes do insólito acontecimento. Por se tratar de um fato impensável, impossível pelo viés racionalista, há uma metáfora no ceticismo contumaz de Roque Lozano ao duvidar constantemente das coisas que não pode ver, assim, o romance indica pelo olhar do andaluz, a alusão de que as mudanças culturais são difíceis de serem alcançadas, uma vez que se torna tão complicado crer na separação geográfica, mais complexo seria acreditar numa completa união.

Ao tentar ver passar Gibraltar, as personagens encontram excursões e multidões com o mesmo propósito e o narrador, ao relatar o movimento das pessoas dirigindo-se às praias para presenciarem a passagem pelo rochedo, compara o episódio à Semana Santa, inserindo palavras soltas da língua espanhola para ilustrar o acontecimento por um viés irônico que carnavaliza o maior espetáculo religioso espanhol:

Mas este dia, para o geral, é de festa maior, a semana tão santa como a outra, e há camionetas que levam cristos, *trianas* e *macarenas*, bandas de música, com os instrumentos a brilhar ao sol, e vêem-se no lombo dos burros molhadas de foguetes e morteiros, se alguém lhes chega um pavio aceso subirão, como *Clavileño*, às segunda e terceira regiões do ar, e à do fogo, onde se chauscariam as barbas de Sancho, se, de tão confiante que costuma ser, se dispuser a ser enganado outra vez. As raparigas vão vestidas com o melhor que têm de galas e louçanias, com mantilhas e *mantóns*, e os velhos, quando não podem mais nadar, levam-nos às costas, filhos és, pai serás [...] para que possa ser

visto por inteiro o rochedo maldito [...] (SARAMAGO, 2006, p.76, grifos nossos).

No trecho transcrito nota-se a referência a símbolos típicos da cultura espanhola ao mencionar a Semana Santa por imagens como “*macareñas*”, que se refere à famosa Virgem Macarena, cultuada em Sevilha e padroeira dos toureiros. O “*mantón*” é um tipo de xale que as mulheres usam para cobrirem-se, mas que também acaba se transformando num adorno essencial das bailarinas do flamenco que ao dançar, complementam-se com este xale, geralmente com cores fortes e repleto de bordados, lugar comum do folclore andaluz. No mesmo fragmento, sempre em tom carnavalesado, há uma intertextualidade literária com “*Clavileño*”, nome do cavalo de madeira que se situa na segunda parte da obra *Don Quixote de la Mancha*, de Cervantes, já aqui apresentado de modo carnavalesado. Todas essas imagens juntas simbolizam o mundo espanhol em evidência, mais uma vez ressaltando-se aspectos da cultura típica como a dança, o catolicismo, a fé nos santos, mesclada aos costumes, expõe-se a referência à literatura espanhola por meio de Cervantes, uma completa fusão das representações da Espanha destacadas no romance.

Alguns dos trechos na língua espanhola são pronunciados pelas personagens Roque Lozano e Pedro Orce por serem da Andaluzia. Como uma forma de identificar as personagens à sua pátria, colocando em suas falas trechos de simples compreensão no idioma espanhol, o narrador evidencia: “No hotel havia um recado de Pedro Orce para Joaquim Sassa, seu companheiro de tormentos, No me *despierten*” (SARAMAGO, 2006, p.115, grifo nosso), bem como as palavras espanholas no letreiro “de fronteiras com guardas só diferentes nas fardetas, Siga, *Pase*” (SARAMAGO, 2006, p.158, grifo nosso).

A manifestação do idioma espanhol também aparece em fragmentos de letras de música populares, expressão típica dos costumes. Um exemplo ocorre quando as personagens, entediadas pela demora na passagem das horas e da possibilidade de seus países chocarem-se com os Açores, decidem recorrer ao rádio de pilhas de Joaquim Sassa para ouvir música:

Joaquim Sassa liga o rádio, É uma casa portuguesa com certeza
com certeza é uma casa portuguesa, canta a voz deliciosa da vida,

Donde vás de mantón de Manila donde vás con el rojo clavel, a
mesma delícia, a vida mesma, mas noutra língua [...] (SARAMAGO, 2006, p.209).

Ao dizer “mantón de Manila”, o narrador resgata uma importante manifestação da cultura espanhola ao expor os fragmentos da famosa canção “Donde vás de mantón de Manila”, muito conhecida, ponto alto da zarzuela que passou à copla, ritmos espanhóis populares em que essa música se manifesta. A zarzuela espanhola pode ser entendida como um tipo de ópera bufa que habitualmente emprega os libretos satíricos e agrega também temas folclóricos à sua apresentação. Da mesma forma que a zarzuela espanhola, a canção “Casa portuguesa”, o famoso fado popularizado na voz de Amália Rodrigues, representa a expressão musical da nação lusitana.

O narrador alia um trecho da música portuguesa ao da música espanhola, demonstrações da cultura popular, evidenciadas ao mesmo tempo para ressaltar os costumes não mais portugueses e espanhóis isolados, mas colocados na mesma situação para proclamar a consolidação da integração ibérica. Tendo em vista que na cena do romance, os dois países estão à espera do choque geológico com as ilhas açorianas, o narrador complementa ironicamente a passagem ao afirmar “estão mais próximos da morte vinte quilómetros, mas isso que importa, ainda a morte não foi anunciada, os Açores não estão a vista, Canta rapariga canta” (SARAMAGO, 2006, p.209).

Existem algumas teorias que articulam que o fado nasceu no Brasil e depois foi para Portugal, onde se transformou na música nacional. Com relação a “habanera”, ritmo nascido em La Habana, foi para a Espanha na primeira metade do século XIX. As duas peças musicais estão entre as mais conhecidas de seus países e aproveitando-se dessa relação musical, o narrador de *A jangada de pedra* escolhe justamente as duas canções marcantes de Portugal e Espanha para tocar no rádio de Sassa enquanto a península viaja em direção à América. Pode-se interpretar este acontecimento como uma forma de volta às origens, em outras palavras: a própria cultura ibérica parece apresentar mais pontos em comum com o lado de cá do Atlântico que com a própria Europa.

