

SAMIRA DAURA BOTELHO

**História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A Jangada
de Pedra: uma (a)ventura ibérica**

SAMIRA DAURA BOTELHO

***História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A Jangada de Pedra:
uma (a)ventura ibérica***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil

**UBERLÂNDIA
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B748h Botelho, Samira Daura, 1984-
2012 História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A jangada de
pedra : uma (a)ventura ibérica. / Samira Daura Botelho. - Uberlândia, 2012.
100 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura portuguesa - História e crítica -
Teses. 3. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação - Teses. 4.
Saramago, José, 1922-2010 - A jangada de pedra - Teses. I. Gama-Khalil,
Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

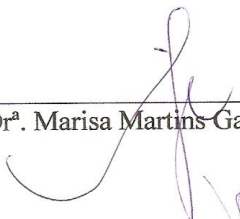
SAMIRA DAURA BOTELHO

**História, ficção e memória nos espaços fantásticos de A Jangada de Pedra: uma
(a)ventura ibérica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 10 de fevereiro de 2012.

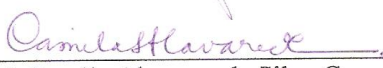
Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil (UFU – orientadora)



Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)



Prof.^a Dr.^a Camila Alvarce da Silva Campos (UFU)

À minha família, em especial aos meus pais e irmãs, que viajam
comigo na jangada da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar meus pensamentos e iluminar meus passos. Por me dar, nos momentos mais difíceis, a força necessária para seguir em frente.

À prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil, pelas preciosas orientações e por confiar em mim antes mesmo de me conhecer, encorajando-se a viajar comigo nesta jangada.

À prof.^a Dr.^a Camila Alavarce Campos e ao prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pela motivação e pela leitura cuidadosa que fizeram do meu relatório de qualificação, ampliando minhas interpretações para o enriquecimento da minha pesquisa.

Ao prof. Dr. Flavio García, por fazer parte da minha banca examinadora e pelas discussões valiosas durante o Silel.

Ao professor e amigo Me. Agameton Ramsés, pelos conselhos, pela amizade, pela força e por me apresentar a literatura de José Saramago com o entusiasmo necessário para plantar em mim a vontade de estudar esse autor no meu curso de mestrado.

Aos professores das disciplinas cursadas: Dr.^a Maria Cristina Martins, Dr.^a Irlei Margarete da Cruz Machado; Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva, Dr.^a Juliana Santini, Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil, pelas ricas contribuições metodológicas, teóricas e de vida;

Ao Grupo de Estudos em Espacialidades Artísticas (GPEA), pelas excelentes discussões que me auxiliaram na parte analítica e teórica da pesquisa;

Aos meus pais, Sebastião e Norma, simplesmente por TUDO! Por confiarem em mim, por me fazerem acreditar que eu consigo o que quero, por aliviarem minhas dores, pelo suporte nos momentos difíceis, por compreenderem minhas limitações, pelo exemplo de força e por apoiarem minhas decisões, dando-me o incentivo necessário para que eu supere os desafios da vida.

Às minhas irmãs, Bebel e Natália, pelos detalhes que fazem a diferença: pelo sorriso no momento difícil, pelo bombom no momento estressante, pela massagem no momento de dor, pela piada no momento triste, pelas conversas em todos os tipos de momentos e por tornarem minha vida mais feliz.

Aos meus tios Alberto e Carlos, às minhas tias Vilma, Olga, Vani e Ana Marta, e aos meus primos e primas, pelas boas vibrações transmitidas por meio de palavras sempre encorajadoras.

À minha amiga Viviane Oliveira, pelo carinho, incentivo e, principalmente, por ter colocado o livro *A Jangada de Pedra* em minha vida.

Ao meu amigo João Gustavo, pela revisão ortográfica desta dissertação e pelo incentivo constante.

Aos meus amigos e amigas: Marcella Nara, Valéria Vieira, Aline Carolina, Anna Karolina Jacinto, Júlio Flausino, Vinícius Meireles, Marcelo Reis, Gustavo Alves, Aline Carrijo, Cássia Dionéia, Dalila Lara, Fátima Yukari e Sérgio Lopes, por acreditarem que eu conseguiria chegar até aqui. Grata pelo carinho, pelo apoio, pelo incentivo e, principalmente, pela paciência durante esses dois anos.

Aos meus colegas do Colégio Prisma, principalmente aos diretores (Alcione, Renato, Sebastião Eustáquio e Veronice), pelo auxílio e compreensão durante esses dois anos.

Aos meus colegas do Colégio Cesec, em especial à diretora Helenice, que não mediu esforços em me ajudar na parte burocrática da minha licença para estudos.

Aos meus alunos, pelo carinho e incentivo.

Aos meus amigos da UDV, pela compreensão.

Agradeço também à Secretaria de Estado de Educação, pela concessão da licença remunerada durante os dois anos de curso.

E a todos que contribuíram para que este trabalho fosse concluído com palavras de apoio, orações, pensamentos, e-mails, ligações ou com uma simples frase: “Você vai conseguir”. A esses e outros que posso não ter citado, mas que se encontram em meu coração, o meu muito obrigada!

[...] A felicidade, fique o leitor sabendo, tem muitos rostos. Viajar é, provavelmente, um deles. Entregue as suas flores a quem saiba cuidar delas, e comece. Ou recomece. Nenhuma viagem é definitiva” (SARAMAGO, 1990, p. 7).

RESUMO

No presente estudo, que tem como foco de abordagem *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, pretende-se demonstrar de que forma o Fantástico contribui para o autor relacionar a História de Portugal e Espanha à ficção narrada no romance. Ao transformar a península em uma enorme barca de pedra, que flutua à deriva pelo oceano, o escritor volta a atenção do leitor para a questão do espaço ibérico, demonstrando aspectos relacionados ao passado e ao presente daquela região. Assim, Saramago não só transformou o discurso historiográfico em discurso literário, como o fez de uma maneira extrema: com fatos insólitos, que fogem à esfera do racional. Dessa forma, ao envolver a relação entre espaço e poder, o romance possibilita reflexões acerca da História, da memória e da identidade do povo ibérico. Para tanto, o embasamento teórico sobre as espacialidades será realizado a partir das teorias de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para embasar as reflexões acerca do Fantástico, serão utilizados os estudos de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado e Louis Vax; para fundamentar a relação entre História e Literatura, os estudos de Linda Hutcheon e de Antonio Esteves serão abordados. No que diz respeito às questões da memória coletiva e da identidade do povo ibérico, serão utilizadas as teorias de Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff e Eduardo Lourenço.

PALAVRAS-CHAVE: metaficção historiográfica, espaço, fantástico, memória, *A Jangada de Pedra*

ABSTRACT

This research, which focuses on the book *A Jangada de Pedra*, by José Saramago, intends to show how the fantastic literature contributes to the author relating the History of Portugal and Spain in the fiction told in the novel. In turning the peninsula into a huge stone ship, which drifts across the ocean, the writer focuses the reader's attention on the issue of the Iberian landmass, showing aspects related to the past and present of that region. Thus, Saramago not only transformed the historiographical discourse into a literary one, but he also did it in an extreme way: with strange facts which cannot be explained by reason. In this way, drawing on the relationship between space and power, the novel makes reflections about the History, memory and identity of the Iberian people possible. To this aim, the theoretical basis on spacialities will be used from the theories of Michel Foucault, Gilles Deleuze and Felix Guattari. To support the discussions on the fantastic literature, studies by Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado and Louis Vax will be utilized; to support the relation between History and Literature, studies by Linda Hutcheon and Antonio Esteves will be addressed. With regard to the matters of the collective memory and the identity of the Iberian people, the theories of Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff and Eduardo Lourenço will be employed.

KEY-WORDS: historiografic-metafiction; space; fantastic; memory; *A Jangada de Pedra*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I: O espaço fantástico de A Jangada de Pedra	08
1. A insólita jangada: a instauração do fantástico na narrativa	11
2. A metáfora da jangada como heterotopia	26
CAPÍTULO II: A metáfora da jangada como metaficção historiográfica	35
1. Relações entre ficção e história: o romance histórico	37
2. Relações entre ficção e história: o novo romance histórico ou a metaficção historiográfica	42
CAPÍTULO III: A metáfora da jangada como representação da memória coletiva	53
1. A manifestação da memória coletiva por meio da imagem da jangada .	54
2. Uma viagem tripla: pelo mar, pela terra, pelo humano	65
3. Memória, espaço e as relações de poder	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

O escritor português José Saramago evidencia, em várias de suas obras, as determinações sociais, políticas, culturais, religiosas e ideológicas na formação histórica de Portugal, com o intuito de contribuir para um novo olhar sobre o povo lusitano. Tal olhar possibilita uma reavaliação da identidade nacional portuguesa e da história do país, na medida em que a literatura de José Saramago propõe uma nova leitura do passado, capaz de suscitar no leitor reflexões acerca do discurso historiográfico e da realidade de Portugal.

Para tanto, o escritor parte da história oficial, recontando-a conforme um novo ponto de vista. Ao invés de validar o passado, Saramago questiona-o, re-significando os fatos históricos. Assim, em suas obras, a historiografia não serve apenas como uma contextualização para sua ficção; mais que isso, os acontecimentos históricos utilizados são problematizados ao longo do enredo, levando o leitor a refletir a respeito da História e de seus efeitos no presente.

Uma das obras de Saramago em que ele relaciona sua ficção à História e à memória coletiva do povo português é o romance *A Jangada de Pedra*, editado, pela primeira vez, em 1986. A narrativa gira em torno da península ibérica, que, misteriosamente, desloca-se do restante da Europa e começa a flutuar no oceano, como uma “jangada de pedra”, instalando uma nova ordem no enredo.

O fato de a península separar-se da Europa é o aspecto central da narrativa, cujos espaços geográfico e social interferem na própria caracterização da identidade dos personagens. É exatamente por viajarem em uma “jangada”, sem rumo, que os protagonistas tomam decisões, alteram a direção de suas vidas e sofrem modificações internas e externas. Além disso, o fato de Portugal e Espanha separarem-se do continente mostra nitidamente a interferência do espaço nas relações de poder, pois apresenta de que forma o restante da Europa lida com a situação.

O deslocamento desses dois países representa uma crítica à atual situação da península ibérica – que, para muitos outros países europeus – sempre esteve à margem, não só geográfica, mas também politicamente, uma vez que as demais nações a viam como um local povoado por “incompreensíveis povos ocidentais” (SARAMAGO, 2008, p. 139). A questão que se coloca no livro está ligada à memória coletiva do povo ibérico, ao sentimento de distância, de não-pertencimento da península ao restante da Europa. Em seu

livro *Nós e a Europa* (1994), Eduardo Lourenço explica que esse sentimento de marginalidade faz parte tanto da cultura do povo ibérico quanto da cultura dos demais povos europeus. Segundo o estudioso, é

inegável, constituindo quase uma fractura da nossa imagem cultural, o sentimento de exílio, de distanciamento e, sobretudo, de autêntico e mórbido complexo de inferioridade em relação a uma outra Europa (LOURENÇO, 1994, p. 26).

Para tornar possível a re-visitação dos fatos históricos a fim de analisá-los e questioná-los, Saramago utiliza, em *A Jangada de Pedra*, elementos da literatura fantástica, uma vez que apresenta um espaço totalmente insólito: uma península que flutua misteriosamente. Filipe Furtado, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*, explica que

qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

O fato de Portugal e Espanha se separarem do continente é um acontecimento inexplicável ocorrido em um espaço normal, cotidiano. Antes de a península se configurar como uma jangada, ela representava um ambiente comum, foi depois da ruptura que se instaurou a ambientação fantástica. Louis Vax também afirmava que “a arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real” (VAX, *apud* FURTADO, 1980, p. 19).

Nota-se, então, a importância do espaço como instigador do fantástico no romance em questão e, por isso, é fundamental pesquisar tal elemento da narrativa. Gaston Bachelard, em seu livro *A Poética do Espaço*, reforçou o valor dos estudos relativos às espacialidades artísticas:

Nessa convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza [...]. Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo (BACHELARD, 1989, p. 206).

Todavia, apesar de abrir um leque imenso de possibilidades de estudos, as pesquisas relacionadas ao espaço na literatura têm recebido o devido destaque pela crítica há pouco tempo. Durante muitos anos, valorizou-se o tempo, mas não o espaço no que diz respeito às pesquisas na área da Teoria Literária. No entanto, alguns pesquisadores, percebendo a importância do espaço em uma obra, começaram a privilegiar os estudos acerca das espacialidades artísticas em seus trabalhos. Afinal, o espaço exerce uma importância tão grande em uma narrativa, a ponto de determinar mudanças no enredo e, inclusive, constituir-se como um potencial deflagrador de práticas de subjetivação. E, no que diz respeito às narrativas fantásticas, a pesquisa sobre questões espaciais se torna ainda mais atraente, uma vez que a atmosfera fantástica possibilita uma criação ampla de metáforas espaciais. Nesse contexto, o romance *A Jangada de Pedra* constitui-se excelente objeto de pesquisa, já que toda a obra gira em torno das transformações acontecidas em um espaço que, desde o título, insinua-se insólito.

Sabe-se que vários estudos acadêmicos têm sido realizados a respeito da obra de José Saramago, não só na área da Teoria Literária, mas também em outros campos de estudo, como História, Linguística e Ciências Sociais. No que diz respeito aos estudos em Teoria Literária, pesquisadores renomados já investigaram sobre as relações que o escritor elabora entre Literatura e História. Maria Alzira Seixo, por exemplo, possui uma monografia intitulada *O essencial sobre José Saramago* (1987) e o livro *Lugares da ficção em José Saramago. O essencial e outros ensaios* (1999), entre outros artigos. Algumas referências a essa estudiosa serão feitas no presente estudo. Além de Seixo, outra estudiosa a relacionar História e ficção na obra desse escritor é Helena Kaufman, em seu texto *A metaficção historiográfica de José Saramago* (1991), que também será citado ao longo desta pesquisa.

