Gisela Maria de Lima Braga Penha

A Jangada de pedra:
Uma Viagem Alegórica à Poética
de José Saramago

São José do Rio Preto
2002

1910001109

GISELA MARIA DE LIMA BRAGA PENHA

A JANGADA DE PEDRA: UMA VIAGEM ALEGÓRICA À POÉTICA DE JOSÉ SARAMAGO

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T 1109/02

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutora em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias

São José do Rio Preto
2002

869.0.09
P399j

Penha, Gisela Maria de Lima Braga.
A Jangada de pedra : uma viagem alegórica à poética de José Saramago / Gisela Maria de Lima Braga Penha. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
194 f. ; 30 cm.

Orientadora: Maria Heloísa Martins Dias
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa. 2. Ficção portuguesa. 3. Alegorias. 4. Teoria da literatura. 5. Saramago, José, 1922- - A jangada de pedra. I. Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0.095

Às minhas filhas, Débora e Marina,

companheiras singulares dessa viagem,

Meu ponto de chegada, fim e princípio.

À Maria Heloísa, meus agradecimentos, minha admiração incondicional por sua orientação segura e seu olhar singular, desautomatizador de sentidos.

Agradecimentos

Aos professores Sérgio e Sônia, por sua amabilidade e sugestões enriquecedoras.

Aos meus pais, Aloysio e Nilce, meu ponto de partida, pela possibilidade de desejar.

Ao Alfredo, pela aprendizagem do compartilhar.

Aos meus irmãos, Roberto e Fernando, pelo apoio incondicional.

À Elisana, por seu olhar mítico-analítico.

À Mary Daulle, por seu incentivo, sensibilidade e percepção.

À Simone, por seu olhar teórico-desestabilizador.

À Direção, professores, funcionários e alunos da FAIMI, pela amizade, carinho, co-responsáveis pela concretização de um sonho.

Aos funcionários do IBILCE, por sua disponibilidade e competência.

Aos meus amigos: Cláudia, Laura, Alessandra, Aparecida e Maciel, pela ajuda silenciosa, distante e essencial.

À criação saramaguiana.

SUMÁRIO

I. APRESENTAÇÃO 01

II. A IMPLEMENTAÇÃO DA VIAGEM 04

1. Um mapeamento da alegoria: reflexões teóricas 04

2. A definição dos caminhos metodológicos 22

III. O PONTO DE PARTIDA: A INSTALAÇÃO DO ALEGÓRICO 25

IV. *A JANGADA DE PEDRA*: REPRESENTAÇÕES DO ALEGÓRICO 50

1. O jogo móvel de sentidos: o literal e o figurado 50

2. Imagens alegóricas 77

3. O mundo às avessas: processos de inversão e transgressão 110

4. A metalinguagem: a manipulação do leitor 137

V. AS FUNÇÕES DA JANGADA: O REPENSAR DO PAÍS 153

VI. O PONTO DE CHEGADA 179

VII. BIBLIOGRAFIA 185

PENHA, G.M.L.B. *A jangada de pedra:* uma viagem alegórica à poética de José Saramago. São José do Rio Preto, 2002. 194f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Este estudo analisa a alegoria como procedimento de construção fundamental em *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago, em que ela desponta como "figura" ideal para performatizar o insólito posicionamento do país segundo a ótica corrosiva do narrador do romance. Empreendendo uma leitura alegórica da alegoria, isto é, desfazendo seu funcionamento tópico, construímos uma análise da obra na qual esta se oferece como verdadeira alegoria da modernidade para focar a identidade cultural portuguesa. A dessacralização de mitos ligados a uma tradição histórica e o poder desestabilizador da linguagem narrativa se interpenetram no funcionamento alegórico, fazendo de *A jangada de pedra* uma obra singular.

Palavras-chave: José Saramago; *A jangada de pedra*; alegoria; identidade cultural; dessacralização.

PENHA, G.M.L.B. *A jangada de pedra:* an allegorical journey to José Saramago´s poetic. São José do Rio Preto, 2002. 194f. Doctor's dissertation presented to IBILCE, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2002.

ABSTRACT

This study analyses allegory as an essential procedure of construction in José Saramago´s *A jangada de pedra* (1986), in which the ideal "figure" appears in order to perform, according to the narrator's corrosive optics, the country's unusual attitude. An analysis of this literary composition, in which the last is regarded as a real allegory of modernity that focus on a Portuguese cultural identity, is built by undertaking an allegorical reading of allegory, dispelling its typical performance. The myth deconsecration related to a historical tradition and the power instability of the narrative discourse interpenetrates into the allegorical performance, making *A jangada de pedra* a peculiar literary composition.

Key words: José Saramago; *A jangada de pedra*; allegory; cultural identity; deconsecration.

Primeiramente, pois tudo precisa de ter um princípio, mesmo sendo esse princípio aquele ponto de fim que dele se não pode separar, e dizer 'não pode' não é dizer 'não quer' ou 'não deve', é o estreme não poder, porque se tal separação se pudesse, é sabido que todo o universo desabaria, porquanto o universo é uma construção frágil que não aguentaria soluções de continuidade.

José Saramago

I. APRESENTAÇÃO

A escolha de um objeto de estudo, a nosso ver, se faz por meio de uma relação, mesmo que inconsciente, empática entre esse objeto e o pesquisador. Não é por acaso que *A jangada de pedra*, de José Saramago, romance privilegiado em nossa análise, talvez seja o menos enfocado pela crítica e até mesmo por seu Autor e que, conforme iremos analisar, traz em seu bojo uma figura que requer conceituação teórica menos preconceituosa — a alegoria. Assim, a esses dois elementos — o romance embasado em uma construção alegórica — irá juntar-se a um terceiro — o universo português, que histórica e culturalmente é visto com certo olhar depreciativo, tanto do ponto de vista interno, quanto externo, talvez pelo fato de que ainda seja um país à procura de si mesmo.

A colocação dessa tríade — alegoria, Portugal e *A jangada de pedra* — como talvez, vítimas de um olhar acomodado a clichês ligados a pressupostos históricos, mas passíveis de serem revistos por uma visão desestabilizadora, é que nos move a adentrar o universo ficcional de José Saramago, sendo sua escrita labiríntica e enigmática o que nos incita a mergulhar nesse objeto de estudo, mesmo sabendo da não-existência de uma sibila a indicar o caminho.

Privilegiando a obra de arte como ponto de partida, mas inserindo-a num contexto com o qual ela mantém relações, este trabalho inicia-se com uma reconstituição teórica da alegoria em suas três concepções: a retórica, a hermenêutica e a alegoria como caracterizadora da Modernidade, objetivando evidenciar, por seu

caráter dual, ser ela portadora de uma mobilidade de construção textual a merecer um olhar mais atento. A nosso ver, a moldura convencional em que é colocada essa figura, por considerá-la portadora de uma visão estereotipada, não leva em conta que, talvez, a rigidez não esteja na constituição alegórica e sim no modo de construção e posterior exegese do texto.

Consideramos *A jangada de pedra* a obra ideal por justamente estar assentada em um funcionamento alegórico engenhosamente arquitetado e que nos permitirá o questionamento da colocação da alegoria como um recurso cristalizado. O fato de possibilitar o controle do significado em uma obra, dado pelo relacionamento entre o mundo ficcional e o "real", faz com que a alegoria se torne uma figura eficiente nas mãos de um grande escritor em luta contra quaisquer formas de enquadramento, como é o caso do romancista português.

É considerando essas reflexões que nos parece bastante intrigante a escolha dessa figura como basilar no romance de José Saramago, pois ela possibilitará ao escritor português, de acordo com suas intenções, a construção de uma narrativa que venha **ao encontro de** suas inquietações e **de encontro com** posições estabelecidas ou imutáveis. Assim, viajaremos com a jangada-texto de José Saramago, levados pelo/no ritmo oscilante das ondas do mar português e da consciência manipuladora do narrador, revisitando o passado e talvez (re)construindo-o, rumo ao desconhecido, mas munidos de uma vontade pétrea que se encontra na figura de seu Autor, em sua escrita incisiva e cortante, por um lado; etérea e inefável, por outro.

A jangada de pedra, portanto, reveste-se de um desejo mobilizador, mas ao mesmo tempo mobilizado, ou seja, traça um percurso reflexivo, que problematizará

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a cultura portuguesa e suas idiossincrasias, mas principalmente evidenciará o olhar satânico com que José Saramago opera suas relações com essa cultura.

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntamente umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjectivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos

José Saramago

II. A IMPLEMENTAÇÃO DA VIAGEM

1. Um mapeamento da alegoria: reflexões teóricas

Analisando os textos que tratam de alegoria, notamos que se iniciam pela etimologia do termo. Poderia ser apenas uma coincidência, mas esta não deve ser vista ingenuamente. De fato, as matrizes semânticas contidas no termo alegoria são fundamentais para seu entendimento: do grego, allós= outro e agourein= falar, alegoria, portanto, significa "outro discurso". Daí se depreende que o recurso alegórico, genericamente falando, consiste na concepção de que uma linguagem oculta outra. É justamente nesta linguagem oculta, subjacente à outra, que se encontram as inúmeras possibilidades de representação.

> Como expressão cultural do mundo civilizado, atribui-se à Antigüidade greco-latina a origem do recurso ao alegórico como forma retórica ou poética; mas como técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário, a alegoria reponta ao começo da própria espécie humana, persistindo ainda com a sua constituição original em ritos tribais ou formalidades folclóricas e religiosas (1986, p.52) .

Nessa perspectiva defendida por Flávio Kothe, podemos notar que a alegoria está relacionada ao mito, visão também compartilhada pelo ensaísta Huizinga

que a considera como "um dos processos elementares da elaboração intelectual do homem".(1980, p.153).

Embora, seja um procedimento de uso ancestral, a alegoria foi desprestigiada por alguns estudiosos em favor do símbolo, principalmente no período romântico. Assim, Goethe e Yeats são duramente atacados por Walter Benjamin em seu livro *A origem do drama barroco alemão* (1984), por acreditarem que "a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação". (p.184). Tal definição estaria apontando, afinal, para uma concepção clássica da alegoria, tornando-a, dentro dessa visão, um recurso cristalizado, codificado, pouco ou nada aberto a relações e significações mais amplas. É o que Benjamin denuncia como "preconceito classicista". Para o teórico alemão, "por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que ocupou o poder durante o caos provocado pelo romantismo"(p.181). No entanto, para ele, é justamente este "uso fraudulento do simbólico que permite investigar em toda a sua profundidade todas as formas de arte, contribuindo desmedidamente para o confronto das investigações artísticas" (p.182).

Assim como grandes teóricos e escritores o fizeram, podemos acreditar, a princípio, que a simples definição do que é alegoria seja suficiente para entendê-la; entretanto, esta figura vai se tornando cada vez mais enigmática, tornando-se necessário rediscutir o próprio funcionamento da retórica como também os estudos literários e estéticos, conforme propõe Flávio Kothe (1986) em seu estudo sobre a alegoria. Juntamente com ele acreditamos que a questão da alegoria está intimamente ligada à questão da natureza da obra de arte e às possibilidades de sua interpretação.

unesp

Esse novo olhar direcionado à alegoria, buscando ressignificá-la retirando-a de sua cristalização, não é compartilhado por todos teóricos e Walter Benjamin (1984), talvez, seja o primeiro a redimensionar e redimir a importância da alegoria como processo construtivo e hermenêutico da obra de arte: "a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas a expressão, como a linguagem, e como a escrita". (p.184).

Focalizando historicamente a alegoria, e tendo em mente nosso objeto de estudo — *A jangada de pedra* (1988), romance de José Saramago — veremos que paralelamente à duplicidade de linguagem inerente à sua natureza, há também, duas modalidades de operação alegórica: a retórica, identificada como uma figura de linguagem utilizada por escritores (alegoria dos poetas), e a interpretativa ou hermenêutica (alegoria dos teólogos). Se à primeira interessa o ornamento do discurso, constituindo-se como um procedimento construtivo, a alegoria hermenêutica é uma técnica de interpretação, decifra significações.

Segundo Hansen (1986, p.1), "elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender". A questão que nos parece fundamental é como ler um texto de natureza alegórica: respeitando as convenções próprias desse código estético e acreditando nessa significação aparente e ornamental do discurso, ou desocultando outros sentidos latentes, desmascarando essa função convencional para lê-la como artifício. A opção por este segundo caminho parece-nos a mais madura como técnica hermenêutica ou postura crítica. Ou, para aproveitarmos a colocação de Hansen, é preciso fazer uma leitura alegórica da própria alegoria. Esse desmascaramento, propiciado pela leitura

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

alegórica, torna-se eficaz no momento em que o procedimento construtivo e sua exegese se tornem processos complementares, de modo que esta adense a suposta superficialidade daquele.

De acordo com a Retórica antiga, mais precisamente Fábio Quintiliano (I d.C.), em seu livro *Instituição Oratória III, Livro III,* a alegoria pode significar uma coisa em palavras e outra em sentido (metáfora, comparação, enigma); ou algo totalmente diverso do sentido das palavras (provérbios, contradição). Esta definição também inclui a ironia, como tropo de oposição, e, ainda, a paródia, pois ela é representativa, e comporta dois discursos, sendo que o segundo (paródico) desloca e nega satanicamente o primeiro. (Atente-se ao fato de que esse componente de satanismo é fulcral na ficção de Saramago, indispensável à sua leitura, conforme analisaremos adiante). Para o retor romano, a diferença entre metáfora e alegoria está no fato de que a primeira é tropo de léxico, enquanto a segunda equivale a um enunciado.

Se pensarmos no significado de tropo: — "espécie de linguagem figurada, o tropo consiste na translação de sentido de palavra ou expressão, de modo que passa a ser empregada em sentido diverso do que lhe é próprio" (Moisés, 1997, p.502) — e sendo a alegoria um tropo, subentende-se que ela acarreta mudança semântica em um *signo em presença,* o qual adquire uma significação não presente. Assim, como linguagem figurada, o tropo implica dois sentidos: o figurado e o próprio. Segundo a Retórica antiga, a alegoria é um tropo de salto contínuo, pois funciona como transposição contínua do sentido próprio para o figurado. De acordo com o grau de afastamento do segundo discurso em relação ao primeiro, a alegoria se torna mais ou menos hermética, indo do elogiável ao incoerente. Se tal incoerência

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

não era um efeito recomendado e muito menos aceito pela Retórica antiga clássica, que a considerava imperfeita, dentro de uma perspectiva moderna o incoerente passou a ser um componente necessário ao funcionamento poético do objeto artístico. A própria classificação da alegoria em graus revela o desejo de salvaguardar um certo status que determina a sua definição. Daí decorre a possibilidade de se estabelecerem os lugares-comuns alegóricos (topoi), sendo um deles a travessia por mar, que é fartamente trabalhado em *A jangada de pedra*.

Levando-se em conta a clareza em função do verossímil, há subdivisões da alegoria (Hansen, 1986): a *tota alegoria* ou *alegoria perfeita* ou *enigma* é totalmente fechada sobre si mesma, não se encontrando nenhuma referência ao sentido próprio representado. Do ponto de vista da clareza, é um defeito, pois seu efeito receptivo é hermético. A *permixta apertis allegoria* ou *alegoria imperfeita*, segundo os retóricos antigos, é a "recomendável", pois possui um grau de abertura maior de significações, e pode receber diferentes nomes como parábola, fábula, apólogo. A terceira forma — *mala affectatio* ou *inconsequentia rerum* ou ainda denominada *incoerência* — apresenta uma mistura de metáforas pertencentes a campos semânticos disparatados, os quais, portanto, não se associam a um único feixe de significações. Há ainda, segundo o critério de classificação da clareza, uma alegoria totalmente aberta — *a alegoria cristalina* — usada principalmente no Neoclassicismo. Como se vê, o ponto de partida para a conceituação da alegoria é um princípio clássico por excelência — a clareza — em nome do qual as outras formas de alegoria seriam derivações ou fugas desse princípio.

É interessante notar que esta subdivisão retórica da alegoria serve para explicar, por exemplo, a disparidade do uso da alegoria durante o Barroco e o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Neoclassicismo, pois enquanto o primeiro privilegiou a *mala affectatio*, o segundo elegeu a alegoria cristalina, tornando-a praticamente literal. Tal teorização retórica contribui ainda para embasar a concepção, ou talvez, o preconceito existente na poética neoclássica ao considerar, de uma maneira geral, a alegoria barroca como uma construção artificial e bizarra. Nesse sentido, é interessante lembrarmos os efeitos provocados pelas alegorias criadas por Arcimboldo (1527-1593), consideradas por seus contemporâneos como "bizarrias extravagantes". Incapazes de uma leitura desautomatizadora da arte do pintor italiano e apegados a clichês clássicos sobre a obra artística, eles não percebiam o desmascaramento alegórico que Arcimboldo fazia da própria alegoria.

Já enfocar a alegoria do ponto de vista hermenêutico é considerá-la como técnica de interpretação. Para os primeiros padres da Igreja Católica o signo é uma figura alegórica, uma semântica de realidades reveladas na palavra através dos dois livros escritos por Deus — o Universo e a Bíblia. A interpretação dos textos se faz segundo três coordenadas: "consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana, segundo graus de maior ou menor proximidade na maneira pela qual figuram Deus. A interpretação não se ocupa de meras classificações verbais, mas da estrutura mesma do universo e de sua ordem". (Hansen, 1986, p.43). Nesta prática de interpretação há o interesse de afirmar o dogma cristão, o que será possibilitado por uma exegese teológica — Deus é a significação de todas as significações, a graça, a salvação. Para Walter Benjamin é justamente nesta tensão homem –ser efêmero e Deus – a Eternidade, que a alegoria se faz presente: "a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais

intimamente". Ele prossegue: "O alegorês não teria surgido nunca, se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses na memória dos fiéis (...) O antigo mundo dos deuses deveria ter se extinguido, e no entanto ele foi salvo justamente pela alegoria. Pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria" (1984, p. 246-247). Ora, é justamente esse sentido de salvação e de permanência instaurado pela alegoria, ao operar com valores sacralizados, o que lhe confere uma aura de estaticidade, inserindo-a numa moldura fechada.

No âmbito da hermenêutica, a alegoria é medieval e cristã (segundo Hansen, 1986, p.04), e insere a história humana no paradigma da Queda, isto é, o homem carrega uma culpa adamítica (Gênesis3-4) por haver "desobedecido" Javé Deus, por haver, segundo a visão cristã, ter tentado ser deus, o que ocasionou a origem do mal e o maior deles: a auto-sufuciência e esta, à medida que o tempo passa, vai se avolumando, chegando ao máximo no momento em que o homem começa a se considerar um deus. É nesta fase que Deus decide exterminar sua criação através de um dilúvio, mas a salvação estará na figura de Noé (Gn 5-6). Destes relatos, podemos apreender a ideologia que subjaz ao texto bíblico: o homem já nasce com uma culpa e deve, ao longo de sua vida, nortear-se pelos preceitos cristãos, pois só assim alcançará sua salvação. É dentro desta cosmovisão que a prática alegórica dos primeiros padres da Igreja se processará em função da propaganda da fé cristã e da desmistificação da religião "pagã". É bom ressaltar que essa ideologia imposta pela alegoria cristã e reafirmada, como reflexo, pela leitura hermenêutica que dela se faz, será um dos motivos centrais a acionar a ira do homem moderno, transformando-se em alvo de crítica pelo espírito corrosivo do artista, então descrente dessa mística castradora. E

José Saramago não se furtará a esse desafio, ao contrário; irá destilar sua ironia ao máximo para exorcizar esses fantasmas de interpretação cristã.

No período medieval houve uma distinção entre alegoria e tipologia (conforme Hansen, 1986, p.47). Na primeira concorrem as categorias da Retórica antiga como metáfora continuada, ou sentido literal figurado ("alegoria verbal"); a segunda refere-se a uma semântica de realidades, constituindo uma espécie peculiar à cultura cristã da alegoria, ou seja, a "alegoria factual": não é a palavra de Moisés, por exemplo, que deve ser lida como plurissignificativa, mas os eventos do Antigo Testamento que foram predispostos por Deus, como se ele o tivesse escrito.

A tipologia corresponde a uma visão alegórica dos dois Testamentos, estabelecendo semelhanças entre dois fatos em pontos diferentes do tempo, definidos um em relação ao outro como passado e futuro. Desta maneira, "na operação figural há, assim, um percurso duplo, *prospectivo e retrospectivo*. No movimento prospectivo da leitura, a vida humana prefigura no tempo sua existência mais plena no Além. Pelo movimento retrospectivo, é o Além que dá o sentido próprio para o mundo terreno figurado, de modo que os dois movimentos se encontram, circularidade característica do mito." (Hansen, 1986, p.51).

Santo Agostinho e São Tomás de Aquino também trataram da alegoria (Hansen, 1986, p.51-59), mas o fundamental é que a alegoria factual afirma uma similitude essencial, desejada e escrita por Deus, ao passo que a alegoria verbal é apenas produto da imaginação humana, como ornamentação, retomando a alegoria dos poetas conforme a Retórica antiga. A ênfase ao ornamento, função primordial e que está na origem da alegoria, irá perdendo sua força à medida que a linguagem irá sendo posta em crise como forma de representação. Desnudar sua própria fragilidade e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

estranheza em relação ao mundo passa a ser necessário, o que nada tem que ver com ornamento.

No final do século XV, com a revalorização da cultura greco-latina, há uma mudança substancial em relação à alegoria, que passa a ser vista como um misto retórico-hermenêutico, como um dispositivo de invenção, um modo de construir da imaginação poética. Há uma unificação entre mistérios pagãos e revelação cristã. A arte passa a ser vista como "uma tradução visível de potências astrais invisíveis, sendo alegórica pela constituição enigmática" (Hansen, 1986,p.73). O hieróglifo grego torna-se uma mania entre os renascentistas, e o próprio mundo se configura como um hieróglifo, o que desperta interesse em todos para a investigação de suas formas recorrentes. Entretanto, se por um lado essa natureza enigmática fascina a interpretação, por outro, esta acaba alimentando-se, em sua operação, do princípio da semelhança. Eis o perigo de que fala Hansen: "redução ou reconversão dos semelhantes à Semelhança". Afirmação do mesmo, reflexo de outra imagem, obediência a princípios, mitificação de imagens, reafirmação de sentidos, todos esses traços da alegoria explicam a visão preconceituosa que se criou acerca dessa figura. Não sem razão.

Para Walter Benjamin, somente a partir da obra de Karl Giehlow — *A ciência hieroglífica do Humanismo na alegoria da Renascença, particularmente no Arco de Triunfo do Imperador Maximiliano I* — foi possível demonstrar a diferença entre o conceito de alegoria medieval e o do século XVI, explicação que está ligada a uma combinação de natureza e história. O filósofo alemão afirma que "partindo da exegese alegórica dos hieroglifos egípcios, na qual lugares-comuns derivados da filosofia da natureza, da moral e da mística substituíam os dados da história e do

culto, os literatos empreenderam o desenvolvimento dessa nova escrita. Surgiram assim as iconologias, que não somente elaboravam as frases dessa escrita, traduzindo sentenças inteiras 'palavra por palavra, por meio de sinais específicos', mas não raro constituíam verdadeiros dicionários. Sob a liderança do artista e erudito Alberti, os humanistas começaram a escrever, não com letras, mas com imagens de coisas surgindo assim, com base nos hieroglifos enigmáticos, a palavra rebus (...)" (1986, p.190-191). É interessante notar que os sacerdotes egípcios tinham a convicção teológica de que os hieroglifos continham uma sabedoria hereditária capaz de iluminar todas as trevas da natureza, sendo, neste sentido, uma reprodução das idéias divinas. Com o passar do tempo, as linguagens pictóricas de origem egípcia, grega e cristã se interpenetram, e a expressão de cada idéia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas, o estoque dos seus instrumentos imagísticos é ilimitado, o que ocasionou, em última instância, um certo exagero para vincular a significação aos signos.

Prosseguindo em nosso percurso para flagrar as diversas concepções sobre a alegoria, é possível estabelecer correspondência entre Hansen e Benjamin, pois o primeiro vê na alegoria neoplatônica uma das matrizes do Barroco, opinião compartilhada pelo filósofo alemão que, retomando a concepção sagrada da escritura hieroglífica, postula:

> A santidade da escrita é inseparável da idéia de sua codificação rigorosa. Porque toda escrita sagrada consolida-se em complexos verbais que em última análise são imutáveis, ou aspiram a sê-lo. A escrita alfabética, enquanto combinação de átomos gráficos, está mais afastada que qualquer outra dessa escrita sagrada. É nos hieroglifos que esta se manifesta. O desejo

> de assegurar o caráter sagrado da escrita — o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente — impele essa escrita a complexos de sinais, a hieroglifos. É o que se passa com o Barroco. Externamente e estilisticamente — na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas — a palavra escrita tende à expressão visual (Benjamin, 1984, p.197-198).

Se retirarmos alguns conceitos contidos na passagem acima e tentarmos criar uma ponte entre eles e a obra ficcional de que nos ocuparemos em nossa análise, é possível percebermos convergências que aproximam nosso objeto crítico do sistema teórico postulado por Walter Benjamin, ainda que diferenças entre eles também despontem. A "inteligibilidade profana" é certamente o que move o escritor José Saramago em sua leitura de valores (con)sagrados do universo português, levando-o a movimentar sua óptica ou colocando-a à deriva do enquadramento histórico, conforme analisaremos adiante. A "contundência das formas tipográficas", por uma linguagem que se apóia em metáforas e numa expressão visual desmedida, explosiva — característica do Barroco— também estará presente em Saramago, ainda que assumindo outras formas de realização neobarrocas, segundo nossa análise irá mostrar.

Tomando por embasamento teórico da alegoria barroca a obra *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, percebemos que esse texto parece, a princípio, através do estudo do drama alemão, conceituar a alegoria desse período. No entanto, o ensaio transcende esses limites, pois, partindo da tomada da alegoria como caracterização histórica, as reflexões de Benjamin vão se ampliando para dar conta de caracterizações em nível ontológico, na medida em que passam a focalizar a obra de arte. Para o autor, cada texto verdadeiramente literário é também alegórico, porque ao

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dizer o outro é que a literatura se torna mais artística, mais verdadeira, o que significa ver a alegoria como a essência do literário. Tal postulação é compartilhada por Flávio Kothe, em certa medida, mas não totalmente; embora também considere a alegoria fundamental enquanto procedimento que "aponta para o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação" (1986, p.7). Kothe não auratiza, digamos assim, essa figura, ao contrário, a vê como algo que contém uma natureza "estranha" e "enigmática", portanto como algo a ser dessacralizado.

É a partir dessas constatações que se torna extremamente instigante o estudo da alegoria. Como já comentamos anteriormente, Benjamin associa a história da religião à origem da alegoria, sendo essencial a aplicação de conceitos teológicos para se ter uma compreensão mais verdadeira do funcionamento alegórico da arte . Partindo do pressuposto de que depois da Queda a linguagem se tornou significativa, sobre a qual pesa toda a tristeza do homem exilado, o filósofo alemão contrapõe a linguagem pós-adâmica à linguagem adâmica, a qual possibilitava ao homem, através da função mediadora do conceito, representar as idéias, o que tornava possível a estas adquirir um caráter universal. Ainda mais, "as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta" (p.57), pois são eles que comportam as diferenças, e estas, por sua vez, é que conseguem "salvar" as coisas. As idéias conjugadas com a empiria salvam os fenômenos, isto é, as obras de arte.

Kothe (1986, p.42-45), a partir de colocações sociológicas, vê, com o surgimento do dinheiro, o avanço do grau de abstração das relações sociais na prática da produção, o que ocasionou a evolução do pensamento conceitual, o qual, por sua vez, possibilitou o surgimento da filosofia. Ele destaca que nesta época surge a

grandiosa alegoria da esfinge e, portanto, "a alegoria talvez tenha sido possível graças a essa abstração no âmbito da produção". (p. 45).

Associando as colocações sobre a linguagem à estética, em especial aos gêneros artísticos concebidos como idéias, Benjamin vê o drama barroco como uma idéia que tem que ser representada ou "salva" pela conciliação dos extremos. Continuando em sua epistemologia da obra de arte, Benjamim cria uma ligação entre idéia e linguagem — para ele, as idéias estão na linguagem, mais precisamente, em sua dimensão nomeadora, em oposição à sua dimensão significativa e comunicativa. Aqui há a associação da teologia com a filosofia: é a linguagem adamítica, em contraposição à linguagem profana, posterior à Queda, que nomeava verdadeiramente as coisas. A tarefa do filósofo é salvar a palavra, reconduzindo-a ao Nome, sua pátria original, mas isto só é possível através da anamnesis, recordação.

As idéias têm uma origem e esta é conseguida através do mergulho em seu objeto "até que sua estrutura interna apareça com tanta essencialidade que se revele como origem" (p.68). Benjamin aponta a história como a origem do drama barroco alemão, mas história na visão barroca, ou seja, uma história cega e sem fim, portanto, ameaçadora. O homem está imerso na história natural: a ordem do destino. A principal característica da história-destino é a figura da morte, pois não há redenção, só imanência.

A concepção da história foi o solo em que se originou o drama barroco, como forma dotada de uma estrutura. A mediação entre origem e estrutura é o papel da alegoria. Benjamin vê na morte o princípio estruturador da alegoria, propiciando a mediação entre essa figura e a concepção de história-destino. A significação serve para "salvar" as coisas da história-destino. Desta maneira, a alegoria mantém uma relação



de correspondência com todos os elementos da concepção barroca da história-destino: com a imanência, com a concepção da história-destino através da morte e, para finalizar, com a figura da significação.

Vista inicialmente como caracterização histórica, a alegoria passa, posteriormente, a ser vista pelo filósofo alemão como elemento caracterizador da Modernidade. Em seu ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" (1969), Benjamin sistematiza o conceito de aura ("aparição única de algo longínquo"). Partindo da esfera religiosa, o filósofo alemão vê, por exemplo, esse "algo distante" em uma estátua da Virgem Maria, ou seja, a aura é a representação sacralizadora sob a aparência da proximidade. A principal característica da Modernidade está justamente na destruição da aura na experiência do choque, pois a reprodução mecânica contribui diretamente para que o "caráter único" aurático seja extinto.

Comentando sobre as diferenças entre aura e alegoria, na visão benjaminiana, Flávio Kothe assinala que:

> **a arte aurática, para Benjamin, é a arte da classe dominante satisfeita com sua própria dominação, enquanto que a arte alegórica é a expressão artística de membros da classe dominante insatisfeitos com a sua dominação. A alegoria acaba por se distinguir da aura pelo fato desta ser adequada à repressão.**
>
> **Daí o pladoyer benjaminiano — no ensaio sobre "A obra de arte"— a favor da destruição da aura através da reprodução mecânica, impulso destrutivo presente de um modo geral na radicalidade dadaísta. A arte alegórica coloca-se, então, como fase intermediária, caracterizando a modernidade artística (1986, p.38).**

Em relação à visão da alegoria "como expressão artística da classe dominante", Kothe considera que há duas possibilidades: a primeira está de acordo com Benjamin, pois coloca a alegoria como favorável a uma mudança radical. Na segunda, Kothe adverte para o fato de que as alegorias, de modo geral, são componentes estratégicos da cultura e servem para legitimar interesses daqueles que detêm o poder.

Seguindo nesta linha de raciocínio, a da alegoria vista como manutenção do *status quo* , Kothe refere-se à "natureza convencional da linguagem alegórica" (p.18) o que, em um primeiro momento, poderia nos levar a considerá-la como uma figura que não provoca estranhamento, impacto. No entanto, a alteridade semântica desfaz esta visão: em busca do significado subjacente, "a alegoria introduz uma inquietação inovadora, assim como se mostra um rico instrumento de expressão" (p.18). Na verdade, não é propriamente a alegoria que é inovadora ou que contém uma inquietação em sua natureza, mas sim o ato interpretativo que a toma ... alegoricamente. Desfazer a imobilidade da alegoria é procurar um sentido outro ou uma funcionalidade dinâmica para essa figura, que só a leitura desautomatizadora pode fazer. Podemos dizer que a visão de Kothe sobre alegoria se aproxima da de Benjamin, embora por caminhos diversos e mais: somente através de uma leitura alegórica conseguiremos abarcar as possibilidades interpretativas de um texto. Já quanto à defesa de que "a abordagem da alegoria deve ser universalizante [...] desvelando o máximo grau possível de significações" (p.38) é uma afirmação que nos parece discutível porque esse universal poderia sugerir aquela busca do genérico ou de uma totalidade apoiada em modelos e estereótipos. Fugir dessas convenções para se desvendar a natureza singular de uma linguagem alegórica quanto aos seus mecanismos de operação simbólica é o que se espera realizar.

unesp

Outro conceito se apresenta para o entendimento da teoria alegórica proposta por Benjamin, o da "ruína alegórica". Como já dissemos, a visão alegórica do mundo vê a vida a partir da morte, entendida esta como algo existente na vida. A partir dessa percepção, o estudo do passado é essencial, não só pelo fato dele constituir o presente, mas porque este é capaz não simplesmente de lamentar a felicidade perdida no passado e sim, especialmente, de reconstituí-lo como outro. A obra literária seria o registro dessa projeção mútua, correspondendo, portanto, às ruínas das potencialidades não construídas na História. Neste sentido, a literatura acaba sendo uma historiografia inconsciente, que registra o "outro" do que poderia ter sido e não foi. Veremos como essa singular relação entre passado e presente ou essa (re)construção histórica é fundamental na visão de mundo construída ficcionalmente por Saramago. Seu olhar não só trabalha com as "ruínas" da história portuguesa mas também "arruína" (corrói) valores mal construídos sobre essa história. Eis aí, certamente, a construção do "outro" que poderia ter sido e que a ficção faz ser.

Kothe (1986, p.45) adverte para o fato de "entender a obra literária apenas como ruína seria reduzi-la a mero documento para a reconstituição do passado, isto é, do momento em que ela foi feita. Mas a obra literária é a ruína de algo que não houve. Além disso, ela é a não-ruína por excelência: indício de possibilidades em aberto, concretização de um mundo possível, índice de alternativas ao real". Portanto, neste sentido, ela deve ser vista numa combinatória que é, ao mesmo tempo, passado, presente e futuro, entendendo-se essa combinação não como soma e sim projeções com semelhanças e diferenças, recuperação e perda, permanência e ruptura.

Ao refletirmos sobre a alegoria, parece-nos que o problema fulcral está em saber como abarcar as inúmeras possibilidades de interpretação que a alegoria

unesp

suscita. Entretanto, essa inquietação pode se resolver se nos reportarmos ao que já assinalamos no início deste percurso histórico sobre alegoria. Somente através da leitura alegórica conseguiremos desvelar os diferentes níveis de um texto alegórico, o que significa considerar que é preciso examiná-la como procedimento artístico dentro de um universo ficcional específico, o qual solicita de nosso olhar crítico instrumentos afiados de leitura.

Flávio Kothe é mais contundente que Walter Benjamin ao acentuar o papel estrategicamente ideológico da alegoria, vinculando-a a questões políticas; para ele " a leitura da alegoria é palco do conflito de interesses inerente à luta de classes"(1986, p.53). Em sintonia com esse componente ideológico da alegoria articula-se a sua função como estimuladora de uma pedagogia ou aprendizagem da leitura do texto literário: descobrir uma "estruturação profunda do texto, um horizonte além do horizonte do texto." (1986, p.76).

Para esse teórico, é fundamental entender a estrutura profunda de um texto alegórico como afloramento das divergências e contradições entre as classes, ou seja, entender o tecido de uma trama densa que se oculta sob a aparente neutralização dos conflitos ou calmaria dos estereótipos. A seu ver, somente através da visão política é que o crítico consegue atingir o verdadeiro sentido do jogo alegórico.

Benjamin também vê uma comunhão entre os planos político e literário. Para ele, o verdadeiro artista, independentemente de sua convicção política, é, por natureza, um inconformado em relação ao institucionalizado, pois propõe, através de seu trabalho, alternativas ao existente. Tal proposição não precisa ocorrer necessariamente através da construção de utopias, mas pode-se dar simplesmente pelo "retratar" a realidade, denunciando-a ao mostrá-la como ela é.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em relação à crítica, Benjamin a vê com a função de fazer ressurgir, através do afloramento das tensões e contradições, o que estava obscuro, escamoteado; ou seja, ao trabalhar o texto alegoricamente, o crítico traz à tona o outro discurso, a alteridade semântica. A contraposição dos dois discursos propicia a exegese do texto, e, mesmo havendo a negação de um pelo outro, é uma denúncia e um abrigo de esperança, daí o conceito de redenção (salvação) presente em seu livro *A origem do drama barroco alemão.*

Retomando o que dissemos até aqui, numa tentativa de sintetização, podemos ver que a alegoria insere-se no campo da retórica e da hermenêutica. Mecanismo de operação da linguagem em seu funcionamento estético (figura) e mecanismo de leitura dessa operação (exegese). Deslocada de suas origens e aplicada à modernidade, o seu funcionamento deve ser redimensionado graças a novos valores que movem o espírito crítico. Não mais como imagem de totalidade, ela é vista como índice de uma perda, em que a sacralidade se converte em ruínas e a harmonia órfica em palco de conflitos sociopolíticos. Apontando para a própria ontologia da obra, ela é também uma metalinguagem pois convoca o olhar do crítico a voltar-se para o próprio funcionamento dessa linguagem camuflada. Nessa perspectiva, sua maior característica está em ampliar vertiginosamente o feixe de significações contido em sua natureza de esfinge. É o que procuraremos desvelar em *A jangada de pedra*.

2. A definição dos caminhos metodológicos

Normalmente, quando vamos analisar uma obra literária, um problema crucial se impõe: qual teoria melhor abrangeria as possibilidades interpretativas, qual o caminho metodológico a ser seguido visando, dentro de cada linha crítica, melhor adentrar o universo literário que nos instiga. Ora, pensar na obra como "ajustada" a um determinado sistema teórico ou, noutros termos, tomar este como ponto de partida para a análise da obra, reflete um desvio de foco. Por mais coerente e aliciante que nos pareça a linha teórica escolhida, não é ela, propriamente, enquanto objeto tomado em si mesmo, que deve ser ressaltada. No máximo, ela poderá servir como instrumento operatório da análise do texto literário, nos momentos em que este demandar tal auxílio.

A nosso ver, portanto, é necessário deixar que a própria obra nos mostre a via pela qual devemos abordá-la, oferecendo-se como guia para a excursão interpretativa. Uma excursão cujo desafio maior lançado a nós é justamente não contarmos, previamente, com as armas seguras ou determinadas para seguirmos em nossa trilha analítica.

Assim como Benjamin seguiu o preceito de mergulhar no seu objeto "até que sua estrutura interna apareça com tanta essencialidade que se revele como origem" (1986, p.68), pretendemos, através de leitura árdua e atenta, visualizar a estrutura alegórica que subjaz à *Jangada de pedra*, de José Saramago. Foi justamente essa penetração no objeto que nos possibilitou perceber a importância que na estrutura

unesp

composicional desse romance de Saramago assume a alegoria — procedimento formal que privilegiamos para análise.