Quando o narrador não utiliza literalmente a língua espanhola, remete-se ao sotaque do idioma, como na passagem em que os dois espanhóis, Roque

Lozano e Pedro Orce ambos andaluzes, encontram-se para viajarem juntos: “Deu Pedro Orce a salvação ao homem, Boas tardes, e o outro respondeu, Boas tardes, os ouvidos de ambos registraram a pronúncia familiar, o acento do sul, andaluz, para tudo dizer numa palavra” (SARAMAGO, 2006, p.269). Outras recorrências do sotaque acontecem na narrativa, sempre com o intuito de destacar a origem dos dois espanhóis, reforçando palavras como “ibérico”, “andaluz”, ditas por Pedro ou por Roque: “embora Pedro Orce cite o refrão ibérico, Quem a uma árvore se recolhe, duas vezes se molha, esta é a versão portuguesa modificada” (SARAMAGO, 2006, p.234), nesse exemplo, há ainda a ênfase em relevar as origens dos provérbios, aliando o ditado ibérico à língua portuguesa, causando uma situação de humor e também a ênfase na metanarração.

Ainda referente ao trabalho com a palavra na narrativa, o idioma espanhol é mais uma vez lembrado pelo narrador no que se refere à peculiaridade lingüística da Andaluzia, na cena em que Pedro Orce e Roque Lozano se encontram, enfatizando-se as expressões típicas dos habitantes andaluzes: “Vossemecê é andaluz, conheço-lhe a fala, Venho de Orce, que é na província de Granada, Eu sou de Zufre, que é na província de Huelva, Bons olhos o vejam, Bons olhos o vejam a vossemecê [...]” (SARAMAGO, 2006, p.270).

Saramago utiliza a linguagem de forma brilhante em seus romances, trabalha a língua portuguesa em sua veia irônica, interrogativa e, na maioria das vezes, poética. Em *A jangada de pedra*, além de trabalhar com sua própria língua, o autor brinca com alguns vocábulos formando pequenos fragmentos na língua espanhola, como pode se observar em alguns excertos acima elencados. Ao construir ao lado do mundo português, o mundo espanhol, Saramago cria exatamente aquilo que o próprio autor defende em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*: “o que estou antes a propor é um diálogo novo entre países e povos de fala portuguesa e castelhana” (SARAMAGO, 1988, D-1), estendendo o diálogo para outros países, isto é, aos países colonizados por Portugal e Espanha que compartilham suas línguas, ampliando a identidade cultural por meio da palavra, do trabalho com a linguagem como forma de entendimento íntimo entre os seres humanos.

Quando Saramago não emprega palavras em espanhol, coloca ludicamente a referência a poetas espanhóis ou remete-se a trechos de suas obras. É o caso de Antonio Machado que tem o episódio de sua morte e o fato de ter sido enterrado em território francês, como motivo para uma discussão sobre a identidade espanhola. A passagem, além de refletir sobre a identidade ao requerer os restos mortais do poeta, ainda faz referência ao seu livro *Campos de Castilla*, escrito em Soria, no momento em que o narrador diz que Antonio Machado deveria estar repousando “em qualquer parte dos campos de Soria, debaixo de uma azinheira” (SARAMAGO, 2006, p.63). A azinheira, “*encina*”, em espanhol, é uma árvore que aparece com frequência, ao lado do ulmeiro, ou negrilho, “*olmo*”, em espanhol, na obra poética do autor, um dos símbolos de Castela. Mais uma vez a narrativa trabalha a linguagem unificando a pesquisa dos vocábulos, os termos espanhóis, e conjuntamente dialoga com a tradição literária, resgatando obras e poetas do universo cultural espanhol.

No romance ainda são citados versos de Miguel de Unamuno, poeta e filósofo espanhol, bastante importante neste contexto devido à defesa que faz, na Espanha, das idéias do iberismo, defendidas pelo historiador português Oliveira Martins.

Há também referências aos versos de Rafael Alberti, poeta espanhol do século XX, da chamada “Geração de 27”. Os versos pertencentes ao poema *Nunca fui a Granada*, de Alberti, são aludidos no romance quando o narrador, ao contar sobre as personagens, chegando às terras de Orce coloca: “[...] neste desterro é que deve ter escrito o poeta que nunca foi a Granada” (SARAMAGO, 2006, p.69). Esses versos são dedicados à morte do conhecido poeta espanhol Federico García Lorca, assassinado em Granada, em 1936, logo no início da Guerra Civil Espanhola, a mesma que, de alguma forma, matou Antonio Machado e Miguel de Unamuno e que levou ao exílio toda uma geração de espanhóis, entre os quais o próprio Rafael Alberti.

Nas recorrências do idioma espanhol nota-se o quão pluricultural é o romance *A jangada de pedra*, uma vez que a narrativa, além de construir a fábula sobre a separação da península e figurar um tom poético ao romance, ainda faz um jogo lúdico com a linguagem, inserindo a língua espanhola na construção do texto de língua portuguesa, ainda que na opinião do narrador “é bem certo que as

palavras nunca estão à altura da grandeza dos momentos” (SARAMAGO, 2006, p.150).

Caminhando pelo terreno do iberismo, o autor pretende resgatar a identidade dos povos peninsulares a fim de que qualquer conflito que tenha havido na história de Portugal e Espanha seja ultrapassado para atribuir aos portugueses e espanhóis uma harmonia coletiva. Essa fusão cultural que acentua suas nacionalidades e suas culturas, exterior aos padrões europeus, é confirmado por Sandra Ferreira ao atestar que “O enredo de *A jangada de pedra* se tece como a procura de identidade entre espanhóis e portugueses, fora da fisionomia estandardizada da União Européia” (FERREIRA, 2004, p.59).