Márcia Valéria Zamboni Gobbi também já pesquisou a respeito da obra de Saramago, sendo que ela analisou romances do escritor português inclusive em sua tese de doutorado: *De fato, ficção – um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria* (1997). Além disso, ela é autora dos estudos: *A (outra) história do cerco de Lisboa: (des)arranjos entre fato e ficção* (1994), *Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago* (2008), *Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal* (2008), *José Saramago e*

a literatura hispano-americana (2008), *Manual intermitente: autoconsciência em José Saramago* (2007), *O realismo mágico em "Memorial do convento"* (2007), *O realismo mágico na comunhão estética entre "Memorial do convento" e "Cem anos de solidão"* (2005), *O romance histórico segundo Saramago* (1996), entre outros. Nesse sentido, tendo em vista a importância dessa pesquisadora no que concerne à obra do escritor português, alguns de seus estudos embasarão a presente pesquisa.

Outros pesquisadores também estudaram sobre José Saramago, relacionando sua obra à literatura fantástica, principalmente em dissertações de mestrado e teses de doutorado. Isabel Rute Araújo Branco, por exemplo, em sua dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, abordou o escritor em seu estudo: *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea* (2008).

Valorizando a questão das espacialidades artísticas, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil tem realizado pesquisas sobre José Saramago, sendo que alguns de seus estudos serão utilizados como embasamento teórico para a presente dissertação, como o texto *As práticas de subjetivação nos espaços d'O conto da ilha desconhecida* (2009).

Outros estudiosos têm tomado a obra de José Saramago como *corpus*, considerando outros aspectos da Teoria Literária. Camila da Silva Alvarce, por exemplo, é autora do livro *A ironia e suas refrações* (2009), em que discute sobre os discursos caracterizados pela dissonância, mais especificamente, a ironia, a paródia e o riso, utilizando como objetos de análises as obras: *O homem duplicado*, de Saramago; *O cavaleiro inexistente*, do Ítalo Calvino e *O duplo*, de Dostoievski.

A respeito da obra *A Jangada de Pedra*, existem estudos envolvendo a questão do fantástico, como por exemplo, o livro *O modo fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago* (2006), de Cristiana Sofia Monteiro dos Santos. Há, também, pesquisas que privilegiam as questões espaciais, como um artigo intitulado *O Espaço Como Categoria Discursiva em A Jangada de Pedra, de José Saramago*, das pesquisadoras Maria Alzira de Carvalho e Loredana Límoli.

Como se percebe, tanto o escritor José Saramago quanto sua obra *A Jangada de Pedra* já foram utilizados como objeto de pesquisa por renomados estudiosos da área da Teoria Literária.

A relevância do presente estudo corresponde à correlação feita entre as teorias acerca das espacialidades, da literatura fantástica, das relações entre literatura e história e

dos estudos sobre a memória, tendo como *corpus* a obra *A Jangada de Pedra*. Embora outros estudos já tenham sido realizados a respeito desse livro, ainda não se pesquisou como ele abrange todas essas questões mencionadas anteriormente. Nesta pesquisa, o intuito foi estudar como o escritor privilegiou os espaços artísticos, por meio dos procedimentos do fantástico, para validar sua crítica política que, por sua vez, está relacionada às questões históricas do povo ibérico. Tais questões evidenciam a relação existente entre o espaço e o poder, e são manifestadas pela memória coletiva dos portugueses, dos espanhóis e, inclusive, de outros povos.

Assim, o objetivo do presente estudo é demonstrar como José Saramago trabalha com a literatura fantástica e com as espacialidades artísticas de forma a relacionar História e ficção em *A Jangada de Pedra*.

O romance *A Jangada de Pedra* se sustenta em uma relação bipolar que implica um jogo entre real e irreal e é a partir dessa relação, por meio do trabalho com as espacialidades fantásticas, que o escritor português constrói sua ficção. O romance já se inicia com uma série de acontecimentos insólitos, os quais, posteriormente, serão considerados como causadores para o fenômeno central do enredo: o deslocamento da península ibérica. No início do livro, são narradas as atitudes insólitas praticadas pelos protagonistas: uma pedra pesada é lançada ao mar, um homem sente a terra tremer após ter se levantado de uma cadeira, um bando de estorninhos segue outro homem, uma mulher risca o chão com uma vara de negrilho e outra mulher começa a destecer uma meia, que parecia não ter fim. Após esses acontecimentos, algo inusitado e inexplicável acontece: a península, de repente, se separa do continente e começa a flutuar no oceano, como uma enorme jangada. Essa modificação do espaço leva a várias outras, visto que os personagens sentem a necessidade de procurarem um local mais seguro, caso a península se chocasse com alguma ilha.

Dessa forma, os cinco protagonistas saem em uma jornada à procura de novos espaços e, dessa forma, buscam também suas próprias identidades. No início da história, os personagens são apresentados isolados uns dos outros. A modificação do espaço, ocasionada pelo deslocamento da península, faz com que eles, por acaso, se encontrem. Como as pessoas vivem um momento de viagem para conhecer um mundo reduzido a dois países – Portugal e Espanha –, os valores sociais e individuais também se alteram. Assim, não só o enredo toma novos rumos, como também os próprios protagonistas se transformam, até que, no fim, cada um segue buscando seu destino.

Tanto as modificações no enredo quanto as transformações das personagens estão relacionadas à metáfora da “jangada”. As alterações espaciais são, inclusive, o ponto de origem, de desenvolvimento e de desfecho da obra em estudo. É exatamente por viajarem em uma “jangada”, sem rumo, que as personagens tomam decisões, alteram a direção de suas vidas e sofrem modificações internas e externas. Como tais modificações espaciais surgem por meio do trabalho com a literatura fantástica, faz-se necessário estudar de que forma o fantástico corrobora não só para a construção da narrativa em estudo, como também para a crítica suscitada por José Saramago.

Para compreender a complexidade da narrativa, é preciso, primeiramente, analisar como Saramago se valeu dos recursos da literatura fantástica para construir a metáfora da jangada de pedra. Para tanto, no primeiro capítulo, serão utilizados estudos, como os de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Louis Vax e de outros teóricos acerca dos elementos fantásticos. Além disso, nesse primeiro momento também será demonstrado de que forma o trabalho com as espacialidades artísticas instiga o fantástico no romance em questão. Dessa forma, serão estudados os conceitos de utopia e heterotopia, de Michel Foucault; e os conceitos de liso e estriado, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

No segundo capítulo, será abordada a relação entre ficção e História, que permeia todo o enredo. Assim, primeiramente será feita uma breve trajetória dos estudos sobre a relação entre Literatura e História até chegar ao romance histórico tradicional. Depois, serão abordados os conceitos de Antonio Esteves acerca do novo romance histórico, bem como os de Linda Hutcheon no que diz respeito à metaficção historiográfica. Tais estudos se justificam na medida em que o fato de a península se deslocar do continente, boiar no oceano e, ao final da narrativa, chegar num ponto do oceano entre a África e a América Latina, faz referência ao acontecimento histórico das grandes navegações. Além disso, tal deslocamento também faz alusão à integração dos países ibéricos à Comunidade Econômica Europeia, que aconteceu no mesmo ano em que o livro foi publicado pela primeira vez. Esses acontecimentos históricos usados como referência, por José Saramago, para contextualizar e problematizar sua ficção, caracterizam, em grande parte, a identidade do povo ibérico, principalmente dos portugueses. Desse modo, também serão utilizados estudos de Eduardo Lourenço no que diz respeito à relação existente entre os países ibéricos e o restante da Europa.

A interpretação da metáfora da jangada como a representação de um fato histórico da península ibérica deixa claro que, na verdade, o fato de Portugal e Espanha se

separarem do restante do continente constrói-se como uma manifestação da memória coletiva dos povos ibéricos. Por isso, no terceiro capítulo, serão apresentados estudos que relacionam Literatura e memória, com o embasamento de teóricos como Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff. Posteriormente, será feita uma análise acerca das transformações ocorridas nos personagens pelo fato de eles vivenciarem uma experiência de viagem. Em *A Jangada de Pedra*, a alteração dos espaços externos possibilita que modificações internas também aconteçam. Afinal, quando um viajante realiza uma viagem explorando seu país, ele também viaja por dentro de si. Esse pensamento foi expresso pelo próprio Saramago, em seu livro *Viagem a Portugal* (1990):

Esta viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. Logo, choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa. O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi durante muitas semanas, um espelho reflector das imagens exteriores, uma vidraça transparente que luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infundável de um povo (SARAMAGO, 1990, p. 7).

Por fim, também serão aplicados os estudos de Michel Foucault sobre as relações de poder, já que essas são determinantes para a construção da História, da memória, das espacialidades e dos limites geográficos. Logo, ao se abordar tais relações, pretende-se atar o fio interpretativo que permeou toda a trajetória de argumentos ao longo da dissertação.

CAPÍTULO I

O ESPAÇO FANTÁSTICO DE A *JANGADA DE PEDRA*

- A minha tese é esta: eu quero que acredite.
- Que acredite em quê?
- Em coisas que considere impossíveis.

Bram Stoker, em *Drácula*

O romance *A Jangada de Pedra* se apresenta fantástico desde o título. Como se sabe, a jangada é uma das embarcações mais primitivas e precárias, com poucos artefatos e praticamente ausente de instrumentos de segurança. Sendo uma jangada de pedra, ela se torna insólita, já que, pelas leis da física, a pedra é um material que se opõe à navegação. Todavia, a jangada de pedra, no romance de José Saramago, representa a península ibérica que, após se separar do continente europeu, começa a boiar no oceano.

No início da narrativa, os cinco protagonistas são apresentados: Joana Carda risca o chão com uma vara de negrilho; Joaquim Sassa joga ao mar uma pedra pesada; Pedro Orce, ao levantar-se da cadeira, sente a terra tremer; José Anaiço é sempre seguido por um bando de estorninhos; e Maria Guavaira começa a destecer uma meia cujo fio de lã não acabava. É exatamente esse fio sem fim que acabará por atar os cinco personagens em um determinado momento da narrativa: “Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está” (SARAMAGO, 2008, p. 15).

Nesse contexto, é importante analisar de que forma os personagens se ligam pelo “labirinto” que caracterizou a jangada. Em *Pós-Escrito a O nome da Rosa*, o teórico e escritor italiano Umberto Eco indica a existência de três tipos de labirintos: o grego, o maneirista e o pós-moderno:

um é o grego, o de Teseu. Esse labirinto não permite que ninguém se perca: da entrada para o centro, e depois do centro para a saída. É por isso que ao centro está o Minotauro, pois do contrário, a história não teria sabor [...]. O terror, nesse caso, nasce do fato de não saber aonde se chegará e o que fará o Minotauro. Mas quem percorrer o labirinto clássico encontrará um fio, o fio de Ariadne. [...]

Depois existe o labirinto maneirista: quem o percorre encontrará uma espécie de árvore, uma estrutura em forma de raízes com muitos becos sem saída. A saída é uma só, mas pode enganar. [...] Esse labirinto é um modelo de *trial-and-error process*.

Finalmente, existe a rede, ou seja, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de rizoma. O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, nem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito (ECO, 1985, p. 46-47).

O labirinto construído por Saramago em sua *Jangada de Pedra* desenha-se como o labirinto pós-moderno descrito por Eco, pois, nele, não há saídas. Os personagens unem-se por meio de um fio – tirado da meia sem fim, destecida por Maria Guavaira. Contudo, tal fio não os tira do labirinto, pelo contrário, os personagens se deslocam de um lugar a outro, sem saberem aonde vão chegar dentro da jangada.

Na literatura pós-moderna, “o autor/produtor, perdendo a aura da *fonte única do sentido*, cede espaço às posições, preenchimentos, interrogações, negações e rasuras do leitor face ao texto. O texto abre-se como espaço de perturbação para o leitor.” (KHALIL, 2001, p.). Assim, como constata o próprio narrador do romance *A Jangada de Pedra*, nesse labirinto, o leitor não terá um fio, mas vários fios, diversos fios desenhados especialmente pelas ações insólitas de Maria Guavaira, Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce e José Anaiço. É a existência dessas ações “misteriosas” que une os cinco protagonistas, e, à medida que eles se conhecem e decidem seguir viagem juntos, cada vez mais os personagens se encontram mais envolvidos uns com os outros e mais abertos a possibilidades diferentes de se viver o futuro. Dessa forma, nota-se que os fios mencionados anteriormente não conduzem a uma saída do labirinto, mas fazem com que esse labirinto seja um espaço que se abre a possíveis revisões ficcionais da história e da memória do povo ibérico.

Os cinco protagonistas julgavam terem sido eles mesmos as causas do deslocamento da península. Joana pensava que a causa do fenômeno era seu risco no chão, Joaquim acreditava que sua pedra lançada ao mar era o motivo, Pedro pensava ser o culpado porque sentia a terra tremer, José Anaiço se considerava responsável por ser seguido pelos estorninhos e Maria pensava que a meia destecida era a origem de tudo.

Após o rompimento com o continente, a península segue à deriva e os protagonistas saem em busca de um local mais seguro, porque existia a possibilidade de a jangada se chocar com algumas ilhas.

Assim, eles iniciam uma viagem dentro da península, que, por sua vez, já viajava sem rumos pelo mar. Ao longo do enredo, outros acontecimentos insólitos ocorrem, como, por exemplo, um cão servir de guia para que os quatro primeiros protagonistas cheguem à casa de Maria Guavaira e o fato de todas as mulheres da península se perceberem grávidas em um determinado ponto da narrativa. Dessa forma, nota-se que elementos da literatura fantástica conduzem todo o enredo do romance, desde o título.

É, também, por meio do trabalho com a literatura fantástica, que o escritor português sugere a crítica social e política que ele pretendia incitar com tal obra. Portanto, faz-se necessário um estudo a fim de se compreender de que forma Saramago valeu-se dos recursos da literatura fantástica para construir não apenas sua narrativa literária, como também sua crítica em relação à situação dos países ibéricos frente às demais nações europeias.

Dessa forma, este capítulo apresenta um estudo teórico a respeito da literatura fantástica, envolvendo pesquisadores fundamentais da área, como Tzvetan Todorov, Ceserani, Filipe Furtado e Louis Vax. É importante ressaltar que o presente trabalho não objetiva classificar as várias formas de se trabalhar com o Fantástico, mas compreender como ele se estrutura na narrativa de Saramago e quais foram os artifícios utilizados pelo escritor a fim de se instaurar o insólito na obra *A Jangada de Pedra*. Segundo Ceserani,

o que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p. 67).