Se escolhemos *A jangada de pedra*, obra pouco considerada pelo próprio autor e também por alguns críticos, é porque pensamos que está nessa desatenção uma importante pista de leitura: a obra "incomoda" exatamente por espelhar em seu fazer a representação do processo de criação de Saramago, mesmo que à sua revelia. No bojo dessa jangada-romance encontram-se elementos singularizadores da poética narrativa do escritor português, mesmo que postas à deriva pela crítica e pelo olhar do próprio autor.

Nosso primeiro passo é, a partir da obra, estudar o funcionamento teórico da alegoria para, então, entendê-la como universo de significação mais amplo, o que permitirá a visualização do processo de construção da alegoria. Partindo do conceito etimológico do termo, vimos que a alegoria, por seu caráter dual, apresenta inúmeras possibilidades interpretativas, e ainda mais, vítima de análises parciais, na visão de alguns teóricos, ela se apresenta como uma figura a requerer conceituação teórica mais contundente.

Isto posto, nosso trabalho torna-se duplamente instigante e caminhamos em direção ao segundo passo: concomitante à análise do funcionamento da alegoria no universo de Joana Carda e seus companheiros de viagem, personagens do romance, traçaremos um percurso da alegoria em seus diferentes modos de realização. Para isso, tomaremos para examinar algumas cenas, certos motivos e procedimentos da enunciação em que o fazer alegórico se presentifica.

A partir das leituras feitas, vimos que o estudo da alegoria é construído com base em três concepções: a retórica, a hermenêutica e depois como caracterizadora da modernidade. Nosso intuito não é examinar essas modalidades segundo o código ou

unesp

universo teórico em que estão inseridas, mas sim ver como a narrativa de Saramago se estrutura de modo a conferir uma resolução estética ou uma configuração singular à percepção alegórica da realidade que retrata.

Nosso terceiro e último passo será tentar mostrar se realmente a alegoria "aponta para o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação"(Kothe, 1986, p.7), não se reduzindo a "frívola técnica de ilustração por imagens, mas a expressão, como a linguagem e como a escrita" (Benjamin, 1986, p.184) que, de modo peculiar, está na base de *A jangada de pedra*. A essa altura de nossa tese, teremos condições para estabelecer relações entre os caminhos traçados pela jangada-narrativa de Saramago e o contexto maior em que ela se insere — o universo português.

É importante ressaltar que só poderemos chegar a essas reflexões a partir de uma leitura alegórica do texto, o que traz duas implicações: primeira, o texto será examinado em sua confecção singular; segunda, a alegoria será examinada não em sua função tópica, estereotipada, mas num funcionamento figurativo, ou para aproveitarmos as reflexões de Nuno Júdice (1992) sobre o processo poético: à linearidade denotativa da figura, presente nas poéticas até o Romantismo, contrapõe-se a obliqüidade conotativa, patente nos textos modernos. É essa "produtividade semântica da imagem" (p.17) que nos interessa analisar, o que confere maior densidade à alegoria.

Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos vêem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e as altas proas, ainda que sejam de ilusão.

José Saramago

III. O PONTO DE PARTIDA: A INSTALAÇÃO DO ALEGÓRICO

Se levarmos em conta a etimologia do termo alegoria, veremos que ela significa "outro discurso", ou seja, subjacente a um discurso claramente expresso, encontra-se outro, escamoteado pelo primeiro. É justamente nesse jogo entre ocultar-se/revelar-se que a alegoria se faz presente no universo de *A jangada de pedra*, de José Saramago. Como estamos diante de uma obra da modernidade, o tratamento dado à alegoria não é o tradicional, calcado em uma visão estereotipada ou marcado por uma dimensão estática, pelo contrário; a alegoria, nessa obra, possui feições singulares que geram estranhamentos. Assim, somos levados a desvelá-la enquanto procedimento de estruturação de um universo fictício, o qual, por sua vez, confere à realidade que retrata uma configuração única.

Teremos a própria obra como guia da excursão interpretativa e, seguindo nesse sentido, podemos dizer que o primeiro capítulo cria uma "fenda" nas entranhas desse romance, ou seja, suas partes constituintes estão de tal maneira dispostas, que nos permitem um olhar verticalizado no universo fictício de Joana Carda e seus companheiros de viagem. Poderíamos até dizer que o capítulo inicial apresenta uma certa autonomia em relação aos demais, mas ao mesmo tempo, traz em seu bojo antecipações engenhosa e estrategicamente colocadas pelo narrador, que já de saída apresenta-se como um manipulador demiurgo. Essas antecipações incitam no leitor uma

disponibilidade, um desejo, de buscar a ponta do fio de Ariadne. Tal procura pode ser vista, imageticamente, na visualização do primeiro capítulo como um bloco único, cujo alicerce está sendo minuciosamente corroído por hábeis procedimentos em todos os níveis de estruturação narrativa, o que nos leva a vê-lo, também, como a própria península a desgarrar-se em busca de um lugar mais apropriado às suas condições, como nos será mostrado no decorrer da narrativa. A construção desse capítulo é crucial em relação ao romance como um todo, talvez por espelhar os procedimentos usados para a instalação do alegórico, o qual proporciona a construção de um simulacro do mundo real.

Já na frase de abertura da obra, instala-se na narrativa um ambiente de incertezas, um clima apocalíptico: "desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se" (1988, p.7). Se relacionarmos esse trecho com a colocação de Ana Hatherly (1997, p.93) de que "o tempo alegorizado, o tempo dos símbolos, é um tempo-aviso, um aviso-ameaça", a percepção de eventos catastróficos se intensifica e o clima de instabilidade geral se aguça. À medida que vamos nos aprofundando nessa "fenda", novos e surpreendentes acontecimentos vão se agrupando e entramos, como veremos, na esfera da literatura fantástica:

> Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante

unesp

da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós (Todorov, 1969, p.148).

É com esse espírito — enfrentar algo que escapa totalmente de nossa familiaridade — que somos levados aos acontecimentos insólitos a envolver as personagens desse romance e à tentativa de explicá-los: Joana Carda e o risco no chão, Joaquim Sassa e a pedra lançada ao mar, Pedro Orce e o tremor da terra, José Anaiço e os estorninhos, e, por fim, Maria Guavaira e o fio de lã interminável.

O próprio narrador incorpora esse espanto em muitos momentos e aponta para a ausência de uma explicação racional, como nos trechos: "Se a Joana Carda alguém vier a perguntar que ideia fora aquela sua de riscar o chão com um pau, (...), talvez ela responda, Não sei o que me aconteceu, o pau estava no chão, agarrei-o e fiz o risco" (p.8). Ao lançar a pedra ao mar, Joaquim Sassa surpreende-se com o fato dela ir tão longe e subir três vezes, antes, de finalmente, afundar: "Como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada, ao mar que já escurece, e não está aqui ninguém para dizer-me" (p.11). Fato que se dá simultaneamente a outro, em outro espaço, na Espanha, onde Pedro Orce sente a terra tremer: "Diria Pedro Orce, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira" (p.14). Mas, a percepção concreta desses atos pelas personagens coexiste com a irracionalidade que cerca sua explicação pelos outros: "juraria toda a gente que a terra está firme e só Pedro Orce afirmaria que ela treme" (p.14). Assim, nesse espaço de absurdos tornados reais, o próprio narrador vai movendo-se tão incerto quanto as personagens e o leitor, como se impossibilitado de explicar o fato: "o certo é estar José Anaiço tão duvidoso

como nós sobre as causas do alado festival, Que quererão de mim estas criaturas (p.15). Mas por que essa insistência em não encontrar explicações para os fatos? Jogá-los na incerteza ou no absurdo não seria uma tática de simulação que encobriria razões conhecidas que, afinal, vão acabar se revelando?

A mesma estratégia é utilizada em relação à Maria Guavaira e seu interminável ato de desenredar o fio do pé-de-meia: "Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho" (p.16). Em relação a essa personagem, é instigante apontar o fato de que ela é denominada pelo narrador, num primeiro momento, como "desenredadeira" (p.16). Se atentarmos para os significados deste vocábulo, desfazer o enredo de, resolver, esclarecer, desintrincar, não é difícil perceber que esse longo fio que vai se desenredando não é senão metáfora do movimento de 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, através de seu fio de lã interminável, o gesto insólito ou impossível de percorrer uma narrativa que se fecha em seus enigmas. Ainda mais, o fato de o fio ser "interminável" metaforiza a própria constituição do signo lingüístico no que se refere ao caráter linear do significante, conforme postula Saussure, "sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma ao tempo: a)representa uma extensão; b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha". (1995, p.84).

Em um segundo momento, o narrador, que a todo tempo parece ludibriar das possíveis interpretações do leitor, acaba fazendo troça, também, de suas próprias

colocações ao buscar denominar a personagem: "Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está." (p.16). Note-se o intuito (des)orientador desse narrador que nos atrai para o espaço labiríntico de sua ficção, escondendo-nos a ponta (porta?) da saída mas oferecendo-nos a astúcia de sua cumplicidade. A referência mitológica — Ariadne — funciona, então ironicamente, pois, embora tenha servido como guia para Teseu sair do labirinto, isto agora já não é mais possível, como nos lembra o próprio narrador. Portanto, a mitologia no universo de *A jangada de pedra* não oferece as condições para sairmos desse labirinto-romance. No entanto, dada a constituição de Maria Guavaira, podemos visualizar que a saída do "labirinto" só acontecerá através de uma leitura alegórica, ou seja, através de seu fio de lã, alegoria do fio condutor da narrativa, através da viagem das personagens em busca da ponta do fio, ou seja, através da leitura alegórica, pois só ela possibilita a exegese de um texto construído alegoricamente.

Seguindo nosso percurso alegórico, a personagem José Anaiço se apresenta como outra peça a ser movimentada pela leitura para a apreensão desse universo ficcional: assim como a linearidade do signo está alegorizada em Maria Guavaira com seu fio de lã azul, a arbitrariedade do signo novamente pode estar alegorizada na situação vivida por José Anaiço. Através do vôo livre e errático dos estorninhos, podemos "ver" a mobilidade do signo e seu caráter arbitrário, ou seja, a ligação aparentemente injustificável entre o significante e o significado, ou em termos mais adequados ao universo da narrativa, uma atração mágica entre os pássaros e a personagem:

> Um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços, ia por carreiros e caminhos entre árvores, altas como o nome que lhes foi dado, choupos e freixos chamadas, e moitas de tamargas, com seu cheiro africano, este homem não poderia ter escolhido maior solidão e mais subido céu, e por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos (p.14).

O estranho aparecimento dos animais, somente explicável pelo paradoxo que o sustenta — "inaudito estrépito" —, pode ser a arbitrariedade que cerca, não apenas o signo lingüístico, mas a própria sintaxe narrativa, entendida como totalidade ou macro-signo. Mas também pode ser visto como outro meio de instaurar o clima de incertezas já mencionado. Nesta passagem: "Se, não sabendo quem este homem é, nos puséssemos a querer adivinhar, diríamos que talvez seja passarinheiro de ofício ou, como a serpente, tem poder de encanto e habilidades atractivas" (p.15) — o narrador utiliza o mesmo procedimento em relação à personagem Maria Guavaira: apresentar explicações que ironizam a leitura das possibilidades de caracterização da personagem. Interessante que a liberdade do vôo dos pássaros está "presa" a uma obediência mágica a José Anaiço, acompanhado "como um cão fiel ao dono" (p.15). Podemos dizer que o vôo errático dos estorninhos alegoriza o trajeto a ser percorrido pelo discurso narrativo em sua busca de significação, a qual é conseguida através do "poder" encantatório de José Anaiço. Ainda mais, essa personagem atravessa uma "planície inculta", metáfora da não-significação, e à medida que ele caminha e os estorninhos voam, vão construindo conjuntamente um espaço próprio, autônomo, ao mesmo tempo, arbitrário, livre, errático, e encantatório como o signo literário, criando condições necessárias para

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que se instale a função poética da linguagem, ou seja, para que o texto torne-se literário, tratado alegoricamente.

É fundamental, nesse sentido, relacionarmos a ausência de explicações lógicas, fato insistentemente colocado pelo narrador, à construção do poético, o qual, segundo Chklovski, ao retomar Aristóteles (1971, p.54), se marca pelo estranhamento e pelo obscurecimento da forma, oferecendo objetos não para serem reconhecidos mas sim vistos em sua singularidade. Uma visão que incorpora a dificuldade e o prolongamento da percepção. Desse modo, não é demais percebermos que a função do primeiro capítulo no romance é a de instalar profundamente o poético, de uma maneira inusitada, artisticamente trabalhado e construído. Ainda com relação ao vôo insólito , é importante apontar o fato de que os pássaros irão embora no momento em que José Anaiço encontrar-se com Joana Carda em um jardim, quando "então a grande massa afilou-se, tornou-se cunha, asa, flecha, e depois de tres rápidas voltas, os estorninhos dispararam na direcção do sul, atravessaram o rio, desapareceram longe, no horizonte" (p.117).

A focalização de Joana Carda recupera a estratégia já utilizada pelo narrador, apenas alterando-se o objeto em posse da personagem — uma vara de negrilho. Funcionando como uma espécie de varinha mágica, essa imagem pode nos levar a pensar que o fato de a vara ser de negrilho poderia ser a causa de os cães de Cerbère terem latido, mas o narrador adverte: "Sabia que a vara era de negrilho, Eu de árvores conheço pouco, disseram-me depois que negrilho é o mesmo que ulmeiro, sendo ulmeiro o mesmo que olmo, nenhum deles com poderes sobrenaturais, mesmo variando os nomes, mas, para o caso, estou que um pau de fósforo teria causado o mesmo efeito" (p.8). Eis mais um procedimento provocativo dessa escrita ficcional: o narrador

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

desestabiliza também a noção de causa-conseqüência. O gradativo e crescente clima de desestabilização nos remete a uma colocação de Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991, p.240): "nas metaficções historiográficas, nenhuma das diversas formas criticamente sancionadas de falar sobre a subjetividade (personagem, narrador, autor, voz do texto) consegue alicerce estável. Elas são, sim, usadas, inseridas, arraigadas, mas também abusadas, subvertidas, e debilitadas". De fato, é isso que ocorre no primeiro capítulo, no qual não apenas as categorias estruturais da narrativa, como tempo, espaço, personagens, causalidade, estão subvertidas como também a própria lógica convencional ou a "universal verdade" que rege o mundo, que o narrador faz questão de virar do avesso. Longe da ciência e do conhecimento racional, o universo que brota de sua ficção exibe a força surpreendente de sua lógica interna, ou noutros termos, de sua própria verossimilhança, "pois acontece considerarmos que este efeito provém daquela causa, quando afinal ela foi outra, muito fora do alcance do entendimento que temos e da ciência que julgávamos ter (p.12)".

Assim, nova indagação se faz presente — a relação causa-conseqüência é colocada de modo a ser revista, ou a ser vista por um olhar desestabilizador, único capaz de nos levar a acompanhar os acontecimentos de *A jangada de pedra* de uma maneira não convencional, fora dos padrões aos quais estamos acostumados. Trata-se, afinal, de uma adesão do leitor ou de um pacto com o universo inverossímil que tem diante de si; uma espécie de acordo ficcional por meio do qual aceita fazer parte desse jogo, como nos lembra Umberto Eco, retomando o que Coleridge denominou "suspensão da descrença". (Eco, 1994, p.81). Compactuando com o narrador em seu trabalho de acentuar a desestabilização crescente no primeiro capítulo, notamos que ele recorre a procedimentos de construção, como por exemplo, o uso de certas locuções

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

modalizadoras que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado: "Por estes mesmos dias, talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho" (p.10). Criar um constante jogo entre a lógica coletiva e a lógica individual traz como efeito o aprofundamento dessa corrosão de certezas: "Aqui é ao contrário, juraria toda a gente que a terra está firme e só Pedro Orce afirmaria que ela treme" (p.14). Enfim, de posse de um poder demoníaco, o narrador desloca o seu relato da posição de normalidade e banalidade para inscrevê-lo em outra ordem (desordem?), como se elevando o plano de enunciado a esferas nunca dantes percorridas: "só essa criança acreditaria que fossem capazes de ladrar cães que antes nunca ladraram por razões que tanto são de ordem histórica como fisiológica". (p.13).

Traçando um paralelo entre Joana Carda, o risco no chão, e a desestabilização geral, veremos que esse risco alegoriza a ruptura, o rachamento, uma divisão indelével em vários níveis narrativos: primeiro como a ruptura causada pelo próprio signo literário o qual, para se estabelecer, exige uma desautomatização de sentidos, conforme já apontamos. Em um segundo momento, o risco alegoriza a "fenda" criada entre o primeiro capítulo e os demais, o que possibilita sua visão como um bloco a deslocar-se, após a corrosão de algumas estruturas. Outra alegoria presente é a da própria história de Portugal e Espanha em seu relacionamento com o continente europeu e a maneira como essa relação se processa, tanto do ponto de vista dos europeus quanto do ponto de vista dos ibéricos.

O risco de Joana Carda assinala (traça metaforicamente) a separação gradativa da Península Ibérica do continente europeu, por inúmeras razões, como as diferenças de natureza cultural, religiosa, econômico-social, mas é importante salientar



o fato de que esse afastamento é ambíguo. Ele tanto pode ser visto como a alegoria dessas diferenças já existentes, como se a Península Ibérica não pertencesse ao continente europeu, justamente por não haver identificação entre ambos, quanto pode ser visto também como um afastamento da cultura européia e a busca de identidade por parte da península. Em relação aos demais países da Europa, Portugal e Espanha sempre foram vistos com certo preconceito, colocados como o "quintal" desse continente, defasados política e culturalmente. Nesse sentido, o título do romance pode ser tomado como a alegoria dessa sub-condição — o signo "jangada" aponta para a fragilidade dos países, sua rusticidade, a falta de instrumental necessário e eficaz para a futura "navegação", não há uma moderna tecnologia que dê suporte à embarcação, mas, mesmo assim, a península "navegará". A modalização "de pedra", presente no título, revela a estagnação dos países, faz-nos crer que essa viagem não se realizará, pois as condições são adversas, ou também que a própria península se recusa, feito pedra, a se integrar, flutuando à deriva, ferrenhamente presa a essa condição flutuante, espécie de autodeterminação ou voluntariedade que antropomorfiza a península.

Quando enfocamos a história de Portugal e Espanha, é importante salientar, retomando o conceito de "ruína alegórica" de Walter Benjamin, a noção da volta ao passado, não só para lamentar o que já aconteceu, mas também como possibilidade de reconstituí-lo como outro, o que poderia ter sido e não foi. Kothe acrescenta a esta afirmação o fato de que a obra literária é "indício de possibilidades em aberto, concretização de um mundo possível" (1986, p.45). É nesse sentido que a viagem acontecerá, nessa projeção mútua, alegorizada nas personagens caminhando sobre uma península a viajar, mesmo que, em alguns momentos, essa viagem não seja feita na mesma direção, o que, em última instância, alegoriza a suspensão das

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dimensões temporais, bem como de outras categorias formais como o espaço, as personagens, a própria linguagem.

Uma outra possibilidade de visualização alegórica causada pelo risco de Joana Carda diz respeito à própria constituição da alegoria: ao riscar o chão, há demarcação de uma distância entre o primeiro discurso, o qual comporta o sentido literal, e o segundo, composto pelo sentido figurado. O risco alegoriza essa condição intrínseca ao funcionamento alegórico, ou seja, essa diferenciação entre o primeiro e o segundo discursos, "a transposição semântica de um signo em presença para um signo em ausência". (Hansen, 1986, p.14).

A instalação da alegoria no primeiro capítulo estende-se, como o fio de lã interminável de Maria Guavaira, e caminha, tão livre quanto os estorninhos de José Anaiço, inserindo-se, agora, na construção da linguagem, valendo-se, nesse sentido, de um suporte mítico. Tomando o texto bíblico como fonte de embasamento, notamos que ele contém quatro episódios nas Escrituras que tratam da questão da linguagem. Interessa-nos, por estarem ligados à análise em questão, os relatos da criação e do dilúvio universal, presentes no Antigo Testamento.

Considerando a Bíblia como a narrativa mítica para explicar a origem da linguagem, veremos que em Gênesis (que significa nascimento, origem), inicialmente, a linguagem é atributo da divindade, pois o criador dela se vale quando realiza sua obra. No primeiro relato, Deus cria o mundo falando: "Deus disse: "Que exista a luz!" E a luz começou a existir" (Gn,1). A passagem do caos à ordem (cosmo) fez-se por meio de um ato de linguagem, o qual deu sentido ao mundo, pois no universo mítico dar nome é criar. Após criar o homem, Deus o colocou em um jardim, no Éden, com a árvore da vida no meio e, também, a árvore do conhecimento do bem e do mal, advertindo para o

unesp

fato de que essa não poderia ser tocada. A seguir, criou os animais e as aves, que foram denominados pelo homem. Finalizando, Deus cria a mulher, e todos vivem harmoniosamente com a natureza. No entanto, o homem e a mulher desobedecem a Deus, pois provam do fruto da árvore do conhecimento. É nesse momento que Deus expulsa o homem do paraíso. Para Fiorin (1996, p.12), "comer da árvore do conhecimento é distinguir o bem do mal, é entrar na cultura. A primeira queda implica que o homem terá de trabalhar para subsistir, que morrerá, que a natureza lhe será hostil". Ele acrescenta: "A queda marca a entrada do homem na História, ou seja, no tempo e no espaço não-míticos, em que o ser humano sofrerá a condição humana". Para esse autor, no âmbito da linguagem, o que pertence à ordem da História é o discurso e não o sistema. A passagem de um para o outro se faz pela enunciação, ou seja, "temporizando, espacializando e actorializando a linguagem. O mito mostra que, com a maldição da primeira queda, o homem foi submetido às coerções dessas que são as três categorias enunciativas". Uma outra conseqüência crucial à análise é o fato de que o discurso é o lugar da instabilidade das estruturas, é onde se criam os efeitos de sentido. Isto porque, após a queda, o homem é um ser cindido, pois a ordem da linguagem tornou-se diferente da ordem do mundo. A linguagem tornou-se significativa, pois "só a palavra divina e a do homem antes da queda não se constroem na alteridade." (Fiorin, 1996, p.15).

Caminhando nesse sentido, podemos ver o risco indelével de Joana Carda como a ruptura da linguagem adâmica para a linguagem significativa, ou seja, a quebra de identidade entre o mundo e a linguagem, a qual "deixou de ser pura nomeação adamítica, tornando-se significativa" (Benjamin, 1984, p.17). É justamente dessa afirmação que Benjamin postula sua teoria para a origem da alegoria e o conceito

unesp

de "salvação" implícito. Comparando as colocações de Fiorin, feitas acima, e relacionando-as às de Benjamin, encontramos uma semelhança: a afirmação de que a linguagem pós-adâmica se constrói na alteridade. Desse modo, podemos dizer que os dois teóricos caminham no sentido de afirmar a alegoria como a essência do literário, visto que ela busca, fundamentalmente, a construção da alteridade semântica. No romance de Saramago essa alteridade está alegorizada na constituição do primeiro capítulo como um bloco a deslocar-se (o primeiro discurso), visando ao engendramento do segundo discurso, indiciado na viagem das personagens, concomitantemente à da península: "e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido." (p.43).

Ernst Cassirer, ao mencionar o filólogo Max Muller, assevera que "tudo a que chamamos de mito, é, segundo seu parecer, algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência lingüística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação lingüística é essencialmente ambígua e, nesta ambigüidade, nesta "paronímia" das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos" (1972, p.18). Retomando a narrativa de Saramago, o ato de Joana Carda riscar o chão é sugerido como causa de os cães de Cerbère começarem a latir, o que, por sua vez, é apontado como causa da extinção do mundo. Partindo desse clima apocalíptico, uma primeira e clara correlação pode ser feita: é a com o *Apocalipse de São João*, último livro da Bíblia. De fato, há algumas comparações possíveis e, talvez, a mais imediata, seja o tom apocalíptico, de fim de mundo. Segundo o texto bíblico, há urgência pois com a morte e ressurreição de Jesus a história está

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

chegando ao fim e Deus vai julgar e implantar o seu Reino. Portanto, a percepção de que o mundo, ou pelo menos o mundo como conhecemos, vai acabar está presente nos dois textos em questão.

O aviso dado a São João surgiu por meio de sinais, assim como em *A jangada de pedra*, com o ladrar dos cães. A mensagem recebida deve ser enviada a sete igrejas, número simbólico que indica totalidade, tal como na narrativa gradativamente, as personagens sustentarão o sete como base numérica em sua trajetória narrativa. A missão de João é escrever o livro do *Apocalipse* para toda a igreja, para salvar os cristãos. O texto bíblico é alegorizado, sendo a Besta a alegoria do poder político absolutizado, ditatorial e opressor. Esta correlação torna mais instigante a comparação: José Saramago utiliza o mesmo procedimento de construção do texto bíblico — a alegoria. À medida que vamos lendo, o texto vai sendo construído, ou seja, há também a intenção de difusão subjacente a seu texto. Ao longo da narrativa, perceberemos a "luta" da península para se desgarrar de algo imposto — a cultura européia, visando encontrar seu próprio lugar no mundo. Assim, várias comparações podem ser feitas, mas há uma diferença crucial entre os dois textos: enquanto o bíblico é sustentado por Deus e a fé cristã, o de Saramago o toma como primeiro discurso para justamente exorcizá-lo hermeneuticamente. Este, talvez, seja um dos principais procedimentos de construção do universo ficcional de José Saramago.

Seguindo em nossa tentativa de percorrer o fio de lã azul de Maria Guavaira e retomando o ladrar fantástico ou absurdo dos cães de Cerbère destituídos de cordas vocais, veremos que essa incoerência atua alegoricamente como um componente necessário ao funcionamento do objeto artístico na Idade Moderna. Há, no primeiro capítulo, uma síntese alegórica do mito e sua metamorfose ao longo da história,

unesp

focalizada através da trilogia canina: Cérbero – Médor – Cérbero. O primeiro cão, pertencente ao universo da literatura oral, possui as características inerentes à sua condição mítica: tem qualidades sobrenaturais, guarda o palácio de Hades, a região dos infernos, sombria morada dos mortos, apresenta-se fisicamente com três cabeças, número da completude. Levando em conta o fato de pertencer ao universo mítico e fazendo um paralelo com a linguagem mítica, podemos dizer que Cérbero apresenta-se em inteireza justamente por personificar a linguagem adâmica, ou seja, aquela que apresenta uma identidade entre o mundo e a linguagem, na qual há harmonia com a natureza, sem nenhuma necessidade de intermediação.

O narrador, a seguir, apropria-se dessa figura mítica e através da estratégia de ocultar um conhecimento aponta a mutação dos descendentes de Cérbero, os quais, agora, têm apenas uma cabeça e apresentam uma "mudez histórica" (p.7). Essa mutação canina pode ser vista de diferentes pontos: a presença de uma única cabeça aponta para o fato de que este ser, em relação ao seu antecedente, não está completo, há uma falta que pode ser detectada do ponto de vista da constituição e, por extensão, da construção desse ser, o que é corroborado pela mudez. No momento em que Joana Carda risca o chão, temos a passagem da oralidade à escrita, conjugada com o fato de os cães agora estarem modificados em sua constituição primeira; podemos visualizar a construção de uma alegoria em relação à transformação da linguagem adâmica, personificada na figura de Cérbero, para a linguagem significativa, personificada nos cães de Cerbère, que requer, em sua essência, a busca de um significado que lhe complete, ou seja, conforme já dissemos, ela apresenta-se construída na alteridade. Uma leitura mais abrangente nos permite inferir que o fato de a mudez ser histórica aponta para a construção ainda maior dessa alegoria, que agora personifica o discurso, pois o

que "pertence à ordem da História é o discurso e não o sistema" (Fiorin, 1996, p.14). Nesse sentido, a ausência de cordas vocais se justifica pois acentua essa deficiência na produção lingüística, pois essa falta alegoriza a impossibilidade de constituição de um signo, visto que ele não poderia ser emitido.

Há, neste ponto do capítulo, uma narrativa paralela, decorrente da mutação de Cérbero e que se refere a Médor. Este, um dos cães que latiu sem cordas vocais, é morto justamente por latir demais. Dois veterinários são enviados para estudar o caso e resolvê-lo, mas não atingindo seu objetivo voltam para casa, sem deixar de omitir em seu relatório a ausência de cordas vocais do cão. O destino de Médor figurativiza os recursos usados pelas autoridades para manipular o discurso oficial, o qual serve aos propósitos de quem utiliza a palavra como poder. Não é sem razão o nome do cão, contendo os significados de medo, temor, que nesse contexto apontam para o receio do discurso oficial em ser descoberto enquanto instrumento de manipulação da opinião pública. É como se o discurso científico, personificado nos dois veterinários, não fosse capaz de explicar racionalmente o desaparecimento das cordas vocais, motivo pelo qual houve a manipulação. Enfim, o que esse fato retrata é a ineficiência desse discurso no sentido de explicar teleologicamente o mundo.

Valendo-nos da análise da construção do primeiro capítulo até agora feita, começamos a ter condições de caminhar para a instalação da alegoria. Desse modo, servindo-nos do fio de lã de Maria Guavaira, como fio condutor da narrativa, mas também como alegoria do significante do signo, através da ruptura figurativizada no risco de Joana Carda, buscando uma autonomia no vôo errático dos estorninhos de José Anaiço, mediado pelo discurso, figurativizado no cão e embasado na linguagem mitológica, a busca pelo significado se torna necessária.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Outra personagem, Joaquim Sassa surge como seqüência "lógica" das demais personagens e, tão desavisado quanto os leitores, atira uma pedra ao mar, "pesada, larga como um disco, irregular" (p.10), ato que seria comum, não fosse o fato de que a pedra, antes de afundar, como seria o esperado, sobe e desce três vezes, para finalmente mergulhar no oceano. O efeito inesperado e desconcertante não está apenas no ato em si mesmo, mas também na maneira com que a linguagem do narrador o transforma em humor, burlando do próprio fantástico: Joaquim Sassa, esse "frustrado discóbolo", não escapa à visão ridicularizadora do narrador que afirma: "sou sua testemunha para o livro Guiness dos recordes (p.11)". O narrador, sempre disposto a revirar conceitos sacralizados pela tradição e a desequilibrar as categorias do sério e do cômico, alterna em sua dicção narrativa o registro poético e o coloquial, aquele marcado por uma percepção singular, este pelo retrato grotesco das coisas prosaicas. Se por um lado, se dá a sugestão de um ambiente paradisíaco e inebriante, propício para acolher sentimentos e sensações profundas ("ao entardecer, quando o rumor das ondas mal se ouve, breve, contido, como um suspiro sem causa"), por outro lado, essa poeticidade duvidosa, "sem causa", é desconstruída pelo apelo ao exagero da enumeração de imagens, que arrasta tudo, como a própria onda enorme levantada no mar, para o insólito:

> e a onda desfez-se na areia arrastando conchas, pinças de caranguejos, algas verdes, mas também as outras, as bodelhas, as sanguíneas, as laminárias. E uma pedra pequena, maneirinha, dessas que cabem entre o polegar e o indicador, há quantos anos não veria ela a luz do sol (p.11).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

É como se essa singular escrita narrativa jogasse, estrategicamente, com os materiais necessários à construção de seu universo, tornando-os relativos e igualmente válidos nesse fluxo insólito de causas inexplicáveis. A escolha de palavras (material) acrescida de procedimentos de construção causará uma instabilidade, pois "segura e firme não está nenhuma pedra", o que nos permite afirmar que a criação artística, fruto do material e de procedimentos singularizadores, é revolucionária, neste segmento não há segurança, pois a procura é pela essência das coisas. A escolha da palavra pedra, no exemplo acima, serve para reforçar a desestabilização no âmbito literário.

A escolha da representação do poético por meio de sua negação traz uma intenção que deve ser levada em conta ao longo de toda a análise de *A jangada de pedra*: o procedimento de construção dessa obra será o de reverter as expectativas, questionar a tradição, o instituído, ceifar certezas, o que possibilitará um questionamento profundo, tanto do ponto de vista da construção, quanto do ponto de vista das essências.

Caminhando por vias incomuns, unindo a linguagem poética ao ato de Joaquim Sassa, ou seja, material e procedimento, o segundo plano presentifica-se: o plano do significado. É crucial, nesse sentido, a palavra pedra, cujo valor semântico-estrutural vai adensando-se ao longo de toda a narrativa. A imagem do mergulho da pedra no mar serve de ponto de partida para o objetivo desse capítulo. Apropriando-nos de um recurso teórico de Walter Benjamin, podemos dizer que essa imagem alegoriza o mergulho no objeto de estudo até que a estrutura interna se revele como origem. É neste sentido que direcionaremos a análise, pois desta maneira a relação texto-leitor intensifica-se.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Quando afirmamos que a linguagem literária, e por extensão a artística, é desestabilizadora estamos pensando numa personificação desse desequilíbrio presente no texto de Saramago — Pedro Orce. Há uma simultaneidade entre o ato de Joaquim Sassa e as sensações de seu efeito experimentadas pelo farmacêutico espanhol. É significativo o fato da personagem chamar-se Pedro, pois a palavra pedra é o seu nome do ponto de vista mítico, enquanto Orce, seu sobrenome , é uma cidade próxima a Venta Micena, cidade natal de Pedro e local onde foi encontrado um crânio do europeu mais antigo a que se deu o nome de Homem de Orce. Curiosa e estranha descoberta ou, no dizer do narrador, "este mundo, não nos fatigaremos de o repetir, é uma comédia de enganos". O mesmo "engano" acontece com Pedro que, apesar de ter nascido em Venta Micena, carrega o sobrenome Orce. Ora, coincidências, "enganos", repetições, não devem passar despercebidos em uma análise literária, principalmente numa narrativa em que os instintos, os pressentimentos, as razões, efeitos e correspondências se conjugam numa esfera mágico-fantástica como é o caso de *A jangada de pedra*. Neste texto os fatos estranhos vão sendo curiosamente "concertados" pela narrativa numa coincidência miraculosa com que o próprio narrador se surpreende. De fato, Pedro Orce é a personagem mais velha, sua ligação com o Homem de Orce é imediata, devido aos 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 dirigiu-se e afirmou que ele era pedra, e sobre ela é que ele construiria sua igreja. É interessante notar, também, que a palavra pedra está no título do livro, o qual, segundo Umberto Eco (1994), é uma chave interpretativa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Aprofundando mais um pouco a análise, e valendo-nos agora de uma lenda mitológica, as afirmações em relação a essa personagem aguçam-se: Deucalião[1], filho de Prometeu e de Pandora, era um príncipe piedoso que reinava na Tessália. Segundo a lenda, Júpiter, revoltado com a maldade dos homens, resolveu destruí-los pelo dilúvio, poupando apenas o bondoso casal de velhos — Deucalião e Pirra, que, conduzidos em uma barquinha, foram encalhar no monte Parnaso. Baixadas as águas, o casal foi consultar o oráculo de Temis, obtendo a seguinte resposta: "Cubri a vossa cabeça com um véu, e atirai para trás os ossos de vossa mãe — assim repovoareis a terra". Interpretando essas palavras, eles compreenderam que a mãe era a Terra, e seus ossos, as pedras. Executadas assim as ordens divinas, as pedras atiradas por Deucalião se converteram em homens, e as arremessadas por Pirra se transformaram em mulheres.

A associação entre Pedro Orce, as pedras de Deucalião e os ossos do Homem de Orce gera possibilidades de sentido que é preciso considerar: o crânio (osso) do Homem de Orce figurativiza a pedra fundamental da narrativa, sobre a qual ela estará estruturada, e também o material básico a ser arremessado, o que, por extensão, significa a criação, ato executado por Joaquim Sassa, como já apontamos. O material arremessado por Joaquim, a pedra, assim como outros componentes da narrativa, possui várias significações: se pensarmos na construção de uma obra literária, teremos pedra como metáfora de palavra; em relação à construção da alegoria, na obra de José Saramago, por sua constituição, a pedra metaforiza os conteúdos sacralizados, vistos como estereótipos, ao longo da história da alegoria. É neste sentido que, ao arremessar a pedra, Pedro Orce sente a terra tremer, pois a palavra alçará seu vôo literário e a alegoria de Saramago questionará o que até então era visto como fixo, imobilizado.

---

[1] A lenda encontra-se em *Vocabulário e fabulário da mitologia.* São Paulo: Martins, 1962. p.104

Desta maneira, completa-se o quadro da criação da linguagem literária, desde seu modo de produção, até o efeito de sua recepção.

Podemos agora partir para uma segunda etapa de análise, justamente para detalhar a instalação da alegoria no primeiro capítulo do romance de José Saramago. Novamente, recorreremos à etimologia do termo: alegoria significa "outro discurso", fonte extremamente rica de possibilidades interpretativas. Portanto, a busca estará direcionada à constituição e posterior análise desse discurso oculto.

Como já postulamos, a alegoria possui uma caraterística essencial: ela é enigmática. Se nos reportarmos às personagens de *A jangada de pedra*, veremos que apresentam enigmas a serem decifrados, "não bastavam os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos, uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente" (p.16). Mas embora desempenhem ações inusitadas ligadas à natureza, como o faziam as personagens nas narrativas mitológicas, as de Saramago não apresentam consciência de seus atos, são seres em busca de "entendimento" do universo, em busca de auto-compreensão, portanto, desprovidos do caráter heróico inerente ao mitológico. Na verdade, são títeres habilmente manipulados pelo narrador, o qual simula, também, a independência desses seres ou sua capacidade de viverem por si mesmos. É que muitas dessas personagens são dotadas de uma percepção mágica, contrária à lógica habitual do mundo ou à racionalidade, porque alimentada por esquemas pré-lógicos de pensamento e por uma sabedoria primitiva aliada ao acaso natural do mundo em sua cosmologia própria. São pessoas que se distanciam dos seres comuns, por sua especial visão, como é o caso de Joana Carda que observa: "Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas

unesp

porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu " (p.139).

A busca pela elucidação desses enigmas propiciará a construção do segundo discurso, o da alteridade semântica. Segundo Benjamin, só a partir da perspectiva da história da religião é que a origem da alegoria pode ser esclarecida, pois "a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria."(p. 246).

Na procura pela alteridade semântica, ou seja, na efetivação da alegoria em *A jangada de pedra*, e retomando a concepção alegórica de Benjamin (p.249) a qual "tem origem no contraste entre uma *physis* culpada, instituída pelo Cristianismo e uma *natura deorum* mais pura que se encarnava no Pantheon", vemos que ela definitivamente está constituída no universo de Joana Carda e seus companheiros de viagem, pois, como já apontamos, a culpa adâmica está no cerne dessa obra, assim como a presença da mitologia.

Se recuperarmos os aspectos necessários para que a alegoria se instale — ambigüidade, multiplicidade de sentidos, mediação entre a origem e a estrutura, personagens submetidas à ordem do destino, chave de um saber oculto, história da religião — notamos que *A jangada de pedra* realmente traz em bojo a alegoria. Ainda mais, além de utilizá-la retoricamente, o faz hermeneuticamente, em processos complementares e indissociáveis, cuja exegese só é possibilitada pela leitura alegórica. Assim, podemos ver na escrita de Saramago a essência alegórica, ou seja, "a batalha entre a intenção teleológica e a artística". (Benjamin, 1984, p.199).

