

2

Uma ilha mágica e caminhantes imaginários

Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda.

José Saramago²

No romance **A Jangada de Pedra**, publicado em 1986, a Península Ibérica é metamorfoseada em ilha para, à deriva, vogar pelo mar afora. Esta ilha não está repleta de heróis e ninfas como a Ilha dos Amores, c. IX, de **Os Lusíadas**, mas de gente comum, portugueses e espanhóis, em busca de um sentido para a existência. A “Jangada” não conta com o auxílio dos deuses, não tem a proteção de Vênus, Cupido ou Júpiter, mas é guiada pelo cão Ardent que, “atraído por aquela serpente de que já não se via nem a cabeça nem a cauda” (**AJP**, p.20), caminhará à frente das cinco personagens sensíveis. A partir da uma ruptura nos Pirenéus, a jangada e as personagens do romance se encontram à deriva, ao sabor dos acontecimentos, em uma escrita que pretende refletir a imagem dos povos peninsulares, buscando uma posição diante da Europa.

José Saramago cria uma viagem peninsular mágica, onde não há uma delimitação de fronteiras entre a ficção e a história. O autor explicita que “A ficção a que simplificada se dá o nome de história, não é uma evasão, uma fuga, um refúgio, mas, como se viajássemos num barco que se afasta da costa, uma espécie de último olhar à terra firme”.³

Chamada pelo irônico narrador de “mãe amorosa”, (**AJP**, p. 33) a Europa, no momento da ruptura, parece ignorar a separação da Península e alguns países membros da União Européia chegam “ao ponto de insinuar que se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (**AJP**, p. 44). Mas há também aqueles europeus, da “raça dos inquietos”,

² SARAMAGO, J. **A Jangada de Pedra**. Lisboa: Editorial Caminho, 12ª. 1986. O romance em análise será citado pela sigla **AJP**.

³ Entrevista ao jornal “**O Globo**”. Rio de Janeiro: 30 de janeiro de 1994, p. 5.

a do tipo que “segue com os olhos o comboio que vai passando e entristece de saudade da viagem que não fará”, (**AJP**, p. 162) jovens que, em contraposição aos europeus fiéis e conservadores, são considerados anarquistas por inscreverem por toda a Europa a expressão: “nós também somos ibéricos” (**AJP**, p. 165).

O mar e a viagem são temas recorrentes na literatura portuguesa. Nessa travessia pelo Atlântico, o mar é a estrada por onde portugueses e espanhóis reavaliam seus valores e suas diferenças em relação à Europa, mas é também espaço do sonho e da imaginação. Na narrativa, essa nova viagem é motivada pela abertura de uma fenda na altura dos Pirenéus, e o surgimento insólito dessa ruptura está relacionado aos fenômenos ocorridos tanto em Portugal quanto na Espanha⁴, tratados como possíveis causadores do acidente geológico que transforma a Península Ibérica em uma ilha que se desloca, afastando-se da Europa.

Notadamente conhecida como o “Lugar indesmentível de história e de cultura, a Europa, nestes dias conturbados, mostra, afinal, carecer de bom senso” (**AJP**, p. 170), devido à contradição dos governos europeus que, no passado, mantiveram com a Península relações inconsistentes e agora, segundo o discurso do primeiro-ministro português, não aprovam a “viagem peninsular”:

Ora, esses governos, em vez de nos apoiarem, como seria demonstração de elementar humanidade e duma consciência cultural efectivamente europeia, decidiram tornar-nos em bodes expiatórios das suas dificuldades internas, intimavam-nos absurdamente a deter a deriva da península, ainda que, com mais propriedade e respeito pelos fracos, lhe devessem ter chamado navegação. [...] os governos europeus [...] vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam e, ainda por cima, sabem não nos ser possível. (**AJP**, pp. 169-170).

Iniciamos, portanto, a trajetória de uma grande viagem em que, através do mágico, se evidenciam questionamentos acerca da identidade dos povos da Península Ibérica. Como afirma Eduardo Lourenço, a longa história de Portugal é a de “uma deriva e de uma fuga sem fim” (Lourenço, 1999:12). Reflete o autor sobre a imagem de Portugal diante de si e dos outros, avaliando o motivo pelo qual o povo português se tem instalado à margem do

⁴ Em Granada, a terra treme sob os pés de Pedro Orce.

mundo, em função de um isolamento, de modo que desde um tempo remoto “parece desertar a Europa” (Lourenço, 1999:11). A idéia de isolar a Península Ibérica do continente europeu e pô-la a navegar sem rumo pelo Oceano Atlântico tanto nos faz rememorar o apogeu da política expansionista e das conquistas ultramarinas, quanto a outra face da história destes povos, marcada pela decadência do império português. No entanto, esta última alusão, na narrativa de Saramago, vai se configurar pelo avesso porque a “Jangada” é o lugar onde portugueses e espanhóis não de se afirmar, valendo-se da esperança numa nova terra.