Também serão abordados teóricos como Alejo Carpentier, Irleamar Chiampi, Uslar Pietri, Ángel Flores, Antônio Esteves e Eurídice Figueiredo no que diz respeito ao Realismo Maravilhoso e ao Maravilhoso Mágico. Todavia, esses dois termos serão comentados com a finalidade de mostrar a abrangência do estudo do Fantástico, mas não serão aplicados ao romance pesquisado, porque a proposta deste estudo não é a de enfeixar o romance em um modelo específico, em uma nomenclatura, mas mostrar de que forma e a

partir de que recursos o romance de Saramago constrói-se como uma literatura fantástica de maneira a instigar reflexões sobre o real. Segundo Flávio García,

ler o insólito, ler suas manifestações, pressupõe, antes de tudo, a presença, no texto – veículo discursivo de comunicação – de um conjunto de instruções dadas ao(s) leitor(es) pelo autor – ser da realidade externa e referencial –, através do autor-modelo – construto ficcional. Ainda que, com frequência, esses sinais possam ser muito ambíguos, eles estão na obra, dentro dela, e qualquer leitura, dissonante ou não daquela que corresponda à expectativa autoral, somente será possível a partir daquilo que o texto – produto das estratégias de construção empregadas pelo autor – contenha (GARCIA, 2008, p. 17).

Compreende-se, pois, que o insólito deve ser compreendido como uma construção textual/literária. Nesse sentido, o importante não é categorizar o romance em um modelo, mas perceber as estratégias de construção do texto. Com base em tal ideia, o romance de Saramago será estudado à luz das teorias do Fantástico, uma vez que apresenta como marco principal um acontecimento que transcende às leis da realidade: a península se deslocar do continente. Neste trabalho, o fantástico é concebido como sendo um modo discursivo que abarca o insólito.

1. A insólita jangada: a instauração do fantástico na narrativa

No que diz respeito à Teoria Literária, o Fantástico mantém, em sentido lato, os mesmos sentidos tidos pelo senso comum, como “1- aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. caráter caprichoso, extravagante; 3. o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” (HOUAISS, *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*, 2001). Todavia, tais definições, embora não sejam completamente descartáveis para um estudo teórico, não sustentam uma definição do modo discursivo construído pela literatura fantástica.

Afinal, de acordo com Ceserani (2006, p. 11), o termo fantástico “foi inflacionado e utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolates.” E, assim, o termo tem sido utilizado com o propósito de chamar a atenção dos destinatários. Contudo, nem sempre a noção apreendida pelo senso comum abarca os conceitos da teoria literária. Dessa

forma, faz-se necessária uma maior pesquisa científico-metodológica a fim de se teorizar o Fantástico enquanto modo discursivo da Literatura.

Nesse sentido, é importante ressaltar que até mesmo na Literatura os conceitos de Fantástico são amplos e abarcam variadas vertentes. Por isso, o objetivo deste primeiro capítulo não é o de instituir restrições referentes a nomenclaturas e conceitos, mas analisar de que forma o Fantástico se instaura em uma determinada narrativa e quais são os elementos que o caracterizam.

Para tanto, é fundamental analisar alguns dos principais teóricos que se dedicaram ao estudo do Fantástico. Conforme Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1992), o Fantástico corresponde à “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31). Segundo Caillois (apud CESERANI, 2006, p. 47), “o fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade”. Assim, o leitor hesita, já que depara com uma manifestação misteriosa, insólita, sobrenatural, inserida num contexto aparentemente normal.

Louis Vax (1974) comunga com as ideias de Todorov:

Colocamos aqui o dedo sobre uma antinomia do fantástico: o real é tranquilizador porque nele não se encontram fantasmas, o imaginário é-o também, visto não nos ameaçar. A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real [...]. Estamos primeiro no nosso mundo, claro, sólido, tranquilizante. Sobrevem um acontecimento estranho, tremendo, inexplicável; conhecemos então o arrepiamento especial que provoca um conflito entre o real e o possível. (VAX, 1974, p. 9-13).

Nesse sentido, a hesitação do leitor seria a principal característica do Fantástico. A *Jangada de Pedra* se encaixa perfeitamente em tal teoria. No início do romance, a península estava estática, fixa em seu espaço geográfico: a ponta do continente europeu. Portanto, quando aconteceu a ruptura que deslocou os dois países ibéricos dos demais países da Europa, os personagens estavam situados em um contexto aparentemente normal, banal, cotidiano. A ocorrência insólita caracterizada pelo deslocamento da península corresponde a um fato que gera a hesitação mencionada por Todorov. O leitor hesita ao perceber que, de repente, Portugal e Espanha haviam se tornado uma jangada de pedra.

Todorov delimita o Fantástico a partir da comparação deste com seus gêneros vizinhos: o Maravilhoso e o Estranho.

Para Todorov, a principal marca do Maravilhoso é a naturalização do insólito, de modo que a existência, na narrativa, de situações ou seres sobrenaturais não provoca qualquer reação de hesitação nos personagens ou no narrador, e, conseqüentemente, nem no leitor, uma vez que os elementos insólitos estariam imersos em um universo em que “tudo” é possível. É o que acontece, por exemplo, nos contos de fadas. O fato de uma fada-madrinha possuir uma varinha mágica capaz de gerar tudo que ela quer não causa estranhamento algum para o leitor, que aceita tal elemento como algo natural.

Filipe Furtado, em *A construção do Fantástico na narrativa* (1980), explica o maravilhoso de uma forma bem parecida com a de Todorov. Para Furtado, no maravilhoso, o leitor aceita o insólito como uma constante da verdade. Assim, não há uma explicação racional que restaure o real. O estudioso explica que

no Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico (FURTADO, 1980, p. 35).

Nesse sentido, não se pode enquadrar o romance de Saramago como pertencente ao Maravilhoso, já que, ao longo do enredo, as ocorrências insólitas provocam espanto tanto nos personagens quanto no leitor. O universo de *A Jangada de Pedra* não corresponde a um local onde tudo é possível. Muito embora fatos que transcendem à realidade aconteçam na narrativa, o espaço da jangada é, aparentemente, comum.

O Estranho, por sua vez, apresenta como característica principal a explicação do sobrenatural por intermédio da razão. Isso acontece porque a ocorrência do insólito pode, depois de estabelecer certo desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, ser equacionada pelas leis da realidade material. Não é isso que se percebe no romance de Saramago. Em momento nenhum da narrativa o deslocamento da península é explicado racionalmente. Um bom exemplo do Estranho são as narrativas policiais. Crimes que eram considerados misteriosos em um determinado ponto da narrativa são, posteriormente, explicados pela lógica.

Nesse contexto, conforme as ideias de Todorov, o Fantástico estaria situado entre os limites do Maravilhoso e do Estranho, e seria classificado de acordo com subgêneros transitórios entre eles. O Fantástico ocorreria, pois, na incerteza entre o racional ilógico e o irracional lógico.

Em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Furtado amplia os conceitos de Todorov, na medida em que teoriza o Fantástico a partir dos elementos internos constitutivos do gênero. A questão abordada por Furtado não é tentar definir o Fantástico, mas entender que ele se organiza por meio de elementos que devem ser combinados de forma equilibrada na narrativa, sendo que dentre tais elementos, o indispensável para o gênero é a presença do sobrenatural. Para o estudioso,

apesar das diferenças existentes entre quase todas as abordagens [...], verifica-se que elas concordam por completo num ponto, pelo menos: qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

Furtado comenta que, embora haja diferenças entre as abordagens do Fantástico, elas concordam que a subversão do real, ou seja, os fenômenos sobrenaturais é o que caracteriza o gênero. O teórico ainda explica que o acontecimento sobrenatural expresso em uma narrativa fantástica surge num contexto supostamente comum, cotidiano. Louis Vax também explicava tal ideia:

A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real [...]. O fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão [...]. Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro (VAX, 1974, p. 9, 14 e 24).

É exatamente isso que acontece em *A Jangada de Pedra*. Portugal e Espanha fazem parte do mundo comum, real, normal do leitor. E é esse mesmo mundo que se transforma, misteriosamente, em uma jangada completamente insólita, que flutua à deriva, surpreendendo os personagens e o leitor pelos rumos que toma. Esse deslocamento da península corresponde à subversão do real, mencionada por Furtado. E, conforme Louis

Vax, é o nosso mundo que se metamorfoseia e se torna outro, ou seja, no romance de Saramago, dois países que de fato existem se transformam em uma enorme embarcação.

Filipe Furtado comenta que tal subversão do real é o elemento comum ao Fantástico, ao Maravilhoso e ao Estranho e, portanto, é importante diferenciar tais modalidades; assim, ele se aproxima bastante das conclusões de Todorov. O estudioso explica que, no Maravilhoso, é inserido desde o início um universo arbitrário e impossível, que não suscita dúvida quanto ao seu caráter meta-empírico, e nunca discute que sua existência objetiva seja provável. Dessa forma, não há sequer a tentativa de fazer as ocorrências insólitas se passarem por reais, estabelecendo-se um pacto entre o narrador e o leitor, já que este deve aceitar os acontecimentos sobrenaturais presentes na narrativa.

E, como já foi comentado anteriormente, não é este o caso do romance de Saramago. A transformação dos países ibéricos em uma jangada suscita, sim, dúvida quanto ao seu caráter meta-empírico, tanto é que, no início da narrativa, são narradas algumas passagens em que estudiosos tentam compreender por que a península havia se deslocado. Embora eles não tenham chegado a uma conclusão certa, o fato de o autor ter colocado esses trechos mostra que a ocorrência não foi tranquilamente aceita:

Foi nessa altura que, em profusão e diversidade internacional, apareceram os geólogos. Entre Orbaiceta e Larrau já havia de tudo um pouco, se não muito, como antes se enumerou, agora chegavam em força os sábios da terra e das terras, os averiguadores de movimentos e acidentes, estratos e blocos erráticos, de martelinho na mão, batendo em tudo quanto fosse pedra ou pedra parecesse (SARAMAGO, 2008, p. 21).

Sobre esse aspecto, é interessante citar outro romance de Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira*. Nessa obra, a cegueira branca e misteriosa não é aceita pelos personagens, tanto é que na narrativa há trechos relatando pesquisas médicas sendo feitas com o intuito de se descobrir a causa e a cura de tal doença. Mesmo cegos, os personagens constantemente se indagam por que estavam passando por tal situação. Isso mostra que o fato insólito não foi aceito, muito menos explicado racionalmente.

Já no Estranho, conforme Furtado, os fenômenos insólitos são sempre explicados pela lógica, a fim de fazer com que o leitor admita a objetividade de tais acontecimentos. Em *A Jangada de Pedra*, houve a tentativa de se explicar racionalmente a causa do fenômeno insólito, contudo, tal explicação não aconteceu. Em momento algum da narrativa

o narrador, os personagens ou o leitor conseguem entender o motivo de a península ter se separado do continente.

O Fantástico, por sua vez, expressa o sobrenatural de uma forma convincente e mantém uma dialética entre ele e o mundo natural em que surge. Segundo Furtado,

a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela (FURTADO, 1980, p. 36).

Percebe-se, portanto, que a diferença entre o Maravilhoso, o Estranho e o Fantástico consiste nas atitudes perante o debate entre a razão e o sobrenatural. Enquanto o Maravilhoso apresenta um mundo arbitrariamente subvertido sem questionar os motivos, o Estranho possui uma incerteza, contudo, acaba recusando a fenomenologia meta-empírica. Apenas o Fantástico mantém a ambiguidade, sustentando o sobrenatural de maneira dúbia até ao fim da narrativa. Nesse contexto, Furtado acrescenta que

para que a ambiguidade chegue a surgir e possa desenvolver-se na narrativa, é imperioso que a ocorrência apresentada como sobrenatural adquira um grau de plausibilidade pelo menos idêntico ao do mundo pretensamente natural em que o discurso a faz irromper (FURTADO, 1980, p. 42).

Isso é nítido em *A Jangada de Pedra*. Embora os personagens se sintam amedontrados por estarem vivenciando uma situação completamente insólita, eles procuram seguir a vida, priorizando a segurança a fim de conseguirem sobreviver. A luta pela sobrevivência torna os fatos narrados plausíveis, pois é um instinto natural do ser humano.

Outro traço que diferencia o Fantástico das outras modalidades de narrativas meta-empíricas, ainda de acordo com as teorias de Filipe Furtado, está relacionado à forma com que o leitor recebe o enunciado. Tanto o Maravilhoso quanto o Fantástico oferecem ao leitor um mundo em que houve uma subversão do real, passando a funcionar insolitamente. Nem o primeiro nem o segundo permitem uma explicação racional para os fenômenos sobrenaturais. Todavia, no Maravilhoso, o destinatário não tem surpresas, já que aceitou as condições do enunciado e “terá na narrativa desse gênero aquilo que se convencionou

poder esperar dele: está em pleno sobrenatural, mas não tem quaisquer dúvidas sobre isso” (FURTADO, 1980, p. 44).

O Fantástico, por outro lado, objetiva nunca oferecer ao destinatário uma certeza a respeito do universo onde irrompe, “mundo esse que lhe parece o normal (embora nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo caráter descontínuo leva a constantes reavaliações da pseudo-realidade que lhe é proposta”(FURTADO, 1980, p. 44). Dessa forma, a narrativa fantástica procura reforçar seu caráter verossímil.

Inclusive, para acentuar sua plausibilidade, a narrativa fantástica utiliza referências fatuais, que, segundo Furtado, são

alusões mais ou menos extensas e profundas a factos ou fenómenos do mundo empírico inteiramente comprováveis e relacionados com diversos ramos do conhecimento [...]. Em termos gerais, reportam-se a dois tipos de assuntos: por um lado, acontecimentos históricos ou factos contemporâneos da produção da narrativa; por outro, dados científicos ou pseudocientíficos de várias índoles (FURTADO, 1980, p. 56).

Além disso, a fim de conseguir a confiança do leitor, utiliza-se a explicação, com base na razão, de aspectos secundários da ocorrência insólita manifestada na narrativa. Em *A Jangada de Pedra*, isso acontece logo no início do enredo, quando as personagens tentam creditar a elas próprias as causas insólitas para o deslocamento da península.