A narrativa de *A jangada de pedra* celebra a união ibérica por meio de reflexões que utilizam a ironia, o humor, a alegoria, para alcançar o propósito de dessacralizar discursos históricos-políticos engessados. Saramago expõe suas convicções através dos jogos lúdicos permitidos pela linguagem com uma poeticidade habilidosa e o redescobrir da península une ao conteúdo do romance o sentimento, a expressão humanizada que sobrepuja as dificuldades enfrentadas pelos países ibéricos no cenário sócio-político para destacar, entre outras coisas, a grandeza do “ser ibérico”, conforme mais uma vez observa Sandra Ferreira:

A jangada de pedra permite abarcar, numa visão panorâmica, o mundo peninsular e representa uma retomada do mito de Pyrene, numa sofisticada simbiose de maravilhoso e de realismo. Retoma a relação entre lirismo e a epopéia marítima dos portugueses, na qual o espírito heróico, revisitado, se põe ao serviço da força lírica interior, volvida em avidez de novos horizontes, em fuga descontentadiça da realidade, traços que remetem à epopéia oceânica, ultramarina, porém não mais colonizadora (FERREIRA, 2004, p. 56).

Nesta busca por novos mundos, o romance assinala a identificação cultural que une a península no âmbito lingüístico, uma vez que há uma forte ligação quanto às línguas portuguesa e espanhola, representando uma forma de revelar ao homem o dinamismo cultural, a liberdade que não se prende a normas ou imposições. Na entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, José Saramago reitera essa identificação cultural com os países periféricos:

A península Ibérica tem, sobretudo no plano cultural, uma especificidade que, se não a afasta da Europa, pelo menos a aproxima de outros lugares do mundo, especialmente digamos a América Latina, portanto com todo o conjunto de povos que falam a língua castelhana e evidentemente também o Brasil [...] Desligando materialmente, fisicamente, a península Ibérica, portanto metaforizando esse afastamento da Europa e essa aproximação daquilo que chamamos de Novo Mundo, o que estou antes a propor é um diálogo novo entre os países e povos de fala portuguesa e castelhana (SARAMAGO, 1988, D-1).

Saramago comenta na entrevista mencionada o estacionamento da península entre a América e a África, espaço que, para ele, poderia render um novo diálogo, pelo fato de os territórios anteriormente colonizados por Portugal e Espanha agora representarem suas origens, lugar de promessas que se aproximam pelos aspectos históricos e culturais.

Nessa mesma entrevista, discute a aproximação metafórica colocada no romance para fazer pensar sobre a união ibérica em consonância com as culturas latino-americanas e africanas. Ele as considera “raízes segundas” da relação nova estabelecida pela cultura portuguesa e espanhola no chamado “Novo Mundo” e posiciona-se firmemente sobre possibilidades vindouras deste novo panorama:

Considerando que há um certo esgotamento da Europa, esgotamento cultural sobretudo, que é mal disfarçado por essa euforia comunitária em que a Europa quer viver – e eu acho que mais quer viver do que vive realmente –, repito, considerando que há um certo esgotamento cultural, eu vejo como lugar de diálogo futuro, lugar de aproximação, aquilo a que eu chamaria a “bacia cultural atlântica”, a exemplo – embora essas coisas não possam comparar-se mecanicamente – da bacia cultural mediterrânica. Vamos dizer que é uma utopia – claro que é –, mas eu veria a bacia do Atlântico Sul como uma grande bacia cultural no futuro (SARAMAGO, 1988, D-1).

O crítico e historiador português Oliveira Martins (1845-1894), em seu livro *História da Civilização Ibérica*, faz um estudo completo da relação peninsular e analisa vários fatores importantes, vigentes em seu tempo, como a raça, a geografia, as guerras, as invasões, as origens lingüísticas, as dinastias políticas,

enfim, o estudo da história no seu todo, essencial para a construção da união ibérica. Todos os aspectos em conjunto desenharam a organização sócio-política dos povos peninsulares e desse modo, as idéias do historiador português que estudou com afincos a cultura e a história de Portugal e da Espanha para desenvolver as considerações sobre o iberismo, são exemplo e inspiração seguidos por muitos outros estudiosos.

O exame atento da civilização ibérica empreendido por Oliveira Martins é fundamental para compreender as razões do iberismo, pois o historiador efetua uma profunda análise dos caracteres culturais e políticos da península desde a origem das duas civilizações. Analisando historiograficamente o desenvolvimento das nações, o historiador português observa que a localização geográfica e a aproximação das particularidades culturais contribuíram eficazmente para o atrelamento dos países ibéricos ao ponto de construírem muito pontos em comum mesmo com as casualidades ocorridas na história. Para Oliveira Martins:

[...] é óbvio, pois, que o interesse recíproco da Espanha e de Portugal está em que nenhum de nós pense, nem de longe, em aventuras perigosas para o futuro de ambos. União de pensamento e acção, independência de governo: eis, a nosso ver, a fórmula actual, sensata e prática do Iberismo (OLIVEIRA MARTINS apud MAGALHÃES, 2007 p.174).

Gabriel Magalhães faz um estudo crítico de alguns pensadores que se envolveram com a temática iberista como, por exemplo, Juan Valera, Antero de Quental e Oliveira Martins, destacando a importância do historiador português, devida a sua íntima relação com a Espanha:

A história da relação com Espanha mantida por Oliveira Martins é bem mais complexa. Como vimos, Antero foi um teórico do iberismo – pelo contrário, Oliveira Martins viveu uma experiência peninsular muito marcada por dimensões concretas e pragmáticas. O autor de *História de Portugal* é, dos três autores que temos estudado, o único que efectivamente possui um perfil plenamente ibérico. Viveu em Espanha durante quatro anos, entre 1870 e 1874 – o que dá à sua experiência peninsular uma profundidade que deve ser sublinhada. Oliveira Martins conheceu a Espanha *por dentro* [...] – que imediatamente distingue Oliveira Martins dos seus companheiros de geração. Poderíamos dizer que, para o escritor de *História da civilização ibérica*, o iberismo é tanto uma teoria como uma prática – algo que se desenvolve concretamente no terreno. Como dissemos, viveu quatro anos em Espanha. Viajou

também pelo país vizinho: algumas dessas viagens deram lugar a livros – como a obra póstuma *Cartas peninsulares* (MAGALHÃES, 2007, p.170).