O desafio proposto é o de flutuar **A Jangada de Pedra**, movimentando-se para fora da Europa. Nesse sentido, o texto ficcional recusa a Europa e busca a unidade cultural entre países periféricos. Nessa nova aventura marítima, os itinerantes transcendem o espaço da “ilha” em que se encontram e alcançam uma dimensão temporal, pois em seu caminho ouvem ecos de antigas vozes. Para o narrador, “As viagens sucedem-se e acumulam-se como as gerações, entre o neto que foste e o avô que serás, que pai terás sido, Ora, ainda que ruim, necessário” (AJP, p. 253). Benjamin assegura que “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, 1994:223).

Nesta viagem, os habitantes da península se movimentam numa jangada que parte à deriva pelo oceano, mas estes não vão em barcos, como naus ou caravelas, neste caso, é a própria terra que navega, que segue em busca de um lugar “ideal”. Os povos peninsulares fazem parte da Europa, mas vivem à margem como se dela não fizessem parte. Assim, o romance vem propor reflexões acerca do momento histórico e político da produção da obra, opondo-se à entrada de Portugal e Espanha na União Européia.

Entendemos que a Península Ibérica, ao separar-se da Europa, visa a uma autognose coletiva, confiando na sua própria fecundidade e rejeitando a esterilidade do Velho Continente. Se, em princípio, consideramos as conotações negativas da fenda, em que o narrador a descreve como uma serpente (AJP, p. 20), em um segundo instante, verificamos que toma por metáfora uma romã,⁵ que se abre quando amadurece, o que torna visível a

⁵ Na Grécia antiga, a romã era um atributo de Hera e de Afrodite.

fecundidade da cultura ibérica que, com o deslocamento da Península, afirma sua independência diante da Europa. Teresa Cristina Cerdeira pondera que a ruptura não traz consigo a idéia de fim de mundo, mas sim a de gênese:

Então, há uma espécie de consciência ibérica que, desde o início, percebeu que não estava diante do fim do mundo, mas — quem sabe? — diante de um início de um mundo, de uma proposta nova de viver a Ibéria, de inserir-se, de os dois países também estarem juntos formando uma comunidade, mas uma comunidade cultural que poderia navegar junta.⁶

Diante dessa nova leitura, o caos inicial e uma possível idéia de morte podem dar lugar à fecundidade e à plenitude da vida: "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." (AJP, p. 33). Ao refletirmos sobre o tempo, constatamos que este é o da própria ficção, pois, uma vez riscado o chão, a história nasce, o gesto revelando a escrita. Por oportuno, atentamos para a escritura singular de Saramago e enfatizamos seu estilo. Juan Arias (2004) considera inovador o processo de criação literária do autor, porque se mantém próximo da comunicação oral que, através de contos, lendas e provérbios, contém toda a sabedoria de uma comunidade. Saramago diz, em uma de suas entrevistas, que isto se deu intuitivamente quando estava escrevendo o romance **Levantado do Chão**, publicado em 1980, sobre os camponeses do Alentejo:

Então comecei a escrever como todo o mundo faz, com travessão, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Na altura das páginas 24 e 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta, começo a escrever assim: interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas." (Saramago, 2004:74)

⁶ Conferência proferida por Teresa Cristina Cerdeira: **Por Mares Nunca Dantes Navegados**. <<http://www2.camara.gov.br/conheca/historia/cdnos500anos/seminarios/semin3/teresacristinacerdeirasilva.html>>

Maria Alzira Seixo destaca um fragmento do livro **Viagem a Portugal**, publicado em 1984, que abrange o “enunciado de uma estética que passará a ser seguida na obra de Saramago” (Seixo, 1999:159): “É preciso voltar aos passos que não foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso começar a viagem. Sempre.”

Para a autora,

A Jangada de Pedra inaugura a série da distopia ucrônica, com a sua proposta simultaneamente fantástica e feérica (e, por este último aspecto, parcialmente utópica, também), com a sua localização num futuro incerto de perplexo temor ou atracção”. (Seixo, 1999:159)

No romance **A Jangada de Pedra**, é tempo de se imaginar que a separação da Península implica amadurecimento, porque, além de enfrentarem o caos como consequência da ruptura, as personagens do romance seguem navegando em novas águas, rumo ao desconhecido. No espaço de tempo em que se dá a ruptura nos Pirenéus, o narrador declara:

É que, e neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever, de plausível maneira, as próximas palavras, essas que tudo sem remédio irão comprometer, tanto mais que muito difícil se vai tornando já destringar, se tal se pode em algum momento da vida, entre verdades e fantasias. 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, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirenéus 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. (AJP, p.36).