Outra marca do Fantástico presente em *A Jangada de Pedra* é o exagero. Todorov afirma que “o superlativo, o excesso serão a norma do fantástico” (TODOROV, 2004, p. 101-102). Isso é claro no romance de Saramago, quando, por exemplo, os personagens creditam a eles próprios a “culpa” do deslocamento da península. Afinal, é um exagero pensar que uma vara que riscou o chão, uma pedra lançada ao mar, um levantar-se da cadeira, um bando de estorninhos ou uma meia seriam as causas de tal fenômeno. Outra passagem que exemplifica tal exagero é quando quase todas as mulheres que se encontravam na península engravidam. A gravidez coletiva é, também, uma hiperbolização da ideia de renascimento, que será analisada no capítulo seguinte.

Outro recurso muito comum à literatura fantástica foi utilizado por Saramago: a passagem de limite. De acordo com Remo Ceserani, um dos artifícios do fantástico é a representação de zonas de limite, de fronteira. Nas narrativas fantásticas, há frequentemente:

exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar, e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Em *A Jangada de Pedra*, o espaço insólito representado pela jangada, que boia no oceano, exemplifica a explicação de Ceserani de que o fantástico corresponde ao espaço de passagem, de fronteira, de limites, já que a península rompe com os limites cartográficos e geográficos em direção ao desconhecido: novas passagens, novas fronteiras. Nesse contexto, é importante ressaltar que não é só a jangada que rompe limites. Ao longo do enredo, os personagens se deslocam de uma cidade a outra, em busca de um local mais seguro, em busca da própria sobrevivência, em busca de si mesmos e, inclusive, em busca de um devir que lhes era desconhecido.

É importante apontar que a questão dos limites cartográficos é um tema recorrente em Saramago. Em *O conto da ilha desconhecida*, por exemplo, um homem queria achar uma ilha desconhecida, ou seja, que não havia sido localizada pelos homens e, por isso não estava nos mapas. O rei, inicialmente, recusa um barco para tal empresa por acreditar que todas as ilhas do mundo estariam nos mapas. No caso de *A Jangada de Pedra*, a península ibérica se desloca e transforma a situação dos mapas.

Saramago, ao expor essas situações ficcionais em que os mapas são questionados, questiona também os sistemas de poderes enredados pela sociedade e faz com que os seus leitores reflitam sobre isso.

A ideia de um mundo completamente mapeado conforta os sujeitos, porque eles têm a impressão de que todos os espaços do mundo são seguros, dado o *conhecimento* prévio que se tem sobre eles. Lembremos, por exemplo, da época em que o homem lançou-se pelo mundo e navegou para descobrir terras desconhecidas: era um tempo em que o desconhecido fazia o homem imaginar enormes monstros e perigos. A ideia de um conhecimento total sobre o mundo deu-se por intermédio principalmente de mapas e essa ideia confortou o homem, espacializou utopicamente o mundo. (GAMA-KHALIL, 2009, p. 70)

Dessa forma, deve-se compreender o limite de uma forma mais abrangente, visto que a viagem que a península realiza ao longo do enredo não se limita apenas a percorrer espaços geográficos e imaginários. Mais que isso, a jangada representa a experiência dos

personagens frente a uma situação de caos, em que tudo pode acontecer. O romance narra uma viagem marítima, pois a jangada flutua no mar; uma viagem terrestre, já que os protagonistas se movimentam de uma cidade a outra; e uma viagem pelo interior dos personagens, uma vez que ao longo do enredo, as personagens se descobrem e se transformam por meio das modificações espaciais ocorridas na narrativa.

É por estarem vivenciando um momento em que eles se encontravam abertos a transformações que os personagens tinham mais facilidade para tomarem decisões e para modificarem o rumo de suas vidas. Assim, após se conhecerem, Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce e José Anaíço seguem viagem juntos, mesmo sem saber ao certo para onde estavam indo. O que interessava a eles era estarem juntos e sobreviverem. E foi nesse contexto que eles chegaram à casa de Maria Guavaira – um cão puxou o fio da meia que ela havia começado a destecer e guiou os quatro personagens até a casa da quinta protagonista, onde estava o início do fio de lã.

Ao longo do enredo, não é somente modificações espaciais que são vivenciadas pelos protagonistas. Aos poucos, eles mesmos vão transformando seu jeito de pensar e de se comportar, o que os tornará mais humanos e melhores. O interessante é perceber que foram as modificações no espaço externo que favoreceram as modificações internas nos personagens.

Outro aspecto interessante é que a obra de Saramago trata de Portugal e da Espanha, dois países que sempre foram considerados menores politicamente em relação às demais nações europeias. Ceserani (2006) comenta que

é típico do fantástico não se afastar muito da cultura dominante e procurar as áreas geográficas um pouco marginais, onde se entreveem bem as relações entre uma cultura dominante e uma outra que está se retirando, o lugar das culturas em confronto (CESERANI, 2006, p. 74).

Percebe-se que *A Jangada de Pedra* exemplifica bem essa ideia de Ceserani. Além de que os países ibéricos se localizam em uma área geográfica marginal, a obra mostra que a cultura desses referidos países, há muito tempo, tem estado em confronto com a cultura das outras nações europeias.

Além do estudo dos termos Maravilhoso, Estranho e Fantástico, duas outras expressões merecem destaque no que concerne o estudo a respeito da Literatura Fantástica, especialmente no que diz respeito a espécies dessa literatura praticadas após o século XX: Realismo Maravilhoso e Realismo Mágico. A epígrafe do romance *A Jangada de Pedra* é

uma frase de Alejo Carpentier: “Todo futuro és fabuloso”. Como se sabe, Carpentier foi o primeiro a utilizar o termo Realismo Maravilhoso, no prólogo de *El reino de este mundo*, em 1948. Conforme o autor, o Realismo Maravilhoso é uma ocorrência à parte, que abarca a cultura latino-americana. O escritor cubano encontra a essência do maravilhoso americano quando visita o Haiti, na década de 40. Lá, Carpentier, ao ver as ruínas do reino de um mestre cozinheiro negro – o primeiro rei nativo haitiano –, encontrou uma terra completamente misteriosa. Naquele contexto, tal mistério estava presente na própria realidade, imersa no misticismo e na religiosidade primitiva. Mackandal, citado no romance de Carpentier, é o legendário personagem que, após ser morto na fogueira, renasce das cinzas, tornando-se uma das entidades do vodu.

Para viver essa realidade, era necessário ter fé, ou seja, estar disposto a aceitá-la. Carpentier associa o maravilhoso vivenciado no Haiti a toda a América, um continente novo, que provocou um estarecimento desde seus primeiros visitantes, os quais ficaram sem saber se pisavam ou não naquele solo misterioso. Assim, para tal autor, o real maravilhoso apresenta uma base determinada geograficamente: a América Latina, uma vez que a realidade desse local é, por si só, maravilhosa.

Em *O realismo maravilhoso* (p.32), Irlemar Chiampi aponta que Carpentier busca, na essência mágica dos fenômenos e objetos “que singularizam a América no contexto ocidental”, caracterizar o ser do real americano. Dessa forma, Alejo Carpentier apresenta, no prólogo de *El reino de este mundo*, a noção básica: a existência de uma realidade maravilhosa na América, que se diferencia do maravilhoso europeu, principalmente do maravilhoso criado pelos surrealistas.

Assim, compreende-se que não se verifica, no Realismo Maravilhoso, o espanto, o estranhamento das personagens ou do narrador diante do fato insólito. Ele é aceito e incorporado com naturalidade ao plano diegético, sem marcas de modalização distintiva. Para Irlemar Chiampi:

[...] o realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “Heimliche”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia [...]. O realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor. A capacidade

do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente (1980, p. 69).

A literatura realista-maravilhosa possibilita a reconstrução de acontecimentos históricos deixados de lado ou, inclusive, aqueles que não foram percebidos ou não foram devidamente registrados pelo discurso historiográfico, o discurso oficial, o discurso do poder. Desse modo, a narrativa realista-maravilhosa propicia a recuperação de marcas perdidas ou esquecidas nas histórias de povos, de nações, de estados.

Contudo, é importante questionar se o real maravilhoso estaria apenas vinculado aos limites geográficos da América ou se ele poderia se fazer presente em outros espaços. A respeito dessa indagação, Carpentier admite, posteriormente, que a noção do Realismo Maravilhoso pode ser abrangida a outros espaços e outras culturas. Flavio García, no estudo *O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o Maravilhoso e o Fantástico*, explica que, dependendo do contexto, as ideias do Realismo Maravilhoso podem ser aplicadas a outras realidades:

Os pontos de contato entre as duas nações, Portugal e Galiza, mais se acentuam quando se verificam traços de desenvolvimento histórico e de opressão tão próximos, enquanto nações subjugadas por ditaduras fascistas durante um mesmo período e só há bem pouco tempo reconhecidas, tanto interna quanto externamente, como parte integrante de uma Europa que ainda não conseguiu se ver no todo, ver-se integrada. Este aspecto garante a apropriação, ao cenário europeu de Portugal e de Galiza, dos pressupostos crítico-teóricos do **Realismo Maravilhoso**, geralmente só aplicáveis à realidade latino-americana, como modelo de culturas coloniais, subjugadas frente às metrópoles européias e, em geral, ao gosto e às tendências do Velho Mundo (GARCÍA, p.12).¹

Compreende-se, portanto, que obras que abordam outras culturas, que não as latino-americanas, mas que também representem uma cultura subjugada a outra, podem ser estudadas à luz do Realismo Maravilhoso. Neste caso, *A Jangada de Pedra* poderia ser analisada segundo algumas das teorias dessa modalidade do Fantástico. Afinal, o romance de Saramago problematiza a história, a memória e a identidade dos países e povos ibéricos. Segundo Flavio García: “É usar a lente ‘mágica’ do Realismo Maravilhoso para tentar ver

¹ Fragmento tirado do artigo *O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o Maravilhoso e o Fantástico*, de Flávio García, Rodrigo de Moura Santos e Angélica Maria Santana Batista. O artigo foi consultado no site http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolitito_na_narrativa_ficcional.pdf, em 10/01/12.

através da história oficial e encontrar os ‘outros’ significados perdidos ou esquecidos para o ser português, para o ser galego, para o ser ibérico (p. 13) ²”.

No entanto, como foi explicado, no Realismo Maravilhoso não há o desconcertamento das personagens nem do narrador frente o acontecimento insólito, que é naturalmente incorporado ao plano diegético. Em *A Jangada de Pedra*, existe, sim, o estranhamento por parte das personagens em relação ao fato insólito de a península se separar do restante da Europa. Dessa forma, embora a narrativa de Saramago, por inquietar o leitor, levando-o a refletir sobre a presença do fato insólito e perceber um outro lado da verdade historiográfica, se encaixe perfeitamente no que Flavio García comentou sobre o Realismo Maravilhoso, ela não pode ser enquadrada nessa modalidade por causar o espanto – o que não acontece nas narrativas realistas-maravilhosas.

O próprio sintagma Realismo Maravilhoso já esclarece que se trata de narrativas em que há tanto uma relação com a realidade, quanto com o que transcende a esse real. Ou seja, trata-se de um bom nome, embora a magia nem sempre esteja relacionada com as maravilhas e que na realidade cotidiana há um elemento mágico que só é captado por alguns. Segundo Antônio Esteves e Eurídice Figueiredo, no estudo *Realismo mágico e realismo maravilhoso*,

a base desse raciocínio é a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro.

É claro que por trás dos conceitos de realismo maravilhoso de Carpentier e de realismo mágico, usado por Uslar Pietri, embora eles o neguem, está a noção de imaginação mágica dos surrealistas, estritamente associada à manifestação do maravilhoso (ESTEVES, FIGUEIREDO, 2005, p. 399).

Assim, é importante diferenciar realismo mágico de realismo maravilhoso, já que esses dois termos muitas vezes são confundidos. Esteves e Figueiredo explicam que, no período entre-guerras, surgem autores latino-americanos cuja preocupação não era somente romper com os padrões narrativos do século XIX, mas também superar os modelos da Europa. A finalidade desses escritores era criar uma literatura que focalizasse a crise do

² Fragmento também tirado do artigo *O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o Maravilhoso e o Fantástico*, de Flávio García, Rodrigo de Moura Santos e Angélica Maria Santana Batista. O artigo foi consultado no site http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolito_na_narrativa_ficcional.pdf, em 10/01/12.

homem americano que, enquanto almejava ingressar na era industrial, ainda fazia parte do mundo rural e agrário.

Muitos escritores que surgiram nesse momento, partindo de sua vivência local, aspirando à superação dos modelos realistas europeus e valendo-se das vanguardas europeias, produziram uma narrativa peculiar. Destacam-se, nesse contexto, autores como Jorge Luís Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e o próprio Alejo Carpentier. Muitos deles faziam parte do *boom* da literatura latino-americana.

Nesse sentido, de acordo com Esteves e Figueiredo,

a crítica, em seu tradicional descompasso com a produção artística latino-americana, diante de tal avalanche de textos, viu-se na necessidade de tentar explicar o fenômeno, ou pelo menos de criar alguns rótulos apressados que suprissem a falta de uma reflexão mais profunda sobre a questão. Foi nesse contexto que se popularizaram, principalmente, nos meios acadêmicos, os termos realismo mágico e realismo maravilhoso que, mais que conceitos, seriam rótulos usados de forma mais ou menos indiscriminada, às vezes alternando-se, às vezes opondo-se, às vezes complementando-se, durante as décadas seguintes.

A necessidade de um conceito, que explicasse o fenômeno de forma homogênea e a existência de poucas pesquisas mais profundas sobre a questão, fez com que seu uso proliferasse não sem muita confusão, advinda, principalmente, da falta de uma definição que não fosse controversa e de sua aplicação indiscriminada a praticamente toda produção narrativa, incluindo, até mesmo, o cinema, que viesse da América Latina (ESTEVES, FIGUEIREDO, 2005, p. 394-395).

A crítica é unânime em apontar Franz Roh como o primeiro a usar o termo realismo mágico, em seu livro *Pós-expressionismo, realismo mágico. Problemas relacionados com a pintura europeia mais recente*. Sendo aplicado às artes plásticas, a expressão chegou ao continente americano juntamente com os conceitos das vanguardas europeias. E, no contexto hispano-americano, aponta-se o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri como o primeiro a utilizar o termo Realismo Mágico à literatura.