É interessante notar que, imageticamente, há na narrativa três movimentos: o primeiro, que deve ser feito pelo leitor, é o vertical, rumo à profundidade, à busca da

unesp

significação e que, ressalte-se, só se tornou visível pelo rachar dos Pireneus, alegorizado no risco de Joana Carda, mas que só se identificará como fenda no segundo capítulo da obra. Os outros dois movimentos, conseqüência do primeiro, são simultâneos e complementares: a viagem das personagens, inicialmente de ocidente para oriente, figurativiza a alegoria hermenêutica em processo, ou seja, será através desses viajantes que adentraremos o universo interpretativo; a viagem da península pode ser vista como o procedimento de construção de uma alegoria do ponto de vista da retórica, ou seja, o desligamento da península do continente europeu alegoriza a própria construção da alegoria. É nesse sentido, também, que colocamos o primeiro capítulo de *A jangada de pedra* como uma parte do todo a construir sua significação.

Quando nos voltamos à construção de um texto alegórico, vemos que um "mecanismo" é inerente a ele: o desdobramento do discurso, ou seja, a um discurso aparente subjaz outro. É justamente nesse desdobramento que o texto de Saramago torna-se rico, extremamente poético e, concomitantemente, lúdico. O lúdico evidencia-se, por exemplo, no jogo com a metalinguagem, o qual dissolve o caráter sagrado da leitura (esse discurso sobreposto a um primeiro) e, por conseguinte, dissolve o respeito a uma tradição, seja ela bíblica, mitológica ou histórica. Ao se referir aos dois fatos estranhamente simultâneos e inexplicáveis (o atirar da pedra e o tremer da terra), o narrador é impulsionado a fazer reflexões sobre o ato de escrever e a leitura, criando curiosas comparações. Em seu discurso metalingüístico chama a atenção para a dificuldade com que tanto um quanto o outro gesto — escrever e ler — estão marcados. Em ambos, a coexistência ambígua de necessidade e acaso, concerto e desarranjo, lógica e não-lógica gera efeitos estranhos, que o narrador direciona ao cômico: "Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a

unesp

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" (p.12). E o tom bem humorado da linguagem continua, quando o narrador passa a estabelecer diferenças entre a leitura e a escrita de um concerto de ópera: a percepção simultânea das vozes dos cantores se opõe à decodificação linear, "sílaba por sílaba e uma após outra" por parte do leitor. Ora, esse modo lúdico de tratar o jogo entre escrita e leitura é um traço que estará presente ao longo da narrativa de *A jangada de pedra*, anunciada já em seu primeiro capítulo. É que nesse texto o insólito "concerto" dos fatos leva a reflexões que, a todo momento, alertam para a leitura que dele se está fazendo, tanto por parte do próprio narrador, quanto por parte do leitor.

A alegoria, em *A jangada de pedra*, apresenta-se quase como um desdobrar-se em progressão geométrica, o que, às vezes, pode causar a sensação de vertigem, perplexidade. É um universo que se abre às possibilidades do leitor e, esse, talvez, pode perder-se nas entranhas desse labirinto textual.

A construção do segundo discurso se faz presente em diferentes níveis da narrativa: pela construção da própria linguagem poética, pela História de Portugal, pela construção alegórica do próprio romance, pela construção do capítulo propriamente dito, pela construção da passagem da linguagem adâmica à linguagem significativa, mediada pelos mitos; e, por fim, pela construção da própria alegoria. Enfim, há uma tal gama de possibilidades interpretativas que nos sentimos levados, assim como as personagens do romance, a buscar a ponta, mesmo que ela se revele um feixe plurissignificativo ou um nó difícil de ser desatado. Caminhando em sentido vertical na fenda dos Pireneus, viajando com as personagens na região agora infernal e, ao mesmo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo, movendo-nos com a península, faremos a excursão interpretativa rumo "ao mar outra vez desconhecido" (p.43).

Cada obra de arte se origina da mesma maneira como se originou o Cosmos: através de catástrofes que a partir do caótico fragor dos instrumentos formam enfim uma sinfonia chamada harmonia das esferas. A criação de uma obra de arte é a criação de um mundo.

W. Kandinsky

IV. *A JANGADA DE PEDRA:* REPRESENTAÇÕES DO ALEGÓRICO

1. O jogo móvel de sentidos: o literal e o figurado

Valendo-nos de parte do subtítulo desse capítulo — o jogo móvel — uma primeira necessidade apresenta-se: a de precisar a maneira pela qual haverá a implementação de condições para que o jogo se realize. É o próprio narrador que se encarrega de criá-las à página 83: "acaso querem esconder longe a dor de tal desgarre geológico e estratégico". Note-se que, apesar de encobrirem a causa do desgarramento, tornando distante também a dor por ele provocada, o narrador não esconde as matrizes herdadas por essa dor de separação por via marítima: é impossível não lermos nessa voz uma outra — a do eu poético de *Mensagem*, especialmente em "Mar portuguez":

> Deus quis que a terra fosse toda uma
> Que o mar unisse, já não separasse.
>
> Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.
> Senhor, falta cumprir-se Portugal! (1981, p.33)

A voz profética de Fernando Pessoa, na qual também se ouvem os ecos camonianos, encontra na voz alegórica de Saramago uma "realização" curiosa: parece que o cumprir-se como país só se torna possível à medida que Portugal ruma literalmente numa direção que o desgarre do passado, afastando-se de uma unidade enganosa, já desfeita pela História.

Se atentarmos para o vocábulo "desgarre" e relacionando-o ao livro de José Saramago, notamos que ele suporta dois sentidos: o primeiro, e mais aparente, está no plano da diegese, ou seja, o desprendimento da península do continente europeu; o segundo encontra-se no plano do discurso, realizando-se como ruptura com o instituído, com estereótipos, e assim ampliando as possibilidades de significação dos signos. Por outras palavras, trata-se de um embate entre o sentido literal e o figurado. A própria teoria sobre a alegoria alude a essa duplicidade de discursos, consciência que o próprio narrador de *A jangada de pedra* manifesta, ao apontar para o procedimento de construção utilizado em sua narrativa. Ele ainda acrescenta que o desgarre é, ao mesmo tempo, "geológico e estratégico", ou seja, para a implantação do universo alegórico há a necessidade de que ele se estabeleça tanto no plano diegético ("geológico"), quanto no plano do discurso ("estratégico") através da habilidade em conjugar literalidade e literariedade, jogo que será mantido ao longo do romance, colocado, então, como procedimento de construção textual. Segundo Maria Heloísa Martins Dias (2000, p.126):

> Em *A jangada de pedra,* Saramago parece atingir o ápice do exercício manipulador da linguagem, operacionalizando intensa e comicamente as camadas literal e figurada. Se o fato central da narrativa, em si mesmo, apresenta uma natureza grotesca, tendendo ao cômico e ridículo, o discurso não deixa por menos; aciona, a todo momento e por diversos mecanismos, sua operação lúdica.

É importante ressaltar que o "desgarre geológico e estratégico" é a condição primeira para que o jogo se constitua e, ainda mais, para que seja possível "jogar" com essa duplicidade, característica inerente a um texto alegórico. Outro ponto essencial em relação às condições para produção de sentidos encontra-se justamente no vocábulo jogo. Apontado por Johan Huizinga , em seu livro *Homo ludens*: *o jogo como elemento da cultura* (1971), como "fato mais antigo que a cultura" (p.3), o autor vê a linguagem também como um jogo:

> Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é um jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza (p.7).

É a partir dessa visão da ludicidade da linguagem que abordaremos o sentido literal em conjunção com o figurado. Tomando o risco de Joana Carda como metáfora da ruptura , o que ocasiona seu desgarre, notamos que a península torna-se ilha, pois ao seu redor só há água, elemento este que traz em sua essência, desde os gregos, uma virtude vivificante e geradora: "Homero teria colocado na origem dos deuses e do mundo, o elemento líquido" (Vernant, 2001, p.239). Assim posta no

unesp

mundo aquático, a península-ilha passa a ter condições para adquirir significações outras. Seu deslocamento será performatizado pela linguagem.

Ao focalizar a busca de explicações científicas para o fenômeno insólito de ruptura da península, o narrador refere-se a esta como a "grande massa de pedra" (p.129) que se move. Segundo seu relato, são feitas duas tentativas para aferir esse movimento, sendo a segunda com instrumentos mais sofisticados, que atingem profundidades insuspeitadas. A óptica do narrador não poupa a ironia:

> O Archimède, obra-prima da investigação submarina, manipulado pelos franceses seus proprietários, baixou aos máximos fundos periféricos , da zona eufótica para a zona pelágica, e desta para a zona batipelágica, usou faróis, pinças, apalpadores electrônicos, sondas de vário tipo, varreu o horizonte subaquático com o sonar panorâmico em vão (p.130).

Assim, o mergulho na realidade concreta (a massa aquática) se transforma também num mergulho do signo que se faz literalmente pela linguagem, vista aqui por "zonas", seguido de um aprofundamento ainda maior quando o narrador conclui que a procura poderia ser feita mais minuciosamente se o Archimède tivesse os instrumentos necessários:

> individualizaria os elementos naturais que estão dissolvidos nas oceânicas águas, a saber, por ordem decrescente de quantidades, e para abono cultural de uma população que nem sonha existir tanta coisa no mar em que se banha, cloro, sódio, magnésio, enxofre, cálcio, potássio, bromo, carbono, estrôncio, boro, silício, flúor, argon, fósforo, iodo, bário, ferro, zinco, alumínio, chumbo, estanho, arsênico, cobre, urânio, níquel, manganésio, titânio, prata, tungstênio, ouro (p.131).

unesp

O mergulho na linguagem se faz concretamente, o que se evidencia no próprio exagero da enumeração de elementos/substâncias químicas cujo efeito é possibilitar uma segunda camada de significação, ou seja, construir o sentido figurado, ou ainda, o segundo discurso. Esse segundo discurso é o que contém a intenção crítica, desmitificadora; é como se a seriedade e embasamento da investigação científica do fenômeno fossem desmentidos ou burlados por esse jogo com os signos que nada mais significam que o próprio absurdo da situação. Enfim: não há explicação para a fenda, por mais que nela se mergulhe, literal ou figuradamente.

Como já dissemos no capítulo três, esse mergulho vertical pode ser visto também como o do leitor rumo à profundidade do texto, a qual só pode ser atingida através da leitura alegórica. O Archimède e seu aparato tecnológico faz uma busca num primeiro nível — o de zonas. É interessante notar a construção de uma escala descendente rumo ao profundo feita com as palavras — da zona eufótica (a menos profunda) para a pelágica, chegando até a batipelágica. Em relação a esta, é providencial o uso do prefixo grego *bathys*, o qual significa profundo. Novamente, o narrador aponta para o procedimento de construção do texto através do próprio texto, num jogo vocabular hábil e engenhoso, levando seu leitor cada vez mais à profundidade textual de *A jangada de pedra.* Mas para, no fundo, driblar o saber ou conhecimento envolvidos nesse processo — tanto a pesquisa subaquática quanto a da linguagem sígnica não se fazem senão para mostrar o sem-sentido ou a impossibilidade de explicações plausíveis.

É isso que o narrador acaba por constatar em relação a essa procura do Archimède pela razão que faz a península deslocar-se, no plano diegético: "Limitemo-nos a dizer que a plataforma continental foi minuciosamente examinada, sem resultado.

Nenhuma fenda se encontrou, salvo as de nascença, nenhum roçar anormal foi percebido pelos microfones" (p.130). Caminhando rumo à profundidade do texto, o narrador coloca que o Archimède não tem instrumentos necessários para atingir o nível essencial, de componentes elementares, e faz uma enumeração decrescente de quantidades, a qual pode ser vista como a alegoria da análise literária. Novamente, ele enfatiza a impossibilidade da tecnologia conseguir explicar o fenômeno, acrescentando que agora isso só acontecerá através de um processo que possibilite a visualização dos componentes essenciais. Traçando um paralelo entre a procura por "zonas", seguida da enumeração decrescente de elementos com o objeto de estudo — a alegoria, podemos visualizar nesse trecho a construção do caminho a ser percorrido para apreensão desse universo: o de desvelar as diferentes camadas de significação, habilmente camufladas nesse jogo textual de ocultamento e revelação. A construção da linha descendente de elementos aquáticos essenciais é feita somente pela linguagem, pois a tecnologia disponível não apresenta condições para tal, o que nos remete a uma possível "saída" desse labirinto, a qual, novamente, estará na linguagem, em seu componente lúdico e poético, através de uma leitura conjugada de retórica e hermenêutica.

A não-resolução da causa de a península mover-se apresenta-se como um enigma a ser decifrado, em um texto todo pautado por enigmas, como explicita o narrador: "não bastavam os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente" (p.16), ou ainda nesse trecho: "a linguagem está cheia destes e outros mais difíceis enigmas" (p.57). Note-se, em relação ao primeiro exemplo, como se instaura, mais uma vez, o jogo entre o literal e o figurado construído pelo provérbio: o continente, simultaneamente península ibérica e aquilo que contém algo, não dá conta de seu conteúdo, que se mostra incapturável.

unesp

Segundo Huizinga (1971, p.119): "Para o homem primitivo as proezas físicas são uma fonte de poder, mas o conhecimento é uma fonte de poder mágico. Para ele todo saber é um saber sagrado, uma sabedoria esotérica capaz de obrar milagres, pois todo conhecimento está diretamente ligado à própria ordem cósmica." Partindo da análise de sociedades primitivas, nas quais havia cerimônias de competição de conhecimento, o autor vê no enigma "a mais profunda sabedoria a respeito das origens da existência" (p.120). Para ele, as perguntas feitas nas cerimônias, os enigmas, "possuíam um caráter predominantemente cosmogônico" (p.120). A visão de Huizinga nos possibilita ligar a decifração dos enigmas ao jogo textual construído em *A jangada de pedra,* para caminhar no sentido de descobrir a origem, o princípio das coisas. O autor ainda nos aponta a estreita ligação entre palavras como "conselho, enigma, mito, lenda, provérbios" (p.125). Essas postulações nos permitem relacionar enigma, jogo e alegoria. De fato, o romance de José Saramago joga estratégica e habilmente com enigmas, os quais podem ser vistos como alegoria, pois esta é enigmática em sua essência.

Seguindo nessa trilha, o jogo entre o sentido literal e o figurado transparece no plano do discurso pela presença de metáforas, comparações, paródia e provérbios ao longo da narrativa. Estes apresentam-se de duas maneiras: ou estão colocados em sua forma original ou são parodiados, num intrincado jogo entre o sentido literal e o figurado, como convém à própria natureza dos provérbios, singularidade que é desmascarada ou tornada evidente pelo narrador. Mas por que o apego a essa forma de discurso?

Se, como é sabido, desde épocas remotas da história do Homem, os provérbios desempenham uma função pedagógica, veiculando mensagens práticas para

o dia-a-dia e atuando com sentidos previsíveis, portanto, como chavões, como essa "pedagogia" do senso comum é manipulada pela óptica corrosiva do narrador de *A jangada de pedra*? Se levarmos em conta as inúmeras acepções da palavra provérbio, como por exemplo: adágio, anexim, dito, parêmia, veremos que possuem em comum o fato de serem uma breve alegoria, de caráter prático e popular, e expressarem de forma sucinta e geralmente rica em imagens. Segundo Maria Lúcia Mexias Simon (apud Bragança Júnior, 2001, p. 5), provérbios são "enunciados genéricos, fixados em uma forma conhecida pelos falantes de uma comunidade, avalizados pelo longo uso, preocupam-se os provérbios em manter essa mesma comunidade tal como está, uniforme e imutável". Em seu estudo sobre a paremiologia, Bragança Júnior trata também da constituição sintático-semântica dos provérbios, os quais advogam estratégias e dão conselhos, podem ser tomados metafórica ou literalmente, estabelecem uma verdade geral em contraste com a especificidade do contexto no qual aparecem, referindo-se muitas vezes a uma categoria de experiência mais ampla e geral que a de seu contexto de uso, são estruturas repetitivas, além de valerem-se, freqüentemente, de arcaísmos.

Ora, em uma narrativa pós-moderna como a de Saramago, a inserção de provérbios em seu percurso não pode se dar senão por um tratamento irônico, isto é, desacomodando-os de sua função habitual ou ridicularizando essa posição de estabilidade que eles comportam, fazendo com que se ilumine justamente o absurdo de suas evidências. Isto porque, estruturas repetitivas, enunciados genéricos, verdades absolutas e imutáveis, ensinamentos — traços característicos dos provérbios —, nada disso interessa a um discurso que põe em causa verdades, dribla o saber, burla o

unesp

sagrado, revira as convenções, enfim, **movimenta** e põe à deriva não somente a península como também a própria linguagem que a focaliza.

"Ensinar o padre-nosso ao vigário" (p.173) ou "Quem se deita sem ceia, toda a noite rabeia, versão autêntica" (p.255) ilustram os provérbios mantidos em sua forma original, os quais se ligam diretamente ao plano diegético, funcionando, num primeiro momento, como ênfase à história que os tornou possíveis. Mas, até mesmo a transcrição do original não se faz sem a denúncia ou o registro de que essa autenticidade pode ser falseada. Se não, como entenderíamos a observação final que o narrador acrescenta ao segundo provérbio citado? É que a "versão autêntica" deixará de funcionar, muitas vezes na narrativa, como mera obediência ou respeito às verdades conhecidas. É como se houvesse um alerta de que nesse romance o olhar não pode ser ingênuo e, se prosseguirmos na análise, veremos que os provérbios originais são uma estratégia utilizada pelo narrador para operar entre o sério e o cômico. Assim, na passagem em que os quatro viajantes abandonam a pensão onde se hospedam, o episódio se conclui com a observação:

> **e ainda a dona da pensão se esgoelava na soleira da porta contra a fera calada, que estas são as piores, a acreditar no ditado que diz, Cão que ladra não morde, é certo que este ainda não mordeu, mas se a potência das queixadas estiver na razão directa do silêncio, livre-nos Deus do Bicho (p.170).**

Embora não desminta a verdade, o narrador a recobre de humor justamente pelo desdobramento que ele dá ao provérbio e pela mistura da sua consciência crítica com a voz inocente da personagem secundária.

Outro exemplo instigante é o momento em que o narrador discorre sobre o terceiro êxodo, feito, primeiramente, pelas pessoas de baixo poder aquisitivo:

> No primeiro caso, o comum foi de gente de poucos haveres, que, ao ser obrigada pelas autoridades e pelos duros factos a mudar-se para outros lugares, esperava, quando muito, salvar a vida pelas vias tradicionais, milagre, sorte, acaso, sina, boa estrela, oração, fé no Espírito Santo, sino-saimão, figa e cornicho pendurados ao pescoço, medalha benzida, e o que mais que por economia de espaço se omite, mas que pode ser resumido naquela outra fórmula, tão célebre como as que mais forem, Ainda não tinha chegado a minha hora (p.224).

Interessante, nessa passagem, é a construção do discurso que antecede o provérbio original, só colocado no final, como se reproduzindo essa forma de exorcização da fé, a qual, segundo o narrador, carece de racionalidade. É, então, que essa figura literária demiúrgica, através de uma enumeração de substantivos ligados a crendices, ironiza e sorri, dando assim à linguagem um tom cômico (graças ao poder da metalinguagem — "e o que mais que por economia de espaço se omite") mas ao mesmo tempo irônico, corrosivo, o qual, em última instância, quer satirizar, mas às avessas. Valendo-se do clássico "ridendo castigat moris" (rindo, corrige os costumes), o narrador inverte o uso desse aspecto da sátira, pois seu intuito não é moralizar os costumes e sim desmistificar o sagrado, opor-se aos valores da crença cristã. Mais uma vez, a enumeração excessiva tem uma função desestabilizadora: mostrar a ladainha sem fim que cerca os fiéis e a linguagem.

unesp

"Muito verdadeiro é o novo ditado que diz, Quem contou um conto, de não contar outro se dará desconto" (p.64); "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, nem sempre o dos despachos é Deus, como em geral se acredita" (p.144); "Mas como não há mal que sempre dure nem chuva que não se acabe" (p.255), não são apenas provérbios transformados mas uma óptica transformadora e agenciadora de novas significações que passam a circular pela narrativa, dando corpo a uma nova realidade. Por serem colocados como paródia, esses provérbios deslocam e negam satiricamente o primeiro discurso, no caso, o ditado original. Assim, ao dizer "o homem põe, o cão dispõe", o narrador reporta o leitor ao contexto diegético, já que no romance em questão as personagens são guiadas por um cão; por outro lado, na nova versão do provérbio, a desconstrução do original —"o homem põe, Deus dispõe"— indica que a figura de Deus foi excluída e trocada pela do cão. Lembrando-nos de que o cão de *A jangada de pedra* tem origem infernais, como é fartamente colocado pelo narrador, reafirma-se a idéia de que a península agora tornou-se uma região infernal, e ainda mais, a não presença da figura mais importante da religião cristã constitui, como já dissemos, uma ironia para exorcizar os fantasmas da interpretação cristã.

Já a modificação do provérbio "Quem contou um conto, de não contar outro se dará desconto" é usada com outro propósito: Joaquim Sassa e José Anaiço estão atravessando o Alentejo e são seguidos pelos estorninhos. Há a necessidade, segundo a impressão de José Anaiço, de irem mais devagar. O narrador, então, para retardar a velocidade da narrativa, inicia uma longa descrição da paisagem, mas, jocosamente, ao referir-se aos "homens e mulheres" da região diz: "por esta vez não saberemos de uns nem de outros" e introduz o ditado modificado, criando, dessa

unesp

maneira, um procedimento que conjuga o prolongamento do tempo do discurso (descrição) e um encurtamento, visto que essa possível narrativa paralela não serve aos seus interesses narrativos. É, portanto, pela via da metalinguagem que a operação lúdica vai se estabelecendo, criando curiosos efeitos de sentido. A habilidade e criatividade do narrador não estão apenas na transgressão operada nos provérbios, mas também na sua incorporação às reflexões acerca da própria narrativa em seu fazer.

São constantes, desse modo, observações que vão explicitando recursos de que o narrador se vale para a construção do universo ficcional:

> Foi uma decisão inteligente, evitou, pelo menos, que pudesse confirmar-se a alteração, por segunda vez, do ditado sobre o cajado e os coelhos, que seria cair no laço, juntamente com os três suspeitos, se não incriminados já, uma mulher com artes de esgrima metafísica. Passando o escrito a palavras menos barrocas e construções mais arejadas, o que Joana Carda fez foi instalar-se mais acima (p.118).

No capítulo que se inicia pela referência à análise do desgarramento da península pelos investigadores, o narrador se vale do aspecto constitutivo dos provérbios, num jogo intertextual com dois poemas de Camões, para também dar a sua explicação para o fato insólito:

> Em Portugal, talvez pela impossibilidade, até hoje de expurgar da linguagem quotidiana certos persistentes arcaísmos, a conclusão mais aproximada que pudemos obter foi, Tantas Vezes Vai O Cântaro À Fonte Que Por Fim Lá Fica A Asa, metáfora que não fez mais que confundir os espíritos, uma vez que de asa não se tratava, nem de fonte, nem de cântaro, mas na qual não é

> difícil descortinar um factor ou princípio de repetição, que por sua própria natureza, dependendo da periodicidade, nunca se sabe aonde vai parar, tudo depende da duração do fenômeno, do efeito acumulado das acções, uma coisa assim no género de Água Mole Em Pedra Dura Tanto Dá Até Que Fura, fórmula que, curiosamente, nunca foi expressa pelos computadores, e bem podiam, que entre ela e a outra não faltam semelhanças de toda a ordem, no primeiro caso o peso pesado da água no cântaro, no segundo caso ainda a água, mas gota a gota, em queda livre, e o tempo, o outro ingrediente comum (p.127).

O trecho transcrito é longo, mas útil para ilustrar nossas reflexões sobre a manipulação lúdica da linguagem em suas camadas de significação. E mais ainda, o trecho interessa por estabelecer implicitamente uma homologia entre o que se passa com a península e o que se passa com a língua, cujos mecanismos se assemelham. Da mesma forma que o país, Portugal, está marcado por uma tradição que se repete e se infiltra na modernidade, dotando a cultura (popular e erudita) de uma saturação prestes a rebentar, pelo peso do passado, a linguagem também não consegue se desgarrar de "persistentes arcaísmos", provérbios e fontes (os versos camonianos citados e recriados pelo narrador) cuja periodicidade e duração são ironizadas pelo olhar pós-moderno do Autor. O resultado é que a península ibérica, tal qual a "água mole em pedra dura", esgotou suas possibilidades de resistência e permanência em seu espaço próprio, rompendo-se para a busca de novos e outros caminhos. Portanto: à permanência do passado, mesmo recriado, e de um saber solidificado e proverbial, mas desgastado, é preciso opor um fluxo que não pare, que se movimente para além de qualquer represamento. Furar a

pedra dura ou rachar a asa do cântaro são as imagens metafóricas desse desejo de partição, de fuga de uma água (país) represada.

Como reina o insólito nessa narrativa de Saramago, apoiada num fato inaudito, essa irrealidade é testada a todo momento pelo narrador, o qual tem consciência do próprio absurdo gerado pela trama que está a relatar. Sendo assim, sua astúcia mesclada à jocosidade levam-no a jogar constantemente com os planos diegético e discursivo para tratar da questão da veracidade. No capítulo em que Joaquim Sassa, José Anaiço e Pedro Orce caminham por Albufeira e ultrapassam barragens, o narrador afirma:

> Em verdade, quem tem como destino próximo a cidade de Lisboa não precisaria de aventurar-se nestas paragens onde a subversão reina, mas vale a pena certificarmo-nos da verdade das informações, mil vezes se tem visto que contos contados são contos acrescentados, podia ter havido um caso isolado, ou dois, e as barragens, no fim das contas, seriam a aplicação prática daquela prescritiva prudência que manda prevenir para não ter que remediar (p.94).

Ver para crer é o que propõe o narrador, aliás, mais um provérbio que não está explícito mas sugerido por outros que o texto enuncia. Curioso é que não acreditar em contos contados, pois seus acréscimos podem falsear a verdade, é um ensinamento contido no provérbio citado que poderia sugerir um descrédito, afinal, em relação ao relato do próprio narrador — conto que tem também seus exageros. Entretanto, a auto-reflexividade jocosa lançada sobre a narrativa acaba por creditá-la ou dotá-la de verdade.

O narrador focaliza um espaço no qual a "subversão reina", pois ocorre invasão dos hotéis luxuosos pela população carente. A batalha descrita alegoriza, num primeiro momento, a luta social existente em toda a sociedade e, também, enfatiza o desejo de uma nova ordem, na qual haveria menos injustiças e desmandos. Podemos ver nesta batalha um primeiro aspecto positivo ocasionado pelo desgarre da península, o qual pode ser visto, também, em um nível sociológico, como um possível afastamento das injustiças sociais e a busca, mesmo que incerta, de um mundo mais humano. A Europa, ao tomar conhecimento dos acontecimentos, publicou grandes manchetes e, uma em particular interessa-nos — "Não Se Pode Fugir À Natureza" (p.98). Mais uma vez, esse astuto narrador vale-se de um provérbio, mas não para aproveitar a sua verdade como habitual ou popularmente se faz, e sim para deslocá-la para o contexto próprio da narrativa onde ele adquire nova significação. Se, pelo senso comum, o "não se pode fugir à natureza" alude à necessidade de nos resignarmos ao irremediável, para o perverso narrador de *A jangada* esse ditado atende perfeitamente ao espírito mordaz de uma consciência crítica que parece se deliciar com a tragédia provocada na península, como se (intimamente) estivesse tomando partido e torcendo pelo seu desgarramento. Eis a função irônica, portanto invertida, do provérbio nesse contexto narrativo em que absolutamente não reina a resignação ou inocência.

Vale ressaltar, mais uma vez, a importância da ironia e da ludicidade como componentes estruturais utilizados pelo narrador para criar um texto que, quase a todo momento, joga com o cômico e o sério, o que nos leva a rever conceitos tidos até então como imutáveis. Ainda mais, tomando esse procedimento de construção do texto, podemos estendê-lo para o romance como um todo: ao modificar a intencionalidade da verdade dos provérbios, dizeres perpetuados ao longo do tempo, o narrador já nos avisa

de suas intenções: fazer da verdade um joguete, retirando-lhe o caráter absoluto, estender ao máximo os limites da ficção, reverter expectativas para justamente dessacralizar a tradição, mesmo tendo-a como embasamento textual.

Retomando as possíveis significações da palavra provérbio, já colocados anteriormente, vimos que uma delas é "breve alegoria". De fato, se partirmos dessa definição, veremos que os provérbios funcionam como pequenas alegorias inseridas em uma alegoria maior, o próprio romance. Ainda mais, podemos visualizar seu funcionamento retórico quando os provérbios são usados como procedimento de construção de um discurso calcado na tradição, mas feito para burlar convenções literárias, expor a própria técnica usada para sua elaboração, questionar a tradição histórica, a "sabedoria divina". Enfim, inserindo-se nesse discurso "imutável", o narrador desautoriza a visão hermenêutica dos provérbios, construindo uma alegoria instigante que nos permite ter uma visão crítica de interpretações tidas como (con) sagradas, imutáveis. As ressignificações criativas dos provérbios podem ser vistas como alegorias das modificações do real desejadas pelo próprio autor, num entrecruzar de construção retórica e hermenêutica, mas esta vista sob a perspectiva de José Saramago.

Ainda em relação à utilização engenhosa dos provérbios, é interessante pensar nas relações estabelecidas pelo sobrenome de algumas personagens: Joana Carda, na verdade, possui sobrenome Cardo, mas houve uma transformação ao longo do uso. Com José Anaiço, também houve modificação de Inácio para Anaiço, assim como com Joaquim Sassa, cujo nome original era Sousa. Assim, as três personagens possuem apelidos, mas não no nome e sim no sobrenome, o que é incomum. Outro ponto semelhante é o fato de que a modificação dos sobrenomes foi feita pelas pessoas com as quais seus parentes se relacionavam. Desta maneira, a estes nomes comuns — Joana,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

José e Joaquim — são agregados sobrenomes atípicos e, mais ainda, alterados com o passar dos anos. Podemos dizer que há, em *A jangada de pedra*, um desejo de mudança tão intenso que transparece na linguagem em seus mínimos componentes. Ou seja, a mudança significa em dois níveis, concreto ou literal e abstrato, figurado. Não há apenas a mudança (deslocamento físico) da península pelo mar afora, mas também uma mudança de formas e funções nos elementos componentes da narrativa. Assim, estendendo o significado das transformações dos provérbios e sobrenomes para um contexto maior, o sociocultural, podemos ver que as mudanças só ocorrem se houver transformação profunda, que abarque as múltiplas facetas de uma sociedade, que extraia do mínimo, o máximo possível.

A construção alegórica, com o aproveitamento dos efeitos de sentido do jogo entre o literal e o figurado, permeia todo o romance de Saramago. Logo em seus primeiros capítulos, por exemplo, momento em que se dá o rachamento dos Pireneus, há uma passagem que o descreve assim: "Não podia a força humana nada a favor duma cordilheira que se abria como uma romã, sem dor aparente, e apenas, quem somos nós para o saber, porque amadurecera e chegara o seu tempo" (p.31). Note-se a curiosa relação homológica que se estabelece entre o amadurecimento e rompimento da fruta (sentido literal) e o amadurecimento (figurado) do país que o leva ao seu delocamento e mudança de rumo. Essa romã-cordilheira que se parte, "sem dor aparente", mas que em essência guarda os segredos desse abalo artificiosa e cuidadosamente desentranhados pela narrativa, é a imagem central ou enigma maior do romance de Saramago.

Seguindo em nossa busca pelo jogo textual entre o sentido literal e o figurado, notamos um outro procedimento de construção:

> O rastilho de pólvora **não passou de comparação, é um perigo tomá-las à letra, esta e outras, se antes não aprendemos a estar prevenidos**" (p.31), "Mesmo que teimem em abrir-lhe novas seteiras do lado norte, talvez com isso fique lisonjeado o orgulho imperial, mas será dinheiro lançado ao mar, **tanto no sentido próprio como no figurado**" (p.87), "Mas, ó senhor tenente, uma situação destas, com o país a ir à deriva, **e a palavra não podia vir mais a propósito** ...(p.92), "Quando, girando e rodando, de oriente para ocidente, meia volta perfeita foi completada, a península começou a cair. Nesse preciso instante, **e em sentido absolutamente rigoroso, se podem as metáforas, como transportadoras do literal, ser rigorosas,** Portugal e Espanha foram dois países de pernas para o ar (p.302, grifos nossos).

São exemplos em que o narrador intencionalmente expõe seu jogo vocabular, o que representa nova ruptura nos limites da ficção, pois ao mesmo tempo em que utiliza o procedimento ele o coloca à tona, desmascarando sua construção. O trato lúdico com o código verbal alegoriza o trato lúdico com a realidade — posição da península em relação à Europa — como se, nos dois casos, a melhor forma de encarar os problemas mais sérios ou contradições existentes fosse mesmo ludibriá-los com o humor lucidamente construído.

Em relação a esse procedimento, é interessante notar que há algumas diferenças quanto à função do jogo entre o sentido literal e o figurado. Quando o narrador descreve Joaquim Sassa e explica como a personagem descobriu a significação do seu sobrenome, Souza, ele diz: "ficou a saber que era uma árvore corpulenta da Núbia, lindo nome, de mulher, Núbia, lá para os lados do Sudão, África Oriental, página noventa e três do atlas"(p.52), explicação que ironiza as convenções protocolares, pois ao se referir à página do atlas, eliminam-se as fronteiras entre o que é ficcional e o que é

unesp

realidade, ou seja, há "uma problematização produtiva de toda a noção da relação entre a linguagem e a realidade" (Hutcheon, 1991, p.183). Tal relação é manipulada ludicamente pelo narrador, já que ele comenta, atribuindo o foco à própria personagem, sobre a praticidade que seria se o sobrenome fosse Souza e não Sassa, este muito mais estranho e incomum que aquele. Não bastasse o poder mágico-descomunal de que é dotado (atirar uma pedra que racha a terra), o seu nome é mais um elemento que atrai a curiosidade geral. Ao inserir no âmbito ficcional uma referência externa, o narrador sugere um questionamento, com certo humor, sobre onde poderemos encontrar a veracidade dos fatos, pois para embasar sua afirmação a respeito de uma localização vale-se de um livro cujo teor é aceito por todos — o atlas geográfico. Ao fazê-lo, questiona também a noção de literatura como representação. É como se na jangada-texto coubesse um pouco de tudo: verdade, mentira, aproximação e distanciamento do real, seriedade e humor, o estranho e o familiar.

Ao final do romance, quando é narrada a queda da península, mais uma vez o jogo literal-figurado é colocado em cena pela enunciação narrativa:

> **Caía a península, mas a rotação não se interrompeu. Porém, antes de prosseguirmos, convirá explicar que significado é que devemos atribuir, neste contexto, ao verbo cair, certamente não o seu sentido imediato, o da queda dos graves, que, à letra, estaria dizendo-nos que a península começara a afundar-se (...) A península cai, sim, não há outra maneira de o dizer, mas para o sul, porque é assim que nós dividimos o planisfério, em alto e baixo, em superior e inferior, em branco e preto, figuradamente falando, ainda que devesse causar certo espanto não usarem os países abaixo do equador mapas**

unesp

> ao contrário, que justiceiramente dessem do mundo a imagem complementar que falta (p.303).

A partir desse fragmento, podemos ver, como sistematicamente acontece em *A jangada de pedra,* a própria contextualização do procedimento utilizado pelo narrador — inicialmente, parte do sentido literal para chegar ao figurado, mas só conseguimos ter uma visão mais profunda se os dois forem utilizados como elementos constitutivos da alegoria. E também: se percebermos que ambos estão a serviço do espírito mordaz que os coloca no bojo da nau precária da escrita. Ainda mais, o texto é tão explicativo que traz o profundo à superfície, o que se liga à função ilustrativa (didática) da alegoria.

Há uma profusão de exemplos semelhantes a esse: "E nós ficávamos a ver navios, comentou um português, os outros julgaram ter entendido que os navios de que ele falava eram os que fossem passando no novo canal " (p.42); "Mas a televisão mostrou para todo o mundo os Piréneus a racharem-se como uma melancia, argumentamos, usando uma metáfora ao alcance da compreensão rústica" (p.67); "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". (p.87-88); "Inscientes do perigo que, literalmente, pairava sobre suas cabeças" (p.105). Em relação ao penúltimo trecho citado, note-se a curiosa inversão operada pelo narrador ao se apropriar da voz camoniana: a aventura fantástica e heróica da península (que se alarga em relação à França) é que desafia a força e o olhar humanos, e não o contrário, como acontece no poema épico de Camões em que os homens desafiam a natureza; mas o desafio maior é

unesp

esse criado pela linguagem narrativa, na qual o sentido literal é posto em evidência para contracenar com o figurado, acompanhados sempre do registro irônico feito pelo narrador.

Enfim, nos exemplos acima (como em muitos outros do romance), o jogo literal-figurado se reveste de um tom cômico, burlesco, o que proporciona uma leveza ao conjunto do texto, levando o leitor a uma fruição não inocente porque este sabe que a "catástrofe" engendrada pelo Autor vem acompanhada de mediações que diluem o seu peso, graças à jocosidade que serve como elemento de disseminação do sério.

Há outro momento da narrativa que nos parece interessante analisar, no capítulo em que o narrador recolhe fatos acontecidos (os três êxodos) para, a seguir, concluir:

> Amanhã, quer dizer, no futuro distante, os historiadores que se dedicarem ao estudo de acontecimentos que, em sentido não apenas alegórico, mas literal, mudaram a face do mundo, decidirão, esperamos que com a ponderação e a imparcialidade de quem desapaixonadamente observa os fenômenos do passado, se sim ou não deverá ser feito o desdobramento que alguns defendem hoje (p.224).

Nesse trecho há três pontos a serem considerados. O primeiro está no fato de que o próprio narrador enuncia literalmente o procedimento usado para a construção e subseqüente leitura do texto — a alegoria. Aqui, como podemos ver, há uma inversão do jogo vocabular literal-figurado, pois, segundo o narrador, devemos olhar para os acontecimentos não só levando em conta as possibilidades de significação do texto (o sentido figurado), mas também atentarmos para o literal, ou seja, o plano diegético. É

unesp

interessante essa colocação , pois ela nos remete ao funcionamento de um texto alegórico, cuja essência jaz na interação entre os dois discursos, complementares e indissociáveis enquanto elementos constitutivos da alegoria. Outro ponto importante a ser destacado diz respeito à análise histórica a ser feita a respeito dos êxodos. Questionando ironicamente a posição dos historiadores quanto ao registro histórico dos fatos, o narrador volta-se a um problema de extrema importância: a impossibilidade, mesmo que à revelia dos historiadores, do discurso histórico ser portador de "verdades" inquestionáveis, pois, como ele mesmo coloca, a visão dos acontecimentos é subjetiva, parcial, feita a partir de um olhar. Então, o narrador conclui: "Enfim, tudo visto e ponderado, o mais provável, de facto, é virem os livros da história a registar quatro êxodos e não três, não por excesso de rigor classificativo, mas para que não se vejam misturados os alhos com os bugalhos." (p.225).