Os estudos em torno de Oliveira Martins são muitos, enfocando-se geralmente as idéias que envolvem a união ibérica, a política portuguesa e espanhola, os elementos culturais que abrangem o conceito do iberismo no seu todo. Saramago, conhecedor do pensamento do historiador e de toda a trajetória que esse conceito expande-se, infiltrado na obra de vários outros autores, como por exemplo, o espanhol Miguel de Unamuno, aproveita-se dessa chave histórica para aludir em sua narrativa esse jogo conceitual que firma-se como um suporte para a alegoria da península em constante busca pela união e pelo reconhecimento de suas identidades.

Rodrigo Vasconcelos Machado, em sua tese sobre *A evolução de Juan Valera a partir da sua cena de enunciação* (2005), estuda o conceito de iberismo aplicado à produção do escritor Juan Valera (1824-1905) e considera que “a consciência de iberismo transcende a identificação com a nação, diluindo as preocupações identitárias em um nível transnacional” (MACHADO, 2005, p.139). O espanhol Juan Valera dedicou-se a compreender o iberismo sendo auxiliado pelos estudos de Oliveira Martins e uma das concepções valerianas sobre a união ibérica fundamenta-se primeiramente no plano literário, por meio das produções culturais, firmado por Rodrigo Machado:

No iberismo valeriano as diferenças entre espanhóis e portugueses seriam harmonizadas pelo reconhecimento mútuo das produções culturais ibéricas [...] a cultura seria o principal elemento de articulação de uma possível união [...] o elemento político ficaria em segundo plano e seria concretizado depois da união intercultural (MACHADO, 2005, p.151-152).

Para Valera, os percalços políticos perante a união ibérica seriam aprimorados pelo iberismo, fazendo dos elementos históricos e literários suportes para a afirmação desta ligação cultural entre Portugal e Espanha. Desse modo, as considerações tecidas por Rodrigo Machado abarcam a obra de Valera e expõe sua opinião quanto ao conceito de iberismo, sendo este, para Valera, uma

ponte para a constituição dos países da península em que “uma nação seria a criação da vontade humana, isto é, seria uma obra de arte realizada pelo engenho humano” (MACHADO, 2005, p.156).

Rodrigo Machado também elenca os valores da cultura hispânica que influenciaram o pensamento ibérico, uma vez que, na visão valeriana, os aspectos hispânicos foram conservados, mesmo a península tendo sido invadida por diferentes povos. Mesmo sendo a Espanha dominada pelos árabes durante um longo período e as marcas dos mouros persistirem em vários caracteres da cultura, o país utilizou do acontecimento histórico da dominação para se restabelecer, buscando intimamente sua renovação em que “favoreceu o surgimento de uma identidade espanhola” (MACHADO, 2005, p.156).

Um pouco posterior ao romancista Juan Valera, Miguel de Unamuno, escritor e filósofo espanhol, também desempenhou um papel importante quanto ao iberismo, por estabelecer em suas obras um paralelo Espanha-Portugal, dedicando grande parte de suas produções a textos que compartilham ambas as culturas, em especial ao seu país vizinho, o que é denominado pelos críticos como “lusofonia unamuniana”. Julio García Morejón, em seu livro *Unamuno y Portugal* (1964), realiza um completo estudo sobre a vida e a obra de Unamuno, associando à pesquisa considerações sobre outros autores pertencentes à mesma época, afirmando que o iberismo espanhol “encuentra, de inicio, dos bases teóricas de sustentación entre los escritores: don Juan Valera y don Miguel de Unamuno” (GARCÍA MOREJÓN, 1964, p.354).

García Morejón ressalta que, dentre várias personalidades ibéricas que se propuseram a trabalhar as relações do iberismo em suas obras, Miguel de Unamuno se destaca literariamente por ter vivido densamente essa relação com o país lusitano:

Desde Gil Vicente, Camões y don Francisco Manuel de Melo, tres de las mayores fuentes de personalidad ibérica, y las tres portuguesas, por cierto, el diálogo entre españoles y portugueses solamente alcanzó alturas semejantes en la voz del poderoso vasco don Miguel de Unamuno. Este fue el único español de su época, y de su generación, que no solo vivió con intensidad, casi agónicamente, diríamos, el paisaje, el alma y las letras lusitanas, sino que se integró de tal forma en la “psique” del pueblo hermano que difícilmente conseguirá escapar en su vida al hechizo de aquella cultura (GARCÍA MOREJÓN, 1964, p.13).

Unamuno emprega Portugal em suas obras de forma constante e o iberismo que não se completa de maneira eficaz na política, nos escritos unamunianos consegue se fixar por meio da literatura. De acordo com García Morejón, Unamuno acreditava ser o território lusitano pouco explorado e, em sua opinião, deveria ser mais estudado e compreendido “por quienes, del lado oriental de la Península, deseasen redondear su personalidad ibérica” (GARCÍA MOREJÓN, 1964, p.103).