Uslar Pietri explica que o Realismo Mágico é uma ocorrência da literatura que apresenta acontecimentos misteriosos e enigmáticos como estruturantes da realidade, a fim de corrigir os erros das narrativas de realismo puro. Nesse sentido, o irreal seria uma parte poética da realidade. Ángel Flores também afirma que, no Realismo Mágico, fantasia e realidade coincidem. Enquanto Ángel Flores definia o realismo mágico como uma espécie de naturalização do irreal, Luís Leal o compreende de maneira inversa, como sendo a sobrenaturalização do real.

Ao contrário de Flores, que incluía em seu realismo mágico uma literatura tipicamente fantástica, produzida na América, Leal insite em que a nova tendência não cria mundos imaginários, já que a magia está na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens.

Ao associar o elemento mágico com a própria forma de ser da realidade, Leal coincide com a teoria do real maravilhoso, desenvolvida alguns anos antes pelo escritor cubano Alejo Carpentier (ESTEVEZ, FIGUEIREDO, 2005, p. 397).

Carpentier (1987) diferencia o Real Maravilhoso do Real Mágico, pois o primeiro possui um caráter lendário cultural, enquanto o segundo destaca-se pelos seus elementos improváveis e espantosos, mas reais no mundo real. Assim como Pietri optou por denominar, de forma genérica, a produção literária hispano-americana como Realismo Mágico, Irlemar Chiampi preferiu utilizar a expressão Realismo Maravilhoso. Segundo Chiampi, o termo maravilhoso está mais relacionado aos outros tipos de discurso, como o Fantástico.

Assim, como o termo Realismo Maravilhoso trata-se de um acontecimento insólito que não causa espanto nem desconcertamento, e como o termo Realismo Mágico tem sido delimitado em três variações: realismo mágico metafísico, realismo mágico antropológico e realismo mágico ontológico, tais termos não serão utilizados para classificar os acontecimentos insólitos presentes no objeto de estudo desta pesquisa. Optou-se, para este trabalho, o termo Fantástico como base teórica de análise, sendo aceitas as ideias de Todorov e de Filipe Furtado, bem como as de Louis Vax e de Remo Ceserani.

Também é importante ressaltar que este trabalho enfoca o Fantástico não como um gênero, mas como um modo. Conforme GAMA-KHALIL (2010), se a literatura fantástica for considerada um gênero, seu enfoque analítico seria reduzido, já que se trata de uma forma literária que existe desde os primórdios, capaz de lacerar a realidade, gerando um descompasso em seu espaço discursivo. Se, por outro lado, a literatura fantástica for considerada um modo, seu ponto de alcance será ampliado, pois o que de fato interessa à presente pesquisa não é enquadrá-la em determinada espécie de fantástico, mas compreender como o fantástico se instaura na narrativa e quais os efeitos que ele desencadeia. Afinal, a questão não é tentar encaixotar os textos em uma ou em outra modalidade de literatura fantástica, mas entender que ela se organiza a partir de elementos que, inclusive, são comuns a outros textos literários. Filipe Furtado ressaltou essa ideia em seu livro *A construção do fantástico na narrativa*:

Por isso, não se pretenderá aqui defini-lo da forma pretensamente sintética que qualquer dicionário, com maior ou menor imprecisão, emprega. [...] Ao longo deste trabalho, tentar-se-á mostrar que o fantástico de forma alguma evidencia uma inefabilidade ou um hermetismo mais acentuados que os de qualquer outra modalidade da narrativa, pois se organiza a partir de elementos que são, de facto, comuns a quase totalidade dos textos literários (FURTADO, 1980, p. 15).

Alguns escritores e críticos literários optam por utilizar o termo Fantástico para abranger as variadas formas do trabalho com o insólito. Assim, a literatura fantástica abarcaria vários tipos de Fantástico, dentre os quais podem-se citar o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o gótico, e outros. Para Italo Calvino,

Em italiano (como originariamente também em francês, creio) os termos *fantasia* e *fantástico* não implicam absolutamente esse mergulho do leitor na corrente emocional do texto; implicam, ao contrário, uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daquele da experiência diária (ou das convenções literárias dominantes). Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...]

Deixo para aos críticos a tarefa de situar meus romances e contos dentro (ou fora) de uma classificação do fantástico. Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, mas a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal (CALVINO, 2006, p. 256-7).

Percebe-se que Calvino amplia a noção de Fantástico, não o situando apenas no século XX. É interessante notar também que ele não pretende classificar o Fantástico, mas compreender a ordem que o insólito desenvolve na narrativa. Esse pensamento se aproxima de Filipe Furtado, que também não se ateve em classificações para o Fantástico, mas em compreender como ele se constrói na narrativa.

A especificidade da literatura fantástica se constrói pela relação estabelecida entre o real e o irreal, entre a ficção e a história. A literatura fantástica consegue, por meio da fratura da realidade, suscitar uma leitura social, engajada. Por intermédio daquilo que foge à normalidade, o Fantástico propicia reflexões a respeito do sujeito, da sociedade e, inclusive, da própria literatura. Afinal, segundo Roger Caillois: “ Para se impor, o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consinta com a sedução” (apud CESERANI, p. 47). Tal sedução é também

importante para o envolvimento do leitor com o texto. No caso da literatura fantástica, o recurso do estranhamento é hiperbolizado, a fim de provocar no leitor uma reflexão a respeito daquilo que a obra pretende mostrar, promovendo uma visão mais criativa e mais crítica, não só da literatura, como também do mundo.

2. A metáfora da jangada como heterotopia

O universo fantástico do romance analisado nesta dissertação é construído por meio do trabalho com os espaços, uma vez que o ponto de partida do enredo é a situação em que Portugal e Espanha se separam do restante do continente europeu. Tal acontecimento insólito segue outros fatos, igualmente insólitos, pois o que os cinco protagonistas têm em comum é a sensação de terem sido eles mesmos os causadores do desastre geográfico.

Após se encontrarem, esses cinco personagens seguem juntos, viajando. Dessa forma, as alterações espaciais não representam apenas o ponto de partida do enredo, como também é o que configura todo o seu desenrolar. É interessante enfatizar que essas transformações no espaço funcionam, ainda, como práticas de subjetivação, visto que os personagens, ao longo do romance, se conhecem melhor, se tornam melhores e dão novos rumos à vida – fato que será analisado no terceiro capítulo desta dissertação.

Assim, faz-se necessário estudar de que forma o trabalho com esses espaços geográficos e insólitos contribuem para a instauração do Fantástico em *A Jangada de Pedra*. Em *Outros espaços*, Foucault apresenta os conceitos de *utopia* e *heterotopia*, que representam dois modos de posicionamentos espaciais. O primeiro é o espaço consolador da sociedade organizada e aperfeiçoada, cujo acesso acontece oniricamente. É o caso do espaço determinado pelos mapas, que separam países ou os agrupam num mesmo continente. Foucault explica a ideia de utopia da seguinte maneira:

Primeiro, há as utopias. As utopias são espaços sem lugar real. São espaços que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou oposta. É a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o contrário da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias formam espaços que são fundamental e essencialmente irrealis (FOUCAULT, 1994, p. 755).

Assim, compreende-se que a utopia conforta, representando um espaço maravilhoso, unidimensional. Por isso, as utopias não possuem lugar no real; elas abrem

regiões simplificadas. Seria o caso, por exemplo, de uma região completamente delimitada, mapeada, onde tudo se conhece. No caso da obra em questão, o espaço utópico corresponderia à Península Ibérica quando era colada no continente Europeu, da forma como delimitam os mapas e os estudos geográficos e cartográficos, antes de ela se deslocar, no início da narrativa. Essa noção de um lugar mapeado conforta o sujeito, já que espacializa quimericamente o mundo, passando a sensação de segurança, de ausência de surpresas e de perigos.

Já a *heterotopia* revela a projeção de posicionamentos reais que se mostram contrapostos e invertidos, desvelando espaços justapostos ou superpostos uns aos outros. As heterotopias, em contraposição às utopias, desconfortam, uma vez que correspondem a espaços reais e revelam lugares fragmentários. Segundo Foucault:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, [...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais [...] todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Dessa forma, pode-se dizer que a heterotopia é o espaço representado pela jangada de pedra, que flutua no oceano, sem rumo, em constante movimento, permitindo às personagens não só a descoberta de outros espaços físicos, mas também de espaços imaginários e interiores. Saramago possibilita essa interpretação colocando a jangada como metáfora central da narrativa. O navio (no caso do objeto de estudo desta dissertação, a jangada), segundo Foucault (2001, p. 422), “é a heterotopia por excelência”:

Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar. E, de porto em porto, de bordo a bordo, de bordel a bordel, um navio vai tão longe como uma colônia em busca dos mais preciosos tesouros que se escondem nos jardins. Perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até aos nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (ao qual não me referi aqui), e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias (FOUCAULT, 2001, p. 422).

Assim, todo o enredo do romance de Saramago apresenta um espaço heterotópico, porque, ao longo de toda a obra, as personagens não sabem exatamente onde estão nem onde vão parar. Elas viajam duplamente. Primeiro, porque se encontram na jangada de pedra, que, por sua vez, boia sem rumo no oceano. Segundo, porque as personagens se deslocam de um lugar para outro na própria península, também sem saber para onde estão indo. É a própria viagem que determina os rumos dos protagonistas.

De acordo com GAMA-KHALIL (2010), as ideias de Foucault a respeito do espaço comungam com os conceitos de liso e estriado, propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Conforme esses teóricos, o espaço liso corresponde a uma superfície que pode abrir-se em diversas direções. Esse espaço é composto por elementos inerentes entre si, mas heterogêneos, o que torna sua constituição descentrada, formada por meio de um emaranhado de linhas e percursos, como se fosse um rizoma. Como se sabe, qualquer ponto de um rizoma pode ser ligado a um outro. É o acontecimento que define a ordem do espaço. Dessa forma, por ser tão heterogêneo e fragmentado, esse espaço corresponde ao espaço heterotópico, proposto por Foucault.

Por outro lado, existe o espaço estriado, constituído de sedimentações históricas, em que há a coordenação de linhas e planos, normatizando os lugares dos sujeitos que se encontram no estriamento. Ele é um espaço linear e organizado, como o espaço utópico.

A jangada, no romance de Saramago, rompe com o estriamento proposto pela própria geografia e cartografia, segundo as quais a Península Ibérica faz parte do continente europeu. Ao invés de se manter intacta em seu lugar utópico, no romance de Saramago, a península se separa dos demais países europeus, navegando insolitamente pelo Atlântico. E é exatamente por se encontrar em tal situação, tão heterotópica, que tantos acontecimentos inesperados podem acontecer no enredo.

Só que os espaços lisos e estriados se misturam. Um espaço liso se estria, assim como o estriado pode se alisar, dependendo dos acontecimentos. De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p. 180), esses dois espaços apenas existem de fato graças às misturas entre si. No caso de *A Jangada de Pedra*, percebe-se claramente essa mistura dos dois tipos de espaço, uma vez que “o mar é o espaço liso por excelência e, contudo, é o que mais cedo se viu confrontando às exigências de uma estriagem cada vez mais estrita” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 160). A jangada flutua, sem rumo, no espaço imenso do oceano. Não se sabe onde ela vai parar, não se sabe se ela irá manter-se inteira, se as personagens estarão

aptas a sobreviverem. A jangada apenas flutua, sem direção, estriando o liso do mar. Segundo esses teóricos:

É aqui que se colocaria o problema muito especial do mar, pois este é o espaço liso por excelência e, contudo, é o que mais cedo se viu confrontado às exigências de uma estriagem cada vez mais estrita. O problema não se coloca nas proximidades da terra. Ao contrário, a estriagem dos mares se produziu na navegação de longo curso. O espaço marítimo foi estriado em função de duas conquistas, astronômica e geográfica: o *ponto*, que se obtém por um conjunto de cálculos a partir de uma observação exata dos astros e do sol; o *mapa*, que entrecruza meridianos e paralelos, longitudes e latitudes, esquadrinhando, assim, regiões conhecidas ou desconhecidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 160)

Ainda conforme os conceitos de Deleuze e Guattari:

Tanto no liso como no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez que o intervalo toma tudo [...]. O espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos [...], muito mais do que por coisas formadas ou percebidas. É um espaço de afetos, mais que de propriedades [...] espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 161)

Ao longo da história, as personagens estabelecem suas paradas conforme o trajeto norteia, sem planejamentos anteriores. São os próprios acontecimentos, durante a viagem, que estabelecem o rumo da jornada. É assim, por exemplo, que as personagens se conhecem e resolvem seguir juntas. Nenhuma se conhecia, é a própria história que se encarrega de colocá-las no mesmo lugar, no mesmo momento, a fim de seguir uma mesma viagem, em busca de novos espaços externos e internos:

Uma pessoa habitua-se a tudo, os povos ainda com mais facilidade e rapidez, afinal é como se agora viajássemos num imenso barco, tão grande que até seria possível viver nele o resto da vida sem lhe ver proa ou popa, barco não era a península quando ainda estava agarrada à Europa e já muita era a gente que de terras só conhecia aquela em que nascera [...]. Agora que Joaquim Sassa e Pedro Orce parecem estar definitivamente livres do furor analítico da ciência e não haverá mais que temer as autoridades, poderia regressar cada qual a sua casa, e também José Anaíço, de quem os estorninhos se desinteressaram de modo inesperado, mas esta aparecida mulher, por assim dizer, veio fazer voltar

tudo ao princípio [...]. Foi após um encontro naquele mesmo jardim, onde na véspera tinham estado Joana Carda e José Anaiço, que os quatro decidiram, após novo exame dos factos, juntar-se para a viagem que os levará ao lugar assinalado com o risco no chão [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 120)

E é exatamente a existência dos espaços heterotópicos ou lisos que possibilitam o desenrolar do enredo de *A Jangada de Pedra*. Em nenhum momento o espaço dessa narrativa é delimitado, mapeado ou até mesmo conhecido. Pelo contrário, as personagens vão seguindo confiando em seus instintos e seguindo os sinais que lhes aparecem, como, por exemplo, um cão com um fio na boca.