Ao fato de a visão histórica ser parcial acrescenta-se, agora, o fato de que o discurso histórico é preconceituoso e deturpado, pois privilegia a classe dominante ao retratar o passado. A expressão popular "misturar alhos com bugalhos" é usada como índice desse preconceito, o que nos remete ao uso dos provérbios e ditos populares já analisados anteriormente. E mais: tal expressão funciona também como instrumento de *desoficialização* da própria escrita narrativa que, aos olhos do Autor, deve despir-se de preconceitos para poder incorporar o popular e a oralidade, característica esta da ficção saramaguiana, como muitos críticos já apontaram.

Novo procedimento de construção apresenta-se quando o narrador retrata a fala dos governos: a linguagem torna-se burocrática, cerimoniosa e "enunciada em palavras de sentido propositadamente enredado"(p.37):

> porém, não disseram tudo, nem claramente, apenas, por estas exactas palavras, que uma alteração da estrutura geológica da cordilheira pirenaica resultara em ruptura contínua, em solução de continuidade física, estando neste momento interrompidas as comunicações por via terrestre entre a França e a península, as autoridades seguem com atenção a evolução da situação, as ligações aéreas mantêm-se, todos os aeroportos estão abertos e em pleno funcionamento, contando-se que seja possível, a partir de amanhã, duplicar os vôos (p.37).

Embora em nítido contraste com a fala do narrador, essa fala das autoridades mantém um ponto comum com a daquele, na medida em que também nela há certa dose de perversidade, porém com efeitos distintos. O tom oficial e a seriedade da enunciação asseguram ao discurso vindo do rádio e televisão o poder de que o sujeito se vê investido, com a força suficiente para simular o controle da situação: as providências serão tomadas para que tudo volte ao normal. Uma normalidade que não está presente no jogo enunciativo criado pelo discurso do narrador, ao longo do romance. Como vimos, as trocas entre o literal e o figurado acrescidas de registros metalingüísticos põem em causa a lógica da normalidade, fazendo oscilarem (como a jangada) verdade e mentira, seriedade e comicidade.

Acontece que a ficção de Saramago radicaliza, por vezes, o trato lúdico com a linguagem, exacerbando as potencialidades criativas do código e transformando a ironia em deboche; o implícito se escancara. É que o alvo de ataque passa a ser o autoritarismo representado pelos governantes, por isso a rebeldia instala-se como forma máxima de transgressão. Assim, por exemplo, à reprodução da fala do primeiro-ministro português, repleta de orações estereotipadas e de uma retórica nacionalista como reflexo

unesp

da ideologia salazarista, seguem-se comentários do narrador sobre a proposta de constituição de um governo de salvação nacional. E o ridículo da fala oficial é desmascarado pelo discurso trocista do narrador:

> os governos de salvação nacional são também muito bons, pode-se dizer que são os melhores que há, lástima é que as pátrias só de longe em longe precisem deles, por isso não temos, habitualmente, governos que nacionalmente saibam governar. (...) um governo de salvação nacional, sendo nacional e de salvação, é de salvação nacional. (p.201).

Note-se como a tautologia apóia-se numa lógica gozadora para espelhar o círculo vicioso e vazio do sistema político. E, mais adiante na narrativa, podemos ler:

> Constituiu-se o governo de salvação nacional dos portugueses, começou logo logo a trabalhar, tendo o primeiro-ministro, o mesmo, ido à televisão produzir uma frase que a história certamente registará, uma coisa no gênero, Sangue, suor e lágrimas, ou, Enterrar os mortos e cuidar dos vivos, ou, Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, ou, O sacrifício dos mártires fará germinar as messes do futuro. (p.211).

O uso de clichês, com significados previsíveis e desgastados, revela uma total falta de capacidade para conduzir efetivamente a "salvação nacional", e, novamente, o narrador aponta de maneira irônica para os registros históricos, cuja preocupação maior encontra-se em criar heróis nacionais, desde que o instituído permaneça, mesmo que corroído pela ineficiência e incapacidade. Podemos estender essa prática discursiva oca, presente em *A jangada de pedra*, para quase todos governos

unesp

cujo mote é governar pela linguagem, usando-a como forma de manipulação e manutenção do poder, o que não é incomum. Diante desse discurso manipulador a única reação parece ser enfrentá-lo também com uma tática perversa: a da malandragem. É assim que o narrador responde ao comportamento do governo, ao lhe atribuir palavras que soam grotescas: "Neste caso de agora, e tendo em conta os particulares da situação, o primeiro-ministro achou por bem dizer apenas, Portugueses, portuguesas, a salvação está na retirada." (p.211).

Convém transcrevermos um último fragmento para comentar, ainda que seja extenso, pois trata-se de um dos momentos em que a trama fantástica criada pelo Autor atinge seu clímax e serve para ilustrar a questão da alegoria tramada na linguagem. É o momento em que a península fixa-se no meio do oceano e começa a rodar sobre si própria:

> Claro que não faltaram cépticos mais radicais, podia lá ser, a península a girar sobre si mesma, completamente impossível, lá deslizar ainda vá, aceita-se, sabemos o que são escorregamentos de terras, o que acontece a um talude por chover muito pode acontecer a uma península mesmo não chovendo nada, mas a apregoada rotação significaria que a península estaria a torcer-se sobre o próprio eixo, e, além de isso ser objectivamente impossível, se subjectivamente o não fosse também, o resultado seria partir-se o núcleo central mais tarde ou mais cedo, e então, sim, ficaríamos à deriva sem amarras, entregues aos baldões da sorte. Esqueciam esses que a rotação poderia estar a fazer-se simplesmente como uma placa pode rodar sobre outra placa, este xisto lameloso, repare-se, composto, como o seu nome está a dizer, de lamelas sobrepostas, se a adesão entre duas placas afrouxasse, uma poderia perfeitamente rodar sobre a outra, mantendo, é certo que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> teoricamente, um certo grau de união entre si que impedisse o total desligamento. É o que está a acontecer, afirmavam os defensores desta hipótese (p.287-288).

Através da colocação do verbo poder no futuro do pretérito, o narrador modeliza o discurso e o direciona para sua natureza "composta" de duas placas, uma a rodar sobre a outra, sem que haja um "desligamento". Engenhosamente, o enunciador diz que as placas são compostas de xisto lameloso, isto é, um tipo de rocha metamórfica cujas camadas são de minerais lamelares. Valendo-nos dessa imagem pétrea, recorrente no romance, podemos visualizar o primeiro discurso em contato com o segundo, a movimentar-se, ou seja, em interação para que um outro surja: o alegórico. Seguindo nesse caminho, a hipótese-tese apresentada pelo narrador nos indica que a conseqüência do rodar das placas é o movimento da península. Tomando esses fatos alegoricamente, ou, como propõe João Adolfo Hansen, fazendo uma leitura alegórica da alegoria, conforme discutimos no primeiro capítulo, podemos ver que, de fato, há nesse trecho a alegoria da alegoria em construção, ou seja, o fazer alegórico presentifica-se: um discurso em consonância com o outro produz a alegoria e essa, em sua viagem pelo oceano, passa a poder significar; em outras palavras, a constituição da alteridade semântica faz-se possível, o que dá ao texto uma essência alegórica.

Como se vê, para além do insólito fato narrado, por si só gerador de espanto e de fascínio à leitura, há outra realidade insólita que desponta na *Jangada de pedra*: a trama diabólica concertada por uma escrita narrativa que investe ao máximo em seus poderes de construção para desconcertar o leitor: "É o fim do mundo, disse Joana Carda, Vamos ver então como ele acabou, disse Pedro Orce." (p.282). Ora, isso

unesp

que parece conversa de loucos ou linguagem metafórica não o é; tem a sua mais verdadeira legitimidade. Literalmente o mundo está fendido e eles vão examinar o que dele sobrou.

Assim, o jogo móvel de sentidos encontra-se no discurso, pois como já dissemos, ele é o lugar da instabilidade das estruturas; liga-se também, retomando Walter Benjamin, à passagem da linguagem adâmica para a significativa, pois para esse teórico, a alegoria é que vai "salvar" a palavra. Mas tal salvação, em Saramago, não devolve à palavra seu caráter sagrado e nem restitui suas ligações mágicas com a realidade. Ao contrário, a palavra está investida de malícia e senso crítico, corroendo os efeitos de harmonia ou encanto com o mundo; assim como a própria península que gira "em sentido diabólico" (p.286), a linguagem movimenta seus mecanismos desautomatizadores para surpreender a lógica e o leitor.

Para finalizar, esse jogo presentifica-se imageticamente no vai-e-vem da jangada-texto sobre as ondas do mar-profundidade no universo ficcional de *A jangada de pedra.*

2. Imagens alegóricas

Segundo Scholes e Kellogg (1977, p.57), "o significado numa obra narrativa é uma função do relacionamento ente dois mundos: o ficcional, criado pelo autor, e o "real", o universo compreensível". A partir da constatação de que determinados autores procuram controlar mais a reação dos leitores diante do significado narrativo, dado pela interação entre o mundo ficcional e o "real", os autores apontam a sátira e a alegoria como "duas tentativas mais extremas desse tipo de controle". Mais adiante, os críticos complementam: "A ligação entre o mundo ficcional e o real pode ser representativa ou ilustrativa. As imagens numa narrativa podem dar-nos a impressão de uma tentativa para criar uma réplica da realidade; ou podem dar a impressão de uma simples tentativa para lembrar-nos de um aspecto da realidade" (p.57). Ao se referirem mais atentamente à alegoria, os autores colocam que ela "distingue-se de outras formas de narrativa ficcional pelo caráter ilustrativo de sua imagística" (p.76). É a partir dessas reflexões que desenvolveremos nossa análise das imagens alegóricas do universo ficcional de *A jangada de pedra*, tendo em mente, conforme apontam Scholes e Kellogg (1977, p.81), "a rica tradição alegorizante, esboçando os contornos de duas de suas principais fontes: a alegorese filosófica grega e a exegese bíblica judaico-cristã".

Entretanto, é preciso ressaltar que nosso intuito não é tomar o romance de Saramago para analisá-lo em sua totalidade como uma narrativa alegórica. Como o título deste capítulo enuncia, o objeto de nosso olhar se centrará em **imagens alegóricas**, isto é, em passagens da narrativa nas quais cenas, episódios, motivos e construções figuradas atuam com função alegórica. Mas cabe repetir: não é a alegoria,

unesp

em si mesma, como figura retórica e emoldurada nas suas convenções clássico-formais que nos interessa, e sim a "alegoria" ficcionalizada por uma consciência crítica que a desloca para um novo contexto de funcionamento e significação pautado pela dessacralização.

"O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno" (Campbell, 2000, p.36), e esses mo(vi)mentos estão presentes n'*A jangada de pedra*, especialmente se atentarmos à trajetória das personagens e da própria península.

Inicialmente, há a partida das personagens para se buscarem (primeiro movimento — a partida), convergindo para um encontro mágico, aparentemente inexplicável, que o narrador relata assim:

> 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 (...). De lá veio Joaquim Sassa por ter ouvido que um Pedro Orce de Espanha sentia tremer o chão debaixo dos pés quando não tremia (p.47).

Resgatando a noção ritualística de passagem e desmitificando a do princípio das coisas, o narrador pondera "que esses princípios princípios não foram, somente pontos de passagem, rampas de escorregamento" (p.47), instaurando-se um jogo que permanecerá ao longo de toda a narrativa. Essa espécie de anulação do princípio ou das causas primeiras em favor de um concerto dotado de uma causalidade mágica é reforçada pela ludicidade com que é vista tal "gratuidade do destino: pobre

unesp

cabeça a nossa, sujeita a tais puxões, admirável cabeça, apesar de tudo, que por todas as razões é capaz de enlouquecer, menos por essa." (p.47).

Após o encontro das quatro personagens, há a iniciação de sua viagem pela península (segundo movimento – a iniciação): "agitou Maria Guavaira as rédeas, o cavalo, atrelado à lança da galera, sem parceiro do outro lado, deu o primeiro esticão, sentiu a resistência dos tirantes, depois o peso da carga, a memória voltou aos seus velhos ossos e músculos, e o som quase esquecido repetiu-se, a terra esmagada pelo rodar das rodas calçadas de ferro"(p.208) que culminará com a chegada das personagens à fenda dos Pireneus (já por nós apontada como a origem do mundo). A partir daí, "os viajantes demoravam-se nos lugares, maravilhavam-se sobretudo com o espetáculo do sol, que deixara de aparecer por cima dos Pirenéus para surgir do mar" (p.289) (terceiro movimento – o retorno). Isto posto, somos levados a desvelar no romance de José Saramago a existência de um fio mitológico bastante consistente, que perpassa os subterrâneos dessa jangada-romance.

Outro ponto fundamental a se destacar e que nos remete à teoria cosmogônica proposta por Hesíodo são os elementos, Caos e Gaia, que geraram seus filhos a partir de "desdobramentos". Tais noções nos reportam à etimologia da palavra alegoria, apontada no primeiro capítulo deste trabalho: do grego, allós (outro) e agourein (falar), alegoria significa "outro discurso", ou seja, sua estrutura baseia-se no desdobramento do discurso, o qual se encontra personificado no desdobramento genesíaco de Caos e Gaia. A contraposição do primeiro discurso ao segundo possibilita a construção de um feixe de plurissignificações, ou seja, há um terceiro ponto de chegada, como se fosse, matematicamente falando, a + b = ab, sendo que ab, a alegoria, possui uma natureza tão abismal quanto Caos, seu progenitor, ou as fendas pirenaicas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Dessa maneira, podemos dizer que perpassa ao alegórico uma estrutura trina, simbolicamente perfeita, a qual constrói uma imagem de totalidade, completude.

A partir da *Teogonia* de Hesíodo, podemos desvelar um dos procedimentos de construção de *A jangada de pedra*: o romance, a partir do mito cosmogônico dos gregos, cria uma grande alegoria da criação da própria alegoria: o par Caos- Gaia, personificações do primeiro e segundo discursos, numa relação de oposição e complementaridade, ao se desdobrarem, criam seus descendentes, o discurso alegórico, sendo que este por sua vez, também desdobrar-se-á, gerando, através da força vivificadora de Eros, algo muito maior — a obra literária, cujas entranhas são tão inacessíveis quanto a busca pelo fundo da ilha-texto de José Saramago.

Retomando a etimologia da palavra caos, vemos que significa bocejar, abrir-se e, relacionando-a ao universo de *A jangada de pedra,* uma comparação faz-se presente — as fendas pirenaicas causam o aparecimento de um "abismo" (p.18), como o próprio narrador coloca, entre a península e o continente europeu, o qual vai alargando-se e aprofundando-se, de modo que "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, abrirem-se os Pirinéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até ao mar" (p.34). Assim, através do abismo criado pelas fendas, a península começa a mover-se em direção ao mar, ou seja, a abertura-abismo (o caos na mitologia) proporciona à terra-península o surgimento de uma nova Gaia, que tem a água como elemento primordial, pois é para o mar que ela se desloca. Assim, como na cosmogonia de Hesíodo, a península e o abismo, ou seja, Gaia e Caos, têm uma relação de oposição e complementaridade, pois, num primeiro momento, Caos constitui-se

fundamentalmente pela ausência de forma e estabilidade em contraposição à Gaia, cuja forma é sólida e densa; por outro lado há entre os dois uma relação de complementaridade, pois a criação de Gaia só foi possível a partir de Caos. Voltando-nos para o romance, a analogia se estabelece e, embora o abismo criado pelas fendas pirenaicas também apresente ausência de forma em oposição à massa gigantesca da península, os dois encontram-se intimamente ligados, pois a partir de um surge o outro — a península-ilha que será a geradora de tudo.

A *Teogonia* de Hesíodo, como já dissemos, apresenta um outro elemento importante para a criação — Eros, princípio que vivifica a relação Caos-Gaia — uma potência de renovação que também está presente n'*A jangada de pedra.*

Num primeiro momento, podemos dizer que ela encontra-se justamente no fato de o texto saramaguiano sugerir, em sua construção, um modo alegórico, cuja característica é, como já dissemos, um desdobrar-se em progressão geométrica, o qual pode produzir no texto a sensação de vertigem, a mesma apresentada por Caos. Em uma segunda instância, podemos dizer que a potência renovadora encontra-se no fazer literário, na construção da própria obra literária, a possibilidade de criar e recriar o já existente e, ainda mais, retomando o conceito de ruína alegórica de Walter Benjamin e o de não-ruína de Flávio Kothe, podemos ver que a "ruína alegórica" do primeiro vê a vida a partir da morte, faz um estudo do passado visando a uma nova constituição e aponta a obra literária como o registro dessa projeção mútua. De fato, se nos reportarmos ao romance, veremos que a península deixa de existir enquanto península para poder adquirir outras possibilidades; ao navegar pelo oceano afora, a agora ilha, desligada tanto física quanto simbolicamente de suas raízes, pode reavaliar sua condição anterior, seu passado. Temos, então, em *A jangada de pedra,* a presentificação do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conceito de ruína alegórica de Walter Benjamin: "a morte" da península, seguida da retomada de seu passado, pois à medida que a ilha navega seu passado é reavaliado, faz com que o romance se torne o registro dessa reconstrução histórica, mas mais profundamente, um resgate histórico que movimenta as tensões entre raiz e corte, proximidade e afastamento, construindo o "outro" que poderia ter sido ou esse estar à deriva (uma terceira margem), mas que só é possível ao universo ficcional.

Completando o conceito de "ruína alegórica" de Walter Benjamin, valemo-nos de um outro — o de não-ruína de Flávio Kothe — o qual aponta que, além de a obra literária ser a ruína de algo que não houve, é também "a não-ruína por excelência: indício de possibilidades em aberto, concretização de um mundo possível, índice de alternativas ao real" (1986, p.45). Relacionando esse conceito à obra, veremos que ele complementa o de Walter Benjamin, ou seja, a obra de arte deve ser vista num processo complementar entre passado, presente e futuro: à medida que a ilha navega pelo oceano, ela pode enxergar à distância (literalmente) seu passado, através do presente colocando-o em movimento, e, ainda mais, pode construir um futuro, mesmo que seja incerto, como em *A jangada de pedra.* Maria Alzira Seixo (1998, p.12) acrescenta:

> em *A jangada de pedra*, foge de novo ao real para, reproduzindo-o embora de uma forma fidelíssima, dele dar a imagem da correcção histórica e da liberdade – ao figurar, na brecha que casualmente ocorre nos Pirinéus, e no progressivo afastamento da Península Ibérica em relação à Europa, uma possibilidade histórica outra, que só a ficção pode exemplificar.

Além de construir imageticamente as possibilidades de significação do ponto de vista histórico, de (re)construção do passado-presente-futuro, o romance edifica alegoricamente a construção da própria obra de arte. Servindo-nos, novamente, do mito cosmogônico dos gregos, podemos visualizar na formulação "no início [era Caos] ... mas depois [Terra]" (2001, p.243), o processo de criação artístico, ou seja, da desordem para a ordem, que é ao mesmo tempo desordem-ordem, processos opostos e complementares, sempre mediados pela força vivificadora do artista, ou como nos aponta W. Kandinsky, em seu livro *Do espiritual na arte*: "cada obra de arte se origina da mesma maneira como se originou o Cosmos: através de catástrofes que a partir do caótico fragor dos instrumentos formam enfim uma sinfonia chamada harmonia das esferas. A criação de uma obra de arte é a criação de um mundo." (1996, p.126). Assim, por meio de procedimentos de construção, de arranjos harmônicos, de uma aparente e caótica desordem, de jogos vocabulares engenhosos, de uma explosão visual desmedida, o artista cria um mundo, estranho a princípio, mas que traz em seu bojo o essencial, o absoluto, e somos levados, enquanto leitores, a esse mar aberto de possibilidades de significação, mesmo que estejamos em uma jangada, cuja pequenez é colossal em proporção ao oceano literário.

Assim, calcada em um mito cosmogônico grego, embasada por conceitos que nos permitem vê-la como um índice de possibilidades futuras, que, ao mesmo tempo, retoma e questiona o passado a partir do presente, a jangada-texto de José Saramago, embora contrariamente a todas as expectativas, continua a deslocar-se, "parece flutuar sobre as águas. Mas é evidente que não pode flutuar" (p.128), "Não pode mover-se, e apesar disso move-se". (p.288).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tomando o primeiro capítulo do romance como ponto nevrálgico, como ponto de partida para a análise, vimos que o insólito instaura-se. Um clima de incertezas e acontecimentos inusitados proporcionam o surgimento de vários enigmas; como coloca o próprio narrador, "não bastavam os quatros enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente" (p. 16). "Este", ao qual o sujeito narrador se refere, é o enigma do fio de lã interminável que Maria Guavaira desfaz de um pé-de-meia que não diminui de tamanho. É um quinto enigma que funciona, metaforicamente, como paradigma do tecido da narrativa. Assim, somos levados a querer desvendar ou acompanhar esse fio que não cessa de escorrer entre as personagens e os acontecimentos, para perceber qual a ligação causal e suas possíveis implicações entre Joana Carda e o risco indelével, Maria Guavaira e o fio interminável, Joaquim Sassa e a pedra, Pedro Orce e o tremor da terra, os cães sem cordas vocais.

Nessa busca teleológica, notamos que além de haver uma relação entre as personagens e seus atos/objetos, há também uma interação poderosa entre as personagens e a península. O ato de Joaquim Sassa de jogar a pedra ao mar, e esta subir e descer três vezes antes de afundar nas águas salgadas, traz duas conseqüências : a primeira, e mais aparente, está na aproximação da pedra à península, ou seja, podemos dizer que o ato de Sassa alegoriza a entrada da península no mar. É só pensarmos que, conforme aponta o próprio narrador, a península é composta fundamentalmente de pedra, sendo esta, nesse sentido, vista como uma parte do todo, enfim, uma metonímia que, por sua vez, é elemento constituinte da formação da alegoria vista retoricamente.

A segunda conseqüência encontra-se em Pedro Orce, pois, há uma ressonância (encontro) entre o impacto da pedra jogada e o tremor da terra sentido por

unesp

outra personagem. Atentemos, também, para a motivação ou intencionalidade do signo Pedro na narrativa, o qual apresenta o mesmo radical de pedra, o que nos leva a inferir ser essa personagem a pedra fundamental da *Jangada*, um dos eixos que movimenta seus principais acontecimentos. Além disso, pensando em seu sobrenome, como vimos, estamos diante de uma metonímia Orce-antigüidade (crânio como parte do corpo) que funciona também como alegoria, já que nos remete a um mito onde está inserida. É importante lembrar a associação crânio (osso) à lenda mitológica de Deucalião e Pirra, já apontada no segundo capítulo, e que nos permitiu vê-la como uma alegoria da criação.

Outro aspecto a ser colocado, a partir dessas constatações, é que Pedro Orce, a personagem mais velha, parece sustentar a narrativa enquanto percurso mítico: a partida (iniciação) e o retorno. O motivo propulsionador da trama, portanto, "associado" e "dinâmico", segundo a teorização de Tomachevski ("Temática"), é a percepção do tremor da terra a partir da qual as duas personagens se buscam. O farmacêutico sente as pulsações dessa ruptura geológica e é com ele que Ardent – Constante mantém uma relação maior de proximidade, pois embaixo das partes de um e dos pés de outro a terra treme, o que nos permite ver uma relação bastante forte entre um e outro. Se considerarmos que Constante tem origem na ínfera região mitológica, como nos aponta insistentemente o narrador, o fato de que somente Pedro teve a visão da barca mítica (p.183), um outro dado surge – a personagem mais antiga possui, até por seus conhecimentos de química antiga, a capacidade de "comunicar-se", mesmo que pelo tato (cão) ou pela visão (barca) com o universo mitológico.

A idéia de irem ver passar Gibraltar, "Pedra Má" (p.86), é dada por Pedro Orce, assim como a de ver os Pireneus – "Vamos ao outro lado da península,

propôs Pedro Orce, nunca vi os Pirenéus, Também não os verás agora, metade deles ficou na Europa, lembrou José Anaico, Não importa, pelo dedo se conhece o gigante". (p.234). Assim, como agente instigador da trama narrativa, em alguns momentos faz colocações que extrapolam sua posição enquanto personagem:

> Li uma vez não sei onde que a galáxia a que pertence o nosso sistema solar se dirige para, uma constelação de que agora também não me lembra o nome, e essa constelação dirige-se, por sua vez, para um certo ponto do espaço, gostaria de ser mais exacto, mas a minha cabeça não reteve os pormenores, no entanto, o que eu queria dizer era o seguinte, ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando, sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direção da tal constelação (p.256).

Note como a "teoria" de Pedro Orce sobre a origem do movimento em que tudo está imerso vem construída por uma linguagem também circular, apegada a um moto-contínuo ou a uma rotação que parece não ter fim. Seu questionamento prossegue por mais um longo trecho e é complementado pelo de José Anaiço, o qual faz reflexões sobre a (in)visibilidade das coisas e sua relação com o homem. Entretanto, como já assinalamos, a óptica corrosiva do narrador pós-moderno de *A jangada de pedra* não se acomoda e acaba por desmitificar a seriedade dessa escavação metafísica e cósmica: "Não agüentou muito tempo esses "volteios cerebrais", acrescentando que "à luz do dia todos os enredos têm muito menos importância (...) [e] as filosofias noturnas dissiparam-se."(p.258).

unesp

Seja como for (e apesar do narrador...), Pedro Orce é o sustentáculo da narrativa, pois além de tecer indagações acerca dos movimentos do universo e seu encadeamento, trata de questões ontológicas e incita as outras personagens a irem compondo, também, essa rotação por meio de falas que vão se encadeando:

> Maria Guavaira, por ser a menos instruída, foi a primeira a falar, ao não visível daríamos o nome de Deus, mas é curioso como se introduziu na frase um certo tom interrogativo, ou vontade, a proposta veio de Joaquim Sassa, ou inteligência, acrescentou Joana Carda, ou história, e este remate foi de José Anaiço (p.257).

Mas é aí que a presença do narrador insinua-se como elemento perturbador ou uma espécie de atrito nessa rotação/constelação de falares. A quebra se instala:

> Ensina a prudência que o exame de tão complexas matérias deva suspender – se antes que cada interveniente comece a dizer coisas diferentes das que antes sustentará, não porque seja necessariamente errado mudar de opinião, mas porque, variando essas diferenças tanto, pode acontecer, e geralmente acontece, que a discussão tenha voltado ao princípio sem que os disputantes se tivessem apercebido de tal (p.257).

As "tão complexas matérias" discutidas pelas personagens não correspondem senão a uma grande ironia que o narrador acaba desocultando, ao manifestar sua crítica ao ridículo da situação na qual coexistem realidades tão distantes. Afinal, ater-se a "banalidades ontológicas" é o risco que se corre por não atentar a um

unesp

"contexto primário" feito de circunstâncias reais e próximas, como "pingos de chuva e cavalos, sem esquecer o cão, que dorme".(p.257). Por outras palavras, o que a fala do narrador transcrita acima torna explícito em sua enunciação é a tautologia de uma discussão que, literalmente, não leva a lugar nenhum, pois devolve ao princípio seus disputantes sem que disso se apercebam.

A interação personagens – península atinge seu clímax no momento em que Pedro, ao descer da galera, não sente mais a terra tremer e morre. Seus companheiros decidem enterrá-lo em sua terra natal, a qual, coincidentemente, é a mesma do Homem de Orce. Desta maneira, fecha-se o ciclo, embora o fato de a vara estar verde indique a possibilidade de continuação.

A seqüência do encontro das personagens na narrativa desempenha importante função para a construção alegórica. Assim, por exemplo, Joaquim Sassa, ao tomar conhecimento do enigma relativo a Pedro Orce, vai procurá-lo mas encontra José Anaiço primeiramente.

É de Joaquim, a partir de Pedro, que se inicia a busca das personagens entre si. Tomando Pedro como metonímia da península, portanto sendo sua alegoria, veremos que Joaquim torna-se a alegoria do desejo de mudança, ou a ânsia que nos move a tentar modificar o instituído, o que, em última instância, é inerente ao ser humano. Mas para que esse desejo se concretize é preciso que uma força intensa impulsione à ação, atualizando-o. José Anaiço e seus estorninhos são, assim, a alegoria dessa força vital aérea que possibilitará à península dar seu vôo imaginário rumo ao desconhecido; num primeiro momento, fazer com que sua base terrestre passe a tremer, para que em um segundo momento, tenha condições de começar a deslocar-se. Assim, a seqüência é fundamental: Joaquim, José e Pedro. O último pode, a partir da união do

unesp

desejo com uma força vital, passar a constituir várias imagens alegóricas. Se pensarmos na criação da obra literária, teremos Pedro – pedra, como a própria palavra, ainda em estado bruto, mas desejosa de alcançar vôos maiores, como o signo literário. Tomando Pedro – pedra como o primeiro discurso, visualizaremos a imagem da criação da própria alegoria, pois ao adentrar o mar, visto alegoricamente como um oceano de possibilidades de significação, o segundo discurso presentifica-se, o que, em outras palavras – através da imagem "pedra ao mar" - permite-nos visualizar o primeiro discurso em consonância com o segundo, sendo que as possibilidades de engendramento de várias alegorias é tão imensa e profunda quanto o oceano e suas águas rítmicas.

A força de atração entre as personagens que se buscam, fenômeno tão enigmático quanto as ações representadas por cada uma delas, acentua o caráter de mobilidade, talvez a isotopia nuclear dessa narrativa. Uma peregrinação que, mais do que representar um motivo estrutural paradigmático das narrativas medievais, está relacionado com o insólito conserto de acasos que envolvem os seres e a própria península em seu deslocamento pelo espaço.

As três personagens masculinas encontram-se e após uma conversa, "conferiram demoradamente as suas experiências de discóbolo, passarinheiro e sismólogo, e, concluindo, decidiram que todos os casos estiveram e continuam ligados entre si..." (p.78). Ainda que os três atributos empregados pelo narrador correspondam a uma linguagem grotesca, na qual desponta o absurdo, podemos destituir esses signos da intenção caricata para inseri-los em outro contexto de significação que a leitura alegórica possibilita. É que cada uma das três características das personagens aponta, simbolicamente, para os elementos água, ar e terra, substâncias primordiais que atuam

unesp

no universo focalizado pela ficção, especialmente se lembrarmos as questões ligadas à cosmogonia, conforme já analisamos.

Cônscios dessa responsabilidade, de descobrir a estranha ligação que os aproxima, os três tentam ir ver a passagem de Gibraltar, mas a tentativa é frustrada e voltam a Portugal, agora com Pedro Orce.

Prosseguindo em nossa análise, temos então o desejo, personificado em Joaquim Sassa, a força vital para realizá-lo em José Anaiço e agora o material a ser trabalhado – Pedro, ponto fundamental nesse intrincado enigma textual. Ele é o primeiro a afirmar:

> quando vamos de comboio julgamos ver passarem árvores que estão agarradas à terra pelas raízes, agora não viajamos de comboio, vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar, sem prisões, a diferença só é a que existe entre o sólido e o líquido (p.80).

Interessante essa observação da personagem, já que ela contém em seu bojo, como uma segunda camada de significação, elementos ligados não apenas à situação dos viajantes da jangada mas da própria península que, por sua vez, abarca o país. Ao falar que a viagem propicia a ilusão de movimento ou passagem das coisas vistas, embora estejam imóveis, Pedro Orce está tangenciando a questão da dualidade permanência x desgarramento ou imobilidade x mobilidade que é, afinal, a tensão nuclear vivida pelo país quanto à sua identidade no contexto europeu. O desejo de movimentar-se rumo a uma abertura para o mundo sem se desgarrar de suas raízes é o impasse que faz Portugal estacionar, como uma "ilha" recortada do resto do continente,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

simultaneamente perto e distante, com um olhar para trás e outro no futuro, com a terra a prendê-la e o mar a chamá-la. Mas, se como observa Pedro Orce, "vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra", então o impasse é maior porque não há pressa em resolvê-lo, é como se o estar à deriva, "sem prisões", fosse a maneira ideal encontrada para viver à margem.

Quando estão indo a caminho de Orce, ocorre um episódio paralelo e extremamente importante – o seqüestro dos ossos do escritor espanhol Antônio Machado, os quais se encontravam em um cemitério francês. Interligando a lenda de Deucalião e Pirra, o Homem de Orce e o seqüestro dos ossos de Antônio Machado, vemos aflorar uma outra alegoria que se encaixa na alegoria maior do texto. Ao retomar os ossos do escritor e trazê-los para seu país natal, os espanhóis estão resgatando sua origem enquanto país e ainda mais, para que a península possa, com sua navegação mar afora, ter condições de adquirir uma identidade própria, é necessário também que suas raízes culturais estejam profundamente arraigadas. Assim, de posse de "seus ossos", a península pode prosseguir em sua viagem.

Ao voltarem para Portugal, Joaquim Sassa e José Anaiço estão acompanhados de Pedro Orce, para quem é a primeira viagem ao país lusitano. Durante esse percurso de retorno, além do resgate cultural, através, por exemplo, da citação de Miguel de Unamuno: "la cara morena entre ambas palmas, clavas tus ojos donde el sol se acuesta solo en la mar inmensa" (p.88), há também, por meio do episódio de ocupação dos hotéis pela população pobre, uma alegoria da luta de classes sociais, o que instaura na Europa um clima alarmante. A conseqüência desse acontecimento foi a segunda emigração: os ricos e poderosos foram embora da península . Assim, uma nova alegoria presentifica-se: à medida que viaja à procura de si mesma, a península vai

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

adquirindo contornos próprios, sendo a instabilidade um deles. A desordem, quer geográfica (rachamento, fendas, invasão das águas, abismo ...), quer sociopolítica (revoluções, emigrações, disputas, discussões sobre o destino da península pelas zonas de influência entre Europa e Estados Unidos, etc) é sinal de que é preciso sacudir (literal e concretamente) o país para que ele acorde do torpor em que está imerso — eis o ensinamento contido nessa alegoria montada por Saramago. Voltaremos a essa questão mais ao final do nosso trabalho.

Tanto em relação à península quanto em relação às personagens o insólito é a categoria que move seus mecanismos e trajetórias. Assim, após o encontro entre José Anaiço e Joana Carda, no momento em que conversam em um jardim, se dá o desaparecimento dos estorninhos que até então vinham acompanhando fielmente a personagem. Fato sem explicação, assim como muitos outros da narrativa, ele colabora para conferir a esta um halo mágico mas que vai se tornando familiar ou previsível para o leitor, já que o encadeamento de absurdos traça uma "lógica" singular, na qual tudo é possível porque faz parte desse insólito verossímil que não se assemelha a nada, a não ser consigo próprio.

A primeira conseqüência da desaparição dos pássaros é previsível: Joana e José, a partir de então, estarão ligados mais profundamente, pois como vimos, a mulher passa a ocupar o lugar e a função desempenhados pelos estorninhos. A união do casal será alegorizada em sua comunhão carnal, mas Joana, além do que já dissemos, comporta outras significações. É a partir de sua visão que José Anaiço sente, pela primeira vez, "como se estivesse sobre um barco" (p.116), sensação de fluidez e instabilidade provocadas pela figura feminina que, na ficção de Saramago, sempre desempenha um papel fundamental, mas que não nos cabe aqui analisar.

unesp

Deixando de ser "o involuntário chamariz de pássaros loucos", a personagem é atraída por outro tipo de força — a da sensibilidade mágica feminina:

> Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo da proa, com perdão da patente impropriedade das palavras. Tanto pode (p.113).

Portadora de um objeto singular e enigmático, assim como as outras personagens — a vara de negrilho —, Joana Carda completa o círculo de novidade, imprevisibilidade e estranhamento de que se compõe a narrativa. Retomando reflexões que vimos expondo até agora, podemos dizer que através de Joana Carda, um novo dado é acrescentado: ao desejo, à força e ao material une-se o mover-se em direção ao novo, à quebra da normalidade. Desse modo, podemos ver que a seqüência do encontro das personagens – Joaquim, José, Pedro e Joana – começa a dar sustentação à criação de várias alegorias, instaurando uma espécie de normalidade natural nesse jogo de aproximações inexplicáveis que se explicam por si mesmas. O próprio narrador registra esse círculo inusitado:

> José Anaiço e Joana Carda conversaram muito, até depois de ter-se posto o sol, imagine-se, deram ao assunto todas as voltas que podiam dar, e de cada vez concluíram que, nada havendo de natural nele, as coisas se passavam como se uma normalidade nova tivesse vindo instalar-se no lugar da normalidade antiga, mas sem convulsões, abalos ou mudanças de cor, que, aliás, a darem-se, também nada explicariam (p.118-119).

Joana Carda traz à trama narrativa um componente novo ou mais um fio para tecê-la, pois ao contar sua história, o insólito – o risco indelével na praia – reforça o clima de estranhamento e ruptura, metáfora do risco no chão. Portanto, como já apontamos anteriormente no capítulo dois, Joana Carda e o risco alegorizam a quebra, a ruptura em vários níveis da narrativa.

Assim, em um primeiro momento, temos as condições necessárias para que a escrita literária se instale; o desejo, a força, a pedra–palavra propiciam o alçar vôos rumo à ruptura do habitual, rumo às possibilidades infinitas do signo artístico. Uma segunda possibilidade é visualizarmos o risco como a alegoria da separação da península (Pedro) em busca de sua própria identidade, movida pelo desejo e força de colocar-se frente ao mundo com características que lhe são inerentes, destituída de empréstimos culturais e de interferências que perturbem sua autonomia enquanto nação independente. A seqüência, até aqui descrita, permite-nos ver imageticamente a construção do primeiro discurso em busca do segundo, para que a alegoria se instale com plenitude e possibilite ao texto tornar-se plurissignificativo através de sua imagística .

Analisando o ato de Joana Carda e o risco no chão, notamos que ele desencadeia outro, que nos faz retornar ao retornar primeiro capítulo de *A jangada de pedra*. O mesmo percurso de retorno é feito pelo narrador ao inserir, na história principal, uma paralela e anterior, mas cuja ligação entre elas é fundamental. Assim, o ato de riscar o chão é sugerido pelo narrador como a causa dos cães de Cerbère começarem a latir, fato que não teria tanta importância se não fosse de conhecimento de todos a lenda francesa segundo a qual se os cães latissem, o mundo estaria próximo do

unesp

fim. O mesmo movimento retrospectivo feito pelo narrador é necessário para que esse enigma comece a ser esclarecido.

O ato de Joana faz com que os cães latam, portanto a linguagem, nesse primeiro momento, reveste-se de um sinal apocalíptico, o que significa que o mundo não está principiando-se, ao contrário, ele tende a acabar-se. No entanto, como já assinalamos, estamos frente a um texto alegórico cujas imagens criadas não suportam apenas uma explicação. Apesar de significar o fim próximo, como realmente acontece no plano diegético – a península deixa de ser européia – há neste fim um princípio, ou seja, ao deixar a Europa, a península poderá constituir-se autonomamente, o que dá ao texto um caráter genesíaco. Mas que se entenda a função dessa gênesis. Lembremos, novamente, que estamos diante de uma narrativa pós-moderna, na qual as ligações com as fontes (sagradas ou míticas) não se faz ingênua e passivamente. Portanto, não se trata de restaurar um espaço ideal, virgem ou inicial, mas de possibilitar uma criação que nasce fendida, que se reconhece insólita e fantástica, comportando em seu bojo a falta ou a aberração, tal como a imagem da Vênus de Milo sem o seu braço, à qual o narrador compara a nova configuração da Europa que assim ficaria sem a península (p.152). Gênesis espantosa, portanto, ou criação que incorpora o estranho e que aceita os riscos desse novo caminho.