Desse modo, o poeta espanhol, amante de Portugal, trabalha o conceito de iberismo intrínseco aos seus escritos, caracterizando-se como uma das grandes figuras literárias defensora da política de união dos países ibéricos. García Morejón analisa o procedimento literário de Unamuno para a construção do conceito de iberismo em suas produções:

La fórmula unamuniana del iberismo, que a medida que avancemos irá quedando más clara, es ésta: englobar espiritualmente a todos los pueblos peninsulares, y a los ultramarinos también, en los que la acción de Portugal y España se haya dejado sentir. Nada mejor que una aproximación cordial para ésto, a través del intercambio de las manifestaciones del espíritu. Hay que llevar el alma de España a los lares hermanos y recibir en el seno de la patria la de nuestros prójimos hermanos igualmente. Es la concepción más pura del iberismo que hemos conocido, precisamente la que hoy defienden con más ahinco los mejores de Portugal y España, y los mejores hombres de la América latina [...] Su noción de iberismo es singular y significtiva. Respetando el sentir y la peculiaridad política de cada pueblo, a todos los enlaza un espíritu común [...] (GARCÍA MOREJÓN, 1964, p.360).

Nota-se no romance saramaguiano a fusão cultural mediada pela linguagem por meio da utilização de fragmentos no idioma espanhol ligados à tradição literária, como é o caso dos versos: “la cara morena entre ambas palmas, clavadas tus ojos donde el sol se acuesta solo en la mar inmensa” (SARAMAGO, 2006, p.80), fragmento do poema *Portugal* de Miguel de Unamuno, que dedica grande parte de suas produções a trabalhar com a relação Portugal-Espanha, valendo-se do conceito de iberismo.

Toda a fusão cultural entre Portugal e Espanha empreendida por Unamuno explica sua presença no romance de Saramago. Assim, a retomada da península Ibérica unida e separada da Europa faz parte do ideário tanto de Valera quanto de Unamuno e, cuja matriz está nas idéias do historiador português Oliveira Martins, no qual os dois se baseiam.

Nesse terreno do iberismo, José Saramago explora possibilidades de interação entre os países ibéricos por meio da narrativa de *A jangada de pedra*. O autor expõe claramente suas convicções acerca da interação portuguesa e espanhola, como reflexo do não-reconhecimento da importância de ambos os países por parte da Europa. A representação da jangada-península que navega ao mar insinua o desejo de reestruturação da identidade ibérica que, ao aliar as duas nações em busca de uma posição confortável no globo, resgata suas memórias como um meio de obter reflexões mais concretas sobre o “ser ibérico”, abrindo dessa maneira um caminho propenso a transformações. Penha destaca a escolha do autor na insistência de rever o problema da península através da sugestão do espaço contíguo à América Latina:

[...] o Autor está a sugerir a existência de um espaço ibérico a ser continuamente revisto e problematizado, o que pode ser visto na imagem da península a flutuar livremente no oceano entre África e América Latina, o que, por sua vez, é a condição primeira a impedir a estaticidade ou apego à tradição, característica das raízes culturais da Península Ibérica (PENHA, 2007, p.166).

No romance, podem-se observar os artifícios narrativos para a difusão do pensamento iberista por meio da crítica do autor perante os governos europeus quando, num dado momento, o narrador relata o discurso do primeiro-ministro de Portugal dirigindo-se à nação para explicar os últimos acontecimentos políticos expondo, assim, a hipocrisia dos outros governos da Europa em quererem ajudar tardiamente a península apenas por convenção:

[...] uma grave contradição em que se debatem os governos da Europa, a que já não pertencemos, diante dos profundos movimentos sociais e culturais desses países, que veem na aventura histórica em que nos achamos lançados a promessa de um futuro mais feliz e, Para tudo dizer em poucas palavras, a esperança de um rejuvenescimento da humanidade. Ora, esses

governos, em vez de nos apoiarem, como seria demonstração de elemental humanidade e duma consciência cultural efectivamente europeia, decidiram tornar-nos em bodes expiatórios das suas dificuldades internas, intimando-nos absurdamente a deter a deriva da península, ainda que, com mais propriedade e respeito pelos factos, lhe devessem ter chamado navegação [...] sendo que os governos europeus, que no passado nunca verdadeiramente mostraram querer-nos consigo, vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam e, ainda por cima, sabem não nos ser possível (SARAMAGO, 2006, p.146).

Com escarnecimento, o narrador afirma não pertencer mais à Europa e diz que o caso insólito serviu para que Portugal e Espanha tivessem que assumir culpas, funcionando como “bodes expiatórios” para todos os outros problemas europeus. Para estabelecer uma confusão ainda maior na narrativa, há o episódio das milhares de pessoas declarando, em diferentes línguas, por todo o continente europeu, a seguinte sentença: “Nós somos ibéricos”. O narrador ironiza o fato dizendo que os governos da Europa tiveram que atenuar suas posturas diante de Portugal e Espanha, no momento em que a península Ibérica pede ajuda para a catástrofe anunciada com as ilhas açorianas:

Os países da Europa, onde felizmente se tem verificado um certo abaixamento de tom na linguagem quando se referem a Portugal e Espanha, depois da séria crise de identidade com que se debateram quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos, acolheram com simpatia o apelo e já mandaram saber como é que queremos ser auxiliados, ainda que, como de costume, tudo dependa de poderem as nossas necessidades ser satisfeitas pelas disponibilidades excedentárias deles (SARAMAGO, 2006, p.185).

A ironia, ao afirmar que a Europa ajudaria a península Ibérica apenas pelas “disponibilidades excedentárias”, demonstra uma crítica amarga em relação ao descaso reservado a Portugal e Espanha no cenário europeu. O ressentimento declarado do autor perpassa a narrativa em várias circunstâncias, mantendo sempre o fio do humor negro, do sarcasmo, apontando de forma confessa sua revolta na maneira de conduzir as negociações para com a península, destinando-lhe somente aquilo que não faz falta aos outros países, estando Portugal e Espanha fadados a contentarem-se com “restos” da Europa.

O autor emprega seu ideal político iberista para problematizar as relações sociais da península com o continente europeu, na tentativa de autonomia para os países ibéricos, de reafirmação da identidade das culturas portuguesa e espanhola. Em busca de novas dimensões para o cenário de Portugal e Espanha, o autor permite a expansão de olhares atentos para a riqueza cultural destes dois países e, ao sugerir que “Um país não é mais do que uma grande família” (SARAMAGO, 2006, p.194), estabelece-se a representação de irmandade entre as nacionalidades, atuando como propósito unificador a aspiração utópica do convívio mútuo para a cultura ibérica.