Este instantâneo de hesitação vem originar uma reflexão sobre a narrativa e também sobre a História – e, por conseguinte, sobre o tempo – pois ambas têm origem na escrita e esta última se baseia em fontes supostamente verdadeiras. Mas será preciso considerar ainda todo um processo de linguagem que pode vir a limitar a verdade. Ademais, recorreremos a Cervantes, que entende a novela como história poética: "las historias fingidas tanto tienen de buenas y

de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas" (**Quijote**, II, LXII).⁷

Na narrativa, realidade e fantasia não se separam, mas coexistem. Esta dicotomia é evidenciada desde o título do romance, porque a jangada se constitui num paradoxo, é uma embarcação precária e, para além de a pedra ser material que se opõe à navegação, **A Jangada de Pedra** flutua e segue à deriva, cumprindo seu destino navegante. A epígrafe “Todo futuro es fabuloso” aponta para o futuro e introduz o fabuloso em diálogo com a ficção de José Saramago, garantindo-lhe uma dimensão utópica, uma vez que o escritor representativo da literatura cubana, Alejo Carpentier, trata de uma “teoria” do real maravilhoso latino-americano em prólogo de seu romance **El Reino de Este Mundo**, publicado em 1949.

Todorov vem oferecer respaldo teórico às teses relativas ao fantástico em narrativas literárias, compreendendo como “fantástico” tudo aquilo que escapa à compreensão lógica ou racional e onde a dúvida, condição indispensável ao gênero, é mantida até o final: “A ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Assim somos conduzidos ao coração do fantástico” (Todorov, 1970:30). Neste gênero literário, não se permite ao leitor uma decodificação da narrativa porque há enigmas a decifrar, perguntas sem respostas, o insólito e o clima de incerteza. No romance **A Jangada de Pedra**, em uma das inúmeras intervenções do narrador desta viagem, verificamos que “à falta de convictas certezas, faz-se de conta” (AJP, p.37).

⁷ CERVANTES, S., M. de (2002) Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo: “as histórias fingidas são boas e deleitosas, quando são verossímeis, e as verdadeiras, quando são exatas”.

2.1

A memória literária e as matrizes histórico-narrativas

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

José Saramago⁸

Esta é uma narrativa de viagem que se constitui num entrelaçar de “histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias” (AJP, p.69), compreendendo um percurso geográfico e, ao mesmo tempo, ontológico, como a viagem iniciática de Ulisses ou a errância de Quixote. Vejamos, no diálogo que se estabelece entre Joaquim Sassa e José Anaiço, uma intertextualidade com o livro de Cervantes, no qual o fidalgo D.Quixote promete a seu escudeiro Sancho Pança, uma ínsula imaginária:

Um dia que já lá vai, D. João o Segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista perfeito, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária, diga-me você se sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma história como esta. E o fidalgo, que fez o fidalgo, foi-se ao mar à procura dela, gostaria bem que me dissessem como se pode encontrar uma ilha imaginária, A tanto não chega a minha ciência, mas esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários. A frase é bonita, das poéticas. (AJP, p. 65)

Em estudo sobre **A Jangada de Pedra**, Maria Fernanda de Abreu aponta para a matriz da viagem literária (introduzida no título do romance), lembrando sua importância e frequência em toda a obra de José Saramago “como motivo, como estratégia narrativa e como processo cognitivo, busca de conhecimento de si próprio e do outro” (Abreu, 2003:634). E, neste caso, com a invocação de mestres e modelos, como Homero, Camões e Garrett:

Tal como naquelas histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias, ou nas outras não menos admiráveis aventuras homéricas, em que, por prodigalidade da árvore fabuleira ou telha dos deuses e mais potências acessórias, tudo podia acontecer ao invés da repetição do costume, de não natural maneira, deu-se aqui o caso (AJP, p.69).

⁸ SARAMAGO, J. (1986) **A Jangada de Pedra**.

Assim, esta extraordinária proposta de navegação torna-se uma empresa grandiosa para o narrador, que afirma, com humor: “[...] lembremo-nos de que a humanidade nunca se viu numa situação destas, navegar sempre navegou, mas em barcos pequenos” (AJP, p.262). No percurso desta viagem, a jangada-ilha avança pelo mar e, a partir de certo instante, girando sobre si mesma e em sentido contrário ao ponteiro do relógio, era “como um carrossel que lentamente fosse girando, como num sonho” (AJP, p.300). Humor, lirismo e poesia compõem a estética da narrativa em que o narrador, ao recuperar memórias antigas, denuncia a barbárie e os atos de violência praticados no período da expansão marítima em nome da fé e do império:

[...] também foi destas terras do sul que partiram os homens a descobrir o outro mundo, e também eles, duros, ferozes, suando como cavalos, avançavam dentro de couraças de ferro, na cabeça elmos de ferro, espadas de ferro na mão, contra a nudez dos índios, só vestidos de penas de aves e aguarelas, idílica imagem. (AJP, p. 85)

Na época dos descobrimentos, o Novo Mundo era apresentado como um espaço utópico onde se cumpriam os sonhos do europeu. Nesta citação, a visão alegórica do colonizador é marcada pelo ferro das couraças, dos elmos e das espadas, em oposição à nudez dos índios e a leveza das aves; o ferro assinala a austeridade e a guerra, enquanto as penas de aves esboçam a delicadeza e a liberdade. Portanto, podemos nos reportar à Idade de Ferro, mundo de dificuldades e incertezas que, na narrativa, podem agarrar-se apenas ao fio de lã azul da desenredadeira Maria Guavaira, uma mulher “que tem uma maneira de olhar que não é olhar mas mostrar os olhos” (AJP, p. 190).

A estrutura do romance abarca as diferentes etapas da humanidade, desde a Idade de Ouro à Idade de Ferro. No início da narrativa, percebemos que as personagens são dotadas de poderes mágicos, experimentando ações de deuses e, sobretudo, as trajetórias dos heróis míticos e lendários, no entanto, a Península é povoada de pessoas simples, vivendo com as intempéries da Idade de Ferro, figurando apenas alguns traços recuperados à memória dos tempos de “felicidade do homem sob o olhar dos deuses.” (Brunel, 2000:474)

O projeto de escrita de Saramago não pretende oferecer certezas, mas sim alargar reflexões sobre temas complexos que fazem parte do cotidiano

de pessoas comuns, colocando suas dúvidas, inquietações e interrogações diante da sociedade no mundo contemporâneo. A idéia de viajar nesta “Jangada” traz consigo uma clara proposta de rompimento de fronteiras a fim de projetar “no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades” (Ianni, 2000:13). A partir da rachadura, as personagens erram por sobre os mares, encontrando o amor, a liberdade e o desejo de justiça social. O narrador lembra que “é sempre boa a liberdade, mesmo quando vamos para o desconhecido”. (AJP, p.249)

Neste tecido narrativo vai-se configurando uma tensão entre o poder mágico e o político, delineada pelo poder da palavra. Carlos Reis esclarece:

[...] a literatura foi e sempre será cena de projecção de outras tensões que não apenas – o que muito seria já – aquelas que a sua escrita encerra: tensões que explicam que, não raro, à literatura tenham sido cometidos propósitos outros que não àqueles que a sua mesma condição de fenómeno artístico legitima; tensões que, noutros e bem sombrios momentos, sobre ela fizeram recair a violência dos homens que se iludiram com a crença de que censuras e interdições alguma vez poderiam calar a voz dos escritores”. (Reis, s/d:102)

Carlos Reis afirma que José Saramago, ao referir-se ao poder das palavras e à violência do silêncio, diz o seguinte: “Caem sobre ele as palavras. Todas as palavras. As palavras boas e as más. O trigo e o joio. Mas só o trigo dá pão” (Reis, s/d, 102). Ao discorrer sobre a herança literária em que Saramago está inserido, Reis cita Padre António Vieira, Eça de Queiroz e Almeida Garrett, “inovador a quem devemos a criação da língua literária moderna, a par do irreprimível movimento de valorização da terra portuguesa como motivo e tema” (Reis, p.103).

Em **Viagens na Minha Terra**, Garrett inova na composição de seu romance, criando uma noção de obra literária como tecido, cujos fios, emaranhados, dialogam entre si. O narrador alerta:

Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada (Garrett, XXXII, p.293).

Em **A Jangada de Pedra**, as cinco personagens sensíveis estão ligadas pelos fenômenos que coincidem com a ruptura da Península; são essas vozes e os diversos pontos de vista que, a par do narrador, vão entretecer a história. De acordo com Maria Alzira Seixo, este romance é o mais importante livro de viagem na obra de José Saramago, considerando-se a deriva da terra e das personagens do romance e, sobretudo, o sentido de libertação e de esperança na humanidade. Esta terra viaja de maneira transcendental, porque, ainda que em deriva, busca o saber e o amor:

[...] nessa terra que viaja, homens e mulheres diversos e desconhecidos uns dos outros viajam igualmente, motivados por sinais do quotidiano que os alertam de forma insuspeitada e enigmática, natural na maior parte dos casos, mas simultaneamente transcendente; a partir dessa mesma terra, outros homens e mulheres fogem, atemorizados pelo inexplicável, apavorados por uma catástrofe que parece iminente – e ficam os percursos de encontro das personagens centrais que, após terem-se encontrado, se amam e aguardam o resultado do seu comum percurso, à deriva na terra que flutua pelo mar, e afinal ao sabor da própria vida, como todo o ser humano em qualquer parte do mundo. (Seixo, 1999:166-167)

Há uma passagem no romance na qual os três homens (Pedro Orce, Joaquim Sassa e José Anaiço) se encontram debaixo de uma oliveira e não sabemos se estão reunidos por causa dos poderes inerentes a cada um, ou se em função dos efeitos deles decorrentes. Percebemos que o romance se estrutura a partir da dúvida: de um lado, encontramos as relações entre a causa e o efeito produzidos pelos fenômenos insólitos e, de outro, o caráter alegórico que permeia a narrativa, pois “acasos prodigiosos ou deliberadas manipulações os terão reunido neste lugar” (AJP, p.47).