Fazendo nossa leitura caminhar nesse sentido, podemos visualizar, através do binômio silêncio–som, princípio-fim, a origem da criação ou de um novo mundo ibérico, o que significa também a origem da criação de uma obra de arte em que a alegoria desponta como seu princípio constitutivo, sempre mediada pelo mito da Origem. Para Eudoro de Souza (1988, p.22), "o mito é este, é só este – só o genesíaco e

escatológico, o que nos põe diante do Princípio e do Fim, mas do Fim que se religa ao Princípio – o mito da Origem, em suma."

O risco feito por Joana Carda é fonte de inúmeras alegorias e, entre elas, uma é bastante instigante: a partir do momento em que Deus expulsou o homem do paraíso adâmico, ou seja, "riscou-o" de seu mapa paradisíaco, ele passou a viver no Inferno. É bom lembrar a origem da palavra diabólico, que "tem por étimo o verbo grego diabállein, que entre outros, tem o significado de "separar", de modo que "diabólico" queria dizer "qualidade inerente ao separado" (Souza, 1988, p.49).

A partir dessas duas colocações, a recorrente insistência do narrador em afirmar que a península, após a separação, tornou-se uma região infernal, torna-se mais clara e passível de melhor entendimento. Evidencia-se, também, que o cão, acompanhante fiel de todo o percurso das personagens, tem raízes infernais, descende de Cérbero, o cão de três cabeças que guardava a região de Hades. Estabelecendo um paralelo entre Cérbero e Constante (o nome dado a ele pelas personagens), veremos que o último também guardará a região infernal – a Península Ibérica. Portanto, nesse sentido, Constante apresenta-se como um componente mitológico, mesmo que não tenha inteireza física, pelo fato de não possuir cordas vocais.

Ao tratar desse fenômeno, o narrador emite suas conclusões: "e, então, quiçá por misericórdia final de deuses já moribundos, calaram-se os cães futuros para a toda restante eternidade, a ver se com o silêncio se apagava da memória a ínfera região"(p.7). Mas, a partir do risco, há os latidos, portanto o silêncio anterior é quebrado, o que dará origem também ao romance em questão. A associação ao mito da criação bíblica faz-se presente, mas há uma diferença essencial: ao invés de Deus, a presença do mitológico (cão) ligado à tradição literária oral (lenda) e o ato de Joana

Carda é que serão os responsáveis pela criação na narrativa de José Saramago. Estamos, portanto, diante de um universo cuja base encontra-se na mitologia, na tradição e na ficção, mediados pela alegoria, o que nos permite retomar Sérgio Paulo Rouanet ao analisar a obra de Walter Benjamin – "como se dá a mediação entre origem e estrutura. É o papel da alegoria" (1986, p.36). Mas é sempre bom reiterar: tal mediação realizada pela alegoria, na ficção de Saramago, está permanentemente filtrada pelo registro de uma metalinguagem jocosa, que acaba por dessacralizar a própria autoridade (e anterioridade). É que sua escrita se faz, assim como as lendas, "por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova".(p.7). A "vírgula nova" que o narrador acrescenta não é um mero sinal de pontuação, evidentemente; ela se multiplica em estratégias de enunciação para transformar o conhecido.

Outro ponto a ser colocado quando percebemos o aproveitamento de elementos mitológicos no tecido escritural de *A jangada de pedra* é a possibilidade de ligá-los à origem do gênero narrativo.

Sérgio Motta (1998, p.56) afirma: "a poesia épica, também conhecida como epopéia, é o ponto de partida para o estudo das formas narrativas desenvolvidas posteriormente". O estudioso aponta a síntese épica como tronco originário do gênero narrativo, valendo-se das colocações de Kellogg em seu livro *A natureza da narrativa*, com o qual mantém afinidade teórica: "há por trás da epopéia, toda uma variedade de formas narrativas tais como o mito sacro, a lenda quase histórica e a ficção folclórica, que se uniram numa narrativa tradicional, um amálgama de mito, história e ficção." (1977, p.7). No caso de *A jangada de pedra*, esse amálgama presentifica-se, pois, como já demonstramos, há o componente mítico, uma história tradicional, permeado pela ficção. Lílian Lopondo (1998, p.72) acrescenta: "*A jangada de pedra* adquire contornos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

épicos enquanto romance de busca, da procura, e a fragmentação e a diluição das personagens e narrador atestam a variedade de perspectivas que essa busca assume." Ainda em relação a esse tópico, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1998, p.255-256) complementa:

> Outro caminho de referência épica marginal é o de certa "jangada de pedra" que, numa violação das leis da natureza, navega quando é preciso. Seria redutor ver tão-somente no romance uma alegoria da recusa da adesão ibérica à União Européia, posição que o autor não esconde ser a sua. Naquele ano de 1986, a relação era certamente demasiado óbvia para satisfazer uma escrita que já dera provas de saber navegar com segurança pela aventura fantástica e pelo realismo histórico. Ao propor uma teoria separatista, a narrativa vai além de uma estratégia de intervenção na história do presente: depois de repetição, com a fenda dos Pirenéus, do rito genesíaco de separação da terra e do mar, convida o leitor a embarcar numa outra viagem que, refazendo um percurso geograficamente similar ao que ficara inscrito no canto camoniano, rasura o projecto antigo, faz girar a jangada de ponta a cabeça e metaforiza a garantia da preservação de uma cultura viageira em jornada dupla, pelo mar e pela terra, rumo à bacia atlântica que parecia ser, então, a sua defesa cultural e o seu destino. Já não uma epopéia colonizadora, mas encontro entre pares e reencontro de raízes.

Retomando os três excertos acima, poderíamos dizer que o romance é a epopéia do mundo moderno, com seu compasso irônico, anti-heróico, cujo narrador, além de condutor, é o destino. Diferentemente da epopéia, o leitor, agora, tem papel fundamental, pois no romance moderno há a radicalização da linguagem conotativa, o que, por sua vez, requer uma interação mais profunda entre o texto e seu fruidor.

unesp

Aproveitando ainda as observações de Sérgio Motta, podemos dizer que o romance de Saramago, a partir de uma perspectiva contemporânea, retoma a origem da narrativa, a qual será mais detalhadamente analisada na quarta parte deste capítulo.

Retornando à análise das imagens alegóricas da narrativa, tomemos agora a personagem Maria Guavaira, à qual as outras quatro são conduzidas pelo cão e que já foi vista alegoricamente como fio condutor da narrativa. No entanto, se a olharmos de uma perspectiva mitológica, veremos, não uma Ariadne, como o narrador também coloca, mas uma espécie de Parca, em cujo fio estão o destino e o caminho a ser percorrido. É interessante notar que as parcas estão ligadas a uma outra divindade – Destino – "filho de Caos e da Noite, é uma divindade cega e implacável, a cujo império estavam submetidas todas as outras. As suas leis, desde o início da criação, só os oráculos as podem revelar. Os seus ministros eram as parcas, executadoras das suas ordens." (Ribeiro, 1962, p.103).

Assim, podemos ver em Maria Guavaira o fio condutor (literal e metafórico) da narrativa e também o do destino das personagens concretizado no fio de lã azul, o qual ela destece, quando está no sótão de sua casa, e tece, quando faz pulseiras para as personagens, como se todas estivessem unidas por um destino imutável. Talvez não seja exagerado assinalar que o encontro entre as cinco personagens se dá justamente (estrategicamente) no meio do romance (p.176), como se esse centro ou núcleo representasse, não por acaso, o amadurecimento de um nó habilidosamente tecido pelo fio (de lã e da narrativa) em seu fazer. Outro ponto convergente entre Maria Guavaira e as parcas está na moradia; as últimas residiam na região infernal, assim como Cérbero. O cão de *A Jangada de Pedra*, primeiramente encontra Maria Guavaira, corta o fio de lã azul e vai ao encontro das outras personagens para trazê-las até Galícia, região onde se

encontra a casa de Maria. Após a decisão de deixarem a casa devido à possibilidade da península chocar-se com Açores, as personagens passam a viajar em uma galera, a qual será conduzida por Maria Guavaira, pois só ela é detentora desse saber . A viagem, agora feita em um meio de transporte secular, terá o cão como companhia do cavalo.

Como no universo ficcional de Saramago o acaso, por mais insólito e surpreendente que possa parecer, é intencionalmente construído pelo narrador, em sua jangada-texto cabem motivos cuja autonomia e insignificância (ou, no dizer teórico de Tomachevski, enquanto "motivos livres") são apenas aparentes. A própria liberdade é uma abertura para a construção do sentido. É o caso, por exemplo, do gesto de Maria Guavaira em relação às roupas que tira do baú para se vestir. A descrição acompanha seus passos:

> Devagar, para que ele não acordasse, abriu o baú e começou a escolher roupas do seu tempo de claridade, tons de rosa, de verde, de azul, o branco e o vermelho, o laranja e o lilás, e mais os misturados colores femininos, não que isto seja guarda-roupa de teatro ou ela abastada lavradora, mas toda a gente sabe que dois vestidos de mulher fazem uma festa e com duas saias e duas blusas se arma um arco-íris (p.188).

A troca do escuro por tons claros e coloridos concretizada na atitude da personagem atua como mais uma construção alegórica, pois nos permite que desloquemos os índices desse gestual para um contexto mais amplo em que eles se ressignificam. Assim, essa nova coloração ou vestimenta metaforizam a mudança que *vai se operando no próprio espaço, isto é, na península, que passa a ganhar novo corpo,* como que se despindo da aparência conhecida para se transformar em outra coisa. Não

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

se pode esquecer, ademais, que a origem galega da personagem e sua união ao português contribuem para reforçar, alegoricamente, o momento da origem da lírica portuguesa, sintetizada na metáfora "arco-íris".

Em relação ao par Maria Guavaira- Joaquim Sassa, há mais um aspecto a ser considerado, já não por sua função alegórica, mas por causa de sua intertextualidade com o mito literário que evocam. Lembremos que a viagem das personagens deve rumar para o interior a fim de fugirem de um possível choque com os Açores, destacando-se também a comparação das duas personagens ao par Oriana e Amadis, uma referência direta ao *Amadis de Gaula,* conhecida obra da literatura medieval portuguesa: "acaso não repariam nele, tão admirável e inocente era o quadro, por assim dizer medievo, a donzela sentada à amazona na hacaneia, e à frente o andante cavaleiro, pedestremente caminhando, levando o cavalo pela arreata..." (p.237). É interessante notar que segundo a versão original, Amadis teria nascido de uma união amorosa clandestina de Elisena e o rei Perion, tendo sido abandonado nas águas do mar; depois de ter sido salvo por uma família e tendo permanecido com origem desconhecida, é escolhido para pajem da infanta Oriana. Assim como a Península Ibérica, Amadis foi colocado no mar e desconhece sua origem. É fundamental não esquecermos que, apesar da cena medieval descrita, a presença do cão é um elemento que desfaz o encanto desse retorno mítico, transformando-o num procedimento nada ingênuo e sim banhado pelas tintas infernais, e, portanto, a idéia de julgamento (como acontecia com as pessoas ao chegarem ao Hades) está subentendida.

Assim, a aparente imagem de harmonia idílica é quebrada, pois mais uma vez a ironia desmascaradora do narrador não deixa nada impune aos seus olhos: "O dogue completava a visão encantadora, que a alguns pareceu sonho, a outros sinal de

mudança de vida, não sabem uns e outros que vão ali apenas dois malvados ladrões de cavalos, é bem verdade que as aparências enganam" (p.237).

A seqüência de encontro das personagens completa-se – temos: Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce, Joana Carda, o cão e, por fim Maria Guavaira. Como afirmamos, curiosamente tal conjunção se dá no meio da obra e no espaço simbólico da casa de Maria Guavaira, momento em que acontece, também, uma espécie de epifania: o fio azul na boca do cão reaviva, como se fosse outro ou tivesse sido posto recentemente em sua boca — fato detectado por Joana Carda. A partir dessa transformação, outra se opera magicamente: as personagens também modificam-se de acordo com o cenário exterior, recebendo uma iluminação e resplendor inexplicáveis:

> O cão é como uma jóia cintilante, um animal de ouro. Até Dois Cavalos não parece o fatigado carro que conhecemos, e dentro os passageiros são todos formosas criaturas, dá-lhes de frente a luz e vão como bem-aventurados. José Anaiço olha Joana Carda e arrepia-se de a ver tão bela, Joaquim Sassa baixa o retrovisor para ver os seus próprios olhos resplendentes, e Pedro Orce contempla as suas velhas mãos, não são velhas, não, saíram duma operação alquímica, tornaram-se imortais, ainda que o resto do seu corpo tenha de morrer (p.174).

Esse halo de irrealidade que circunda e transforma as personagens, tornando-as como que "imortais", é um dado que se insinua na narrativa em diversos momentos, sendo objeto de comentário por parte de Joana Carda: "Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo."(p.139).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Pensando-se no vínculo entre o destino/viagem das personagens e o da península, pode-se perceber que a narrativa cria uma homologia entre eles, quer pelo ritmo e intensidade do deslocamento, quer pelo enigmático e mágico com que se dão as aproximações. Assim, por exemplo, quando houve o encontro entre Joaquim Sassa e José Anaiço, a península passou a deslocar-se mais rapidamente; o encontro de todas as personagens provoca , além de um tremor mais forte, um aumento tríplice na velocidade de deslocamento, o que por sua vez, está ligado também à união carnal entre Joaquim Sassa e Maria Guavaira, que ocorre três vezes. Tal conjunção entre o movimento das personagens e o da península encontra razão de ser em Pedro que, como dissemos, representa a própria península. Desse modo, quando há necessidade de viajar para o interior, deixando a Galiza, a península também muda de direção.

As alegorias possibilitadas por essa viagem — personagens e península ibérica numa mesma "jangada" — vão se multiplicando na narrativa e construindo diferentes significados. Uma delas é a prática de compra e venda de roupas pelas personagens —uma fonte de ganho extremamente antiga, a economia mercantilista, utilizada na Península Ibérica a partir de meados do século XII, época em que Portugal se constitui como estado independente, como aponta Saraiva e Lopes:

> Começa a desenvolver-se a economia mercantil; em face dos castelos, sobranceiros aos domínios senhoriais, brotam as vilas e cidades povoadas de "burgueses". Os produtos da terra começam a ser lançados e procurados nos mercados pela gente citadina. Entre o senhor, que usufrui do rendimento da terra, e o servo, que o produz, novas classes se instituem, quer ligadas ao trabalho rural, como os pequenos proprietários e os rendeiros livres, quer a

> novas actividades econômicas, como os mesteirais, os mercadores e os negociantes de dinheiro (1986, p.35).

Entretanto, está longe do Autor o intuito de acentuar o historiográfico como matéria a ser trabalhada pela ficção, porque a tônica reside mesmo é na ruptura (literal e figurada) com uma história que precisa ser, de fato, descolada de sua função e *status* habituais. Há, isto sim, um investimento na postura lúdica que lança a península a atender seus interesses próprios ou uma lógica do cosmos que nada tem a ver com o compromisso histórico; ao contrário, a península parece dele debochar, o que se expressa pelo procedimento da personificação. Alheia à desordem que provoca na Europa, a península permanece "vagabundeando eternamente pelos mares do mundo" (p.259), e enquanto se discutem as questões territoriais e o destino de Portugal e Espanha, a "península, sem dar aviso, se moveu outra vez." (p.286). Burlando dos interesses sérios vividos pelo continente, a península segue a sua rota, sem dar por isso, um corpo desgarrado que vive seu destino cósmico: "Mas enquanto a península cumpre assim a sua parte nos movimentos do universo, já os viajantes vão além de Burgos, tão prósperos de comércio" (p.271).

Assim, por meio dos agora mercadores, podemos visualizar o percurso de retorno , não só no plano diegético, mas também no alegórico, ou seja, o retorno à formação de Portugal enquanto nação independente, o que traz, também as origens da própria Península Ibérica, por volta do século XII. Tal início está alegorizado, em *A jangada de pedra,* na união entre Pedro Orce e Maria Guavaira, de diferentes nacionalidades, seguida de Joana Carda.

A união das personagens e sua chegada ao corte dos Pireneus, situação por eles caracterizada literalmente como "o fim do mundo" (p.282), aliada ao momento em que se debruçam para o mar, fazem com que a península pare. A partir desse "fim" podemos ver o começo de algo novo – o mito da origem, como já apontamos, o fim que se liga ao princípio. A estrutura circular da narrativa aflora, o que nos permite ligá-la ao ciclo cosmogônico e, como afirma Walter Benjamin (1984, p.187), ao retomar Creuzer:

> A distinção entre os dois modos deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria...ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui existe uma progressão, numa seqüência de momentos. Daí porque a alegoria, mas não o símbolo, compreende em si o mito.

O mito da origem – o princípio no fim – está alegorizado nas personagens femininas, no fato de que Maria Guavaira e Joana Carda, assim como todas as mulheres férteis da península, estão grávidas. No dizer de Maria da Conceição Madruga (1998, p.88):

> *A jangada de pedra* apresenta-se, então, como uma viagem ao coração do espanto, e o deslizar da Península anuncia a um tempo, fertilidade, morte, e renovação: ciclo que une a morte à vida, simbolizado na morte de Pedro Orce e na gravidez colectiva das mulheres. É uma viagem, à fonte, sabendo que lá mora o ignoto primordial, onde todas as possibilidades — para o bem e para o mal — ficam em aberto. "A viagem continua", diz-se na derradeira página e derradeiro parágrafo do livro.

unesp

A imagem alegórica do nascimento da península é uma das mais impressionantes e criativas, um parto engenhoso criado pela ficção de Saramago em seu funcionamento poético. Trata-se de mais um momento epifânico, em que ao parar, a península começa a girar em sentido anti-horário, o que nos permite traçar um paralelo com a "virada" do nenê no útero da mãe, no último mês que antecede ao seu nascimento. Seguindo as palavras do narrador:

> 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 (p.306).

Muitos elementos se conjugam nessa insólita descrição do "parto" da península, ao se romper e se desligar do continente (duplamente: literal e figurado) que a envolvia. Aqui, sim, o feminino desempenha um papel fundamental, o que retoma uma das preocupações recorrentes da ficção de José Saramago. Não importa a paternidade, que tanto pode ser real (filha dos homens) quanto figurada (filha do gigantesco talha-mar), o que conta para a península é a força que a impulsiona para nascer como novo ser, fecundada pelo enigma (assim como as origens lendárias e miraculosas de Portugal) e a seguir por si mesma o seu destino.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O engravidamento coletivo que se segue a esse fato e é noticiado pelos meios de comunicação é mais um dos componentes do ritual alegórico (mas também anedótico) presente na narrativa de Saramago. Não é demais ver nesse episódio uma retomada, pelo viés do modo irônico, de mais um mito ligado à cosmologia proposta pela filosofia oriental: os reflexos ou analogias mágicas entre as substâncias primordiais e a natureza humana — o corpo da mulher e o corpo do universo associados pelas influências de fluidos e ciclos que se complementam.

O movimento anti–horário da península faz com que o Universo se desestabilize, "como se o universo estivesse a ser reorganizado duma ponta à outra, talvez por se achar que o primeiro não dera resultado" (p.288). O narrador continua: "Não era inverno, outono não era, primavera nem pensar, verão também não podia ser. Era uma estação suspensa, sem data, como se estivéssemos no princípio do mundo e não tivessem sido ainda decididas as estações e os tempos para elas" (p.289).

Após trinta dias de movimento rotativo, a península começa a descer rumo ao sul, entre a África e a América Latina. Destaque-se que o novo lugar ocupado pela grande massa de pedra encontra-se entre países cujas línguas, além de outras, são a portuguesa e a espanhola e, ainda mais, pertencem ao bloco intitulado Terceiro Mundo, uma referência direta ao lugar possível dos dois países ibéricos.

Como no universo mitológico todo nascimento pressupõe uma morte, conforme indicia várias vezes o narrador, o fim de Pedro Orce é previsível: "Já não a sinto, a terra, já não a sinto, os olhos dele escureceram, uma nuvem cinzenta, cor de chumbo, passava no céu, devagar, muito devagar" (p.314). Morte simbólica, cujo sentido aponta para uma outra morte: a da península em seu molde conhecido, porém não mais sustentável. Recriá-la como outra é a grande função da escrita ficcional. Não

unesp

por acaso, é preciso inverter os papéis entre o humano e o não-humano, o que o narrador realiza ao humanizar o cão para dialogar com esse instante da morte da personagem: "o cão se aproximou e gritou, como se diz que uma pessoa uiva" (p.314).

Assim como os cães de Cerbère latiram quando Joana Carda riscou o chão no início da narrativa, Constante uiva, o que nos faz ver um outro retorno, o qual se reafirmará com o enterro de Pedro Orce, cuja cova será a dos Rosais, em Venta Micena, sua terra natal e lugar onde foi encontrado o crânio mais antigo da Europa. Assim, o círculo completa-se, a península pára. Joana Carda espeta a vara de negrilho na cova, cuja cor (agora verde) possibilite, talvez, uma esperança.

A estrutura cíclica do mito da origem presentifica-se, pois na noite da morte de Pedro Orce o narrador diz: "é o apagón, o negrum, a primeira de todas as noites, antes de ter sido dito, Faça-se o sol" (p.318). Entretanto, a recuperação da narrativa bíblica somente se faz para ser dessacralizada pela óptica zombeteira, presente o tempo todo na escrita: "não foi grande a maravilha, pois Deus sabia que o diurno astro teria forçosamente de nascer daí a duas horas." (p.315). Está, assim, restituída a força da metaficção, questionada pela manipulação lúdica da linguagem.

O final da narrativa acaba por evidenciar, pela via da metalinguagem, o poder "didático" da alegoria, já que há uma recolha de fatos pelo narrador para explicar a estranha ligação entre as coisas do mundo/texto: "como todas as coisas deste mundo estão entre si ligadas, e nós a julgarmos que cortamos ou atamos quando queremos, por nossa única vontade, esse é o maior dos erros, e tantas lições nos têm sido dadas em contrário, um risco no chão, um bando de estorninhos, uma pedra atirada ao mar, um pé-de-meia de lã azul, se a cegos mostramos, se a gente endurecida e surda pregoamos." (p.315).

unesp

Não poderia ter sido mais feliz a escolha do Autor em concluir sua narrativa com o recurso da intertextualidade. Assim, o seu epílogo cruza-se com o do poema épico *Os Lusíadas*, obra-paradigma de um tratamento inusitado à matéria histórica, justamente por seu tecido híbrido e denso. Em Camões, o fecho do canto X se dá pela consciência desencantada do eu poético diante de um mundo que não lhe dá ouvidos ou não crê nas palavras de alerta feitas pelo poeta: " No mais, Musa, no mais, que a lira tenho,/Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho/Cantar a gente surda e endurecida." (Camões, p.717). Em Saramago, só à "gente endurecida e surda" parecerão inexplicáveis ou absurdos os fatos relatados em seu romance. Na verdade, somente a leitura atenta e sensível de sua ficção pode perceber que os elos entre as coisas, por mais estranhos que pareçam, não devem ser cortados, há um tecido insólito que os envolve, como a narrativa exibiu.

Força da alegoria e força desse narrador demiúrgico e diabólico que engendra fios inesperados a serem por nós recuperados.

3. O mundo às avessas: processos de inversão e transgressão

Quando iniciamos a leitura de *A jangada de pedra*, já em seu primeiro capítulo, uma narrativa paralela serve de aviso para as condições em que a diegese se desenvolverá. A tríade Cérbero – Médor – Cérbero funciona, também, como uma alegoria do procedimento de construção do texto – à inteireza do Cérbero mitológico contrapõe-se Médor, o qual, embora seu descendente, apresenta-se como uma personagem destituída de integridade física (faltam-lhe as cordas vocais). Além disso, por estarmos na era moderna, Médor é morto por sua própria dona, acontecimento que pode ser contraposto ao relacionamento harmônico entre Cérbero e seu tratador, o barqueiro Caronte. A morte de Médor funciona como uma alegoria da morte do mundo mitológico em sua inteireza original. O mundo contemporâneo já não comporta inteirezas, há um estilhaçamento estrutural, uma descompartimentação anímica. Portanto, o Cérbero mitológico perpassa os séculos e chega até nós, "parece que definitivamente, porque nessa mesma noite andou a rondar Cérbero um enorme cão de três cabeças, alto como uma árvore, mas calado" (p.10). Assim, embora não completo, o mito fundamenta a narrativa de Saramago, mas o tratamento construtivo dado a ele é o do desvio, da transgressão.

Isto posto, podemos aprofundar um pouco mais a visão do texto e sua intencionalidade. Há em *A jangada de pedra* o desejo de virar o mundo de cabeça para

baixo, seja o mundo mitológico, seja o histórico, o que impulsiona a narrativa é a necessidade de questionar o *status quo*, subverter verdades tidas como sagradas, trazendo à tona inquietações humanas sufocadas. A jangada-texto de Saramago ruma no sentido inverso: à necessidade que o ser humano tem de sentir-se pertencente a uma suposta "normalidade" para a qual o diferente é colocado em segundo plano, ou relegado ao esquecimento, contrapõe-se o intuito de fazer aflorar o insuspeitado ou imprevisto.

Por meio de criativos procedimentos de construção em que desponta o inusitado, o texto de José Saramago nos permite ver, a partir de inversões e transgressões na estrutura textual, as possibilidades novas para a focagem do espaço português, ficcionalizado por uma poética perturbadora.

Assim, considerando essa visão que busca fazer aflorar o escamoteado, uma primeira inversão apresenta-se se tomarmos o significado de Topos (Moisés,1997, p. 494):

> **Na Retórica clássica, os tópicos eram não só a matéria dos argumentos como também os lugares-comuns formais (*loci communes*) empregados pelos oradores na composição dos seus discursos. Aristóteles, na sua *Retórica*, enumera vinte e oito tópicos válidos e dez falaciosos. Neste século, Ernst Robert Curtius retomou o vocábulo e propôs um método de investigação baseado nos *topoi*, agora entendidos como fórmulas estereotipadas de expressão e pensamento, ou seja, modos de dizer e de pensar que se transformaram "em clichês de emprego universal na literatura", disseminados por toda parte, desde a Antigüidade clássica até o século XVIII.**

Assim como os provérbios têm tradição secular e apresentam, em seu uso comum, características estereotipadas, os topoi também são apontados como "clichês", embora, como nos aponta Frye (1973, p.105) "topoi ou lugares–comuns que, como outras idéias em literatura são tão maçantes quando afirmados como proposições, e tão ricos e variados quando se usam como princípios estruturais em literatura", podem ser utilizados como procedimentos singularizadores de construção narrativa. Assim, a partir de um topos, o da travessia por mar, o texto de José Saramago insere-se na tradição literária, mas o tratamento dado aos topos é insólito, desautomatizador. Barco agora é toda uma península, o que significa uma ampliação e complexidade de sentidos.

Se nos reportarmos ao título do romance - *A jangada de pedra* – veremos que ele contém um paradoxo: ao mesmo tempo em que, inicialmente, a jangada comporta elementos que lhe permitem flutuar, ela é de pedra, o que impossibilita a flutuação; no entanto, contrariamente ao esperado, ela flutua e a possível idéia de naufrágio, várias vezes colocada pelo narrador, literalmente não se comprova, mas fica subentendida, pelo menos no que se refere ao futuro dos dois países como nações autônomas e independentes. Naufrágio implícito, portanto, imanente e iminente, pois pode vir a acontecer, se não houver mudanças radicais. Dessa forma, munida de um desejo extremado de romper com o *status quo* ou romper com o estabelecido, a península navega mar afora, visando subverter expectativas.

Assim, de posse de uma intenção transgressora, o texto vai tecendo suas estranhas relações e somos levados a uma nova alegoria, mas a da modernidade. Valendo-nos da fonte judaico–cristã, a *Bíblia*, mais propriamente o *VelhoTestamento*, notamos que ele é composto de cinco livros – o *Pentateuco*: Gênesis, que trata da origem da vida e da história; Êxodo, cujo conteúdo refere-se a Deus como libertador e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

formador de seu povo; Levítico que apresenta a formação do povo santo; Números que mostra o caminho em direção à Terra Prometida e, por fim, Deuteronômio o qual apresenta um projeto de uma nova sociedade, baseada nos preceitos bíblicos. Tomando o *Pentateuco* como base e comparando-o à viagem pelo mar feita pela península, veremos que se opera entre eles uma transgressão profundamente construída em *A jangada de pedra.*

Assim, em Gênesis há não só a origem do mundo e da humanidade como também a origem do bem e do mal. A criação bíblica inicia-se tendo Deus como criador: "No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia, as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: _ "Que exista a luz!" E a luz começou a existir" (Gn 1-2). É a partir da linguagem ou de uma voz impositiva que Deus passa a criar o mundo, processo que dura sete dias, iniciando-se o mito da origem do mundo cristão. Se tomarmos o mito grego da origem, o qual se encontra, como já dissemos, na *Teogonia* de Hesíodo, veremos alguns pontos convergentes: a ausência de forma, o abismo, a desordem, o caos. A partir desse estado inicial caótico comum aos dois mitos genesíacos, começa a surgir um diferenciador, que será o ponto inicial sobre o qual os mitos irão diferenciar-se, o que, por sua vez, ocasionará visões diametralmente opostas.

No mito grego não há um princípio que torne possível o mundo, ou seja, filosoficamente, não há a colocação de um deus como causa ordenada e ordenadora, e sim, a junção de três forças primordiais, as quais são denominadas pela figura da Personificação, o que, em última instância, constitui uma alegoria.

É fundamental, neste ponto, notarmos que o procedimento de construção do mito grego está calcado na alegoria; nesse sentido, é ela quem faz a

mediação entre o mito genesíaco e sua possibilidade de existir a partir da linguagem, o que nos remete à visão de dois teóricos, já aqui colocados, que vêem na "Antigüidade greco-latina a origem do recurso ao alegórico como forma retórica ou poética" (1986, p.52), visão corroborada por Huizinga que a considera como "um dos processos elementares da elaboração intelectual do homem." (1980, p.153). Assim, a partir da alegorização das potências criadoras o mundo e seus deuses adquirem condições para surgir.

Por outro lado, no mito de origem judaico–cristão, tudo se volta para a concepção de que Deus é o princípio, ou seja, a causa de criação do mundo; além disso, é também sua causa ordenadora e é quem produz e mantém a ordem, o mundo é entendido como continuação ou prolongamento da vida de Deus. Podemos ver que os dois mitos genesíacos possuem visões divergentes: em um há Deus como princípio de tudo, no outro há a visão de uma tríade formadora, mas a causa da junção dos três elementos não aparece explicitamente.

Isto nos instiga a uma analogia entre os dois mitos cosmogônicos e *A jangada de pedra*. Partindo da análise das personagens, as quais, na postulação de Scholes e Kellogg, "são os principais veículos de significado na narrativa" (1977, p.72), o narrador coloca – "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" (p. 47) – o que nos permite ver a indefinição tanto do ponto de vista do lugar de onde partiu a personagem, como da ausência de um princípio que ordene a causa da partida de Joaquim, mesmo sabendo que ele vai ao encontro de Pedro Orce. A procura pelo princípio é extremamente recorrente nesse romance, mesmo que ela sirva para negá-lo: "pensando bem, não há

unesp

um princípio para as coisas e para as pessoas, tudo o que um dia começou tinha começado antes..." (p. 47).

A esse trecho podemos acrescentar outro que funciona como índice e antecipação do motivo do parto, que eclodirá na narrativa mais ao final:

> as coisas se passavam como se uma normalidade nova tivesse vindo instalar-se no lugar da normalidade antiga, mas sem convulsões, abalos ou mudanças de cor, que, aliás, a darem-se, também nada explicaram. O erro é nosso, com este gosto de drama e tragédia, esta necessidade de coturno e gesto largo, maravilhamo-nos, por exemplo, diante de um parto, aquela azáfama de suspiros e gemidos, e gritos, o corpo que se abre como um figo maduro e lança para fora outro corpo, e isso é maravilha, sim senhor, mas não menor maravilha foi o que não pudemos ver, a ejaculação ardente dentro da mulher, a maratona mortífera, e depois a fabricação lentíssima de um ser por si próprio, é certo que com ajudas, esse que será, para não irmos mais longe, este que isto escreve, irremediavelmente ignorante do que lhe aconteceu então e também, confessemo-lo, não muito sabedor do que lhe acontece agora (p. 119).

Na verdade, o maravilhamento diante da gestação (do mundo e dos seres) não se cobre de inocência ou apenas puro encanto, porque a constante intervenção do narrador, "este que isto escreve", vai possibilitando o afastamento em relação ao imediato mais espontâneo para ver criticamente sua aura de sacralidade. Assim, se as metáforas e comparações são belas, o tom que as cerca não é tanto assim, porque esse "parto" criado pela narrativa é pleno de elementos perturbadores. E disso o narrador é sabedor. O que ele faz é apontar a impossibilidade de se precisar o princípio de tudo,

unesp

pois "a história desta folha de papel, tomemos o exemplo mais próximo das mãos, para ser verdadeira e completa, teria de ir remontando até aos princípios do mundo, de propósito se usou o plural em vez do singular, e ainda assim duvidemos, que esses princípios não foram, somente pontos de passagem, rampas de escorregamento" (p. 47).

Jogar com a inexistência da aceitação de um princípio é o que o narrador faz, ao insistir no plural "princípios" e ao lançar dúvidas sobre o apoio em fontes seguras que é, afinal, o que sua narrativa põe em causa. Isto nos permite ver uma primeira ligação com a *Teogonia* – nos dois textos não há o conceito de um princípio a partir do qual haveria a formação do mundo, a causa dessa gênese não se apresenta, assim como em *A jangada de pedra* joga-se com a sua existência ou com a impossibilidade de encontrá-la, o que se contrapõe ao mito judaico-cristão cujo ponto essencial é justamente a existência de Deus como causa.

A *Teogonia*, como o próprio nome diz, trata do nascimento dos deuses e seus descendentes, assim como a *Bíblia*, a partir de Deus, trata do nascimento do homem e seus descendentes. No entanto, no romance de José Saramago, ainda que esteja embasado em mitos genesíacos, há a presença de uma potência ou força sobrenatural, não um Deus ou vários deuses, mas personagens. São elas, embora não conscientes, que possuem o poder de encantamento do mundo. Não há, em *A jangada de pedra* um sentido transcendente, como há no mundo grego e no cristão, porque, embora alimentada por esses dois mitos, o grego e o judaico–cristão, o romance não apresenta um caráter sagrado, não há o respeito incondicional à tradição.

Se observarmos a etimologia da palavra religião:

> do latim religio, formado pelo prefixo re (outra vez, de novo) e o verbo ligare (ligar, unir, vincular) – A religião é um vínculo. Quais as partes vinculadas? O mundo profano e o mundo sagrado. Essa ligação é simbolizada no momento de fundação de uma aldeia, vila ou cidade e na religião judaica isto acontece "quando Jeová indica ao povo o lugar onde deve habitar- a terra prometida - e o espaço onde o templo deverá ser edificado, para nele ser colocada a Arca da Aliança, símbolo do vínculo que une o povo e seu Deus, recordando a primeira ligação: o arco – íris, anunciado por Deus a Noé como prova de seu laço com ele e sua descendência. Também no cristianismo a *religião* é explicitada por um gesto de união. No Novo Testamento, Jesus disse a Pedro: "Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja e as portas do inferno não prevalecerão contra ela (Chauí, 2000, p.298).

Assim, podemos fazer algumas considerações, no que diz respeito ao romance e à ligação entre o mundo profano e o sagrado propiciado pela existência da religião.

Há, em *A jangada de pedra*, a partir da ruptura dos Pireneus, a possibilidade de fundação de um novo mundo ibérico, o qual também busca um espaço ideal, semelhante à Terra Prometida bíblica. Há, ainda, como já apontamos, o assentamento desse novo espaço na personagem Pedro (como acontece no Novo Testamento). No entanto, embora calcado no texto bíblico, o de Saramago, de maneira bastante contundente, dessacraliza o espaço: ao invés de haver deus, deuses ou anjos da guarda, quem vem auxiliar as personagens e a península em sua busca pela "Terra Prometida" é Constante, descendente de Cérbero, figura mitológica demoníaca. Se nos valermos do significado da palavra inferno - "segundo o Cristianismo, lugar ou situação pessoal em que se encontram os que morreram em estado de pecado; expressão

simbólica de reprovação divina e privação definitiva da comunhão com Deus" (Holanda, 1986, p.943) – veremos que, de fato, há a intenção, não de união com Deus, mas de separação definitiva, e, se nos lembramos da etimologia da palavra diabólico, por nós já apontada, (separado), então desponta uma outra conotação – o desejo contrário ao professado pelo texto bíblico; ou seja, há em *A jangada de pedra* a intenção diabólica, no sentido etimológico, de separar-se dessa visão religiosa judaico–cristã, talvez por estar tão arraigada na cultura portuguesa. Portanto, retomando os dois mitos genesíacos e relacionando-os ao universo saramaguiano, o intuito de revisão e reestruturação subjaz ao texto, e a transgressão é privilegiada como um dos procedimentos fulcrais de construção do romance.

Retomando o *Pentateuco*, mais propriamente o Êxodo, cujo conteúdo apresenta Deus como libertador e formador de seu povo, e comparando-o aos êxodos ocorridos no romance, uma grande inversão apresenta-se: não é o povo que sai de sua prisão para libertar-se e procurar a Terra Prometida, como na Bíblia. Em *A jangada de pedra* os habitantes peninsulares fogem da terra à procura de um lugar melhor e, por extensão, o conceito bíblico de "Terra Prometida" não é possível nesse universo infernal. Há três êxodos: o primeiro dos turistas estrangeiros, o segundo dos ricos e poderosos e o terceiro, dividido ironicamente pelo narrador em duas partes: a primeira de pessoas de poucas posses e a segunda de pessoas de recursos médios e altos. É interessante apontar, a partir dos êxodos, a construção de uma alegoria que é crucial à análise desse romance: com o primeiro êxodo, o dos turistas estrangeiros, há a fuga de quem não é ibérico, portanto, a partir de sua saída, a Península compõe-se apenas de seus habitantes nativos, enraizados na terra, o que era "estrangeiro" não faz mais parte desse universo, portanto a ilha, à medida que navega, torna-se cada vez mais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

aprofundada em sua raízes. O segundo êxodo – o dos ricos e poderosos – alegoriza a real situação do mundo ibérico que agora se encontra pobre. O narrador comenta ironicamente:

> Viu-se então como o edifício social, com toda a sua complexidade, não passa de um castelo de cartas, sólido apenas de aparência, se dermos um safanão na mesa em que está armado, vai-se abaixo. E a mesa, neste caso, e pela primeira vez na história, movera-se por si própria, meu Deus, meu Deus, para que sejam salvos os preciosos bens e as vidas preciosas, fujamos (p. 223).