A Jangada de Pedra apresenta todo um carácter alegórico. O enredo se inicia com uma sequência de fatos insólitos: Joana Carda risca o chão com uma vara de negrilho e, os cães de Cerbère, que sempre foram mudos, começam a ladrar; Joaquim Sassa, ao lançar uma pesada pedra ao mar, se vê, por instantes, dono de uma força anormal; Pedro Orce, no momento em que se levanta da cadeira, começa a sentir o chão tremer sob seus pés; José Anaiço passa a ser seguido por um bando de estorninhos onde quer que vá e Maria Guavaira põe-se a desfiar uma meia a qual parece não ter fim. Partindo desses “mistérios”, a narrativa vai tecendo a história desses homens e mulheres, separados geograficamente, mas ligados por seus feitos. Os fios que tecem a história servem como experiências mediadoras, pois os acontecimentos fantásticos apontam antes para o mito, pois são acontecimentos extraordinários, inaugurais, a partir dos quais os homens e mulheres buscarão explicações e também sentido para suas vidas.

A busca por respostas é o que os fará ver quem são e esse processo se dará por estarem na “jangada”, instaurando a ruptura como forma de abalar a configuração estabelecida da sociedade. Assim, ao separar-se do continente, a narrativa aponta para o devir:

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. [...] Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de que acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (SARAMAGO, 2008, p. 39).

Segundo Deleuze (1997, p. 12), “todo desvio é um devir mortal”, e o que acontece em *A Jangada de Pedra* é um constante desvio de trajetórias. Nenhum personagem sabia o

que aconteceria: a jangada poderia se chocar com uma ilha, poderia se estagnar em um determinado ponto do oceano ou, simplesmente, poderia continuar navegando pelo “mar outra vez desconhecido” (SARAMAGO, 2008, p. 39). Além disso, acontece o desvio dos próprios destinos das personagens, porque todos eles modificam o curso de suas caminhadas conforme o enredo se desenvolve.

No início do romance, Joaquim Sassa pensava ter sido ele a causa do deslocamento da península, pois quando a terra começou a romper, ele tinha acabado de atirar uma pedra muito pesada ao mar. Assim, ele saiu de onde estava, uma praia do norte de Portugal, por ter ouvido que um espanhol chamado Pedro Orce sentia o chão tremer e, por isso, também se considerava causador do desastre geográfico. Foi fácil para Joaquim Sassa sair em viagem, uma vez que, depois que a península começou a flutuar, as pessoas não mais trabalhavam direito. Dessa forma, ele partiu rumo a uma aldeia chamada Orce, cujo nome é o mesmo da pessoa que ele procurava.

Mas antes de encontrar o espanhol, Joaquim Sassa ficou sabendo de outro homem que também poderia ter ocasionado o deslocamento da península: um professor chamado José Anaíço, que era constantemente seguido por um bando de estorninhos. Assim, Joaquim foi à casa de José, e este resolveu acompanhar aquele na viagem. Os dois chegaram a Orce e se encontraram com Pedro – um farmacêutico mais velho do que eles. Nesse momento do enredo, outro desvio acontece, visto que os três decidem ir à costa para ver passar um rochedo próximo à jangada:

E se fôssemos à costa ver passar o rochedo. Parece isto um absurdo, um contra-sentido, mas não é [...] vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar [...] Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, deslocamo-nos nas calhas do tempo com um movimento circular, como os espojinhos que atravessam o campo levantando poeira, folhas secas, insignificâncias [...], bem melhor seria vivermos em terras de tufões (SARAMAGO, 2008, p. 72).

Percebe-se, então, que esses três personagens decidiram alterar o rumo de suas rotinas de repente, seguindo viagem a um devir que eles ainda não sabiam ao certo o que seria. Ao afirmar que “bem melhor seria vivermos em terras de tufões”, percebe-se que Pedro Orce acredita que, para mudar a vida, é melhor tomar decisões pelo instinto, em vez de pensar muito e acabar por desistir do desvio.

Logo, foram os homens rumo à costa e, enquanto eles passavam a noite em um hotel, chegou Joana Carda, uma jovem mulher que resolveu ir atrás dos três, pois ela também acreditava ter alguma ligação com o fato de a península ter se separado do continente. Ela contou que foi depois que ela fez um risco no chão, com uma vara de negrilho, que a terra começou a romper. Como ela sabia que os outros três homens também se consideravam causadores do acontecido, ela os convenceu a irem aonde ela tinha feito o risco no chão. Assim, mais uma vez, acontece um desvio de trajetória na narrativa.

Chegaram os quatro a Ereira, local onde Joana riscara o chão e, após verem o risco, apareceu um cão com um fio azul na boca. Nesse momento, acontece outra mudança de planos, porque os quatro resolvem seguir o animal:

Joana Carda diz, Estou pronta a ir para onde ele nos levar, se foi para isso que veio, quando chegarmos ao destino saberemos. José Anaiço respiou profundamente, não foi um suspiro, embora os haja de alívio, Eu também, foi tudo quanto disse, E eu, juntou Pedro Orce, Uma vez que toda a gente está de acordo, não serei eu o malvado que vos obrigaria a ir a pé atrás do piloto, iremos de companhia, para alguma coisa as férias hão-de-servir, remate de Joaquim Sassa. (SARAMAGO, 2008, p. 133)

O cão leva os quatro personagens ao encontro da quinta protagonista: Maria Guavaira, uma viúva que morava em um sítio e que também tinha uma ligação com uma causa incomum para a península se deslocar da Europa. Maria começou a tecer uma meia, mas o fio não acabava. Assim, encontram-se os cinco, unidos pelos seus feitos insólitos. Como a península poderia se chocar com os Açores, eles saem, mais uma vez, em viagem, mas desta vez, rumo ao interior da jangada, a fim de se protegerem.

Portanto, são os próprios acontecimentos que determinam os desvios na trajetória desses cinco personagens. Eles se conhecem por acaso e seguem em direção a um lugar que, na verdade, eles não sabem onde é. Assim, o conceito de Deleuze de devir como sendo consequência de um desvio, encaixa-se perfeitamente nessa narrativa.

Ainda conforme Deleuze (1997, p. 11), “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’”, ou seja, corresponde àquilo que não está nem cá nem lá. A partir do momento em que a península se configura como uma jangada, que flutua ao acaso, ela representa essa situação de devir. É exatamente isso que influencia os personagens a modificarem o curso de suas vidas, rompendo com suas rotinas e seguindo por caminhos cujos destinos eles nem conheciam.

Dessa forma, a partir de seu deslocamento da Europa, a península se estrutura como uma grande metáfora, podendo ser relacionada inclusive à Arca de Noé, uma vez que as personagens, apesar do medo e da incerteza, possuem também uma esperança de um mundo melhor, onde homens, mulheres e natureza conviveriam harmoniosamente. Assim como na história bíblica, as personagens de Saramago lutam pela própria sobrevivência, restritas aos limites da “jangada de pedra”, que, como a Arca de Noé, também não possui um porto definido nem uma data de quando vai parar. E, repletos de dúvidas, sem saberem ao certo por que estão vivendo essa situação tão insólita, que os ibéricos fazem tudo o que podem para se manterem vivos, à espera do momento em que a Península, enfim, atracará.

Outro aspecto do enredo de *A Jangada de Pedra* que faz com que ela faça uma alusão à história bíblica é o fato de que, no final do romance de Saramago, todas as mulheres ibéricas, inclusive as duas protagonistas femininas, Maria Guavaira e Joana Carda, se descobriram grávidas, no momento em que a península segue seu rumo ao sul, entre a África e a América Central: “A península desce para o sul deixando atrás de si um rasto de mortes [...] enquanto no ventre das suas mulheres vão crescendo aqueles milhões de crianças que inocentemente gerou.” (SARAMAGO, 2008, p. 289).

Depois, a península para, mas a viagem, para os personagens, continua: “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino.” (SARAMAGO, 2008, p. 291). A gravidez das mulheres que estavam na jangada representa a ideia de renascimento, de recomeço, de vida nova. As pessoas recomeçariam suas vidas em um outro espaço, sentindo-se transformadas.

José Saramago, além de aludir à história da Arca de Noé, também utiliza a metáfora da jangada para abordar a questão de a península ter sempre estado à margem, não apenas geográfica, mas também politicamente, em relação ao restante da Europa.

A Península Ibérica, transformada em jangada, desloca-se em busca de sua própria identidade, um espaço para pertencer e ser. Ao mesmo tempo em que se tem esse grande acontecimento, homens e mulheres, munidos de suas estranhas experiências, põem-se também em movimento, primeiro em busca de seus pares e depois em busca de algo maior, que é difícil precisar:

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 [...] então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é

que se move dentro de nós e para onde vai [...] (SARAMAGO, 2008, p. 234-235)

É com esse sentimento de busca por uma nova vida que as personagens se conhecem e seguem juntas: “Pedro Orce disse, Aonde formos, vou [...]” (SARAMAGO, 2008, p. 177). No desenrolar da narrativa, os protagonistas acabam por se conhecerem e se aceitarem mais, transformando-se, de alguma maneira, em melhores indivíduos. Só que essas personagens não representam apenas cinco protagonistas de um livro, elas simbolizam o próprio homem. E a metáfora da jangada representa um momento em que o ser se coloca em movimento, disposto a alterar espaços externos e, conseqüentemente, modifica também espaços internos.

A literatura apresenta essa capacidade: por intermédio de narrativas consideradas fantásticas, exatamente por tratarem do “aparentemente impossível”, como é o exemplo da península se separar do continente, ela consegue sugerir reflexões e inclusive promover transformações na maneira de pensar do público leitor. *A Jangada de Pedra* suscita a ideia de que, por meio de um momento em que o indivíduo se encontra sem rumos, aberto a uma possibilidade enorme de destinos diferentes, ele consegue também modificar-se como sujeito, conhecendo-se a si mesmo e abrindo-se à possibilidade de conhecer melhor o outro. Esse outro, inclusive, pode ser o próprio espaço.

CAPÍTULO II

A METÁFORA DA JANGADA COMO METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Que jaz no abysmo sob o mar que se ergue?
Nós, Portugal, o poder ser.
Que inquietação do fundo nos soergue?
O desejar poder querer.

(Tormenta, Mensagem, de Fernando Pessoa)

Segundo Octávio Paz (1982, p. 227), “a História é o lugar de encarnação da palavra poética”. Pensadas dessa forma, História e Literatura não se constituem como duas realidades dissociadas. Pelo contrário, elas se interligam e se complementam. Afinal, ambas são discursos e, portanto, produtos de um tempo e de um lugar específicos, escritos conforme um ponto de vista determinado. Tanto o discurso historiográfico quanto o literário têm sido utilizados pelo homem, o qual possui uma necessidade, desde os primórdios, de representar a realidade por meio de símbolos. Assim, deve-se considerar a possibilidade de a Literatura valer-se de dados históricos, transformando-os em parte constituinte de sua estrutura. Nesse caso, a realidade histórica passa a ser, também, uma realidade estética.

Analisar a relação entre ficção e História torna-se ainda mais instigante no que diz respeito aos romances da pós-modernidade, porquanto “o abrir-se para a História parece ser a marca consensual da diversidade que caracteriza a ficção que aqui se chama, então, de pós-moderna” (GOBBI, 1997, p. 10). É importante ressaltar que, para Linda Hutcheon, o Pós-Modernismo não corresponde necessariamente a uma época literária cronologicamente posterior ao Modernismo, mas sim a um modo de pensar e de fazer uma arte cujo objetivo é revisitar a História de uma forma consciente e irônica. Helena Kaufman, em seu estudo *A metaficção historiográfica de José Saramago*, explica que

cada época tem o seu pós-modernismo, como também tem o seu período maneirista e a sua vanguarda, ou seja, o período moderno que rejeita os modos do passado e radicalmente propõe a criação de novos. Portanto, a resposta pós-moderna ao moderno consiste, segundo Eco, no “reconhecer do passado”. (KAUFMAN, 1991)

Assim, a ficção pós-moderna reformula o padrão tradicional de se utilizar dados históricos como integrantes da narrativa. Na pós-modernidade, o que interessa não é a legitimação do que aconteceu, mas sim uma análise crítica com o intuito de propor uma nova visão acerca do que já foi contado. Isso possibilita não só um novo olhar sobre o passado, mas também uma melhor compreensão sobre o presente.

No que diz respeito ao romance português contemporâneo, é interessante perceber que, ao passar pelo processo de revisitação da História, a ficção acaba por questionar o ser português. Segundo Eduardo Lourenço,

se a História, no sentido restrito de “conhecimento do historiável”, é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional, a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos (LOURENÇO, 1992, p. 17).

Dessa forma, uma importante finalidade da literatura contemporânea portuguesa que se relaciona à História é repensar e reconfigurar simbolicamente a imagem da (a)ventura de Portugal. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, em sua tese de doutorado, afirma que

o sentimento de periferia nutrido por Portugal em relação aos centros de poder europeus – a sua ex-centricidade, portanto –, parece ser o núcleo de tensão das questões ligadas à identidade nacional – ou, na lição acima aprendida, o “nó” do imaginário português (GOBBI, 1997, p. 12).

Tal “sentimento de periferia”, sentido pelos portugueses há muitos anos, se faz presente em algumas narrativas contemporâneas, dentre as quais se destaca as do escritor português José Saramago. Sabe-se que Saramago é considerado um grande representante da escrita metaficcional em língua portuguesa. Em muitas de suas obras, ele insere no enredo alguns fatos registrados pela História. Todavia, em suas obras, a historiografia não serve apenas como uma contextualização para sua ficção; mais que isso, os acontecimentos

históricos utilizados são problematizados ao longo do enredo, levando o leitor a refletir a respeito da História e de seus efeitos no presente.

Assim, o objetivo do presente capítulo é demonstrar como Saramago relaciona História e ficção, por intermédio da literatura fantástica, no romance *A Jangada de Pedra*. Para tanto, é necessário, primeiramente, compreender de que forma as relações entre Literatura e História têm sido apreendidas pela crítica literária. Além disso, também é fundamental pesquisar as diferenças entre o romance histórico tradicional e o novo romance histórico. Posteriormente, será iniciado o estudo da obra *A Jangada de Pedra* sob a luz do conceito da metaficção historiográfica.

1. Relações entre ficção e História: o romance histórico

Tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender.