Os gestos das personagens sugerem ações simples, até mesmo pueris, como riscar o chão, atirar uma pedra e desenrolar um fio ao acaso. No entanto, há a mágica do momento nos referidos movimentos e também no vôo dos estorninhos e no tremor da terra que enredam a trama, entrelaçando as personagens num percurso aparentemente aleatório, mas que em seu desenvolvimento, ainda que não desvelado completamente, encontra sentido.

O narrador deste romance se impõe como um feiticeiro possuidor de grandes poderes mágicos. A referência às “varinhas de condão [que] sempre eu ouvi dizer que são feitas de ouro e de cristal, com um banho de luz e uma estrela na ponta” (AJP, p.10) remonta à magia libertadora do conto de fadas.

Segundo Benjamin: “Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (Benjamin, 1994:215). Assim, o risco no chão feito por Joana Carda com a vara de negrilho inicia uma narrativa que nasce de uma ruptura e vai sendo elaborada a partir das aventuras, esperanças e sonhos das personagens. Envolto em um clima de mistério, tomamos conhecimento do lugar onde ocorreu a fenda nos Pirenéus pela personagem Joana Carda, “uma mulher narradora de histórias da carochinha” (AJP, p.126), que passa a descrever o local do risco performático:

É uma clareira afastada do rio, um círculo com freixos ao redor que parece nunca ter sido cultivado, sítios destes são menos raros do que se imagina, pomos nele um pé e o tempo parece suspender-se, o silêncio cala-se doutra maneira, a aragem sente-se toda no rosto e nas mãos, não, não se trata de bruxedos e feitiços, não é lugar de aquelarres ou porta para outro universo, é só por causa daquelas árvores em círculo e do chão que está como intocado desde o começo do mundo, apenas veio a areia e o tornou brando, mas por baixo o húmus pesa, a culpa de tudo isto é de quem plantou as árvores assim. (AJP, pp. 147-148)

Uma vez riscado o chão, todos os cães de Cerbère começam a ladrar, causando pânico aos habitantes por imaginarem que, afinal, era chegado o Apocalipse, assim, “estaria o mundo universal próximo de extinguir-se” (AJP, p.9). Salientamos que, embora o grupo itinerante seja formado por pessoas comuns, ou não “assinaladas”⁹, o caráter épico da narrativa nos remete aos varões que, em virtude de sua coragem, se tornaram arquétipos da antiga glória portuguesa. O medo foi sentido por todos, menos pelos portugueses e espanhóis que apenas se mostraram curiosos do fenômeno da ruptura nos Pirenéus. Dessa maneira, o caos se instaura apenas para os turistas que tentam sair a qualquer custo da Península:

[...] mas o que parece positivamente averiguado é que até rebentarem os cabos de energia elétrica não tinha havido na península autêntico medo, ainda que o contrário já fosse dito, algum pânico sim, mas não medo, que é sentimento doutro calibre. [...] Mas quando todas as luzes da península se apagaram ao mesmo tempo, apagón lhe chamaram

⁹ Referência à proposição de **Os Lusíadas**, Canto I, 1, v.1: “As armas e os *barões* assinalados”, isto é, cantar os feitos dos ilustres lusitanos. As personagens deste romance se comportam com a mesma coragem e com o espírito aventureiro dos heróis do poema épico.

depois em Espanha, negrum numa aldeia portuguesa ainda inventadora de palavras, quando quinhentos e oitenta e um mil quilômetros quadrados de terras se tornaram invisíveis na face do mundo, então não houve mais dúvidas, o fim de tudo chegara. [...] Espanhóis e portugueses, refeitos já do susto do apagón e negrum, assistiam ao pânico, achavam-no sem razão, Afinal de contas até agora não morreu ninguém, estes estrangeiros, quando os tiram da rotina, perdem a cabeça, é o resultado de estarem tão adiantados na ciência e técnica. (AJP, pp. 37/40)

Acreditamos que no romance há uma mensagem de fé, uma crença do homem em algo que, embora oculto, está presente nas forças da natureza e também no interior de cada personagem sensível. Na jangada mágica flutuamos, mas conscientes de um deslocamento no tempo e no espaço, uma vez que, ao revisitar o passado – desmitificando fatos impostos pelo discurso oficial –, Saramago analisa o presente e inventa um futuro para os povos peninsulares.