A península navega e cada vez mais volta-se para si mesma, o que é corroborado pelo terceiro êxodo – o rumo ao interior. Assim, a alegoria completa-se e começa a surgir um outro mundo ibérico, rompidas as raízes conhecidas e com poucos recursos, mas para o qual a saída ou possível solução encontra, cada vez mais, em aprofundar-se em suas novas raízes à procura de sua verdadeira (não imposta) identidade. É interessante vermos que essa viagem – busca, através da personificação da península, reveste-se de uma vontade pétrea, o que nos permite ligá-la ao título do romance – "Então, a Península Ibérica moveu-se em pouco mais, um metro, dois metros a experimentar as forças", ou ainda nesse trecho: "sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda" (p.43). Inversamente aos relatos que tratam da origem do mundo, sejam quais forem as fontes, na narrativa pós-moderna de Saramago não há elevação ou sublimidade no trato com a matéria narrada, ao contrário: a gravidade do fato é burlada pelo tom caricato e mordaz. A própria personificação da península corresponde a uma visão realista, responsável pela

unesp

humanização grotesca do espaço, que passa a ter vontade própria e atitudes individualistas.

Outra é a tonalidade ou dicção que perpassa o texto bíblico, dotado de uma seriedade elevada, afinada à natureza do fato (catástrofe) a ser narrado:

> Noé era um homem justo, íntegro entre seus contemporâneos, e andava com Deus. Noé gerou três filhos: Sem, Cam e Jafé. A terra se corrompera diante de Deus e estava cheia de violência. Deus viu a terra corrompida, porque todo homem da terra tinha se corrompido em seu comportamento. Então Deus disse a Noé: "Para mim chegou o fim de todos os homens, porque a terra está cheia de violência por causa deles. Vou destruí-los junto com a terra. Faça você uma arca de madeira resinosa(...) Eu vou mandar o dilúvio sobre a terra, para exterminar todo ser vivo que respira de baixo do céu: tudo o que há na terra vai perecer (Gn, 9,17).

Assim é contada a história do dilúvio na narrativa bíblica, na qual os próprios fatos ocupam o primeiro plano sem a interferência mordaz de um narrador como mediador e operador astuto dos fatos. Explicações claras, repetições, encadeamento lógico, eis o que transparece no texto bíblico. A única autoridade é o próprio Deus, mas como um elemento da diegese e não como sujeito manipulador do discurso. É por sua vontade que Noé e sua família se salvarão e tudo mais será destruído. Há, portanto, no texto bíblico, novamente um princípio do qual parte a ordem para o dilúvio realizar-se, visando à punição dos homens. O fato de haver um extermínio e o mundo voltar quase ao caos inicial, antes de Deus construí-lo, dá ao texto um caráter de criação cíclica, o que aponta para seu caráter mítico. Deus apresenta-se

unesp

como o agente causador do dilúvio, assim como o salvador da humanidade, pois é através da Arca de Noé que ela se salva. Perpassa à narrativa bíblica um clima de punição para aqueles que se desviaram da ideologia cristã. Em contrapartida, há também, como já apontamos no capítulo dois, uma lenda grega acerca da reconstrução do mundo. Deucalião e Pirra fazem nascer, a partir de pedras, um novo gênero humano.

No romance de José Saramago há também a ocorrência de um dilúvio, mas às avessas. Isto porque, como é próprio do dilúvio, uma quantidade torrencial de água invade a terra e a toma quase que por completo. Inversamente, em *A jangada de pedra*, é a própria terra que invade a água, ou seja, é a voluntariedade da península que a faz invadir o mundo aquático, provocando uma inversão extremamente engenhosa desse motivo – o dilúvio – edificador de transformações. Assim, podemos ver nessa inversão estrutural uma alegoria pertencente às entranhas da tessitura textual: *A jangada de pedra*, em todos os níveis que a constituem, possui uma vontade pétrea, inabalável, de transformação e revisão de conteúdos sacralizados ao longo dos séculos, de questionamento, a partir da estrutura, da ordem social, política, cultural, histórica e religiosa, valores reconhecidos como componentes essenciais à humanidade e sobre os quais o mundo (português) está assentado.

Ainda em relação às duas narrativas sobre o dilúvio, é interessante apontar que, assim como Deucalião e Pirra recriaram o mundo a partir de pedras, subjaz ao texto de Saramago a possibilidade de recriação do mundo a partir da península – pedra – Pedro, o que a faz ter uma ligação mais estreita com a lenda grega, desviando-se, como faz de maneira recorrente, da ideologia judaico–cristã. Essa colocação nos permite destacar mais um aspecto presente no texto saramaguiano: o desvio. A península, após seu desprendimento do continente europeu, navega à deriva pelo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Oceano Atlântico e, em determinado momento, existe a possibilidade de chocar-se com os Açores e ter o mesmo destino da Atlântida. No entanto, sem que ninguém saiba o porquê, ela muda de direção e dirige-se rumo à Groenlândia e Islândia e pára, passando a girar em sentido anti-horário. Dá meia volta e passa a descer, colocando-se agora entre a África e a América Latina, movimento finalizador.

Assim, a partir do caminho percorrido pela península, podemos fazer algumas considerações: a primeira está no fato de que ninguém consegue explicar a causa do desgarre e nem o caminho a ser percorrido. Extremamente habilidosa é essa tática criada na narrativa: a impossibilidade de explicação para o ocorrido metaforiza a natureza singular da península, um modo de ser que escapa a qualquer compreensão quando assentada numa tradição lógica que não tem mais lugar no mundo, por isso precisa ser posta à margem. Há, em relação aos movimentos da península, uma imprevisibilidade constante o que ocasiona reações controversas em seus habitantes, desde incredibilidade até prazer coletivo, como quando a população soube do desvio em relação aos Açores. Assim, indiferente a comoções humanas, a península viaja, desvia, gira em torno de si mesma e possibilita a criação de inúmeras possibilidades de leitura.

Retomando a noção de desvio e ligando-a às duas fontes da alegoria, a alegorese grega e a judaico–cristã, vemos que o texto de Saramago serve-se das duas fontes, mas ao mesmo tempo provoca mudanças, proporcionando, assim, a possibilidade de criação de uma alegoria moderna voltada a outras intenções. Dentre elas, desconstruir a estereotipia e a manutenção do *status quo*, construindo, em seu lugar, uma ânsia de desvio, por meio da inversão e transgressão dos limites. Essa ânsia está alegorizada na vontade pétrea da península em realizar seus movimentos desconcertantes, mas ao mesmo tempo, "concertados" por meio de uma instabilidade

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que navega no ritmo das ondas do mar – um dos pontos fulcrais da obra de José Saramago. Portanto: uma instabilidade que navega apoiada num dos arquétipos essenciais do destino português — o mar — com sua "vivência do oceano sem limites", enfim, essa vocação marítima de que tratou Antônio Quadros em sua obra (1986, p.47). Mas aí é que reside o feito inusitado da aventura proposta por Saramago. A navegação da península nada tem de heróico ou previsível em termos de missão histórica; ao contrário, é uma navegação às cegas, não guiada por um intuito imperialista ou conquistador, mas movida por impulsos inexplicáveis que têm como único desejo a busca de si mesma, a sua rebeldia em relação a uma vida aprisionada à condição de apêndice da Europa. Logo: o texto de Saramago está simultaneamente afirmando e negando o sentido do arquétipo marítimo, navegando em suas águas mas poluindo-as com uma nova visão.

Ainda em relação à noção de desvio, se retomarmos a colocação de Pedro Orce como pedra fundamental da narrativa e, por extensão, pedra como metáfora de palavra, veremos que o desvio é parte integrante do processo de criação da linguagem literária, a qual, em sua essência, é caracterizada por desvios, por exceder em significar, por estar sempre à beira de um possível choque, alegorizado no caminho da península rumo aos Açores; o desviar-se da normalidade é inerente ao poético.

As colocações feitas são corroboradas pelo movimento anti-horário da península, ou seja, a partir dele, e através da imagem da "cambalhota da península" – alegoria do nascimento – é que a península "nascerá" novamente, assim como todas as crianças geradas nesse período, incluindo as de Joana Carda e Maria Guavaira. Como o próprio nome diz, o movimento gerador de nascimento–criação segue contrariamente à marcação do tempo e pode ser visto, nesse sentido, como alegoria do texto o qual prima

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

por quebrar expectativas, ir na contramão da cultura e da história, navegar objetivando revirar o mundo, para justamente criar, através do movimento de "caída" da península, a alegoria do mundo às avessas.

> 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 (p.216).

Trata-se, aqui, de divagações do narrador sobre a figura arquetípica do navegador solitário que irá contar sua história, assumindo-se como outro narrador de uma narrativa paralela ou, segundo o narrador, de uma "história maravilhosa e miraculosa." (p.216). Assim, refazendo o percurso do narrador, mas a partir do primeiro navegador – Ulisses – começamos a destecer, como Penélope, a narrativa paralela de Saramago.

Calcada no topos da travessia por mar, a *Odisséia* de Homero tem como história central as peripécias de Ulisses na sua viagem de volta para Ítaca, cuja duração foi de dez anos. Ulisses, após naufragar e ser salvo em ilhas diferentes, por mulheres diferentes, consegue, ajudado principalmente pela decisão de Destino, o qual já havia sentenciado por seu regresso, chegar a Ítaca. Trata-se, portanto, de uma epopéia de regresso do herói à terra de origem. A história do navegador solitário, personagem de Saramago, apresenta algumas semelhanças com a de Ulisses – ambos estão solitários em pleno mar, embora Ulisses, em algumas partes do relato, tenha companhia. Estão sujeitos ao sabor dos ventos, já que o motor do barco do navegador está quebrado, ou

unesp

seja, sua salvação depende de elementos da natureza, pelo menos teoricamente. Contrariamente ao navegador, Ulisses recebe vários tipos de ajuda e consegue finalmente retornar a Ítaca. Por sua vez, o navegador, quando já não havia mais esperanças, tem seu barco "acolhido" pela península, ou seja, há novamente, em *A jangada de pedra* uma inversão: ao invés de o barco atracar na ilha e salvar seu tripulante é a ilha quem acolhe o barco e resgata, pelo menos inicialmente, o tripulante. Curiosa situação a virar do avesso o motivo paradigmático do náufrago: o navegador "é desembarcado" na ilha-península (Lisboa) que está deserta por causa do choque com as ilhas. Ao desembarcar, aturdido à procura de água, o navegador é morto por policiais que o tomaram por louco. Há, portanto, também a idéia de regresso, mas este termina tragicamente. Uma imagem utilizada pelo narrador serve para reafirmar esse desfecho anti-climático:

> 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 delas 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 (p.221).

Diferentemente de Ulisses, que sempre encontrou uma mulher para saciar seus desejos, o navegador solitário defronta-se com mulheres de ferro, o que impossibilita a realização de seus desejos, mas viabiliza, por outro lado, a criação de uma alegoria, já apresentada imageticamente pelo narrador na passagem: "o motor está a trabalhar, tunc – tunc, tunc – tunc, o mar, até onde os olhos chegam, corresponde, cintilação por cintilação, à clássica imagem do espelho..." (p.218). O adjetivo, aqui,

unesp

curiosamente desempenha dupla função: a imagem **clássica**, ou seja, convencional, do espelho é a do reflexo, mas também pode aludir à narrativa **clássica**, a do navegador épico que é agora revirada. A colocação dessa imagem especular já, por sua própria constituição, inverte tudo, ou seja, o espelho devolve aos olhos a imagem invertida, portanto, o mesmo mar pelo qual navegou Ulisses e, sobretudo, as condições nas quais fez sua viagem estão modificadas, o que nos leva à dedução de que o desfecho para o navegador é infeliz e fatal.

A narrativa paralela do navegador solitário, além de resgatar, inserir e reescrever a viagem de Ulisses, resgata, mas por via insólita, a epopéia do povo português, representado em sua via crucis marítima por esse navegador louco e com uma inquietação crescente em relação à sua aventura: "e então acorda depois de ter julgado que acordara, porque sonhava que estava morto". (p.219). Interessante também nessa narrativa contada pelo navegador e inserida no romance é a possibilidade que tal inserção provoca quanto a uma leitura intertextual. Não é apenas Camões que retorna nesse percurso de aproveitamento arquétipo marítimo como objeto poético mas também Fernando Pessoa e seu poema dramático "O Marinheiro": não estaria o navegador recuperando a história do marinheiro contada por uma das veladoras nesse texto pessoano? Isto sem contar outra fonte, já citada por nós, que também reaparece aqui na figura de outro "Ulysses" — o de *Mensagem*, na sua intrigante conjunção de mito e realidade.

Assim, de posse do topos da travessia por mar, o narrador saramaguiano, incansável em sua intenção de resgate, inserção e subversão dos textos canônicos constrói em *A jangada de pedra* a impossibilidade de haver a repetição semântica dos textos por ele recuperados. Vale acrescentar que a *Odisséia* de Homero

unesp

está na origem do gênero narrativo, o que pode ser visto, também, como outra alegoria de retorno à origem, agora no plano literário.

Outra analogia pode ser feita entre a *Odisséia* e *A jangada de pedra*: na primeira, embora haja deuses que confabulam, uma força maior está presente – a do Destino, que do ponto de vista grego, é uma força cósmica misteriosa e superior ao próprio Zeus. Assim, em *A Odisséia* impera a vontade do Destino e Ulisses atinge seu objetivo ao retornar a Ítaca. Em *A jangada de pedra* também notamos a presença do destino, mas este parece agir de outra maneira. Já apontamos em Maria Guavaira uma espécie de parca, auxiliar de Destino (o grego). No entanto, a personagem saramaguiana apenas destece o fio de lã azul, não há ninguém que fixe seu tamanho e o corte. Ainda em relação à Maria Guavaira, notamos que ela sabe conduzir a galera, mas não sabe para onde ir, característica comum às personagens do romance – não há neles uma motivação interna que os faça agir, são levados pelos acontecimentos sem qualquer hesitação ou questionamento, como se fossem marionetes. Não há também, em *A jangada de pedra*, apesar da existência do destino, uma instância transcendente, como há em *A Odisséia*. No romance de José Saramago, embora mantenha ligações com a epopéia grega, a descida ao fundo do inferno feita por Ulisses não é possível, uma vez que, como já dissemos, a região da península é o próprio inferno, o que dá ao texto um caráter imanente.

Se tomarmos a afirmação de Terry Eagleton, segundo o qual "os poemas épicos e a poesia dramática da literatura greco-romana encontram beleza artística e riqueza de sentido na luta inglória da vontade humana contra a predestinação do Fado" (1997, p.39), veremos que ela não pode se aplicar à viagem de Joana e seus

companheiros, pois inserida em uma narrativa em que o épico não tem mais lugar e a medição de forças nada tem que ver com a tragicidade ou heroísmo.

As personagens parecem carecer de inteireza, o que pode ser visto por sua total falta de direcionamento e o fato de possuírem instrumentos cujos poderes são insólitos. Tais postulações nos direcionam a algumas considerações de Sérgio Paulo Rouanet ao estudar a obra de Walter Benjamin (1984, p.33): " O personagem é conduzido à morte pelo destino, forma natural da necessidade histórica, e não por suas ações. Também as coisas inanimadas submetem o homem a seu domínio, enquanto instrumentos do destino (...) Dada essa sujeição à natureza, a motivação psicológica dos personagens é nula. Eles não são movidos por fatores éticos, e sim por forças naturais." Em Saramago, essa força imperiosa e inexplicável do destino existe, mas precisa ser vista com cuidado. Logo no início da narrativa, o gesto de Joana Carda com seu pau de negrilho é comentado com as palavras: "o que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha, Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser." Para um narrador astuto e demiúrgico como o de Saramago, a própria noção de Destino não fica impune ao joguete do discurso. Na verdade, cria-se uma ambigüidade nessa fatalidade: não se trata apenas de um "tem de ser" arquitetado por um Deus ou força superior e externa aos fatos, mas uma "fatalidade" engendrada internamente pelo narrador de um relato onde "tudo tem de ser" conduzido por sua óptica criativa e imperiosa. Quando o narrador tece comentários acerca da pedra jogada por Joaquim Sassa ele diz: "pedra que parecera ter o destino traçado" (p.10). Ora, que destino traçado é esse senão o de uma narrativa que vai concertando insolitamente os fatos e seres numa trajetória a ser acompanhada e desvendada também pelo leitor? Uma narrativa que se auto-referencia a todo momento

unesp

não pode deixar de considerar o Destino como o seu próprio percurso ou textualidade. Daí o poder infernal do narrador de *A jangada*, que simula referir-se a um fado misterioso e inalcançável a envolver as personagens para, na verdade, ter completo domínio do tecido/conserto desse universo em que as faz navegarem à deriva e à mercê de forças superiores.

Assim as quatro personagens são conduzidas pelo cão e o fio até encontrarem Maria Guavaira: "o seu destino imediato é andarem atrás de um cão que do seu próprio destino esperamos que alguma coisa saiba, mas este não é o tempo em que os animais, por falarem, podiam dizer onde queriam ir, se não lhes faltassem cordas vocais" (p. 167). Mesmo não possuidor de uma inteireza desejada, o cão os conduz e o narrador acrescenta – "Há um acordo entre este cão e estas pessoas, quatro seres racionais consentem em deixar-se conduzir pelo instinto animal, salvo se estão todos eles a ser atraídos por um ímã colocado ao norte ou puxados pela outra ponta de um fio azul gêmeo deste que o cão não larga" (p. 168), colocação que alerta para o caráter absurdo, irracional, dessa liga homens/cão para a qual não há explicação possível a não ser por um motivo mais enigmático ainda. No entanto, se nos reportarmos à diegese, veremos que foi ele quem cortou um pedaço do fio na casa de Maria Guavaira antes de ir ao encontro das outras personagens. Novamente, um objeto, ou instrumento do destino, o fio de lã azul, o qual se encontrava inicialmente no sótão de Maria Guavaira, possui, em certo sentido, mais "poderes" e vontade que a própria personagem.

Outro ponto interessante a acrescentar é que tanto Joana Carda como Maria Guavaira, as mulheres, é que estão de posse dos dois instrumentos do destino – a vara de negrilho e o fio de lã azul. Joaquim Sassa e José Anaico são propulsores da busca, alegorizada na personagem Pedro, o qual, por sua vez, sente os efeitos, por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sustentar metonimicamente a península. Assim e embora não tenham consciência disso, as personagens femininas comportam a possível causa de racharem-se os Pireneus, assim como o provável caminho a ser percorrido, o que nos permite apontar como uma das características singulares da ficção de José Saramago a supremacia das personagens femininas, sua visão singular, mesmo diante de um mundo estilhaçado.

A partir de uma visão abrangente da análise do romance, dois elementos são recorrentes – a presença da Bíblia e da mitologia clássica. Se nos valermos da afirmação de Frye (1973, p.136): "os princípios estruturais da literatura relacionam-se tão estreitamente com a mitologia e a religião comparativa como os da pintura com a Geometria. Neste ensaio estaremos usando o simbolismo da Bíblia, e em menor extensão a mitologia clássica, como uma gramática dos arquétipos literários" – e retornarmos ao método utilizado para nossa análise, apresentando no primeiro capítulo – deixar que a própria obra nos mostre a trilha analítica –, veremos que *A jangada de pedra*, assim como o ensaio de Northrop Frye, apresenta também a Bíblia e a mitologia clássica como suportes estruturais. No entanto, como temos ressaltado, o que conta na ficção de Saramago é o signo da transgressão, daí que a inserção só se realiza para atender a uma funcionalidade pelo avesso, tanto das imagens e formas recuperadas da origem quanto dos mecanismos em que elas operam e geram sentidos. É assim que as fontes figuram nessa narrativa, diluídas pelo tom questionador das entranhas abissais dos dois universos – o bíblico e o greco-latino.

De posse desse desejo diabólico, no sentido etimológico do termo, um artifício apresenta-se para tornar possível que "uma estrutura mítica seja colocada em um texto realístico" (1973, p.138) – a deslocação. Ainda segundo Frye (1973, p.139), "o princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado

metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes." Retomando o universo de Joana Carda e seus companheiros, uma personagem, a partir do conceito de deslocação, adquire outra possibilidade alegórica: Constante. O cão descendente de Cérbero, constitui-se fisicamente por ter uma cabeça e não possuir cordas vocais. Como já apontamos, em relação ao seu antepassado mitológico, ele encontra-se mutilado, sem uma completude ideal. Se nos reportarmos ao conceito de deslocação apontado por Frye, podemos visualizar na personagem canina a personificação desse artifício, ou seja, Constante é a alegoria da deslocação. Ele traz características semelhantes ao cão mitológico, no entanto, por não ser mais possível a crença nesse mundo ideal, Constante padece de um certo estilhaçamento, característica do mundo contemporâneo, o que dá ao texto um tom extremamente irônico e nos remete ao conceito de modo de Northrop Frye (1973, p.56) : "constitui a tonalidade básica de uma obra de ficção".

Isto nos permite dizer que José Saramago enquadra-se, ainda segundo a teoria de Frye, no rol dos escritores míticos irônicos, ou seja, sua obra segue um padrão mítico, mas há a introdução da ironia, e "o escritor de ficção irônica, portanto, censura-se, e, como Sócrates, finge não saber nada, mesmo que é irônico. A objetividade completa e a supressão de todos os julgamentos morais explícitos são essenciais a este método. Assim a compaixão e o medo não se suscitam na arte irônica: refletem-se da arte para o leitor". (1973, p. 46).

A teoria de Frye, mais propriamente a do mythos, serve para fundamentar e reiterar a análise que vem sendo feita no que se refere ao desejo de criar um mundo às avessas, objeto desse capítulo. O crítico aponta quatro categorias

unesp

narrativas mais amplas do que os gêneros literários: o romanesco, o trágico, o crônico e o irônico ou satírico, e os denomina *mythoi* ou enredos genéricos. Tendo as estações do ano como fonte, temos: o mythos do verão: a estória romanesca, o mythos do outono: a tragédia, o mythos da primavera: a comédia e, por fim, o mythos do inverno: a ironia e a sátira.

Este último interessa-nos diretamente por ajustar-se à *Jangada de pedra*, visto que há neste romance uma "tentativa de dar forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada." (1973, p.219). Caminhando com a teoria de Frye, a busca interpretativa ganha corpo, pois o mythos do inverno tem como princípio básico estruturador a paródia da estória romanesca (mythos do verão). Se tomarmos o vocábulo paródia, veremos que ele é composto de dois discursos, sendo que o segundo (paródico) desloca e nega o primeiro. Nesse sentido, podemos dizer que a paródia é uma forma de alegoria, ou seja, ao parodiar a estória romanesca, José Saramago faz do mundo ficcional de *A jangada de pedra* uma grande alegoria, sempre acompanhada por intenções satânicas, outro componente essencial à sua obra, o que vem ao encontro de outro ponto da teoria de Frye, segundo a qual, os quatro mythoi são aspectos de um mito unificador fundamental – o mito da procura. Como interessa-nos o mythos do inverno, temos: "o sparagmós, ou senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo, é o tema arquetípico da ironia e da sátira." (1973, p.190).

Se estabelecermos um paralelo entre a estória romanesca e *A jangada de pedra*, encontraremos várias apropriações desta em relação àquela. A primeira fase da estória romanesca diz respeito ao mito do nascimento do herói, o qual é comumente

associado a uma inundação, sendo colocado numa arca ou baú que flutua no mar. Em *A jangada de pedra* a associação é feita imediatamente, como já apontamos anteriormente, mas há uma discrepância – o dilúvio é às avessas – a terra invade o mar e a península–ilha inicia sua busca (terceira fase). Assim como há na Bíblia pássaros providencias, no romance há a presença dos estorninhos que auxiliam as personagens a atravessar uma fronteira. A segunda fase retrata a juventude do herói, em um mundo pastoral e arcádico. No romance de Saramago não é possível encontrar esta etapa, visto que a possibilidade de harmonia inexiste, assim como a quarta fase da estória romanesca, pois esta trata da manutenção da integridade do mundo inocente, sendo este outro componente do ideal e que, portanto, não ocorrerá no real.

A quinta fase da estória romanesca encontra seu contraponto no romance por meio da união dos casais – Joana Carda e José Anaiço, Maria Guavaira e Joaquim Sassa —mas cujo idílio amoroso é quebrado justamente pelas personagens femininas ao se unirem a Pedro Orce. É interessante notarmos que, nessa etapa da narrativa, há uma diminuição no ritmo da viagem e a desordem geral por que passam os habitantes da península parece não ser sentida pelas personagens principais, que prosseguem em sua jornada. A sexta fase marca o fim de um movimento, mas cujo final indica também um recomeço, o que pode ser facilmente visualizado em *A jangada de pedra,* mas como sempre, de uma maneira diferente: a península pára, Pedro Orce morre e os viajantes prosseguem em seu retorno.

O fato de a vara, colocada na cova de Pedro, estar verde possibilita a idéia de um recomeço. No entanto, se pensarmos nas personagens e tentarmos ligá-las ao mito da procura, veremos que, apesar de Pedro Orce desejar ir a vários lugares e as outras personagens o acompanharem sem quase pestanejar, subjaz ao texto a falta de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

orientação, um andar a esmo, o que nos traz, segundo Frye (1973, p.235), "ao ponto de epifania demoníaca, a torre e a prisão escuras de infinito sofrimento, a cidade de terrível noite no deserto ou, com ironia mais erudita, a *tour abolie*, o alvo da procura que não está lá."

Muito poderia ser dito a respeito dessa procura, entretanto, parece-nos mais providencial retomarmos George Steiner (1991, p.65):

> muita coisa foi dita sobre a perplexidade e a solidão do homem depois que o Céu desapareceu da crença ativa. Sabemos do vazio neutro dos céus e sabemos dos terrores que esse desaparecimento acarretou. Mas pode ser que a perda do Inferno tenha sido o deslocamento mais severo. Pode ser que a transformação do Inferno em metáfora tenha deixado uma lacuna formidável nas coordenadas de que a mente ocidental dispõe para localização, para reconhecimento psicológico não ter nem Céu nem Inferno é ficar intoleravelmente carente e solitário em um mundo que se tornou plano. Dos dois, o Inferno demonstrou ser o mais fácil de recriar (as imagens que o reproduziam sempre foram mais detalhadas).
>
> Em nossa atual barbárie, está em ação uma teologia extinta, um corpo de referências transcendente cuja morte lenta e incompleta produziu formas substitutivas, paródicas. O epílogo da crença, a passagem da fé religiosa à convenção oca, parece ser um processo mais religioso que aquilo que os *philosophes* anteviram. As estruturas da decadência são tóxicas. Precisando do Inferno, aprendemos a construí-lo e administrá-lo na terra. A pouca distância de Weimar de Goethe ou nas ilhas da Grécia. Nenhuma habilidade contém ameaça maior. Porque a temos e a usamos em nós mesmos, estamos agora em uma pós– cultura. Ao pormos o Inferno acima da superfície, saímos da ordem principal e das simetrias da civilização ocidental.

unesp

A visão de Steiner pode ser desencantada, ao reconhecer a inversão de valores própria de nossa época: o Inferno ascende ao primeiro plano e ganha as mais diversas formas ou imagens de representação. Mas é uma visão que parece não ter em conta o desejo mais intenso e fascinante construído pela arte: recriar o inferno no corpo de sua linguagem. Aí, sim, o infernal deixará de ter as conotações tão negativas (e destrutivas) para acenar para outras imagens.

Uma das funções da narrativa ficcional, e em especial a de Saramago, é justamente promover a revirada das posições habituais em que o espaço conhecido está imerso. Mesmo que seja para mostrar-lhe o aspecto demoníaco, tanto mais instigante quanto mais forem desentranhadas suas formas desconcertantes e desafiadoras da lógica apaziguadora colocada sobre o mundo. É isso que faz com sua "jangada de pedra": transforma-a num corpo que exibe sua face infernal, subversiva em relação às leis de espaço e tempo históricos.

A enumeração de impossíveis posta em cena por sua narrativa — Pirineus racharem-se, estorninhos em bando voarem como cães fiéis ao dono, cão sem cordas vocais, fio de lã interminável, vara com cor que muda sozinha, terra que engole a água, pedra capaz de rachar um continente, etc — corresponde, afinal, ao que, conforme nos lembra Natália Correia, a retórica cunhou como *adynata*, "de que surte o tópico o mundo às avessas" e se constitui num dos recursos mais fecundos para explorar "essa irônica inversão dos dispositivos do mundo tal como é." (1973, p.100). Insurreição contra a lógica, esse procedimento (tão utilizado pelos surrealistas) faz com que se iluminem os lugares habitualmente obscurecidos pelo absolutismo racionalista e castrador. Nada tão propício a uma óptica desestabilizadora como a do narrador

unesp

saramaguiano. O espírito satânico de seu olhar engendra as mais curiosas estratégias de instabilidade na narrativa, porque não apenas cria o desconcerto e o estimula como também burla do próprio desconcerto, auto-referencializando-o .

No final de *A jangada de pedra*, por exemplo, quando não se pode mais (não se podia desde o início...) prever o que se passará com a península e todos estão apostando "triliões de dólares" para acertar onde exatamente ela irá ficar, o narrador ainda nos alerta com este comentário terrível sobre essa situação: "Compreende-se que nunca tenha havido jogo mais terrível do que este, porque em cada minuto que passa, em cada milha percorrida, vai-se reduzindo o número de apostadores com probabilidades de ganhar". (p.311).

Que perversidade a desse narrador, ao se referir a um jogo que não é apenas da península em seu deslocamento mas principalmente de sua própria narrativa! Sem dúvida, está deflagrado o inferno artístico.

4. A Metalinguagem: a manipulação do leitor

"A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algures nestes Montes Alberes que, no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar e por onde agora vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère, alusão que não é descabida no tempo e no lugar, pois todas estas coisas, mesmo quando o não parecerem, estão ligadas entre si" (p.17) – assim inicia-se o segundo capítulo do romance, após um primeiro apocalíptico e enigmático, e um ser, fundamental à narrativa, começa a constituir-se na figura a partir da qual tudo gira, tudo passa a transfigurar-se; um prestidigitador a manipular palavras – o narrador.

Detentor de um saber ilimitado, visto que a narração é ulterior, esse narrador heterodiegético torna-se o protótipo do demiurgo, o qual na visão platônica é " o Deus que cria o Universo, organizando a matéria pré-existente" (1986, p.533). Num entrecruzar de usos de pessoas gramaticais diversas – primeira pessoa do singular, primeira pessoa do plural, terceira pessoa do plural, voz onisciente, voz irônica, falas em discurso indireto livre, enfim, o narrador multiplica-se e dá "unidade" e sustentação ao romance como se estivesse de posse do fio de lã azul. Um fio com o qual brinca o tempo todo, tecendo e destecendo os caminhos do próprio relato, por exemplo quando afirma: "o comentário é da voz desconhecida que fala de vez em quando." (p.170). Assim, a partir de intenções suspeitas, percorremos sua trilha, cônscios de que a resposta imbutida em "ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido" (p.16) –

unesp

encontra-se nesse ser de papel, cujas artimanhas são tão infernais quanto a região pela qual as personagens estão viajando.

Senhor de sua narrativa, o narrador faz uso de suas potencialidades enquanto tais, mas opta, sagazmente, por dissimular seu saber, em determinados pontos da narrativa. Quando se refere aos estorninhos, por exemplo, diz: "Ora, para este caso não há explicação"(p.15), como se não soubesse o que irá acontecer aos pássaros. Denomina esse método de "parcimónia informativa" e o repete várias vezes ao longo do relato, como na passagem em que é descrito o estranho modo de o cão conduzir o carro Dois Cavalos. Além de fazer referência à maneira como conduz seu relato, o narrador conclui acerca do fato inusitado: "e isto sem dúvida mereceria explicação, porém não somos competentes de dá-la, paciência"(p.146). Claro que não se trata de competência ou incompetência, porque não é o saber do narrador que está em jogo mas um saber jogar com a (in)competência para lograr os efeitos desejados. Outro exemplo encontramos no momento em que é focalizado Pedro Orce em seu contato com o barco por ele encontrado: "não se pode confiar nos delírios da fantasia, claro que não seria impossível acontecer, outras acrobacias se têm visto mais difíceis, mas dá-se o caso irônico de ter o barco a popa voltada para o mar..." (p.184) – o "irônico" não está só na posição do barco mas também num olhar que comanda a narrativa, criando-lhe acrobacias e delírios da fantasia para dissimular seu saber. Trata-se, enfim, de um tipo de ironia, que "participa de uma visão dionisíaca da realidade e compraz-se em labirintos e arabescos. O pensamento irônico não é discursivo e recto; será, quando muito oblíquo e analógico." (Paiva,1961, p.25).

Essa colocação nos permite ver que, de fato, há por parte do narrador um tom irônico trabalhado sutilmente, inclusive nos momentos em que usa uma espécie

de "dúvida fingida" (Paiva, 1961, p.154), processo que consiste em dialogar com a própria incerteza, como por exemplo, no trecho: "Diria Pedro Orce, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira, forte presunção a sua, se não nossa, que levianamente estamos duvidando" (p.13). Ou seja: se o fato é absurdo por sua ousadia, mais absurdo ainda é confiar nele, o que o narrador se recusa a fazer. Assim, apesar de saber, o narrador oculta informações, duvida de outras e com isso cria o clima propício à busca, tanto das personagens, quanto do leitor para tentar desvendar este texto labiríntico. Vale acrescentar, como já dissemos no primeiro capítulo, que a ironia pode ser vista como alegoria no sentido de ser composta por dois discursos.

De posse de uma intenção dionisíaca, o narrador utiliza, também, o recurso da criação de um clima irônico por meio do tom familiar (Paiva,1961, p. 51).

Sabemos que a linguagem familiar é a que mais se aproxima da oralidade e que à escrita, ao contrário, não caberia essa familiaridade ou coloquialidade, em virtude do rigor e obediência a determinadas regras inerentes à sua natureza. Entretanto, no universo da ficção as diferenças de registro lingüístico não existem em função de convenções extratextuais mas sim por exigências tramadas pela própria linguagem ficcional. Assim, incorporar o oral à escrita de modo a privilegiá-lo como dicção singular conveniente à construção estética é uma necessidade que tem que ver com o projeto literário de Saramago, em plena sintonia com a oralidade. Tal familiaridade não está propriamente nos termos utilizados pelo narrador ou nas imagens escolhidas mas em procedimentos que figurativizam o familiar. Assim, por exemplo, o exagero para forçar a veracidade na tentativa de compreensão do rachamento da península acaba beirando o lúdico, cujo efeito é uma aproximação maior com o leitor:

unesp

"querendo apurar o que ambiciosamente denominamos rigor dos fatos, vamos consultar os testemunhos da época, documentos vários, jornais, filmes, gravações de vídeo, crônicas, diários íntimos, pergaminhos, sobretudo os palimpsestos, interrogamos os sobreviventes." (p.34-35).

Freqüente como procedimento de construção discursiva, a enumeração exagerada de elementos funciona como uma metalinguagem, na medida em que reflete o próprio absurdo do teor argumentativo, tão pouco confiável quanto o fato insólito ocorrido. Mas é também um exagero que se desdobra diante do leitor como um desenho animado em que as imagens vão se encadeando e tornando-se possíveis e é aí que reside a familiaridade propiciada pelo cenário ficcional.

Do mesmo modo, a banalização do sério pela intervenção do cômico restitui ao relato o tom de proximidade saborosa para com o leitor, próprio do antigo contador de histórias das narrativas orais. Assim, ao descrever os desencontrados caminhos das personagens pelo Dois Cavalos, o narrador joga com sua linguagem: "vendo-os, dirá, Vão para o sul, daqui a pouco emendaria, Vão para ocidente, ou, Vão para oriente, e estas são as direções principais ou cardeais, se mencionássemos a rosa-dos-ventos completa não chegaríamos a sair do Porto e da confusão." (p.168).

Em outros momentos, a narrativa investe numa dicção amplamente gozadora, manipulando as peças do relato como verdadeiras cenas de filme cômico. Ao comentar sobre as possíveis manchetes que os jornais estariam exibindo para explorar o sensacionalismo a envolver as três personagens, o narrador enuncia: "Enigmas Que Desafiam A Ciência, As Forças Ignoradas da Mente, Três Homens Perigosos, (...) Irá O Espanhol Ser Extraditado, interrogação, Estamos Metidos Num Grande Sarilho, isto pensou-o José Anaiço, não é título." (p.110). Note-se como é o próprio narrador quem

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

emenda, de modo burlesco, a sátira criada pela própria linguagem jornalística, ao mesmo tempo que retifica o equívoco.

A constante referência aos estorninhos que acompanham José Anaiço faz com que o enigmático do fato, muitas vezes emoldurado por uma descrição poética ("aproximou-se do carro com a sua coroa de criaturas aladas"), se complemente de modo contrapontístico com observações cômicas, graças ao recurso da intertextualidade: "não precisou José Anaiço de olhar para dar a resposta, São os meus, para ele é fácil, conhece-os, Sherlock Holmes diria mesmo, Elementar, amigo Watson, não há bando que se lhe compare por estes sítios."(p.79).

Como já apontamos, faz parte do poder manipulador do narrador, por vezes, ocultar um acontecimento no plano diegético, e em outras, enunciar claramente seu procedimento – "um homem pode chamar-se Cabeza de Vaca ou Mau-Tempo e não ser açougueiro ou meteorologista. Já se disse que são acasos, e manipulações, porém de boa-fé. (p.45). Note-se como a lógica é driblada pela comicidade que, em vez de esclarecer as intenções em relação ao relato, torna-as mais suspeitas e a "boa-fé" de que se fala é mais uma peça nesse joguete. Isto porque a intenção do narrador de *A jangada de pedra* é, efetivamente, virar o mundo "de pernas para o ar" (p.302), por meio de registros metalingüísticos perturbadores da estabilidade do texto. Assim prossegue em seu jogo de ocultamento e revelação, obscurecimento enigmático e iluminação cômico-grotesca, fazendo a narrativa flutuar entre diferentes tonalidades para fugir à monotonia unilinear do discurso. Em seu artigo, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1998, p.249) alude a esse procedimento discursivo:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> mas a questão que nos interessa — captada em síntese irónica pela frase de Proust — é a do retomar da palavra do outro em discurso que a ele se refere e com ele estabelece um duplo laço de reverência e traição. Por outras palavras, referimo-nos à escrita enquanto labirinto em que convivem discursos de tempos diversos, de origem diversa, de géneros diversos, qual irrupção de fragmentos quebrando a continuidade supostamente lisa do texto.

O narrador prossegue: "Como em todas as viagens (...) aconteceram mil episódios, mil palavras, mil pensamentos, e quem disse mil diria dez mil, mas o relato já vai arrastado, por isso tomo licença de abreviar, usando três linhas para andar duzentos quilômetros"(p.134-135); ou então: "imagine-se o que seria se, em vez daquele seu feitio esquinado, a península tivesse ao sul uma costa toda cortada a direito, não sei se está a seguir o desenho"(p.259). No primeiro exemplo, o narrador auto-referencia sua posição heterodiegética, graças à possibilidade que tem de controlar o tempo do discurso, mas graceja com esse dispositivo ao dizer que toma licença para abreviar, quando sabemos que tal gesto é totalmente dispensável a quem é soberano diante do jogo enunciativo. No segundo caso, o gracejo se volta ao leitor, solicitado a acompanhar o desenho traçado pelo narrador em sua história.