Saramago, em História do Cerco de Lisboa

A distinção entre Literatura e História tem sido objeto de debate desde a Grécia Antiga e, ao longo tempo, tem suscitado diferentes compreensões entre os estudiosos desse ramo. De acordo com Aristóteles (1966), por exemplo, o que diferencia a atividade do historiador do ofício do ficcionista é o fato de que o primeiro narra o que aconteceu, enquanto o segundo representa o que poderia acontecer:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens (ARISTÓTELES, 1966).

Dessa forma, Aristóteles privilegia a atividade do poeta, pois afirma que, enquanto a história se limita a narrar fatos particulares, acontecidos em um determinado tempo e local, a poesia abrange o universal, ainda que por intermédio do particular: o personagem.

Hegel (1964), por sua vez, afirma que esses dois ofícios se distinguem em termos de criação, pois o historiador deve apenas organizar os fatos em um texto escrito, sem qualquer forma de interferência, enquanto o ficcionista pode interferir no acontecimento a ser narrado. O filósofo explica que

[a poesia] deve então descobrir o sentido mais íntimo de um acontecimento, [...] concentrar a sua atenção sobre o que deixa transparecer melhor a substância íntima da coisa, a fim de dar a esta, na sua forma exterior, uma expressão tal que os simples elementos racionais em si se possam revelar e manifestar por uma adequada exteriorização real. Isto permite à poesia delimitar de maneira vigorosa o conteúdo de uma obra, fazer dele um centro mais ou menos fixo que, por um lado, assegure a coesão das partes (a verossimilhança e a necessidade aristotélicas) e, por outro, sem afetar no que quer que seja a unidade do todo, deixe a cada pormenor o direito e a possibilidade de se exprimir e de se impor (HEGEL, 1964).

Assim, segundo Hegel, enquanto o historiador deve narrar o que aconteceu, sem interpretações, o poeta é livre, podendo, inclusive, “corrigir a História”. Por meio da poesia, pois, é possível compreender o “sentido íntimo” de um fato histórico, já que o poeta não precisa “aceitar a circunstância exterior como um fim essencial” (HEGEL, 1964).

Além das compreensões derivadas desses dois grandes pensadores, muitas outras surgiram à medida que a discussão acerca da relação entre História e Literatura ganhou espaço tanto na crítica literária quanto na historiográfica. Dessa forma, há, ainda, quem acredite que a História corresponda à verdade dos fatos, ao passo que a ficção é meramente uma invenção. Obviamente, existem perspectivas contrárias, que refutam a ideia de considerar a História como uma ciência plenamente objetiva, uma vez que ela também corresponde a um discurso, escrito conforme um determinado ponto de vista.

Nesse contexto, em que muitos pesquisadores consideram o discurso historiográfico como aquele que corresponde à verdade dos fatos, é importante compreender o que é, de fato, a verdade. Segundo Foucault, a noção de verdadeiro é baseada em fatores históricos que se alteram:

Como é que se pode razoavelmente comparar o constrangimento da verdade com as partilhas referidas, partilhas que à partida são arbitrárias, ou que, quando muito, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições

que as impõem e as reconduzem; que, ao fim e ao cabo, não se exercem sem constrangimento, ou pelo menos sem um pouco de violência (FOUCAULT, 1999, p. 13- 14).

Ou seja, todo discurso é impregnado de ideologia e, portanto, a noção do que é ou não verdadeiro pode mudar conforme a época, o lugar, o emissor, entre outros elementos. Assim, um fato considerado verdadeiro em uma época pode não sê-lo em outra, assim como um acontecimento pode ser considerado verdadeiro para uma pessoa e ser considerado falso para a outra. A ideia de verdade varia, uma vez que ela é determinada por um olhar que pode, também, variar. Como a verdade depende de um ponto de vista que pode se alterar, Foucault fala, em *A ordem do discurso*, na vontade de verdade.

Se, com efeito, o discurso verdadeiro já não é, desde os Gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, o que é que, no entanto, está em jogo na vontade de verdade, na vontade de o dizer, de dizer o discurso verdadeiro — o que é que está em jogo senão o desejo e o poder? O discurso verdadeiro, separado do desejo e liberto do poder pela necessidade da sua forma, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e a vontade de verdade que desde há muito se nos impôs é tal, que a própria verdade — que a vontade de verdade quer — mascara a vontade de verdade (FOUCAULT, 1999, p. 20).

É por isso que não se pode considerar que a História narre apenas acontecimentos verdadeiros, pois o próprio conceito do que é a verdade se modifica conforme o momento, o lugar, as circunstâncias e o próprio historiador. Tal ideia reforça a importância de se refletir a respeito do discurso historiográfico, levando-se em conta que ele foi escrito pela visão de um historiador, em um contexto, e que, assim, não pode ser considerado plenamente objetivo. Percebe-se, por conseguinte, uma ligação entre História e Literatura: ambas constituem-se discursos, redigidos segundo um determinado ponto de vista. Sandra Jatahy Pesavento (2006, p. 21) comenta que os discursos da Literatura e da História correspondem a

formas diferentes de dizer o real. Ambos são representações construídas sobre o mundo e que traduzem sentidos inscritos no tempo. Contudo, guardam com a realidade níveis diferentes de aproximação.

Assim, compreende-se que tanto a Literatura quanto a História têm um compromisso com a representação do real, mas cada uma o faz conforme seus critérios. Enquanto o historiador pesquisa dados, busca fontes, analisa registros históricos; os

escritores literários reinterpretem os acontecimentos de acordo com seu propósito específico, visto que, segundo Pesavento (2006, p. 22), “pela sua linguagem metafórica, a literatura se coloca para que o olhar do historiador consiga enxergar aquilo que ainda não viu”. Isso acontece porque, enquanto o discurso historiográfico possui uma preocupação no que diz respeito a seu valor enquanto registro documental, o que de fato vale para o discurso literário é sua capacidade de problematização. Desse modo, percebe-se que Literatura e História, ao contrário do que muitas pensam, não são opostas. Elas apresentam diferenças, principalmente no que concerne à questão da maneira de representar o real; no entanto, elas possuem muitos pontos correlacionados, tanto é que, desde os registros mais antigos de textos literários, os escritores têm se valido de fatos históricos na composição de suas obras.

Esse pensamento é embasado por Gobbi, em seu texto intitulado *Relações entre Ficção e História: uma breve revisão teórica*, em que a pesquisadora reforça o pensamento de que História e Literatura não devem ser concebidas como duas realidades paralelas, mas sim como instâncias dialeticamente integradas:

História e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas [...] Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Nessa perspectiva em que ambas as instâncias aparecem como dialeticamente integradas, acentuando a possibilidade de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela se produziu, as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo: por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade (GOBBI, 2004, p. 37).

Nesse contexto, é importante ressaltar que não interessa ao presente estudo questionar a veracidade do discurso historiográfico nem qualificar as atividades do historiador e do ficcionista, como se uma fosse superior à outra. O que não se pode negar é o fato de ambas corresponderem a discursos elaborados por um narrador e que tanto o discurso historiográfico se apropria de artifícios literários na constituição de seus textos, quanto a Literatura se vale de relatos da História para a construção da ficção. Assim, nota-se que existe uma relação entre essas duas áreas, relação essa que merece destaque na crítica literária, principalmente no que diz respeito aos estudos ligados ao romance.

Nesse sentido, é importante analisar os fundamentos teóricos do romance histórico – modalidade narrativa ficcional cujo enredo apresenta como pano de fundo um ambiente histórico. Maria Tereza de Freitas aponta que:

Os limites entre a representação e a criação sendo tênues, História e Romance frequentemente se confundem, e a fragilidade de fronteira entre esses dois instrumentos de conhecimento do homem coloca alguns problemas que merecem estudos. (FREITAS, 1989, p. 109)

A autora afirma que, desde o surgimento do gênero denominado “romance”, em fins da Idade Média, já existia uma apropriação da matéria histórica. Todavia, de modo geral, a crítica literária concorda que o romance histórico tradicional teve seu início no século XIX, com o escritor inglês Walter Scott.

Um dos mais importantes modelos de romance histórico tradicional foi teorizado por Georg Lukács em sua obra *La novela histórica* (1966), a primeira a abordar o assunto, escrita em 1937 e publicada, na Alemanha, em 1955. Segundo Rejane Cristina Rocha (2006), Lukács descreve o romance histórico como sendo o efeito de um período muito conturbado, social e economicamente, para os países europeus entre 1789 e 1814.

O romance scottiano, de onde Lukács cria o paradigma de romance histórico, assimila uma interiorização da História, a fim de que um determinado período histórico seja representado artisticamente e com bastante fidelidade aos relatos historiográficos. O gênero constitui-se como uma narrativa que toma uma realidade qualquer do universo histórico – um momento, um fato, uma situação, uma personagem – e a transforma em sua própria matéria, fazendo do acontecimento histórico uma realidade estética. Márcia Gobbi explica que

Walter Scott afirma-se como o representante mais autêntico de uma tendência e define a forma clássica do romance histórico. Como “historiador do povo”, ele busca demonstrar artisticamente a realidade histórica pela figuração viva e objetiva das formações sociais passadas. Com ele, o romance histórico corresponde a um alargamento temático do Realismo; por outro lado, uma perspectiva conscientemente histórica do presente, como a de Balzac, torna-se possível (GOBBI, 1997, p. 39).

Dessa forma, compreende-se que o romance histórico tradicional, conforme o modelo scottiano, fundamenta-se em fatos registrados como reais pela História, e a trama fictícia pode ocupar o primeiro plano, já que o passado histórico registrado apresenta-se

como pano de fundo para o enredo. Portanto, entrelaçam-se História e ficção em um texto que descreve a transformação da vida de uma determinada sociedade, cujas personagens principais são fictícias, e não históricas. As personalidades históricas, quando aparecem, são apenas citadas ou integram a contextualização da narrativa. Assim, compreende-se que a matéria desse gênero narrativo é o passado histórico, validado por meio de recursos como datas, eventos marcantes e figuras históricas.

Após a publicação de *Ivanhoe*, de Scott, em 1819, o gênero alastrou-se pela Europa e chegou à América, tornando-se instrumento no processo de construção da identidade nacional durante o Romantismo. Isso aconteceu porque a utilização da História servia, nesse período, como forma de recuperar o passado heróico nacional e, assim, colaborar para a fundação da identidade de nação. Portanto, os acontecimentos históricos utilizados em um romance histórico tradicional não eram criticados. Pelo contrário, tais fatos eram idealizados, a fim de se valorizar o passado de uma terra, exaltando-a. As informações históricas presentes em tais obras correspondem às encontradas em registros da historiografia oficial, como, por exemplo, datas corretas, nomes completos de figuras históricas e nomes de lugares onde feitos importantes aconteceram.

No entanto, os novos tempos trazem novas formas de narrar, “já não se dialoga com a história como verdade, mas como cultura, como tradição” (MARTINEZ apud ESTEVES, 1998, p. 127). Assim, o romance histórico no século XX começa a procurar novas perspectivas e, nas últimas décadas, a crítica literária tem se ocupado de um novo tipo de romance histórico: o chamado novo romance histórico ou metaficção historiográfica, sendo que essa última nomenclatura, de Linda Hutcheon, é a que será utilizada no presente trabalho.

2. Relações entre ficção e história: o novo romance histórico ou a metaficção historiográfica

Quem quere passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

Mar Português, Mensagem, de Fernando Pessoa

Um dos traços desse novo tipo de romance histórico é a (re)interpretação da História, que acontece com liberdade, sendo, muitas vezes, baseada em memórias individuais ou coletivas, com o intuito de (re)escrever, por meio de um novo olhar, a realidade vivida e contada por alguns. Acontece, então, uma releitura crítica da História. A Literatura, agora, objetiva suprimir as lacunas da “historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a tudo aquilo que foi negado, silenciado ou perseguido pela história” (ESTEVES, 1995, p. 29).

Assim, percebe-se que uma das principais marcas dessa modalidade narrativa é a reflexão sobre o próprio construir da História. Enquanto o romance histórico tradicional apresenta o passado como algo que já acabou e almeja reconstruir o ambiente da época retratada, a ficção histórica contemporânea apresenta o passado como tema que deve ser repensado por meio de um olhar irônico e consciente.

Outro aspecto importante desse novo romance histórico é que, nele, pode acontecer uma superposição de tempos históricos diversos, porque sobre o tempo do romance – presente histórico da narração – incidem os demais. Além disso, é fundamental frisar que a distorção da História é feita conscientemente, mediante omissões, anacronismos, exageros e paródias.

Em seu livro *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria e ficção* (1991), Linda Hutcheon afirma que no pós-modernismo a atividade cultural, por meio das artes, contesta o sistema capitalista, à procura de novas formas de conhecimento, já que “ele não pretende operar fora desse sistema, pois sabe que não pode fazê-lo; [...] ele não é apolítico [...], ele questiona como e por quê, e o faz investigando [...] a política da produção e da recepção da arte” (HUTCHEON, 1991, p. 281).

Além disso, no pós-modernismo, o passado é visto por intermédio do contexto atual, ou seja, as narrativas ficcionais pós-modernas leem o passado criticamente. São essas novas leituras dos momentos passados que Hutcheon chama de *metaficção historiográfica*. Ou seja,

[...]com esse termo [metaficção historiográfica], refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...] (HUTCHEON, 1991, p. 21).

O próprio termo “metaficção historiográfica” já deixa claro que se trata de narrativas em que há tanto uma auto-referencialidade, referindo-se ao discurso em si, quanto um caráter de reflexão no que concerne à História. Em vez de provocar uma experiência sentimental de se reviver uma época passada, a metaficção historiográfica possibilita uma nova interpretação, muitas vezes irônica (mas sempre crítica) de um momento passado. Para a autora, essa nova modalidade narrativa, dentro do gênero romanesco, corresponde a uma outra maneira de escrever o romance histórico. A metaficção historiográfica não aceita os romances sob as convenções impostas, sendo que ela as desafia e as contradiz. Tais desafios e contradições, segundo Hutcheon (1991, p. 22), “definem o pós-modernismo”. Segundo a autora,

a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Nesse sentido, Hutcheon esclarece que a narrativa histórica na ficção deve olhar, por meio de um ângulo crítico, os problemas da sociedade e enxergar o que os escritos oficiais não mostram. Além disso, ela ainda ressalta que é necessário fazer uma avaliação dos fatos históricos passados. Percebe-se, então, o quão distante o romance histórico contemporâneo está do romance histórico scottiano.