2.2

O cão Fiel, Dois cavalos e dois cavalos

Mas este homem que dorme lançou um rochedo ao mar e Joana Carda cortou o chão em dois, e José Anaíço foi o rei dos estorninhos, e Pedro Orce faz tremer a terra com os pés, e o Cão veio não se sabe donde para juntar estas pessoas.

José Saramago¹⁰

Na categoria de primeiro romance, **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**, de Miguel de Cervantes, é considerado um marco na literatura universal, e “O Cavaleiro da Triste Figura” – epíteto dado pelo seu escudeiro Sancho –, passou a ser a expressão de um idealismo presente no espírito humano¹¹. Esta obra foi compreendida, quando da sua publicação em 1605 até o final do século XVIII, como uma paródia às novelas de cavalaria, e neste período enfatizava-se a comicidade e o riso no texto, creditando-se a estes elementos o seu sucesso. Foi o Romantismo Alemão que concentrou a leitura de **Dom Quixote** nas ações e nos gestos das personagens, e também na distinção

¹⁰ SARAMAGO, J. (1986) **A Jangada de Pedra**.

¹¹ Devido também ao epíteto, o romance foi lido como a história de um cavaleiro sonhador que acreditava ser capaz de transformar o mundo, delineando-o com um contorno mais justo.

entre a realidade e as aspirações do homem, colocando em evidência sua ansiedade e a desarmonia com o seu tempo.

É somente na metade do século XIX que se atualiza a leitura deste livro, demonstrando-se que o eixo que sustenta a obra é o longo diálogo entre Dom Quixote e Sancho Pança: o primeiro, letrado e versado em vasta cultura literária; o segundo, analfabeto e rústico; além de deslocar a essência da narrativa para as diversas culturas que conviviam na Península Ibérica no momento de sua escrita. Estas figuras são, portanto, consideradas arquétipos que consistem na promoção de um diálogo entre sonho e realidade.

As novelas de cavalaria pretendiam narrar os acontecimentos e feitos heróicos para guardá-los na memória, mas **Dom Quixote** refaz a epopéia em sentido inverso, porque sua aventura quer uma leitura e o desvendamento do mundo, buscando em tudo o que vê algo semelhante àquilo que já havia lido nos livros. “Dom Quixote não é o homem da extravagância, mas antes o peregrino metuculoso que se detém diante de todas as marcas da similitude” (Foucault, 1999:63), e também o mesmo fazem as personagens desta “Jangada de Pedra”, de Saramago.

O enredo de Dom Quixote mantém em comum com a literatura cavaleiresca a exuberância do fantástico e a profusão do inverossímil na narrativa, como na sucessão de atos de bravura, numa seqüência sem fim de combates, de raptos, de naufrágios e de visões fantásticas de monstros e gigantes. Tudo, evidenciando-se os devaneios da razão e sobretudo o contraste entre a suavidade do sonho e a aspereza da realidade.

Sublinhamos no livro de Cervantes a ruptura com um conjunto de regras vigente à época e identificamos na ficção de Saramago aspectos semelhantes como, por exemplo, uma multiplicidade de olhares que conferiu a **Dom Quixote** um caráter dinâmico, destacando as atitudes daquele homem-leitor. Da mesma maneira, no romance de Saramago, as diversas vozes das personagens abrem novas perspectivas de leitura para o leitor contemporâneo. Além disso, há na narrativa um claro descontentamento com a condição dos povos peninsulares que vem refletir a mesma desarmonia com o mundo, antes abordada em **Dom Quixote**.

Em **A Jangada de Pedra**, ao mesmo tempo que a ruptura da Península sugere independência e autonomia em relação à Europa, a deriva da

península-ilha corresponde a uma busca utópica, ao sonho de um novo espaço para a fixação desta que, ao final da jornada, será uma nova Península Ibérica. Portanto, a leitura de **A Jangada de Pedra**, assim como a de **Dom Quixote**, implica não apenas um interesse pelas proezas e aventuras de suas personagens, mas também o modo como é contada a história, incitando o leitor a tomar uma postura crítica diante da narrativa. Em **Dom Quixote**, dois cavalos conduzem Dom Quixote e Sancho Pança por suas aventuras, são estes dois cavaleiros que promovem o diálogo nesta obra; em **A Jangada de Pedra**, os caminhantes que primeiro aparecem na narrativa – José Anaiço e Joaquim Sassa – são os que iniciam um diálogo que se estenderá a outras três personagens – Joana Carda, Pedro Orce e Maria Guavaira – todos seguem excursionando em Dois cavalos (o automóvel) e depois passam para uma carroça levada por dois cavalos (alazão e pigarço), com um cão à frente, viajando na Península que faz também a sua própria viagem.