Há uma passagem que merece ser analisada por colocar em evidência, de modo burlesco, a questão do enredo. Diz a narrador: "À luz do dia todos os enredos têm muito menos importância, Deus, o mais ilustre dos exemplos, criou o mundo porque era noite quando se lembrou disso, sentiu naquele supremo instante que não podia agüentar mais as trevas, fosse ele dia e Deus teria deixado ficar tudo como estava". (p.258). O trecho interessa por dois motivos. Primeiro, há o tratamento irônico da figura divina, retirado de seu contexto de sacralidade e reverência para ser transposto

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

em uma situação realista marcada pelo pragmatismo das ações e pensamentos individualistas. Depois, desmitifica-se a primordialidade dos enredos, que parecem não atender a momentos privilegiados ou a determinações transcendentes mas a vontades ou veleidades casuais, acionadoras das tramas que desejam movimentar. E mais adiante na narrativa:

> Porém, diga-se já que este Pedro não é Orce, nem o narrador aliás sabe quem seja, embora admita que por trás do dito esteja aquele apóstolo com o mesmo nome que a Cristo negou três vezes, e estas são também as contas que Deus fez, provavelmente por ser trino e não ser forte em ciência aritmética (p.261).

A irreverência para com Deus está carregada de ironia e a interpretação satírica do pensamento divino aliada a algo tipicamente humano (ciência aritmética) quebram o caráter sagrado de Deus, e, por extensão, da ideologia cristã, um dos pontos principais em que se assenta a obra de José Saramago. Novamente é o riso, que advém da imagem de Deus com problemas de aritmética, que cativa o leitor a aderir à visão do narrador. Adesão tanto maior porque facilitada pela referência jocosa do narrador à sua própria ignorância e à vulnerabilidade do ser humano diante de problemas, plenamente justificada pela atitude do próprio Deus.

O efeito desestabilizador é mais intenso na medida em que, apesar dos jogos ou artifícios criados na enunciação, topamos com uma observação do narrador como: "se não fôssemos tão discretos" (p.209), em total desacordo com o que ele realmente realiza. Mas em outro momento da narrativa a pretensa discrição ou neutralidade é novamente apagada, ao afirmar: "a importância relativa dos assuntos é variável, ele é o ponto de vista, ele é o humor do momento, ele é a simpatia pessoal, a

objectividade do narrador é uma invenção moderna, basta ver que nem Deus Nosso Senhor a quis no seu livro"(p.205). Está, portanto, legitimada sua posição subjetiva diante do relato. Estão também definidas as marcas de seu modo de narrar: é o "humor do momento", "a simpatia pessoal" e a variação do ponto de vista que contam para seduzir o leitor, transformado, muitas vezes, num objeto facilmente capturável pela rede tramada pelo narrador. Nem sempre.

Como organizador do mundo ficcional, o narrador, como até aqui apontamos, possui intenções dionisíacas, valendo-se da ironia em várias passagens do texto, cujos efeitos se intensificam quando tal recurso está conjugado aos propósitos metalingüísticos. Assim, por exemplo, ao descrever a chegada de Joaquim Sassa, José Anaiço e Pedro Orce em Lisboa, o narrador pontua:

> Dois Cavalos atravessa a ponte devagar, à velocidade mínima autorizada, para dar ao espanhol tempo de admirar a beleza das paisagens de terra e mar, e também a grandiosa obra de engenharia que liga as duas margens do rio, esta construção, falamos da frase, é perifrástica, usámo-la só para não repetirmos a palavra ponte, de que resultaria solecismo, da espécie pleonástica ou redundante. Em as várias artes, e por excelência nessa de escrever, o melhor caminho entre dois pontos, ainda que próximos, não foi, e, não será, e não é a linha a que chamam reta, nunca por nunca ser, modo este enérgico e enfático de responder a dúvidas, calando-as (p.102-103).

Embora um pouco extensa, a citação nos interessa por vários aspectos. Se, a princípio, poderia haver uma apologia da beleza despertada pelas paisagens vistas, esse encantamento é ironizado pelo jogo criado na própria linguagem para comentar

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sobre o pleonasmo. Apoiando-se numa construção perifrástica e ao mesmo tempo a justificando, o narrador constrói concretamente uma ponte no discurso, alongando-o, como se chamasse mais atenção para ele do que para o espaço referido na diegese. Assim, o que ele realiza em sua escrita, de fato, não é uma linha reta mas um traçado sinuoso, um "modo enérgico e enfático" que não faz senão acentuar o autoritarismo desse enunciador, usando e abusando de seus poderes lingüísticos.

A intrusão do narrador pode ser vista, desse modo, como uma manifestação de sua subjetividade, ligada não apenas a concepções acerca da escrita como também à representação ideológica e a posições "doutrinárias". Marcar enfaticamente sua posição no processo escritural, por vários procedimentos como temos analisado, não deixa de corresponder a um "doutrinarismo", embora disfarçado pela comicidade e irreverência postas em cena. No fundo, o narrador de *A jangada de pedra* é um ser soberano para decidir sobre tudo o que está sendo armado por sua trama narrativa — alegorias, visão satírica, reflexões sérias, metalinguagem jocosa, visão crítica. Como um grande jogador, o narrador do romance de Saramago tenta reiteradamente mascarar suas intenções e o faz por uma estratégia que, já em sua etimologia, reafirma seu objetivo – a digressão, do "latim *digressione*, significa afastamento, separação." (Moisés,1997, p.151). Assim, ao utilizar a digressão, o narrador também deseja ocultar o responsável pelo discurso, constituindo-se, assim, uma tática de manipulação, em vários sentidos. Ou seja, podemos ver nesse recurso a intenção de mascaramento da subjetividade, ou mais ainda, uma metáfora do desejo de afastamento de ideologias cerceantes e corrompidas, o que corresponde, afinal, ao desejo que permeia todo o texto – o distanciamento transgressor.

unesp

> A manhã acordou encoberta, chuviscosa, maneira de dizer que sendo corrente não é exata, as manhãs não acordam, acordamos nós nelas (...) sendo tão grande a força da tradição, se esta nossa viagem levasse diário de bordo, por certo o escrivão da nau lavraria assim a sua primeira lauda, A manhã acordou encoberta e chuviscosa, como se aos céus estivesse desagradando a aventura, sempre nestes casos se invocam os céus, tanto faz que chova como faça sol (p.207).

A digressão, na passagem acima, marca-se por um diálogo que o narrador estabelece com a retórica, menos para valorizá-la ou justificá-la e muito mais para burlar do funcionamento tópico de suas figuras. Neste caso trata-se da personificação, que é utilizada para em seguida ser objeto de uma explicação que desmascara a sua própria evidência (transparência?) como figura. É justamente por ser "tão grande a força da tradição" que o narrador se vê impelido a satirizá-la, desnudando o caráter estereotipado dos clichês, como, por exemplo, o da invocação da natureza e sua descrição, presente nas narrativas tradicionais, especialmente as épicas. Como também é comum ao relato de viagens, outro gênero pertencente à tradição narrativa, conter um diário de bordo para registro dos fatos. Sendo esta viagem (a da jangada de pedra) de outra natureza e situada em outros tempos, o da modernidade, o passado só pode vir à tona por um olhar zombeteiro que transforma "o escrivão da nau" num escritor a divertir-se com suas próprias laudas, às quais dá o feitio que lhe convém. Recorrendo novamente ao artigo de Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1998, p.250), ela acrescenta:

> Restos e ruínas foram sempre material de luxo que o tempo zelosamente resguardou para o exercício da nossa memória de pilhadores conscientes dos achados da cultura. Mas pilhagem generosa, deve dizer-se, porque reactualiza a leitura da tradição, seja para reverenciá-la, seja para lê-la na contracorrente da canonização: o novo texto exerce sobre o passado uma acção regeneradora fazendo-o sair de si próprio e assim ganhar enquadramentos inesperados.

Carlos Reis (1988, p.261) ao teorizar sobre a digressão, diz: "é por esta via que o discurso narrativo se faz ação, no sentido em que as intrusões do narrador acabam por se projetar sobre o leitor, tendendo a influenciar as suas crenças e valores dominantes". No caso da narrativa de Saramago, porém não se trata de influenciar o leitor impondo-lhe valores para que sejam respeitados ou assimilados de modo passivo, mas o contrário; a "influência" do narrador, com suas intromissões metalingüísticas, busca desestabilizar as certezas e valores instituídos ou sacralizados, isto é, provocar no leitor uma constante desconfiança e espírito crítico em relação às convenções — eis a função de suas táticas manipuladoras.

Consciente de suas possibilidades de construção textual, o narrador dá à linguagem um caráter lúdico por meio de um jogo com a metalinguagem, às vezes entremeado pela jocosidade, conforme já observamos. Mais uma vez, cabe ressaltar o interessante diálogo com a retórica estabelecido pelo narrador, por meio de um discurso retorcido ou sinuoso, o que está presente na passagem: "Aonde formos, vou, e esta frase, que obviamente ofende a gramática e a lógica por excesso de lógica e talvez de gramática, deverá ficar sem correção, tal qual foi dita, acaso se lhe encontrará um particular sentido que a justifique e absolva, quem de palavras tenha experiência sabe que delas se deve esperar tudo." (p.194). A fala de Pedro Orce, manifestando sua

decisão de acompanhar as outras personagens e de permanecerem juntas, possibilita ao narrador criar uma curiosa analogia entre o destino das personagens e o destino das palavras. É que a argumentação auto-reflexiva e circular (especular) criada no discurso acaba mostrando que tanto esses seres desgarrados em sua viagem pela península quanto as palavras têm um destino semelhante: atenderem a uma lógica própria, imprevisível e misteriosa, que os transformam em objetos não capturáveis. Tudo pode se esperar das palavras, o sentido e o não-sentido, assim como dessas personagens com poderes mágicos cujos sentidos nos escapam.

Mas o que não se deve esperar, e aí reside o perigo da linguagem, é que ela descambe para um poético com ares passadistas, filiado a uma tradição lírica não mais sustentável. Assim, por exemplo, quando Joaquim Sassa expõe o temor de que a terra vá se fendendo em outros lugares, afirma: "E se acontecesse o mesmo aqui, rachar-se a Estrela, sumir-se o Mondego nas profundas, os choupos outonais sem espelho onde mirar-se, o pensamento tornou-se poético, o perigo já lá vai" (p.48). Mesmo apontando as dificuldades e perigos ocasionados pela linguagem literária, o apego à palavra continua sendo vital como instrumento da escrita: "É que, concluamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado" (p.34).

Na verdade, essa afirmação do narrador sobre o poder de transformação que a palavra contém serve para ilustrar, de modo implícito, o que ele realiza em sua narrativa ao fazer uso de outro procedimento estético: a intertextualidade. O que é o processo intertextual senão uma maneira de evidenciar a operação transformadora dos textos, jogando com suas fontes e apropriações? Mas em *A jangada de pedra* a intertextualidade atende, para além dessa função característica, a funções mais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

específicas ou próprias ao contexto do romance. Dessa forma, o episódio do roubo dos ossos de Antonio Machado, escritor espanhol, a presença da personagem Roque Lozano e seu burro que remetem à obra *Platero y yo*, de Juan Jamón Jimenez, amigo de Antonio Machado e Miguel de Unamuno ("la cara morena entre ambas palmas, clavas tus ojos donde el sol se acuesta solo en la mar inmensa" – p.88), a evocação de Dom Quixote ("Fosse este pensamento de Pedro Orce e à história infalivelmente viriam D. Quixote e a sua triste figura ..."-p.137) — enfim, todas essas referências tecidas na textualidade narrativa funcionam como dupla alegoria, quer da identidade espanhola, quer da identidade literária ibérica postas em jogo por esse concerto de vozes.

A trama intertextual, recorrente na ficção de Saramago, complementa-se com o enxerto, na estrutura textual, de citações ou dicções pertencentes a autores portugueses, Camões, Fernando Pessoa, Padre Vieira, José Rodrigues Miguéis, etc. A presença camoniana talvez seja a mais intensa e só por si demandaria uma análise extensa, mas o que nos interessa no momento é recolhermos apenas uma passagem para ilustrar o diálogo entre a narrativa e a poética camoniana. Nos primeiros capítulos do romance, ao ter sido constatado o fato insólito do rachamento dos Pirineus e conseqüente afastamento da península, o narrador inicia um parágrafo da seguinte forma: "Passam os tempos, confundem-se as memórias" (p.34) — certamente uma variação do clássico "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades", verso inicial do conhecido soneto de Camões. Portanto: não se trata de evocar o poeta, recurso que se marcaria pela mera referencialidade, mas de incorporar na linguagem narrativa uma modalização poética que simultaneamente recupera e transforma a tradição lírica. Assim como para Camões a mudança dos tempos cria desconcertos e instabilidade no mundo e nos seres humanos, em Saramago a mudança também é geradora de conflitos, só que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

agora se intensifica o efeito carnavalizador, caótico da situação, já que provocada por um fato fantástico.

A autotextualidade também reforça o jogo com as referências, promovendo curiosas inter-relações. Assim, obras do próprio José Saramago — *Memorial do convento, O ano da morte de Ricardo Reis, Levantado do chão* — ao lado de outras pertencentes a uma fonte bem mais longínqua, como a de Homero, constituem um tecido que põe em relevo o percurso da literatura ocidental.

A focalização crítica do sustentáculo da linguagem literária — a palavra — possibilita ao ardiloso narrador discutir a maneira pela qual ela é construída nesse universo ficcional: o trecho — "passando o escrito a palavras menos barrocas e construções mais arejadas" (p.118) nos aponta para a advertência inicial de construção sinuosa, e, mais ainda, provoca no leitor o aguçamento da leitura para a captura dessa linguagem, pois nesse romance "há pedras, barrocos." (p.245).

O jogo com a metalinguagem, em alguns momentos, apresenta-se carregado de jocosidade: "Não partiram ao romper da alvorada como aconselharia a poética" (p.245), ou ainda "e nós, se não tivéssemos duvidado em pouco, teríamos ficado na margem do rio a assistir à corajosa travessia, que com tanto gosto haveríamos de descrever, em vez duma banal passagem de fronteiras com guardas só diferentes nas fardetas. Siga, Pase, a isto se resumiu o episódio, mesmo o lampejo de curiosidade não passou de invenção pobre para estofar a matéria" (p.173). Dessa maneira, o narrador dissolve, pela inserção do riso, algumas construções poéticas sacralizadas pela tradição. O efeito cômico acentua-se, em muitas passagens, pelo discurso auto-explicativo, que não apenas se volta às próprias intenções construtivas da linguagem como também à caricatura da própria cena focalizada: "Não apertaram as mãos, seria ridículo agora que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

estavam sentados, ou então, para o fazerem, teriam de soerguer-se nas cadeiras, mais ridículo ainda, ou somente ele, ficaria o ridículo por metade se metade de ridículo não fosse precisamente igual a ridículo inteiro." (p.114).

Ridicularizar a lógica banal ao mesmo tempo fazendo uso dela é o que esse narrador demoníaco faz constantemente. Seu intuito maior é burlar do cotidiano amortecedor em que vivem instaladas as pessoas inconscientes, para chamá-las à realidade:

> e se a essas pessoas pudéssemos retirar do quotidiano pardo em que vão perdendo os contornos, ou elas a si próprias por violência se retirassem de malhas e prisões, quantas mais maravilhas seriam capazes de obrar, que pedaços de conhecimento profundo poderia comunicar (p.249).

Já tratamos do signo literário e seus perigos, de alguns procedimentos de construção discutidos pelo narrador, ou seja, o material e seu processo de criação a partir da visão de seu criador – o narrador. Entretanto, falta um componente essencial a esse processo: "dependendo mais do leitor do que da leitura, embora esta em tudo dependa daquele, por isso nos é tão difícil saber quem lê o que foi lido e como ficou o que foi lido por quem leu" (p.78). Com a inserção do leitor, o modo de produção e recepção do texto completa-se, mas como estamos diante de um texto pós-moderno, até mesmo essa convocação do leitor se dá de forma grotesca, como se ele fosse ao mesmo tempo crítico e ingênuo ou mais um componente do jogo demoníaco criado. Ao apresentar uma problematização em relação à capacidade de a palavra ser eficiente enquanto veiculadora de uma mensagem: "as palavras não dizem o que deveriam, são de mais, são de menos" (p.116), "claridade e obscuridade são a mesma sombra e a mesma luz, o escuro é claro, o claro é escuro, e quanto a ser alguém capaz de dizer de

unesp

facto e extremamente o que sente ou pensa, imploro-te que não acredites, não é porque não se queira, é porque não se pode" (p.125), "As notícias são palavras, nunca se chega bem a saber se as palavras são notícias" (p.179), que papel então teria o leitor nessa grande burla que é a linguagem? Seria ele necessário?

Como dissemos no início deste subcapítulo, o narrador em *A jangada de pedra* possui poderes demiúrgicos, mas para atuarem numa esfera do contra-sublime, aproximando-o muito mais de Satã que de Deus. Cria um labirinto textual, joga com o processo escrita–leitura, oscila em relação à perspectiva narrativa - ora sabe, ora não sabe, encurta ou distende o tempo diegético, alonga a enunciação com digressões, cativa pela ironia e comicidade sutil, aprisiona o leitor em sua estrutura labiríntica tecida pelos fios de uma linguagem barroca despistadora, auto-ilumina os seus processos de construção para burlá-los, sempre conjugando todos esses elementos a um desejo pétreo de subversão.

Somos uma máquina complicada, em que os fios do presente activo se enredam na teia do passado morto, e tudo isto se cruza e entrecruza de tal maneira, em laçadas e apertos, que há momentos em que a vida cai toda sobre nós e nos deixa perplexos, confusos, e subitamente amputados do futuro.

José Saramago

V. AS FUNÇÕES DA *JANGADA:* O REPENSAR DO PAÍS

Retomando a reflexão de Nuno Júdice (1992, p.17), já apontada no segundo capítulo – "à literalidade denotativa da figura, presente nas poéticas até o Romantismo, contrapõe-se a obliqüidade conotativa, patente nos textos modernos"— podemos perceber melhor, e agora no final de nosso percurso analítico, a singularidade do processo alegórico em José Saramago. A partir do momento em que a construção da alegoria inicia seu "nascimento" no texto – após o desgarre do continente europeu — a agora ilha passa a poder significar e ampliar imageticamente, o que, por sua vez, acrescerá em produtividade semântica. Desse modo, de posse do material, à jangada–texto, à medida que "navega", vão sendo incorporadas novas alegorias, num processo de criação extremamente engenhoso. É, então, a partir do movimento da jangada, o qual tem ligação íntima com a peregrinação das personagens, como já apontamos, que iremos tentar desvelar as possíveis construções alegóricas decorrentes do topos – a travessia pelo mar — e ligá-las a uma outra viagem, a da linguagem.

Invocando a imagem da jangada–texto a navegar pelo mar, um primeiro aspecto desponta: a característica intrínseca ao mundo aquático está justamente na existência do movimento de vaivém e de suas ondas. Se a jangada–texto está sobre as águas, ela também balança ao sabor do mar, gerando um ritmo da linguagem, o qual, no segundo capítulo do romance, apresenta maior aceleração pelo fato de a história ser contada quase sem intrusões do narrador que quando as faz, é menor em relação a outros capítulos. A oscilação entre o contar a história e as pequenas intromissões do

unesp

narrador nos permite visualizar o início do movimento da linguagem, pois, nesse sentido, a jangada–texto alegoriza a linguagem. É interessante apontar, também, que nesse capítulo há uma preferência por comparações, processo que antecede a metáfora, o que pode ser visto como o ponto de partida para que a linguagem se torne poética, metafórica. A presença da intertextualidade com *O ano da morte de Ricardo Reis* e com *Memorial do Convento*, mais propriamente na "passarola", ratifica essa futura criação da linguagem poética com o navegar da península–texto.

No terceiro capítulo do romance, o mesmo procedimento de oscilação é utilizado, como se o narrador estivesse à procura de elementos ou relutasse em afirmar ("e neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever (...) as próximas palavras", p.34) o fato terrível — o desgarre da península — que é, finalmente anunciado: "chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual." (p.34). Ao tratar da fuga dos estrangeiros, novamente há a iconização da linguagem, ou seja, a caoticidade da situação no plano da diegese está corporificada na linguagem por meio da enumeração: "vendia-se tudo, comprava-se tudo, jóias, máquinas, roupas, reservas de drogas" (p.38). Há a aceleração do ritmo da narrativa e uma vitalidade maior da península que se antropomorfiza, "a experimentar as forças", "como a primeira respiração profunda de quem acorda", o que corresponde a um dinamismo maior da linguagem que intensifica seu funcionamento poético por remeter à grande obra de Camões – *Os Lusíadas* –; e a península agora é "barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido", pois, à semelhança da epopéia portuguesa, há em *A jangada de pedra* a busca por um caminho, mesmo que ele não esteja na Índia. À medida que navega, a linguagem vai adensando seu corpo poético e há a incorporação da literatura espanhola, alegorizada na personagem Roque Lozano e no roubo dos ossos de Antônio Machado. É interessante notar que Joaquim Sassa, à

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

semelhança da pedra que atirou, apresenta uma linguagem não lapidada, às vezes até rude – "podias dizer a gaja, a tipa, a miúda, é assim que o pudor masculino fala das mulheres" (p.125) e José Anaiço serve-se de uma linguagem tão livre para significar quanto os estorninhos: "Invejar o que só parece ser, é trabalho perdido". (p.126).

O funcionamento poético da linguagem sempre crescente, à medida que viaja, mas sem abdicar de outras margens ou afluentes como a ironia, torna-se concreto no momento em que é focalizado o aparecimento de uma frase escrita inadvertidamente nos muros a que o narrador acrescenta o comentário: "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(...)" (p.154). Essa ultrapassagem de limites, em que a mesma frase vai sendo escrita/dita em diferentes e exóticas línguas pode ser vista, tanto como a alegoria do movimento quanto uma iconização da multiplicidade babélica cuja função é satirizar o apego à nacionalidade, vista então como categoria móvel e mutável. "Nós também somos ibéricos", dizer que se alastra por toda Europa, soa como uma grande ironia porque representa, na óptica corrosiva do narrador, o instinto de solidariedade atuando de modo sensacionalista para defender bravamente (ingenuamente) uma identidade tornada frágil.

A inusitada poética narrativa de Saramago torna mais intenso seu funcionamento na medida em que incorpora em seu bojo (como uma barca...) diversas modalidades de linguagem: certo lirismo, quando trata das personagens, linguagem quase informativa quando é o locutor, por exemplo, quem emite sua fala, registros metalingüísticos por meio de digressões, intertextualidade, por meio de citações literárias e da recriação dessacralizadora de provérbios, os quais evocam uma tradição secular. Ora, esse amálgama de tonalidades discursivas ou diferentes dicções pode ser

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

visto como alegoria da heterogeneidade que caracteriza, já não apenas a linguagem literária, mas toda uma cultura que não pode mais pretender existir num estado puro ou fechado em si mesmo, em sua auto-suficiência nacionalista. É, afinal, rumo à pluralidade que o barco-texto navega para se legitimar como realidade estético-cultural. Novamente podemos convocar a imagem de movimento, fundamental nessa narrativa: embora tenha a tradição inserida em sua estrutura, *A jangada de pedra* a conduz de modo a revê-la, a desmistificar verdades tidas como sagradas, a subverter a estaticidade, enfim, a colocá-la, literal e figuradamente, em movimento.

Conforme a península navega mar afora, as personagens viajam uma ao encontro da outra e é na casa de Maria Guavaira que todos estão reunidos. É nesse local que Pedro Orce irá ver a barca atrelada à costa. O tom da linguagem é tão poético quanto o fio azul que ondula no ar: "seria uma vibração das partículas invisíveis do ar, seria a irradiação duma energia como o calor na distância, seria a distorção dos raios luminosos no limite do seu alcance..." (p.185). Aqui, o poético nada tem que ver com aquela poeticidade romântica ironizada pelo narrador, como vimos existir em outro momento da narrativa.

A permanência das personagens é prolongada pela presença de trechos descritivos e pela focalização interna das personagens, mais precisamente de Joaquim Sassa e Maria Guavaira, os quais se uniram sexualmente, assim como Joana Carda e José Anaiço. A repercussão dessa união será alegorizada na casa de Maria Guavaira, vista por Pedro Orce como "agora uma casa que prodigiosamente estremece, ou assim diríamos, vista daqui. A imagem oscila, fundem-se os contornos, de repente parece afastar-se até se tornar num ponto quase invisível, depois regressa, pulsando lentamente." (p.185) Aqui a linguagem é erotizada e tende a assemelhar-se ao gozo, o qual pode ser visto tanto como o clímax de uma relação física, como pode ser visto,

unesp

alegoricamente, como o ponto culminante do encontro das personagens, que, a partir daí, terão condições de "aprofundar" sua viagem, alegorizada na retirada para o interior da península.

Neste trecho do romance também Pedro Orce realiza um encontro fundamental à narrativa; por meio da personificação do mar – "clamor surdo do mar" (p.182), "gritos do mar" (p.183) — e uma identificação – "Pedro Orce não sabe se é homem, se peixe" (p.183) — o narrador constrói um encontro etéreo da personagem com um barco de pedra. A princípio não distingue suas formas, mas levado pelo cão "foi então que reparou que os seus próprios pés assentavam sobre ela, a coisa, uma pedra enorme, com a forma tosca de um barco, e ali outra, comprida e estreita como um mastro, e outra ainda, esta seria o leme com o seu timão, ainda que partido" (p.183). Pedro Orce senta-se na barca e tem a sensação de estar navegando, "aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque" (p.184). O narrador tenta dissimular o acontecimento e acrescenta: "mas dá-se o caso irónico de ter o barco a popa voltada para o mar, nenhuma embarcação que se respeite navegaria alguma vez às arrecuas."

Do ponto de vista da linguagem, a "barca mítica" (p.196) – assim denominada pelo narrador – pode ser vista como uma concretização imagética de várias alegorias: em um primeiro momento a alegoria da linguagem, a qual conjuga liricidade e ironia mediadas pela construção alegórica, o que desemboca no desejo do Autor em virar tudo de cabeça para baixo; é, também, alegoria da península, embasada por uma mitologia "desprotegida" do mundo contemporâneo. Tudo reunido em uma só construção, como se fosse a alegoria do próprio romance, o qual reúne em sua totalidade todos os estilhaçamentos, que reunidos, possibilitam a viagem. E isso sem contar uma frase-onda que reaparece várias vezes como *leitmotiv* da narrativa: "parece flutuar sobre as águas. Mas é evidente que não pode flutuar" (p.128).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Assim, de posse dessa pretensa inteireza, alegorizada na barca mítica, a linguagem procede sua viagem e o possível abalroamento da península alegoriza-se na narrativa paralela do navegador solitário (p.216), já analisada anteriormente. Desse modo, como a península desvia-se de Açores, a linguagem desloca-se para outro eixo diegético o navegador, resgatando um texto fundador – *A Odisséia*. Portanto, assim como as personagens viajam rumo ao interior, a linguagem o faz por meio de textos literários canônicos. Vale acrescentar, como já dissemos, que a intenção é resgatar mas para subvertê-los, adequando-os à visão dessacralizadora pós-moderna.

Com intenção de criar o efeito de expectativa e angústia que perpassa os habitantes da península, o narrador sistematicamente repete a distância que falta para haver o choque: "faltam trezentos e quatro quilómetros" (p.228), "faltam duzentos e oitenta e cinco quilómetros" (p.228), "faltam cento e cinqüenta quilómetros" (p.230). Contrariamente ao que faz sempre – o uso de períodos longos e encadeados— o narrador, ao enunciar a mudança de direção, diz: "Então, aconteceu" (p.231). A oposição entre os períodos longos e este extremamente curto alegoriza a outra rota da península pela mudança ocorrida com o uso dos períodos. É interessante notar que, após o desvio, há uma diminuição de recursos poéticos na linguagem e uma freqüência maior da presença de provérbios.

A idéia de circularidade, contida na imagem do anel ao qual é comparado o universo (p.256), parece alimentar também a estrutura da alegoria enquanto figura maior do texto. Se nos voltarmos para os procedimentos alegóricos presentes na narrativa, a criação da imagem do processo mesmo da alegoria surge. Em *A jangada de pedra* a presença de movimentos é essência de sua constituição: há o movimento do mar, o da península a navegar sobre o mar, o das personagens a caminharem pela península, a qual se encontra na Terra e assim por diante. Ou seja, esse encadeamento

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

parece reproduzir "a lógica figurativa que integra as imagens dentro de um desígnio descritivo da figura", como Nuno Júdice caracteriza a dinâmica da alegoria (1992, p.18). Portanto, há uma ligação íntima entre todos os movimentos para a construção da alegoria, a qual, por sua vez, num entrecruzar de alegorias, propiciará a edificação de *A jangada de pedra*, o que vem confirmar a idéia apontada pelo narrador.

Mas opera-se uma nova mudança no ritmo da linguagem, o que ocasiona no plano diegético a presença de longas descrições e digressões. As personagens viajam rumo ao "fim das terras" (p.280) e o fato de a velocidade do ritmo da linguagem ter diminuído nos leva a pensar em nova mudança, o que efetivamente vem a acontecer: "No exacto instante em que os viajantes se debruçavam para o mar, a península parou." (p.283). Novo movimento circular apresenta-se, mas em sentido anti-horário, fazendo aflorar um componente fulcral à narrativa e do qual já falamos em outro momento: o satanismo, o qual se liga ao funcionamento da alegoria na modernidade, ou seja, esta é propulsora do afloramento de divergências e contradições inerentes ao mundo. O demonismo está, sem dúvida, nas estratégias manipuladoras usadas pelo narrador em seu processo de enunciação, como vimos, mas está também na visão que está por trás de toda essa engenharia que abarca a jangada de pedra. Ao fazer a península girar ao contrário, depois de ter investido ao máximo no outro sentido de seu movimento, a visão diabólica do Autor está a sugerir (portanto, não a dizer claramente, mais uma tática perversa) que é preciso desfazer a imagem de harmonia ou equilíbrio em que se acreditava. É como se dissesse que para a península ibérica não há solução, a não ser inverter todos os seus caminhos, fazendo-a virar ao contrário — o que não deixa de ser uma forma criativa de repensar o país, tirando-o de seu eixo habitual.

Podemos também associar a noção de demonização à do contra-sublime, equação que está presente em *A angústia da influência*, de Harold Bloom, em seu quarto

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

capítulo. Embora trate de outro objeto — o poeta novo em sua relação com os predecessores, isto é, a relação filiação-anterioridade — tal conflito não deixa de ter pontos de contato com a alegoria criada pelo romance de Saramago, onde a imagem de paternidade (Europa) se vê ameaçada pelo filho desgarrado que dela quer se separar (península). Para Bloom, "a demonização, como cociente revisionista, é um ato de automutilação, realizado com a intenção de que sirva para adquirir conhecimentos mediante uma representação da perda do poder" (1991, p.126). Longe de adotar o embasamento psicanalítico, que é o que move o crítico americano, pretendemos apenas sublinhar a importância desse conceito para explicar um comportamento que está presente em todo artista consciente das tensões que alimentam a sua escrita nas relações entre tradição e modernidade, passado e presente, pertença e ruptura. Essa tensão é fundamental n'*A jangada de pedra*.

O "nascimento" da alegoria na modernidade será corroborado, no plano diegético, com o engravidamento das mulheres. Nova circularidade apresenta-se ao texto, pois "era uma estação suspensa, sem data, como se estivéssemos no princípio do mundo e não tivessem sido ainda decididas as estações e os tempos para elas." (p.289), afirmação que nos remete ao mito da origem, o princípio no fim e nos permite ligá-lo à alegoria.

Se retomarmos a viagem da península e a virmos como a alegoria da linguagem, a primeira alegoria construtora de *A jangada de pedra* aflora em sua imensa magnitude: a viagem da linguagem rumo à construção da alegoria da modernidade, a qual é, ao mesmo, elemento construtor e elemento construído, ou seja, subjaz a essa edificação uma estrutura circular, a qual pode ser vista também no título do romance: tomando a pedra– palavra de Joaquim Sassa como elemento mobilizador da península, pois é ela que fará a jangada partir. Nesse sentido, elemento móvel, veremos que a

unesp

mobilidade dada à jangada repercutirá na pedra – palavra, pois esta é também o ponto de convergência dessa viagem. Desse modo, há uma ligação estreita, mas ao mesmo tempo ampla, entre o elemento mobilizador – a palavra — e o elemento móvel – o discurso —, pois à medida que o último se constrói, provoca repercussões na palavra que oscilará ao sabor do ritmo da jangada. Lembremos as palavras de Eagleton: "A significação nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência. Ler um texto significa antes acompanhar esse processo de oscilação." (1997, p. 176).

A estrutura circular é recorrente no romance, configurada em diferentes procedimentos. O narrador, em várias passagens, alude à circularidade: "Joaquim Sassa não respondeu, fez emudecer a imaginação, tanto mais que o diálogo ameaçava tornar-se circular, e agora teria de repetir, Não sei, e o resto seria igual, com algumas variantes, mas mínimas, sobretudo formais, mas aí mesmo se deveria acautelar, porque, como se sabe, pela forma se chega ao fundo, pelo continente ao conteúdo, pelo som da palavra ao significado dela."(p.51). Comentário que acaba por retardar o que de fato interessa – a causa do afastamento da península – funcionando como uma espécie de sonegação de informações. A tendência à circularidade aparecerá como forma de instaurar o questionamento numa busca que não tem fim.

Há outras passagens nas quais a busca pela causa transparece: "Nestas dezenas e dezenas de milhares de lugarejos, aldeias, vilas e cidades, o que não falta são pessoas que jurariam ser causa e causas, tanto do ladrar dos cães como do mais que virá (p.13)"; "De efeitos e causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso" (p.29). Em outro trecho – "e se um destes dias tivermos do estranho caso apresentado uma primeira explicação, o mais provável é que tal explicação não passe de aparência dela, excepto se da

explicação pudermos ter uma explicação e assim sucessivamente" (p.171) – reafirma-se o jogo discursivo, retórico, que se faz justamente para mascarar a impossibilidade de solução. No entanto, ao negá-la por esse excesso explicativo, faz aflorar seu questionamento como a mostrar que talvez não haja resposta mesmo quando a procura é feita com certa ingenuidade, não levando em conta de que há no mundo um entrelaçamento de causa e efeitos que variam em progressão geométrica. Novamente o apego à linguagem é a única saída, utilizada como uma rede a se tecer infinita. Retomando Eagleton (1997, p.178), "assemelha-se a uma teia que se estende em limites; onde há intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum deles é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo". O crítico, ao tratar do pós-estruturalismo, acrescenta: "qualquer teoria da história ou linguagem concebida como uma simples evolução linear, não leva em devida conta a emaranhada complexidade dos signos, o movimento de avanço e recuo, de presença e ausência, o aspecto frontal e lateral da linguagem em seus processos concretos. A este emaranhado complexo, o pós–estruturalismo chama de "texto". (1997, p.182).

A partir dessas postulações fica mais acessível o caminho a ser percorrido para adentrarmos o universo de *A jangada de pedra*, tanto do ponto de vista da linguagem, como da história: o olhar não pode ser linear, a relação causa-conseqüência é mais densa do que o determinismo faz transparecer.

Assim, quando nos voltamos à busca da causa do desgarre da península ibérica, devemos dar o mesmo enfoque à busca, ou seja, desvelar o conjunto de fatores possíveis para tal separação – políticos, religiosos, sociais, históricos –os quais estão inseridos nessa ficção pós-moderna. É interessante notar também que a busca (ou sua recorrência) está figurativizada na construção de fragmentos repetidos, por exemplo: "é uma clareira afastada do rio, um círculo com freixos ao redor que parece nunca ter sido

unesp

cultivado, sítios desses são menos raros do que se imagina(...)" (p.139) – que retoma, de certa forma, outra passagem: "um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços, ia por carreiros e caminhos entre árvores, altas como o nome que lhes foi dado, choupos e freixos chamadas (...) (p.14). Essas retomadas ou esses passos recorrentes nos permitem ver que, talvez, os lugares em que as personagens estão, quando executam seus atos insólitos, talvez não sejam tão díspares como a princípio poderíamos pensar. Assim, a repetição surge como um índice de que o espaço, na verdade, é o mesmo – a península ibérica – ponto de partida e ponto de chegada, o que reforça a imagem circular recorrente no texto.

Dois excertos nos parecem extremamente significativos: "As pessoas nascem todos os dias, só delas é que depende continuarem a viver o dia de ontem ou começarem de raiz e de berço o dia novo, hoje." (p.248); o outro: "as vidas não começam quando as pessoas nascem, se assim fosse, cada dia era um dia ganho, as vidas principiam mais tarde, quantas vezes tarde de mais, para não falar daquelas que mal tendo começado já se acabaram, por isso é que o outro gritou, Ah, quem escreverá a história do que poderá ter sido." (p.16). Estão implícitas nas afirmações transcritas duas considerações fulcrais nessa narrativa: a primeira está justamente ligada ao universo ibérico. A viagem da península e seu afastamento da Europa podem ser vistos como a possibilidade de um recomeço, de um nascer hoje, ou seja, *A jangada de pedra* tem como foco central a construção desse percurso ibérico, visando à criação de um espaço ibérico que possibilite começar "de raiz e de berço o dia novo". A segunda consideração é decorrente da primeira – a possível construção desse espaço ibérico responde à pergunta feita sobre "quem escreverá (futuro do presente) a história do que poderia ter sido (futuro do pretérito), ou seja, somente na criação artística existe a possibilidade de conciliar futuros díspares e, mesmo na contramão da História, incitar a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

movimentação do mundo ibérico, cuja característica principal encontra-se na "precariedade das estruturas e idéias assentes". (p.223). Poderíamos dizer, apropriando-nos de uma intrusão do narrador — "ainda há quem não acredite em coincidências, quando coincidências é o que mais se encontra e prepara no mundo, se não são as coincidências a própria lógica do mundo." (p.120) — que as "coincidências" desses excertos nos levam ao procedimento de construção do romance, ou seja, as coincidências, vistas nas repetições, estão embasadas por um raciocínio lógico de alguém que deseja a criação do espaço ibérico.

Por outro lado, para que ele se constitua vários fatores devem convergir, pois a aceitarmos o conselho do narrador, "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." (p.80). Nesse caso, a hesitação pode impossibilitar a construção tão almejada do próprio espaço e então o movimento circular estaria carregado de uma conotação negativa, pois, ao contrário do desejado, não há mobilidade e sim voltas inconseqüentes. A comparação com Portugal e sua situação periférica é inevitável – e, então, o último trecho pode ser visto como alegoria do modo de proceder português, atrelado a um pensamento que hesita em sair de si mesmo, anestesiado em seu insulamento, na falta de ação. Diante dessa estaticidade cultural, perpetuada pela tradição, é que *A jangada de pedra* traz em seu cerne a idéia de movimento, como força de oposição ao marasmo português. A circularidade da península é a da "deslocação circular" (p.287), que se faz em sentido diabólico, contrário ao tempo, resgatando e revendo o passado e investindo no presente como possibilidade de futuro. Assim, o tratamento dado à circularidade d' *A jangada* é transgressor, pois embora resvale na estrutura circular do mito não há um retorno ao princípio, posto que a tese que coloca a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

península voltando ao seu início não se confirma. O final fica em aberto como índice de possibilidade de construção do novo, tanto que o espaço ocupado por ela passa a ser outro: "até agora não se verificou ainda qualquer movimento que fundamente a hipótese de um regresso ao ponto de partida, enunciada, aliás, mais como demonstração do sublime do que como confirmação previsível da tese geral (p.259) – afirmações que reiteram a visão de que a estaticidade parece ser inerente ao universo português.