A busca utópica de unir os países não se apresenta na narrativa somente com lindas frases, pensamentos ou reflexões poéticas, mas por diversas vezes o narrador utiliza-se da ironia, do sarcasmo e do humor negro, para persuadir o leitor no que se refere às críticas incisivas à Europa. Há uma passagem no romance que corrobora as considerações sobre os julgamentos irônicos, ao discutir e refletir sobre a nova configuração do mapa europeu, uma vez que a península não estaria mais situada no espaço pertencente à Europa:

Este foi o dia assinalado em que a já distante Europa, segundo as últimas medições conhecidas ia em cerca de duzentos quilómetros o afastamento, se viu sacudida, dos alicerces ao telhado, por uma convulsão de natureza psicológica e social que dramaticamente pôs em mortal perigo a sua identidade, negada, nesse decisivo momento, em seus fundamentos particulares e intrínsecos, as nacionalidades, tão laboriosamente formadas ao longo de séculos e séculos. Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, suspeita-se que com um inexpresso sentimento de alívio, à falta das terras extremas ocidentais, e se os novos mapas, rapidamente postos em circulação para actualização cultural do popular, ainda causavam à vista um certo desconforto, seria tão-somente por motivos de ordem estética, aquela indefinível impressão de mal-estar que ao tempo há-de ter causado, e ainda hoje nos causa a nós, a falta de braços na Vénus de Milos [...] Com a continuação dos séculos, se eles continuarem, a Europa nem se lembrará mais do tempo em que foi grande e se metia pelo mar dentro, tal como nós, hoje, já não conseguimos imaginar a Vénus com braços (SARAMAGO, 2006, p.138).

O novo formato dos mapas em que a península encontra-se excluída geograficamente do velho continente, ao ser comparado à imagem da estátua da

Vênus de Milo, apresenta metaforicamente uma ironia para com a relação instituída entre a nova disposição geográfica e o sentimento de desprezo recebido da Europa. Ao efetuar essa comparação com a estátua grega, pela peculiaridade desta não possuir os braços, amplia-se um questionamento entre a falta dos membros em relação ao seu todo, no caso, os membros representados pelos países ibéricos e o todo sendo a Europa. Portanto, a metáfora liga-se diretamente à visualização dos novos mapas, por não trazer a península agregada ao continente europeu. De tal modo, o narrador utiliza uma escultura de mármore para remeter-se à perda dos países ibéricos por parte da Europa e ainda efetua a alusão de que a Europa perderá “seus braços”, ou seja, uma parte importante do corpo, mas por esta não considerá-la essencial, torna-se igual à Vênus de Milo, onde todos percebem que há algo em falta, mas habitua-se à imagem, mesmo que incompleta. A avaliação da simbologia de Vênus aplica-se à península na medida em que ironiza a reação européia em olhar os novos mapas e notar que há algo faltando, mas “acostumando-se” com a idéia, assim como o narrador afirma, as pessoas não conseguem mais imaginar como era antes, exatamente o que acontece na possibilidade de se imaginar a Vênus de Milo com os braços.

Diante de tantas exposições acerca do descaso da Europa em não reconhecer a grandiosidade da península Ibérica, o próprio autor declara inúmeras vezes em entrevistas o seu propósito com *A jangada de pedra* em explicitar suas mágoas e conseqüentemente, as críticas que tece durante toda a confecção da narrativa, para expor o ressentimento instaurado na alma dos povos peninsulares. José Saramago em declarações ao Jornal de Letras (1989) no artigo “Europa sim, Europa não” afirma:

Esse romance [*A jangada de pedra*] em que afasto a Península Ibérica da Europa, não precisaria dizê-lo, é o efeito último de um ressentimento histórico. Provavelmente só um português poderia ter escrito esse livro. Mas o seu autor declara que estaria pronto a fazer do mar a errante jangada, depois de alguma coisa ter aprendido nesta navegação, se a Europa, reconhecendo-se incompleta sem a Península Ibérica, fizesse pública confissão dos erros cometidos, injustiças e desprezos. Porque, enfim, se de mim se espera que ame a Europa como à minha própria mãe, o mínimo que lhe posso exigir é que a ame a todos os seus filhos por igual e, sobretudo que por igual os respeite a todos (SARAMAGO, 1989 *apud* ARNAUT, 2008, p.79-80).

A narrativa por meio do sonho e da fantasia, oferece aos ibéricos a possibilidade do recomeço, propondo o reconhecimento da identidade para a península por meio dos posicionamentos quanto aos elementos histórico-culturais e pela construção de caráter utópico do romance. As viagens efetuadas em *A jangada de pedra* representam o percurso do próprio ser humano em busca do sentido da sua existência, permitindo diálogos com o novo, com o desejável, reconstruindo dessa maneira um lugar repleto de possibilidades e reinícios.

Saramago constrói a alegoria de uma jangada de pedra que se movimenta independente pelo oceano, em busca do revigoramento da sua identidade, questionando certezas por meio da reescrita do passado para o recomeço do presente, arquitetando-se na fantasia possibilitada pela ficção, espaço revelador que tem o poder de fazer sublimar, por meio da arte, a realização dos desejos e a concretização das vontades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre.

José Saramago

O objetivo deste trabalho concentrou-se na reflexão em mostrar como a relação intercultural entre Portugal e Espanha está presente no romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, verificando-se os aspectos culturais utilizados na consolidação do desejo do fortalecimento da união dos países ibéricos. Para isso, partiu-se do estudo da tessitura narrativa do romance com o objetivo de construir uma leitura interpretativa, a partir de teóricos como Hutcheon (1989, 1991), Lukács (2000), Kristeva (1974), Kothe (1986), Benjamin (1987) e Bakhtin (1981, 1988), para apresentar conceitos como intertextualidade, ironia e alegoria, recorrentes e imprescindíveis para um olhar analítico do romance.