No romance, a referência ao cão Cérbero - “que assim em nossa língua se escreve e deve dizer” - (**AJP**, p.9) nos remete à mitologia grega. A função do cão de três cabeças era a de guardar a porta do inferno, garantindo que as almas de lá não saíssem. Para o narrador, foi por isso que os cães se calaram, “a ver se com o silêncio se apagava da memória a ínfima região”. (**AJP**, p.10) Na **Odisséia**, c. VII, verificamos a presença de dois cães de ouro e prata à porta hospitaleira do palácio de Alcino, reafirmando a antiga função vigilante (Homero, 2002).

Entretanto, há diversas acepções mitológicas para o cão, e a sua primeira função mítica, universalmente atestada, é a de psicopompo, “guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida” (Chevalier & Gheerbrant, 1988:176). No romance, o cão Ardent é, portanto, o guia dos viajantes que, curiosamente, logo estabelecerá uma relação de afeto com o espanhol Pedro Orce, pois existe algo em comum entre eles: o homem e o cão sentem tremer a terra: “Pedro Orce passou-lhe a mão pelo dorso, depois voltou-se para os companheiros, Há momentos que avisam quando chegam, a terra treme debaixo das patas deste cão” (**AJP**, p.151).

Na narrativa, a primeira fenda é aberta em algum lugar dos Montes Alberes, onde vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère. O cão Ardent é um dos que, devido à aguçada audição, percebe o estalar da pedra e

vem até a rachadura, que já era de três palmos, movido por um misto de medo e curiosidade. O cão, perdido e indeciso, não sabia se ficava na França ou na Espanha. A ação do cão vem nos sugerir a superação de uma etapa na história dos povos ibéricos, pois salta para o lado peninsular ou “de aquém”, que o texto ficcional diz ser o das “regiões infernais” e, como se sabedor de seu destino, vai ao encontro dos viajantes sensíveis, tornando-se, enfim, o guia do grupo:

Mas este cão, graças a Deus, não é dos que se acomodam às situações, a prova é de que, de um salto, galgou o abismo, com perdão do evidente exagero vocabular, e achou-se do lado de aquém, preferiu as regiões infernais, nunca saberemos que nostalgias movem a alma de um cão, que sonhos, que tentações. (**AJP**, p.20)

A fenda é o início, a origem de tudo, é a partir dela que a Península vai “experimentar as forças” (**AJP**, p. 45). Na oportunidade, lembramos que o abismo intervém em todas as cosmogonias. É sabido que as profundezas abissais evocam o país dos mortos e, nos “sonhos, fascinante ou medonho, o abismo evocará o imenso e poderoso inconsciente”; aparecerá como um “convite à exploração das profundezas da alma, para livrá-la de seus fantasmas ou deixar que se soltem” (Chevalier & Gheerbrant,1988:5). Logo, a referência ao cão Cérbero, o fato de os cães ladrarem, o aparecimento do cão Ardent e o abismo por ele transpassado sugerem a descida aos infernos e, sobretudo, o renascimento para uma nova fase em que se vislumbra a afirmação dos povos peninsulares em relação à Europa.

A narrativa aborda ironicamente a substituição da máquina (o automóvel, símbolo de poder e de progresso para a civilização ocidental), por uma galera, ou seja, uma carroça; a troca de Dois cavalos (o automóvel de Joaquim Sassa) por dois cavalos:

[...] em geral as pessoas demoram a perceber e aceitar a gravidade das situações, por exemplo, esta de não servir um automóvel para nada, uma vez que as estradas para França estavam cortadas” (**AJP**, p.40).

No passado, fim do século XIX, havia mais esperança e confiança no futuro, baseadas na ciência e no triunfo da razão, acreditando-se na paz e no progresso. Imaginou-se um futuro próspero com as seguintes expectativas: a iluminação elétrica; a criação de máquinas e meios de transporte

como o trem e o automóvel; a invenção do telefone; a era das indústrias; da informação e da publicidade. Havia indicações de um novo século onde o progresso material promoveria a celebração da humanidade. Porém, constatamos que, na contemporaneidade, os valores são pautados pelo poder econômico e pelo conformismo proporcionado pelos bens materiais que cristalizam as singularidades e as ambições ideológicas do indivíduo.