Portugal é o primeiro reino da península a libertar-se da presença muçulmana, o que resulta no fato de que seu nascimento como Estado aconteceu paralelamente à reconquista cristã, e ocupa, desde o século XII, a mesma faixa estreita de terra à beira do Atlântico. Há, portanto, se o compararmos à Espanha, um sentimento profundo de fragilidade do universo português, pequenez denunciada pelo narrador do romance de Saramago: "aos povos pequenos ninguém dá ouvidos, não é mania de perseguição, mas histórica evidência." (p.23). Uma evidência que tem sido apontada por um ensaísta arguto que olha com criticidade ácida a cultura portuguesa. Trata-se de Eduardo Lourenço, o qual vem destacando a duplicidade contida no complexo vivido pelo país ao longo de sua história: grandeza e fragilidade se misturam numa aura prodigiosa de longínquas raízes. Ou segundo suas palavras, "a idéia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria providência e o reino de Portugal espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus – é uma constante da mitologia, não só histórico–política mas cultural portuguesa." (1999, p.91). A visão de sua origem e destino como produtos da providência divina serão levados em alta conta, pois, como acrescenta Lourenço, "deve ser raro que algum povo tenha tomado tão à letra como Portugal essa inscrição, não apenas mítica, mas filial e já messiânica do seu destino, numa referência ao mesmo tempo lendária e familiar num horizonte transcendente, a do próprio Cristo" (1999, p.92).

unesp

É justamente contra essa submissão à ideologia cristã, como fonte de controle, que a narrativa de Saramago se insurge, como já analisamos, por talvez ser uma das fontes paralisadoras do mundo português. O caráter messiânico da cultura portuguesa projeta-se no mundo das letras e três escritores se destacam: Gonçalo Anes de Trancoso Bandarra (século XVI), autor de *Trovas* de caráter profético e messiânico; Padre Antônio Vieira, com a *História do futuro* e Fernando Pessoa, com *Mensagem*. O narrador de *A jangada*, consciente desse componente messiânico ironiza:

> Do lado português deu-se o que seria de esperar, uma súbita revivescência dos estudos ocultistas e esotéricos, que só não foi a mais porque a situação se veio a alterar radicalmente, mas mesmo assim ainda deu tempo para se esgotarem todas as edições da História do Futuro do Padre Antônio Vieira e das Profecias do Bandarra, além da Mensagem de Fernando Pessoa, mas isso nem era preciso dizer (p.285).

Assim, com uma cultura pautada no cristianismo e sentindo-se de posse de um dever messiânico, Portugal combateu os muçulmanos invasores e, por isso, não participou tão efetivamente de acontecimentos como o nascimento da burguesia comercial, o que dará início a um certo atraso do país em relação aos outros. É bom ouvir novamente as palavras de Eduardo Lourenço: "Quando, nas primeiras décadas do século XIX, Portugal, pela pena dos primeiros representantes de um novo Portugal - saído da Revolução Liberal - , faz o balanço da sua situação no mundo, quer dizer, na Europa, e, ao mesmo tempo, se volta para o passado para saber se ainda terá futuro, fá-lo já como se não fosse Europa ou então uma outra espécie de Europa.". (1991, p.95). A colocação do crítico não poderia ser mais providencial à análise do romance de Saramago, pois esse sentimento de distanciamento está alegorizado no desgarre da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

península e conseqüente afastamento da Europa. É interessante apontar, também, que Eduardo Lourenço recorre à mesma imagem de *A jangada de pedra* para retratar esse alheamento do país – "a nossa situação de ilha" (1991, p.95), e, que segundo ele, está ligada intimamente ao Império português do século XVI, pois "o novo tempo imperial português – o da nossa cultura daí em diante voltada à glosa interminável desse tempo, entre todos "gloriosos" – não se acrescenta (...) ao velho tempo português, dilacera-o. E, antes de tudo, metamorfoseia-o, e com essa metamorfose instala Portugal e sua cultura num espaço fechado, embora de âmbito universal (1999, p.95-96).

A imagem da ilha perdida no mar adquire maior sustentação a partir dessas colocações do ensaísta português e, como não poderia deixar de ser, *A jangada de pedra* resgata e insere em seu texto esses dados culturais e históricos e os põe em causa, pois é certamente neles que estaria a fonte primeira da passividade portuguesa. No entanto, como já dissemos, o desejo é a dessacralização e demonização, por isso, ao contrário da (b)arca de Noé salvadora, a jangada de Saramago não quer salvar o que não merece ser salvo; é preciso se expor aos riscos e desviar para outro caminho um corpo nacional com problemas estruturais. A reavaliação desse país conta, portanto, com um narrador demiúrgico e irônico, um estrategista textual, que serve aos desejos do Autor com tanta fidelidade quanto sua ânsia em criar novos rumos para o mundo português. Para tanto, ironizar a mentalidade retrógrada, por exemplo:

> certos velhos tinham declarado aos inquietos filhos e parentes que, morrer por morrer, antes assim que de fome ou doença maligna, se uma pessoa foi tão gloriosamente escolhida ao ponto de ir morrer com o seu próprio mundo, ainda que não seja um herói wagneriano, espera-o o Valhalá supremo aonde as grandes catástrofes se recolhem (p.209).

A insistência de certos habitantes em não deixar a aldeia em que nasceram aliada a uma aceitação da fatalidade não são comportamentos desejáveis para a criação de mudanças e o narrador os traz à tona como forma de "exorcizá-los" da cultura portuguesa.

Enfim, "se é a terra que está morta, por si mesmo sepultada" (p.76), é preciso ir pinçando os problemas estruturais desse povo que, de certa maneira, impediriam a navegação da península. A essa idéia liga-se uma outra possibilidade de "sepultamento" se considerarmos o processo de mineralização da barca mítica, aludido por Pedro Orce (p.189). O processo de mineralização do barco está presente também na cultura do país, a edificar pedras (obstáculos) e mais pedra (vocábulo exaustivamente repetido no romance) ao desenvolvimento, a criar ele próprio um emparedamento que o impede de comunicar-se com o mundo, deixando-o ligado à Idade Média, época em que os castelos eram feitos de pedra e fechados para evitar invasões. Talvez, para Saramago, a saída esteja justamente nessa construção de pedra (no sentido de estar ligada às raízes portuguesas), mas que permita a flutuação, a mobilidade, mesmo que rumo ao desconhecido. *A jangada de pedra*, nesse sentido, reveste-se de caráter utópico, de um desejo de libertação, mesmo que só seja possível no plano subversivo da arte, espaço que transcende as limitações do real.

A comparação do destino d'*a jangada* ao da Atlântida pode estar alicerçada na inconsciência reinante em relação a esse universo flutuante: "Espanhóis e portugueses, refeitos já do susto do apagón e negrum, assistiam ao pânico, achavam-no sem razão" (p.38); "havia milhões, sim, milhões de pessoas que não percebiam o que se passava, ou tinham uma idéia vaga, formada apenas de palavras cujo sentido se compreendera por metade, ou nem isso (...)" (p.35) e a essa ignorância por grande parte da população a península responde com seu desdém: "Alheia a estes bastidores da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

intriga política, a península continua a navegar para ocidente (...)" (p.271) — uma engenhosa antropomorfização para metaforizar a atitude altiva do continente, uma marca ligada a seu passado histórico. Se não há por parte da população a conscientização necessária, ela é menor ainda nos governantes, os quais, por sua incapacidade latente, devolvem o problema sem resolvê-lo, como mostra o narrador: "o governo confia que o espírito de iniciativa particular resolva, quiçá de modo original e com ulterior proveito geral, as situações que não se enquadrem no esquema nacional de evacuação e reinstalação das populações." (p.213) — uma fala que reproduz a ineficácia e o absurdo do plano de evacuação, espelho, aliás, do governo de "salvação" a que aludira o próprio governo.

Mesmo beirando a naufrágio, há no texto, uma passagem que, embora já analisada, nos permite agora recolocá-la em relação ao contexto da cultura portuguesa. Por isso, vale recuperá-la. Trata-se do episódio da troca de roupa de Maria Guavaira:

> abriu o baú e começou a escolher roupas do seu tempo de claridade, tons de rosa, de verde, de azul, o branco e o vermelho, o laranja e o lilás, e mais os misturados colores femininos (...) A roupa cheira a **naftalina** e a **fechado**, Maria Guavaira irá pendurá-la ao sol para que se evaporem os miasmas da química e do **tempo morto** (...) o vento dá-lhes nos cabelos, as roupas estalam e drapejam como **bandeiras,** apetece gritar viva a **liberdade** (p.188, grifos nossos).

Há dois momentos distintos nesse excerto: o primeiro se refere à estaticidade, ao fechamento e ao alheamento alusivos ao não-uso das potencialidades, pois o "tempo morto" é metáfora de Portugal e sua história como destino irrealizado. No entanto, com a iluminação (sol) um outro quadro se apresenta: há cor, vivacidade e as

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

roupas tornam-se "bandeiras" multicoloridas, ou transnacionais e a possibilidade de abertura consagra-se no grito de liberdade, o que pode ser visto como alegoria do mundo desejado pelo Autor, que o realiza em certo sentido em seu romance, ou, pelo menos, instala sua possibilidade de existência.

Dois movimentos antagônicos, mas ao mesmo tempo indissociáveis, adquirem substancialidade em *A jangada de pedra*, por funcionarem alegoricamente como o embate constante em que vive a cultura portuguesa. O movimento "nós também somos ibéricos" (p.153) coloca outros países europeus questionando sua identidade, a partir de sua inaceitação do afastamento da península, que "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." (p.151).

A crise de identidade européia agrava-se com o alastramento do movimento por, praticamente, todos os países europeus. Os governos, então, colocam pessoas naturais da península para explicarem o quão insano e desajustado era o mundo ibérico e criam uma frase que rebaterá a primeira: "Faça como eu, escolha a Europa." (p.155). Não é possível deixar de ver aqui, mais uma vez, quão irônica (mais ainda, sarcástica) é a visão do narrador ao enunciar essas frases. Claro que não se trata de escolha, mas esse dizer ironiza a preocupação com a identidade, como se estivesse mostrando, afinal, que é necessário tornar relativo o valor do nacionalismo, transformado num joguete que o narrador manipula como marionete. É justamente nessa oscilação dos dois movimentos que se encontra o povo português, dividido entre sua identidade ibérica com suas mazelas e uma possível identidade européia.

O romance, ao longo da viagem, instaura questionamentos acerca dessa

unesp

duplicidade que perpassa o espírito português e na qual podemos ver diferenças tão arraigadas quanto o risco indelével de Joana Carda ou o movimento descendente implícito no título do romance; o fato de que a jangada é de pedra alegoriza a situação de Portugal e, novamente, devemos recorrer a Eduardo Lourenço, ao reconhecer que o país "arrasta há quatro séculos uma existência crepuscular. Passando à margem dos três decisivos acontecimentos espirituais da idade moderna – a cisão religiosa das reformas, a criação da físico–matemática e a filosofia cartesiana, a nossa cultura dos séculos XV e XVI perdeu o que tinha de vivo e prometedor, para conservar apenas o comentarismo ruminante e **estéril**, do qual jamais se libertara completamente, mesmo nas suas horas mais felizes." (1949, p.21).

Interessante recolhermos alguns comentários do crítico, imprescindíveis à nossa análise: "A inquietação universal que transformou o Japão, como está transformando a China e a Índia, é a marca da Europa no mundo, duma Europa onde a própria contemplação dos seus místicos se define ainda como **acção**." (1949, p.31). Para acionar os mecanismos culturais que possibilitem ao país livrar-se dessa esterilidade dominante e o impulsionem à ação, é que há em *A jangada de pedra* um privilégio do movimento, da progressão, e a escolha da alegoria como procedimento de construção torna-se pertinente, pois é ela quem comporta essa seqüência de momentos. Seu caráter progressivo serve, nesse sentido, às intenções de mobilizar todo um universo cultural, no qual a estaticidade reina. Segundo Eduardo Lourenço (1949, p.66), "a compreensão do mundo histórico molda-se sobre o instrumento da mesma compreensão. Só a análise da memória, das estruturas fundamentais da compreensão, podem servir de base para uma fenomenologia da compreensão histórica". Assim, ao resgatar criticamente a memória cultural de seu povo – o fervor católico, a concepção fatalista de povo messiânico, a passividade decorrente da não-existência de conscientização – o romance

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

traz à tona as idiossincrasias de Portugal para questioná-las a partir de suas origens.

"O mundo ibérico está mudado" (p.271) assim aponta o narrador, o que é reafirmado, em certo sentido, por Lourenço. "Pela primeira vez o nosso país vive-se a si mesmo e começa até a ser visto pelos outros que sabem onde ficamos e quem somos, como um povo insolentemente feliz." (1999, p.142). No entanto, contrariamente ao que poderíamos supor, o crítico acrescenta que o conteúdo da atual "felicidade" está justamente na "total ausência de interesse pela idéia de Portugal que tenha qualquer conteúdo além do da sua representação, da sua imagem, do seu *look* no espelho alheio" (1999, p.143).

Diante desse quadro, no mínimo assustador, é que o romance de Saramago torna-se ainda maior, por tomar como imagem central esse objeto instável e frágil como uma jangada, sempre à beira de um naufrágio, por ser de pedra, mas que resiste ferrenhamente em sua viagem rumo ao mar desconhecido. Um mar que nada mais é do que o próprio país:

> Regressamos a Portugal, como nos tempos de Garrett. Não por "esnobismo" às avessas ou arcaísmo *chic*. Mas para saber quem somos, onde estamos agora, neste país pseudo– europeu, imerso, ao menos por fora, na maré de uma mundialização que, com raras exceções, é a forma de evasão mais superficial que este velho país de funda civilização conheceu (Lourenço, 1999, p.149).

Um trecho do romance nos parece singular, pois enuncia poeticamente o desejo do Autor: "cada um de nós vê o mundo com os **olhos** que tem, e os **olhos** vêem o querem, os **olhos** fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravi**lhas**, ainda que sejam de **pedra**, e as altas **proas**, ainda que sejam de **ilusão**." (p.207, grifos nossos). A

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ênfase ao olhar, figurativizada no deslocamento do signo ocupando diferentes lugares e criando uma projeção especular com as "ilhas" de "maravilhas" e uma relação semântica com o signo "ilusão", além da proximidade sonora entre "pedra" e "proas", enfim, toda essa movimentação hábil da percepção singular do mundo parece encontrar afinidade (e ressonância) em outra percepção, construída de modo semelhante. Também em Camões há o jogo com o olhar singularizador, que sabe deslocar-se para flagrar as diferenças entre eu e outro, realidade e ilusão, consciência e inconsciência, como nos mostra uma de suas redondilhas:

> Sem olhos vi o mal claro
> Que dos olhos se seguiu,
> Pois cara sem olhos viu
> Olhos que lhe custam caro. (1972, p.89)

Ao insistir no modo pessoal e criativo com que cada um vê o mundo, o narrador deixa mais (e)vidente o desejo de (re)criação do país. Interessante observar, também, que o olhar, além desse jogo intertextual com Camões, propicia uma autotextualidade na medida em que ao longo da obra do próprio Saramago essa imagem é trabalhada intensamente como a visão mágica de Blimunda e o olhar especial da mulher do médico, personagem de *Ensaio sobre a cegueira*. Ao tratar das personagens nos romances de José Saramago, Horácio Costa (1998, p.210) assevera: "a configuração das personagens saramaguianas numa oposição entre anonimato e maior densidade individual versus nomeação e menor densidade subjetiva parece constituir um vetor de boa parte da obra romanesca recente: basta recordar, do *Ensaio sobre a cegueira*, a "mulher do médico" — cujo olhar, diga-se de passagem, é uma espécie de fio de Ariadne impalpável que orienta e liberta os prisioneiros do labirinto urbano desconstruído em que se tinha transformado a cidade feita cenário do "mal-branco".

unesp

A viagem da península tendo Portugal como destino nos incita a buscá-lo, mas para tanto, "enquanto um único querer não prevalece perturba-se o conjunto e confunde-se o itinerário." (p.65). Não é só dos estorninhos que se fala aqui, mas por extensão metafórica, de todo um povo que precisa se unir para um vôo consistente. Contrariamente ao esperado, perpassa a essa navegação uma vontade quase que inabalável, e a viagem reveste-se de tenacidade e "nunca tão longe como agora, que vamos navegando. Ainda que muito vos custe a acreditar." (p.75). A instabilidade viaja juntamente com a península, mas "não há escolha, ou nos vamos daqui, ou morremos todos." (p.196). A possibilidade de naufrágio, outro componente constitutivo da península, também é companheira da viagem, pois "nem todos os que buscaram encontraram, mas a culpa não é sempre de quem procura, quantas vezes não há riqueza nenhuma onde, por malícia ou ignorância, nos tinham dito que havia" (p.301). Assim, mesmo existindo a possibilidade de uma busca infrutífera, a península navega, mas sob o signo da incerteza, de um devir – "já nos resignámos a que Ulisses não chegue à pátria a tempo de encontrar a doce Nausicaa, mas ao menos permita-se que o cansado mareante dê à costa na ilha dos Feácios, e, não podendo ser essa, outra qualquer, basta que repouse a cabeça no seu próprio antebraço, se um colo feminino, oferecido, o não espera". (p.303).

Mais dois trechos são fundamentais para a análise: "e eu pergunto o que seria de todos nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras." (p.304), que se completa com: "nos tem ensinado a experiência quanto são insuficientes as palavras à medida que nos aproximamos da fronteira do inefável, queremos dizer amor e não nos chega a língua, queremos dizer quero e dizemos não posso, queremos pronunciar a palavra final e percebemos que já tínhamos voltado ao princípio." (p.305). Como podemos ver,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

estamos diante de uma narrativa que faz da reflexão acerca da linguagem um outro instrumento para transportar a jangada em sua viagem lingüístico–cultural: a linguagem literária não é um meio de esclarecer o real ou de nos conduzir a certezas, instalando-nos em paragens seguras, ao contrário; ela nos faz navegar num universo com significações flutuantes e obscuras, mas é justamente a obscuridade desse percurso circular que promove uma chamada à consciência, incitando-a a operar com o não-dito ou com o que foi dito pelo avesso. Impulsionando-nos a trabalhar com os seus rastros e a criar os sentidos suplementares é que a linguagem literária poderá cumprir sua função.

Seguindo nessa linha de raciocínio, podemos dizer que o romance de Saramago, além de construir uma viagem que, em seu percurso, questiona Portugal e seu destino, ou seja, possibilita o repensar do país, ainda comporta, por meio da imagem da jangada ao mar, a alegoria da construção de uma obra de arte.

Se partirmos da idéia de **construção,** veremos a partir do primeiro capítulo a iniciação de uma desordem, na qual a sensação de indecisão, pelo início de movimento, está alegorizada na península ainda atada à Europa, embora a terra já estremeça. Do segundo capítulo em diante, com as fendas, há o desligamento e, portanto, a possibilidade de a obra se criar e significar. O trabalho de criação serve-se da memória para refazer o caminho, mas diferentemente da memória cultural, o artístico conta com um poder relativo que incorpora em seu fazer componentes perturbadores como a ironia, a dessacralização, o demonismo, a sátira..., e o resultado desse constructo é menos a preservação de um mundo do que a exibição de suas fraturas.

A leitura alegórica nos permite deslocar o vocábulo pedra de seu funcionamento como metáfora da realidade para fazê-lo pertencer ao mundo dos signos e a jangada, por ser de pedra, torna-se a imagem da obra de arte em seu caminho oscilante entre o mundo das coisas e o mundo de sua representação; num ir e vir que dá

unesp

a ela uma estrutura circular (imagem recorrente no romance) já que o movimento artístico busca-se a si mesmo por sua natureza poética. É o que propõe Valery acerca do trabalho do poeta:

> o dever, o trabalho, a função do poeta são colocar em evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem usual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem (Valery, 1991, p.30).

Não é à toa que a península, já ao final da narrativa, passa a rodar sobre si própria, às voltas em seu próprio eixo. Tal movimento não é senão a força centrípeta que move a linguagem literária, cujo funcionamento poético se marca pela intransitividade, "linguagem dentro da linguagem", dobra sobre si mesma.

Entre os movimentos realizados pela linguagem narrativa e a linguagem trabalhada alegoricamente traça-se uma simetria: tanto em uma como na outra há uma poética que põe em cena, performatiza, as suas próprias possibilidades de construção dos sentidos. Retomando Flávio Kothe (1986, p.7), "a alegoria é fundamental enquanto procedimento que aponta para o próprio cerne da obra de arte e de sua significação".

Assim, à jangada ibérica vão-se acrescentando novos componentes, os quais tanto podem colaborar na viagem quanto fazê-la naufragar; a instabilidade, a incerteza, o ritmo oscilante do mar, alegorizado no ritmo da linguagem, são companheiros desse pequeno país de José Saramago que tenta buscar seu próprio destino, identidade também oscilante. Ao viajar nos sobressaltos do texto saramaguiano, Portugal adquire a possibilidade de revisitar sua origem cultural, desestabilizando o messianismo que lhe cerceia a visão e desautorizando a óptica dogmática do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

catolicismo.

À fragilidade da jangada contrapõe-se, em certo sentido, a pedra, que vai adquirindo ao longo do texto inúmeras possibilidades semânticas. É a pedra–palavra, elemento mobilizador e móvel da narrativa, abrigo instável de um desejo pétreo. Torna-se, ao mesmo tempo, pedra–obstáculo, pois, pode sugerir a possibilidade de a jangada afundar, no entanto, por ser seu elemento constitutivo, a pedra nos remete à constatação de que esses entraves não estão em outro lugar a não ser no próprio país. Vemos aflorar, assim, um possível caminho para esse país labiríntico de José Saramago — a (re)construção do passado — por meio de questionamentos dessacralizadores, da problematização dos entraves culturais (pedra), que passam a ser usados como instrumento de uma possível edificação de um outro futuro. Aproveitando o que afirma Antonio Quadros, "antes de tudo, a pedra é, fica sempre ela mesma, não muda – e choca o homem pelo que tem de irredutível e de absoluto, e, fazendo-o, desvenda-lhe por analogia, a irredutibilidade e o absoluto do Ser." (1986, p.98).

A jangada de pedra, como tentamos mostrar em nosso percurso analítico, apoiada em procedimentos ligados a uma figura que propicia a pluralidade – a alegoria – penetra, a partir do engenho de seu Autor nos abissos da cultura portuguesa, remexendo suas idiossincrasias, seus mitos fundadores e criando a possibilidade de um outro existir português.

Na visão de Leyla Perrone–Moisés (2.000, p.178):

> Saramago não é um grande pensador; é um grande romancista e do tipo ético. Todas as suas histórias são um "não" oposto à infelicidade histórica dos homens. Entretanto, sua dialética é a da criação literária, na qual a negação não desemboca numa síntese positiva ('assim é ou deve ser'), mas desencadeia a lógica subversiva dos possíveis ('poderia ser de outra forma').

Para nós, a "lógica subversiva dos possíveis" se encontra na viagem rumo à construção *d'A jangada de pedra*, a qual se torna a alegoria dos portugueses. Retornemos às colocações de Eduardo Lourenço sobre a incômoda posição do país: "povo missionário de um planeta que se missiona sozinho, confinados no modesto canto de onde saímos para ver que há um mundo, renunciemos à mitologia da pureza, da transparência, à angélica pretensão de sermos, mais do que todos somos, um povo entre os povos. Que deu a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição." (1999, p.152).

Ao longo de nossa análise, pudemos ver novos componentes sendo agregados à viagem e à constituição da península, assim como a revisitação e questionamento do passado histórico e, por meio da contraposição do velho revisto ao novo inusitado, o romance foi sendo construído calcado nessa tensão que oscila ao sabor do mar português. De costas para a terra e de novo de frente para o mar, o país revive o seu arquétipo da viagem, mas agora totalmente insólita e inglória.

Saídos de ilusões da mesma ordem, povo missionário de um planeta que se missiona sozinho, confinados no modesto canto de onde saímos para ver e saber que há um só mundo, renunciemos à mitologia da pureza, da transparência, à angélica pretensão de sermos, mais do que todos somos, um povo entre os povos. Que deu a volta ao mundo para tomar a medida da sua maravilhosa imperfeição.

Eduardo Lourenço

VI. O PONTO DE CHEGADA

A finalização de um trabalho é, na maioria da vezes, fonte de prazer e alegria, por se ter percorrido um caminho que propiciou, neste caso, a fruição da leitura de uma obra de José Saramago, objeto inesgotável de possibilidades interpretativas.

O Autor, hoje consagrado pela crítica, mas também alvo, em seu próprio país, de certos preconceitos, é detentor de um estilo por vezes labiríntico, uma escrita sinuosa, caracterizada por muitos como neobarroca. É certamente esse tecido denso de sua poética narrativa que nos atraiu e desafiou para examinarmos os procedimentos de manipulação arquitetados pelo narrador.

Em *A jangada de pedra* a presença de um narrador demiúrgico é o primeiro passo para que o universo ficcional adquira movimento e este é tão importante que, no romance, a terra treme e passa a se mover já no primeiro capítulo, momento em que se instala o insólito. Eis por que nos detivemos a analisar o capítulo inicial do romance na primeira parte de nossa tese. Por meio de um jogo habilmente montado entre o sentido literal e o figurado, há a desconstrução das certezas presentificadas nos provérbios, o que se realiza graças ao tratamento irônico, dessacralizador, operado pela linguagem. 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, conforme analisamos no quarto capítulo deste trabalho.

unesp

José Saramago, tenaz em sua intenção, burla convenções literárias, questiona a história como portadora de uma verdade, expõe ao ridículo, por meio do discurso oficial, o governo e sua ineficiência. Enfim, arma-se um processo que consiste em uma espécie de "purificação desconcertante", pois à medida que a jangada navega, são trazidos à tona os problemas ibéricos e com eles certos elementos que representam o poder centralizador e autoritário, com seus desmandos e cerceamento de liberdade e pensamento.

O questionamento acionado pelo Autor se faz também por meio da construção de imagens que se incorporam à narrativa: a construção da própria alegoria, que se presentifica nas imagens alegóricas, sempre conduzidas por uma intenção transgressora e corrosiva, e a imagem de um mundo às avessas, ou pelo menos a ser revisto.

Dialogando com grandes escritores, *A jangada de pedra* os incorpora como outra forma de questionamento, agora feito pela via literária, que, ao mesmo tempo, dá sustentação e propicia o afastamento da influência "européia". A presença de digressões cria a possibilidade do uso da linguagem poética conjugada a um desejo desestabilizador, feito pela ironia. A tensão entre os dois recursos é recorrente ao longo do texto, como se existisse um desejo de construção (linguagem poética) aliado ao de subversão (ironia), coexistência possibilitada pela alegoria, dando-lhes, por meio de sua imagética, ritmo, sustentação e mobilidade.

Ao dotar o narrador de poderes ilimitados, o Autor torna possível a desconstrução de toda uma tradição cultural do mundo ibérico para problematizá-lo a partir de sua origem e estrutura.

unesp

Podemos dizer que, por trás da jangada, a atuar como uma força ou vácuo a retê-la, há elementos que impedem seu movimento: a ideologia católica, a falta de motivação das personagens, o destino incerto, a instabilidade crescente, a inconsciência geral. À sua frente, impulsionando sua viagem está o desejo de mobilização social e de conscientização da população ibérica, representado no texto pelo poder mobilizador da poética ficcional ao engendrar na linguagem procedimentos de construção transgressivos. Os dois movimentos opostos formam a composição de uma força estrutural que está nos subterrâneos desse texto: a alegoria. *A jangada* é ao mesmo tempo linguagem e possibilidade de um novo mundo ibérico, talvez trans-ibérico, uma supra-construção que possa ser tão colorida e livre quanto as roupas de Maria Guavaira drapejando ao vento.

A análise feita ao longo do trabalho parece nos dar condições para finalizar com algumas considerações acerca da alegoria e sua utilização no romance.

Tendo a alegoria como sustentáculo composicional de seu texto, Saramago torna-a um rico instrumento urdidor de significações, pois dota-lhe de mobilidade como para fazer frente à estaticidade cultural portuguesa e sugerir, assim, o desejo de transformação de seu país. A alegoria no romance se torna plurissignificativa, não apenas por comportar múltiplas cadeias de sentido, como também por construir imagens inusitadas, dessacralizando o funcionamento tópico da própria figura, o que significa abrir um diálogo com o código retórico.

Como dissemos em nossa introdução, a visão estereotipada em relação à alegoria, assim como uma certa indiferença por parte da crítica e do próprio Autor em relação à obra *A jangada de pedra*, nos incitaram à análise e nesse sentido acreditamos ter oferecido uma outra visão tanto da alegoria como do romance.

unesp

O embasamento alegórico do texto, além de construí-lo, parece nos indicar um possível caminho de interpretação: o olhar português deve seguir a mesma trajetória do olhar alegórico, ou seja, voltar-se para si mesmo para encontrar-se, embora traçando, à semelhança da alegoria, um feixe plurissignificativo que desmonte sua linearidade previsível? Parece-nos que sim. A própria leitura do romance ou sua escrita poética nos indica que é preciso eliminarmos o olhar simplificador, quando nos dispusermos a seguir a visão retrospectiva porque tal recuo será construtivo quando (e se) aparelhar-se do círculo de correspondências entre passado e presente.

Assim, de posse desse olhar crítico que contempla o universo português em sua abrangência temporal, oscilante como o ritmo marítimo, mas uma oscilação tática, José Saramago cria em *A jangada de pedra* a alegoria dessa visão do imbricamento dos tempos. Com isso, 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 o apego à tradição, característica das raízes culturais da península ibérica.

José Saramago constrói sua narrativa para mostrar a necessidade de deslocamento (literal e figurado) das condições de Portugal, sua passividade, a indecisão entre ele mesmo e a Europa, apontando a possibilidade do país olhar para si mesmo, talvez única rota possível, para, enfim, aventar a criação provável de um espaço ibérico, ou nos dizeres do próprio escritor (1988, p.32):

> Escreverei apenas as duas palavras que não me saem do espírito e que reúnem este feixe de ideias avulsas em conceito: trans-ibericidade. Suspeito

> que haja nelas a promessa de alguma coisa mais que uma mera enunciação não desprovida de sentido lógico. Sendo assim, e ultrapassando a interrogação inicial, mas propondo uma interrogação nova, remato finalmente: o iberismo está morto? Sim. Poderemos viver sem um iberismo? Não o creio.

Nesse contexto não podemos esquecer o papel ideológico-político da alegoria, a que já aludimos no primeiro capítulo ao citarmos Flávio Kothe. Tal visão é corroborada por Walter Benjamin, para quem é inerente ao verdadeiro artista a ligação entre os planos político e literário, concepção também presente em José Saramago. Utilizando-se da alegoria, o escritor português mostra o poder de um texto literário no qual é possível fazer aflorarem as ruínas de uma cultura quando esta se fecha em sua auto-suficiência histórica. Por outras palavras, por meio do seu olhar corrosivo mas lúcido, Saramago consegue construir no romance a alegoria da Modernidade, na qual o sagrado encontra-se estilhaçado e o mundo, antes harmônico, agora reveste-se de conflitos sócioeconômicos.

Servindo-se da alegoria como estrutura de seu romance, o Autor nos permite ligá-la à construção literária no que diz respeito ao movimento de retorno feito pela linguagem literária, o que faz despontar a metalinguagem como procedimento-chave dessa autoconsciência. É preciso acrescentar que a leitura alegórica, sobretudo, é que faz esse percurso ao encontro da alteridade semântica. Outro ponto convergente entre a alegoria e a natureza da obra de arte está no caráter enigmático que as perpassa, um convite permanente à decifração desses objetos.

Ao privilegiar a alegoria como procedimento de construção de seu texto, José Saramago cria a possibilidade de reavaliação dessa figura, ao mesmo tempo em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que reavalia o universo ibérico. Deste modo, *A jangada de pedra* reveste-se de um duplo questionamento — o alegórico e o ibérico. Em relação ao primeiro, o romance já nos aponta para o resgate da alegoria como recurso extremamente rico e ainda mais, por seu caráter progressivo, possibilita ao texto uma mobilidade insuspeitada, o que proporciona a criação de imagens nas quais o movimento é o ponto genesíaco sobre o qual elas assentam.

Assim, servindo-se do movimento proporcionado pela construção alegórica, José Saramago, em oposição ao imobilismo português, mobiliza a península a procurar seu próprio espaço, mas mais ainda em relação a ela própria, talvez única solução possível. Ao posicionar a península entre a África e a América Latina, além da identidade lingüística, há também a histórica, pois tanto no continente africano quanto no mundo latino há países colonizados por Portugal e que, por isso, podem estar mais próximos desse universo. Talvez não seja exagerado levantarmos a hipótese de o Autor considerar essa possível identidade mais concreta do que a visão de Portugal como nação européia e, portanto, a "trans-ibericidade" estaria na afirmação da Espanha como país ibérico, assim como Portugal e aos dois seria dada a possibilidade de um devir.

Enfim, ao provocar a ruptura dos Pireneus, o Autor não só rompe com a pretensa calmaria dos estereótipos da linguagem tratada alegoricamente, como propõe a (re)construção de um mundo cuja inteireza falaciosa já nos adverte para sua composição fragmentada.

Parece-nos, afinal, que *A jangada de pedra* traz em seu bojo os procedimentos de construção do texto saramaguiano, como se o romance fosse uma viagem à poética de José Saramago.

VII. BIBLIOGRAFIA

1. Do autor

SARAMAGO, J. *A jangada de pedra.* 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. O (meu) iberismo. *Jornal de Letras Artes e Idéias*, Lisboa, p.32, 30 out. 1988.

_____. Sobre a invenção do presente. *Jornal de Letras Artes e Idéias,* Lisboa,p.45, 28 fev. 1989.

2. Sobre o autor

BERCHEM, T. O país à margem mirando o mar: Portugal de regresso à Europa. *Revista Humboldt*, Lisboa, v.63, p. 18-23, 1992.

BOLLINGER, R. Odisséia com cão–piloto. *Revista Humboldt*, Lisboa, v. 63, p. 16-17, 1992.

CALBUCCI, E. A jangada de pedra: navegar é preciso, viver... IN: ___ . *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê, 1999. p. 49-57.

CARVALHAL, T. F. (Org). *Literatura e história*: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

_____. O viajante iluminado. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 151/152, p.181-188, 1998.

COSTA, H. A construção da personagem de ficção em Saramago da *Terra do pecado* ao *Memorial do convento*. *Colóquio/Letras*, p.205-217, 1998.

DIAS, M. H. M. A operação lúdica com a linguagem: poder e manipulação. IN: *Seminários do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 2000, v. 29, Marília,. Anais...

LEAL, M.L. Viagem a Portugal. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.151/152, p.191-203, 1998.

LOPONDO, L. (Org.). O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em *A jangada de pedra*. IN: ____ . *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p.59-76.

MADRUGA, C. *A paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras, 1998.

PERRONE–MOISÉS, L. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

REIS, C. José Saramago: contador dos dias. *Jornal de Letras*, Lisboa, p.22, 3 jul.1996.

_____. José Saramago e a questão do nome. *Jornal de Letras*, Lisboa, p.22-23, 17dez.1997.

SEIXO, M.A. Oceanos. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p.12, 20 maio.1998.

SILVA, T.C.C. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. *Colóquio/Letras*, n. 151/152, p.249-266.

3. Geral

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Difusão Européia do Livro, 1964. (Clássicos Garnier).

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Estudos, 2).

BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1990.

BLOOM, H. *A angústia da influência:* uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard).

Cosmos, 1997.

HIGHET, G. *The anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção debates, 4).

HUTCHEON, L. *Poética do pós–modernismo:* história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

IANNONE, C. A . (Org.) *Sobre as naus da iniciação:* estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

JÚDICE, N. *O processo poético.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KELLOGG, R.; SCHOLES, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil, 1977.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série princípios, 72).

_____. (Org.) *Walter Benjamin.* 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Coleção grandes cientistas sociais, 50).

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles:* mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992. (Série princípios, 217).

CORRÊA, A. A. (org.) *Navegantes dos mares às letras*: ideário da navegação na literatura portuguesa. Londrina, Editora da UEL, 1997.

CASTRO, E. M. M. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção debates, 49).

EAGLETON, T. *Teoria da literatura*: uma introdução. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação:* as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996. (Ensaios, 144).

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HANSEN, J. A. *Alegoria:* construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986. (Série documentos).

unesp

HATHERLY, A. *O ladrão cristalino:* aspectos do imaginário barroco. Lisboa: Cosmos, 1997.

HIGHET, G. *The anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção debates, 4).

HUTCHEON, L. *Poética do pós–modernismo:* história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

IANNONE, C. A . (Org.) *Sobre as naus da iniciação:* estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

JÚDICE, N. *O processo poético.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KELLOGG, R.; SCHOLES, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil, 1977.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série princípios, 72).

_____. (Org.) *Walter Benjamin.* 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Coleção grandes cientistas sociais, 50).

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

_____. *Mitologia da saudade:* seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Heterodoxia*. Coimbra: [s.n.] , 1949.

MACQUEEN, J. *Allegory.* London: Methuen, 1978.

MAN, P. *Alegorias da leitura:* linguagem figurativa em Rousseau, Nietzche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Biblioteca Pierre Menard).

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários.* 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. (Ed. Crit.) *Lírica:* Luís de Camões. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

MOTTA, S.V. *Engenho e arte da narrativa*: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real. 1998. 2v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PESSOA, F. *Mensagem.* À memória do Presidente-Rei Sidónio Pais. Quinto Império. Cancioneiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

QUADROS, A. *Portugal:* razão e mistério. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

REIS, C. ; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, J. C. *Vocábulário e fabulário da mitologia.* São Paulo: Martins, 1962.

SAUSURRE, F. *Curso de lingüística geral.* 20.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa.* 11. ed. Porto: Porto, [19--].

SOUZA, E. *Mitologia I*: mistério e surgimento do mundo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988. (Coleção biblioteca clássica, 16).

SPINA, S. *Presença da literatura portuguesa:* era medieval. 7. ed. São Paulo: Difel, [19--].

STEINER, G. *No castelo do Barba Azul.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TOMACHEVSKI, B. Temática. IN: *TEORIA da literatura:* formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p.169-203.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção debates, 14).

_____. *Literatura e significação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1967.

VALERY, P. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERNANT, J. P. *Entre mito e política.* São Paulo: Edusp, 2001.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 30 de agosto de 2002

GISELA MARIA DE LIMA BRAGA PENHA


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18