Desse modo, buscou-se, no primeiro capítulo, fundamentar as bases teóricas para a análise das categorias narrativas, apresentando um conciso levantamento estrutural da composição da obra e o estudo de seus pressupostos pelo viés de Candido (1972), Adorno (2003) e Tomachevski (1976), verificando elementos como fábula, trama, conflito dramático, tempo, espaço, narrador e temática. Ao mesmo tempo, analisou-se aspectos da forma romanesca aplicada ao pós-modernismo, ressaltando-se os estudos de Hutcheon (1991). Após essas considerações, tratou-se de enfatizar a recorrência de figuras como a ironia e a alegoria, apoiando-se em Lukács, Kothe e Benjamin.

O segundo capítulo centralizou-se na presença da teia intertextual no romance. A leitura analítico-interpretativa objetivou evidenciar a forma como *A jangada de pedra* pode ser lida pela perspectiva da abordagem crítica escolhida, destacando-se a ocorrência de vários diálogos intertextuais com outras obras, outros autores, firmando a diversidade cultural da narrativa, na medida em que

resgata o passado literário para transfigurá-lo e contextualizá-lo de forma contemporânea e altamente crítica. O recurso intertextual consolida o questionamento que o romance propõe da realidade contemporânea, por meio da tradição literária e, dessa maneira, elencam-se passagens em que a relação entre os textos ocorre, assim como “um mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64), embasando-se em pressupostos teóricos de autores como Kristeva, Hutcheon e Bakhtin.

Para mostrar a presença da Espanha na obra, o terceiro capítulo buscou avaliar o percurso da viagem das personagens pela península Ibérica, no qual a alegoria da viagem da jangada se complementa por meio da mágica peregrinação, uma vez que, na viagem terrestre e também pelo navegar da jangada, os caracteres culturais da Espanha mostram-se presentes, de modo constante, firmando o desejo de união dos países ibéricos em todos os âmbitos. Constatou-se que o autor se vale do conceito de iberismo, juntando Portugal e Espanha de uma forma singular para que, unidos, pudessem desviar-se da exclusão com que tradicionalmente têm sido tratados pela Europa. Para tal, as imagens da Espanha são expostas de forma multifacetada, elucidando a riqueza dos detalhes e enfatizando elementos culturais como a história, a política, a geografia, os costumes e a linguagem do mundo espanhol, vinculados ao mundo português para compor um painel unificado e fraterno. Para delinear tais posicionamentos, o trabalho amparou-se nos conceitos sobre o iberismo pelo viés crítico do historiador português Oliveira Martins, que tece considerações importantes acerca da cultura portuguesa e espanhola no contexto do século XIX, as quais se mantêm contemporâneas de acordo com o ponto de vista de José Saramago, de acordo com a leitura realizada.

Em *A jangada de pedra*, José Saramago constrói uma viagem que foge às convenções, em que a península Ibérica desprende-se geograficamente da Europa e, como uma jangada, navega para reencontrar-se consigo mesma em outros espaços. O desprendimento da península é concomitante a acontecimentos insólitos ocorridos com cinco personagens mais um cão, protagonistas do romance, que empreendem uma viagem pelo interior de Portugal e Espanha, a fim de tentar entender os atos extraordinários, ao mesmo tempo em que também buscam o autoconhecimento. O deslocamento pretende

demonstrar o desejo de independência ibérica para com a Europa, uma vez que, no romance, um bloco de pedra formado pelos dois países tem o poder de flutuar sobre os mares com o intuito de se renovar, de se refazer por meio da simbologia da circularidade do movimento das águas e abandonar conceitos estagnados do velho continente a que pertencem.

Como qualquer romance, *A jangada de pedra* não busca apresentar certezas ou estabelecer conceitos, mas propor questionamentos, reflexões acerca da angústia do homem diante da sociedade do final do século XX. Partindo de um acontecimento histórico significativo, o ingresso da Espanha e Portugal na União Européia, o romance procura explicitar as dúvidas que tal integração suscita em muitos setores da sociedade desses países, levantando uma série de interrogantes sobre esse incerto futuro. A escolha ficcional de fazer com que dois países no nível fabulístico, se transformem em uma jangada errante, para através dos mares resgatarem suas tradições, seus costumes, enfim, sua história, emprega uma chave alegórica para demonstrar a ânsia de liberdade e, ao mesmo tempo, aludir aos antigos modos de se descobrir territórios e empreender grandes viagens, tradição nessas culturas, tais como foram as navegações no século XV e XVI. Desta forma, as personagens exploram novos caminhos, peregrinando pelo interior peninsular procurando encontrar-se como indivíduos e, concomitantemente, descobrindo ao próximo, na medida em que a jangada se afasta da Europa e navega pelo oceano imbuído de promessas. Trata-se de uma alusão a um possível retorno às origens, pois de acordo com o narrador “é sempre boa a liberdade, mesmo quando vamos para o desconhecido” (SARAMAGO, 2006, p.216).

Assim, a pesquisa buscou salientar que a narrativa se tece na busca de novos caminhos, bem como demonstrar o anseio de ter uma identidade reconhecida através das críticas explícitas à Europa, além de trazer a alegoria da separação e inúmeras passagens intertextuais que dialogam com a tradição literária para sugerir um retorno às origens. Tal leitura do romance de Saramago permite refletir sobre a união pretendida pelos povos ibéricos, como reflexo de uma união totalizadora, ou seja, não restrita ao plano político-social, mas em todos os segmentos da cultura ibérica. Seixo assinala que *A jangada de pedra* é

uma alegoria múltipla pelo fato de metaforizar e alterar a criação da terra e, ao mesmo tempo alegorizar o processo de escritura do romance:

Assim, este texto, sendo uma alegoria da criação (criação da terra, que se inventa, alterando-se; criação do mundo, que propõe uma outra forma, cósmica e afectiva, de aliança entre os povos; criação do homem como fator do seu próprio destino; descobrindo-se como demiurgo em consonância com outros demiurgos, e por conseguinte agente transformador de um destino comum; criação da vida, pela pregnancy das mulheres em fecundação, a virem renovar toda uma face da terra [...]) é também uma alegoria do conhecimento (feito percurso empírico, discursivo e interpretativo, deambulação regular normal do não saber das suas fulgurantes e insólitas revelações [...]) (SEIXO, 1987, p.53-54).