Assim, as personagens nômades passam a empreender uma viagem no interior da península-ilha, conduzidas em uma carroça por dois cavalos: um alazão e um pigarço. Mas o cão segue à frente. Para Cardoso Pires, a parceria cão-cavalo é milenar, decorre, provavelmente, da importância desses animais na economia rural, na caça e na guerra:

Uma velhíssima lenda dos habitantes da Mancha (**Dictionnaire de la Démonologie**, de Tondrieu de Villeneuve) fala da estranha associação que há entre eles na morte, prescrevendo que um cão possesso dos demónios só pode ser abatido depois de se lhe sacrificar um cavalo. (Pires, 1999:130)

O autor citado garante que o cavalo foi “hoje reduzido pelo motor de explosão e pela técnica militar a uma memória, uma estátua sobre o asfalto”, e que o cão, em diferentes culturas, teve um lugar de destaque:

No espaço doméstico nenhum animal aparece tão chegado ao homem, tão no cheiro dele. Serve-lhe os gostos e os vícios, e adapta-se de tal modo à configuração humana que se identifica com o dono nos modos e na expressão (Pires, 1999:130).

No romance, o cão é peça fundamental, é a única testemunha da ruptura dos Pirenéus, está presente no momento exato em que se abre a fenda, salta para o lado de aquém e vai juntar-se ao grupo que já está composto de quatro pessoas, três homens e uma mulher. Curiosamente, como se acordado entre todos, o cão passa a indicar o caminho:

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 íman colocado ao norte ou puxados pela outra ponta de um fio azul gémeo deste que o cão não larga (**AJP**, p.177).

À altura de Santiago de Compostela, “o cão Fiel, fiel à sua cisma de seguir em direção ao norte (AJP, p.177)”, mudou o rumo e “derivou para noroeste” (AJP, p.182) porque devia estar perto do seu destino, percebia-se pelo seu vigor renovado e por seu porte. A descrição desta paisagem, do espaço da casa e também dos arredores, incluindo uma nuvem de fio de lã azul, reafirma o cunho mágico da narrativa. Além disso, a casa é avistada pelo grupo caminhante no momento em que se encontram nas proximidades de Santiago de Compostela, sugerindo-nos uma inserção no imaginário místico do Caminho de Santiago. O mito de Santiago, que se origina na Idade Média, vem povoando a mente dos povos peninsulares, dando margem às peregrinações e a uma “cultura” do Caminho. Mas nesta ficção, claro está que as personagens não vão para um santuário, pois são levadas pelo fio azul à casa de Maria Guavaira, ao encontro da paixão e, sobretudo, à plenitude do amor:

Joana Carda exclamou, Vejam, vejam o fio azul. Todos viram. O fio não parece o mesmo. O outro, de sujo que se tornara, tanto já podia ter sido azul como castanho ou negro, mas este brilhava na sua cor própria, azul nem do céu nem do mar, quem assim o teria tingido e dobado, quem o lavara, se o mesmo era, e outra vez colocara na boca do cão, dizendo, Vai. [...] 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. (AJP, p.183).

Só então concluímos que o destino do cão era a casa de Maria Guavaira, pois logo que chegou “O cão deu um suspiro que parecia humano e deitou-se, estendendo o pescoço sobre as mãos. Com as unhas puxou da boca o pedaço do fio, sacudiu-o para o chão” (AJP, p.185). Esta casa abriga uma mulher extremamente solitária:

Em frente, a meia encosta, há uma casa grande, de arquitectura simples, tem um ar de abandono, antigo, apesar de haver sinais de cultivo nos campos que a rodeiam. Parte da casa está já na sombra, a luz vai-se amortecendo, parece o mundo todo que se afunda em desmaio e solidão (AJP, p.183).

Nesta epopéia, observamos que as viagens – da península e das personagens – são realizadas simultaneamente, pois, como diz o narrador, “nenhuma viagem é ela só, cada viagem contém uma pluralidade de viagens”

(**AJP**, p.253). Desta ilha à deriva, vimos que os turistas fogem atemorizados para seus países, o que reforça a idéia de valorização da cultura dos aventureiros ibéricos que, expostos a diversos perigos, ousam a experiência da viagem. Sua coragem é enaltecida através da ressonância dos versos camonianos, representativos da passagem dos portugueses pelo Gigante Adamastor – neste estudo relacionado ao Estreito de Gibraltar –, e também da dimensão do empreendimento marítimo outrora e agora. Nos versos de Camões, é o forte Capitão, herói e também um dos narradores do poema, quem diz que a aparição do Adamastor lhes “pôs nos corações um grande medo” (**Lus.**, V, 38) e que se arrepiaram “as carnes e o cabelo/ A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!” (**Lus.**, V, 40); “Mais do que prometia a força humana” (**Lus.**, I, 1); “Por mares nunca de antes navegados” (**Lus.**, I,1, v.3); na prosa de Saramago, à vista da passagem de Gibraltar, “arrepriavam-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.” (**AJP**, pp.92-93) Neste sentido, a viagem dos heróis na jangada se assemelha à dos varões valorosos cantados por Camões, afinal, é “tão grande a força da tradição” (**AJP**, 218).