A ironia presente em *A jangada de pedra* também possibilita a inversão do pensamento europeu centralizado do senso comum. Tal pensamento subestima a riqueza peninsular, marginalizando a história de Portugal e Espanha. Saramago, então, expõe ironicamente essa falácia, mostrando a ignorância do julgamento: “Este mundo, não nos fatigaremos de o repetir, é uma comédia de enganos” (SARAMAGO, 2006, p.67). Demonstra, portanto, uma valorização dos caracteres da cultura ibérica, apontando para a falta de conhecimento dos outros países da Europa sobre o valor dos países ibéricos.

Quanto à singularidade de cada cultura e a necessidade de se enxergá-las de forma não hierarquizada, o próprio Saramago conclui:

Nenhum país, por mais rico e poderoso que seja, deveria poder arrogar-se uma voz mais alta. E, já que de cultura estamos falando, também nenhum país ou grupo de países, tratado ou pacto, deveria propor-se como mentor ou guia dos restantes. As culturas, comece a Europa por entendê-lo, e entendido tente ficar de uma vez para sempre, não são as melhores nem piores, não são mais ricas nem mais pobres, são, simplesmente e felizmente, culturas. Aí, valem-se umas às outras, e é só pela diferença, assumida e aprofundada, que se acharão justificadas. Não há, e esperamos que não venha a haver uma cultura una e universal. A Terra, sim, é única, mas o homem não. Cada cultura é em si mesma um universo comunicante: o espaço que as separa umas das outras é o mesmo espaço que as liga, como o mar aqui na Terra, separa e liga os continentes (SARAMAGO, 1989 *apud* ARNAUT, 2008, p.79).

Todos os procedimentos estilísticos utilizados no romance oferecem suporte para demonstrar a necessidade do mundo contemporâneo abraçar o multiculturalismo, ao mesmo tempo em que acabam por circunscrevê-lo na estética do pós-modernismo, da qual é representativo, uma vez que permitem uma reflexão acerca da angústia humana e da fragmentação dos valores que compõem a realidade contemporânea.

O presente trabalho procurou, enfim, aprofundar a leitura de *A jangada de pedra* a partir da constatação da forma como José Saramago evidencia a fusão de aspectos típicos do contexto português e espanhol a fim de provocar um novo olhar para a península. A análise das imagens da Espanha na obra, assim, mostrou-se fundamental para se perceber a ruptura de valores oriundos da visão de mundo européia, proporcionando ao mesmo tempo, um reconhecimento, bem como um recomeço para se pensar a particularidade da península Ibérica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2003, p. 55-63.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini, et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os lusíadas*. Coimbra: Porto Editora, 1946.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53-80.

CARVALHO, Maria Cristina Chaves de. *Aqui o mar acaba e a terra principia: o lugar que se revela em A Jangada de Pedra*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006 (Dissertação de Mestrado).

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura. Tomo 10. Lisboa: Verbo, 1970, p. 725-727.

ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Niterói: Ed. UFF, 2005.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago*. São Paulo: USP, FFLCH, 2004 (Tese de Doutorado).

FERREIRA, Sandra Aparecida. *A Jangada de palavras de José Saramago*. IV Congresso internacional da associação portuguesa de literatura comparada. 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumel/A%20JANGADA%20DE%20PALAVRAS%20DE%20JOSE%20SARAMAGO.pdf>. Acesso em: 14 de novembro de 2008.

GARCÍA, MOREJÓN, Julio. *Unamuno y Portugal*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964.

GRAVES, Robert. *O grande livro dos Mitos Gregos*. Trad. Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JENNY, Laurent. Intertextualidades. *Poétique: revista de teoria e análise literária*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JORGE, Ricardo. *A intercultura de Portugal e Espanha no passado e no futuro*. Porto: Araújo & Sobrinho, 1921.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, Oscar. *Oliveira Martins e as contradições da geração de 70*. Porto: Fenianos, 1946.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani. Posfácio, in LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.

MACHADO, Antonio. *Antología poética*. Barcelona: Bruguera, 1984.

MACHADO, Antonio. *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. *A evolução do iberismo de Juan Valera a partir da sua cena de enunciação*. São Paulo: USP, FFLCH, 2005 (Tese de Doutorado).

MAGALHÃES, Gabriel. A atitude ibérica da Geração de 70. *Península*. Revista de Estudos Ibéricos, n.4, Porto, 2007, p.157-175.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. Saramago e a ficção latino-americana. *Revista de Letras*. São Paulo, v.30, p.141-152, 1990.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de. *História da civilização ibérica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1973.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. *A jangada de pedra – uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As artimages de Saramago. Folha de São Paulo*. São Paulo, 06 dez. 1998. *Caderno Mais!* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129804.htm>. Acesso em: 13 ago. 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: FTD, 1992.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. 7. ed. Lisboa: Ática, 1979.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1951.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. Saramago traz 'A jangada de pedra' até o Brasil. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 09 de abril de 1988, p. D-1, D-2, Caderno Livros.

SCHWARTZ, Adriano. *Narrador se agiganta e engole a ficção*. 2005. Disponível em <http://revistaentrelivros.uol.com.br/edições/9/artigo13876-1.asp>. Acesso em 13 ago. 2009.

SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em **O ano da morte de Ricardo Reis**, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987.

TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: EIKEINBAUM *et alli*. *Teoria da literatura – os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski *et al*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. 3. ed. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.