Para Lukács, o romance histórico sintetiza a História, apresentando um microcosmo capaz de desvendar uma totalidade pela própria coerência do mundo ficcional criado. Afinal, nesse tipo de romance, os dados, acontecimentos, datas e personagens são baseados em registros da historiografia oficial. O novo romance histórico, por outro lado, desconfia do poder de se sintetizar a História. Ou seja, enquanto o primeiro deriva-se de um acontecimento passado, explicando-o e legitimando-o, o segundo problematiza a História, apresentando um novo olhar a respeito de um acontecimento já conhecido. Segundo Rejane Cristina Rocha,

a preocupação do escritor inglês [Walter Scott] com a autenticidade da história fazia com que ele submetesse o caráter e a compleição psíquica de seus personagens aos ditames da história. O personagem construía-se

em prol de uma interpretação da história tomada *a priori* e seus atos e características eram formulados para confirmar tal interpretação. Na contemporaneidade, desapareceu essa interpretação *a priori* e, agora, a história é que parece dobrar-se para favorecer a constituição do personagem. O fato histórico perde, assim, sua aura mítica, de grande feito, quando é relacionado com as motivações absolutamente humanas, portanto particulares, individuais, do homem comum (ROCHA, 2006, p. 58).

A metaficção historiográfica propõe uma releitura da História, embasada na desconfiança quanto à objetividade e à neutralidade do discurso historiográfico. Sendo assim, ela não valida o passado, como acontecia no romance histórico tradicional. Ao contrário, ela questiona o passado, problematizando os fatos históricos. De acordo com Hutcheon, a metaficção historiográfica procura (re)apresentar o passado (e não apenas representá-lo), por meio da ficcionalização paródica, irônica e, por vezes, satírica das personalidades e dos acontecimentos históricos. Assim, possibilita um envolvimento entre o leitor e a História que está sendo (re)escrita, podendo conscientizá-lo acerca das realidades, das várias verdades da política e da História:

Portanto, parece-nos que o fato de a ficção contemporânea refletir sobre a História, abrindo a possibilidade de se questionar as suas versões admitidas por deixar entrever o seu caráter de provisoriedade e de incerteza, não significa que se esteja duvidando da seriedade da História. Reiteradamente afirmamos que se trata de reconhecer os limites e os poderes da escrita do passado, demonstrando que “a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” – ou, numa formulação extrema, ousada por Linda Hutcheon: a História é uma ficção; a ficção é uma História especulativa (GOBBI, 1997, p. 79).

Ao problematizar os acontecimentos históricos, a metaficção historiográfica possibilita não só um novo olhar para o passado, mas também uma nova maneira de compreender o presente. O caráter reflexivo desse novo romance histórico suscita questionamentos como: o que conhecemos do passado? De que forma o passado interfere no presente? Por qual viés conhecemos um acontecimento histórico? Tais indagações chamam a atenção para a necessidade de se questionar as versões aceitas da História, propiciando ao leitor uma visão mais crítica a respeito da História, do discurso e do próprio presente.

Com base nesses apontamentos, pode-se identificar o romance a *Jangada de Pedra*, de José Saramago, como uma metaficção historiográfica, pois a narrativa trata, de forma irônica, de um dos acontecimentos mais marcantes da História de Portugal e da Espanha: o

momento conhecido como “As Grandes Navegações”. Além disso, Saramago utiliza a metáfora da jangada para representar o sentimento de distância – geográfica, econômica e política – da península em relação aos demais países europeus. Assim, o escritor não só faz alusão à história desses dois países, como também analisa a atual situação dos povos ibéricos, fazendo uma referência à integração de Portugal e Espanha à União Europeia.

Saramago cria um romance em que a Península Ibérica sai do continente europeu, flutua insolitamente pelo oceano Atlântico e chega a um ponto no Sul, entre a África e a América Latina. Dessa forma, a partir de seu deslocamento da Europa, a península se estrutura como uma grande metáfora, fazendo referência às grandes navegações. Como se sabe, durante os séculos XV e XVI, os europeus, principalmente portugueses e espanhóis, lançaram-se nos oceanos Pacífico, Índico e Atlântico com o objetivo de encontrar novas terras. O fato de terem se deslocado da Europa, desbravando os mares, fez com que o povo ibérico, principalmente os portugueses, se sentissem e se considerassem menos integrados ao continente. Eduardo Lourenço explica que a partir do século XV, e principalmente após o início do século XVI, não era possível que os portugueses continuassem se sentindo europeus como as outras nações:

O centro de gravidade da sua história, das mais exorbitadas jamais vividas por um povo, deslocou-se para algures, simultaneamente preciso e impreciso, cujo ponto de fuga muda no espaço e no tempo, indo da África para o Brasil, do Brasil para o oceano Índico. A oscilação do nosso destino peninsular aconteceu no momento em que a maior parte dos povos europeus – e nós também – foram apanhados pela rede complexa da primeira grande revolução cultural e moderna, a que Michelet chamou Renascença e de que os Descobrimentos marítimos portugueses são uma das componentes e não das menores. (LOURENÇO, 1994, p. 146-147).

Na obra em questão, a península se desloca da Europa e flutua como se fosse uma enorme embarcação que transfere os indivíduos de um espaço a outro. E a referência ao acontecimento histórico das grandes navegações fica ainda mais nítida no final da narrativa, uma vez que a “a jangada de pedra” flutua em direção a um ponto no sul, entre a África e a América Latina – espaço no qual vários colonizadores chegaram nos séculos XV e XVI.

Eles estão a descer entre a África e a América Latina, senhor presidente, Sim, o rumo pode trazer benefícios, mas também pode agravar as indisciplinas da região, e talvez por causa desta lembrança irritante, o presidente deu um soco na mesa. (SARAMAGO, 2008, p. 283)

Nesse trecho, o presidente dos Estados Unidos se enfurece ao perceber o rumo que a jangada estava tomando, rumo esse que faz referência clara ao ponto de chegada dos colonizadores portugueses e espanhóis na época das grandes navegações. Como Saramago faz uso do fato histórico para compor sua narrativa, tem-se aí uma ligação entre Literatura e História. Ao inserir em seu texto um acontecimento registrado pela história, o escritor faz uma crítica à atual situação da península ibérica que, para muitos outros países europeus, sempre esteve à margem, não só geográfica, mas também politicamente. Percebe-se que Saramago mostra, por meio dessa metáfora, o sentimento de não pertencimento da Península ao restante da Europa:

Os países da Europa, onde felizmente se tem verificado um certo abaixamento de tom na linguagem quando se referem a Portugal e Espanha, depois da séria crise de identidade com que se debateram quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos, acolheram com simpatia o apelo e já mandaram saber como é que queremos ser auxiliados, ainda que, como de costume, tudo dependa de poderem as nossas necessidades ser satisfeitas pelas disponibilidades excedentárias deles. (SARAMAGO, 2008, p. 185)

Nesse fragmento, notamos que Saramago faz uso de uma expressão irônica com o intuito de deixar claro o modo como a península tem sido vista, como um lugar salvo por meio de “disponibilidades excedentárias” de outras nações. Assim, ao se deslocar do restante da Europa, a península segue em direção a um outro espaço, onde exista relações mais fortes de identidade: o sul do Atlântico. Helena Kaufman afirma que

o velho motivo da comparação com a Europa “civilizada”, que nutria o complexo de inferioridade de gerações de portugueses, transforma-se, no romance de Saramago, numa valorização do engenho português que prevalece um pouco “apesar de tudo”, ou seja, apesar de várias condições adversas (KAUFMAN, 1991).

É exatamente isso que se nota em *A Jangada de Pedra*. Apesar de serem considerados menos europeus, os países ibéricos, na obra de Saramago, triunfam. Ao final da narrativa, quando a jangada se encontra entre a América do Sul e a África, um outro fato insólito acontece: quase todas as mulheres férteis que estavam na península se descobrem grávidas:

Foi o caso que, de uma hora para a outra, descontando o exagero que estas fórmulas expeditas sempre comportam, todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos, claro está, aos homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente (SARAMAGO, 2008, p. 280).

A gravidez coletiva é simbólica. Embora os ibéricos tenham passado por perigo e corrido riscos, ao final da narrativa, além de terem sobrevivido, as mulheres estão grávidas. Isso suscita, como já foi mencionado no capítulo anterior, uma ideia de renovação, de que eles vivenciarão uma nova época, com os filhos que ainda nasceriam, em um lugar onde se sentiriam melhores. E tudo isso remete também, simbolicamente, à arca de Noé – como já foi comentado no capítulo anterior. É interessante notar que a sobrevivência não foi somente das pessoas, mas da própria península, vista, pelo escritor, como “uma criança que viajando se formou”:

Tendo tudo isto acontecido, dizendo o tal português poeta que a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os humanos úteros das mulheres ocupassem, acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro dos ventos (SARAMAGO, 2008, p. 281).

A própria península foi comparada a uma criança, e a viagem feita por ela foi comparada a uma gestação. Ou seja, foi necessário o distanciamento em relação ao continente europeu para que a península ibérica, realmente, fosse gerada (pelo mar) e nascesse (no mar). A referência às grandes navegações relaciona-se diretamente ao momento presente daquela região. A jangada flutuou e chegou, intacta, na região aonde os antigos colonizadores chegaram. O sentimento de desbravar o mar é uma herança que os portugueses ainda possuem. Todavia, a referência a tal fato passado foi feita a fim de se analisar que as nações ibéricas ainda se consideram à parte e ainda são consideradas à margem pelos demais países europeus.

Outra característica importante que diferencia o romance histórico tradicional e a metaficção historiográfica é que, na primeira modalidade literária, há dois tipos de personagens: um personagem tipo, representante de uma classe social, e as figuras

históricas. O primeiro tipo de personagem reflete tendências e mudanças históricas e o segundo representa simbolicamente o momento histórico apresentado.

Na metaficção historiográfica, por sua vez, os personagens não representam tipos. Na maioria das vezes, são personagens comuns, o que contribui para o novo olhar que a narrativa intenciona suscitar sobre o passado. Afinal, um acontecimento histórico vivenciado por personagens históricos ou por personagens-tipos é diferente de um acontecimento histórico (re)vivido por personagens que representam pessoas comuns. Em *A Jangada de Pedra*, os cinco protagonistas são pessoas simples, cujos nomes são, igualmente, comuns: Joana, João, Joaquim, Pedro e Maria. O que liga os cinco é, como já foi mencionado no capítulo anterior, a impressão de terem sido eles mesmos os causadores do deslocamento da península.

Percebe-se, portanto, que, no romance de Saramago, a relação entre ficção e História não é feita da forma tradicional, como validação dos fatos passados. Muito pelo contrário, o escritor utiliza os acontecimentos registrados pela historiografia a fim de questioná-los, problematizando-os e suscitando reflexões a respeito da atual situação social, política e econômica dos países ibéricos.

Nesse sentido, percebe-se que a metaficção historiográfica de Saramago no romance analisado, também faz alusão a um fato histórico atual: a União Europeia. O livro *A Jangada de Pedra* foi publicado, pela primeira vez, em 1986 – mesmo ano em que Portugal e Espanha passaram a integrar a União Europeia. A figura da península como uma jangada que se separa da Europa é, claramente, uma metáfora da situação política desses dois países, que demoraram anos para serem “aceitos” no bloco econômico e que ainda não são devidamente considerados como tal. Nesse contexto, é importante ressaltar que o sentimento de não-pertencimento ao continente não pertence apenas às demais nações europeias, mas, principalmente, aos próprios ibéricos. Eduardo Lourenço afirma que

numa Europa que já não consegue assumir-se como o centro cultural do Mundo, como até à Segunda Guerra Mundial, a Península como *margem* ou *marginalidade*, é apenas uma ilustração, entre outras, da secundarização da cultura europeia no seu conjunto. Assim, mesmo antes de ter entrado para o barco europeu de primeira classe com que sonháramos durante séculos – ou para a primeira classe do barco europeu ... –, essa situação assemelhava-se já a uma espécie de *emancipação*, de libertação de um persistente complexo de inferioridade cultural ibérico (LOURENÇO, 1994, p. 54).

Conforme as palavras de Lourenço, os ibéricos possuíam um “complexo de inferioridade” que lhes era cultural. E, inclusive, tal complexo não era somente em relação aos demais países europeus, mas também em relação a outros:

Nem o facto de o nosso pequeno país pertencer ainda ao número das nações com um espaço colonial potencialmente rico reequilibrava então a imagem medíocre, o sentimento colectivo da nossa pouca valia entre as novas nações hegemónicas do Ocidente. [...] Nem na Europa nem fora dela éramos povo que contava e com quem era necessário contar (LOURENÇO, 1994, p. 20).

O estudioso explica, em seu livro *Nós e a Europa*, que os portugueses não só se enxergam diferentes de outros povos e culturas, como também contemplam a sensação de se considerarem diferentes. Segundo Lourenço, esse sentimento de marginalidade é, inclusive, o que caracteriza o ser português:

Que a Península seja e faça parte da Europa é um dado, ao mesmo tempo geográfico e histórico, irrelevante. Mais curioso é que nós, peninsulares, nos refiramos espontaneamente à Europa como se lhe não pertencêssemos ou fôssemos nela um caso à parte. Não é em função de critérios geográficos [...], nem sequer históricos [...] que usamos com frequência a expressão “nós e a Europa”. Em geral, e em termos quase físicos, essa curiosa maneira de nos “separarmos” da Europa, ou de considerar que a *autêntica* Europa está separada de nós, traduz-se pela consabida distinção entre Europa para lá dos Pirenéus e Europa aquém dos Pirinéus (LOURENÇO, 1994, p. 51).

Dessa forma, a imagem construída por Saramago por meio da jangada representa exatamente este sentimento nutrido pelos ibéricos: de serem um caso à parte. É interessante perceber que, exatamente no mesmo ano em que Portugal e Espanha integraram-se à União Europeia, José Saramago publicou *A Jangada de Pedra*, obra que “tira” esses países do continente e coloca-os em um outro ponto geográfico. Isso confirma o que Eduardo Lourenço afirma: que os próprios ibéricos mantêm e contemplam o sentimento de não-pertencimento ao continente. A respeito disso, Lourenço explica que

A poucas nações se aplicaria tão bem, como a Portugal, a imagem “navio-nação” e melhor ainda a de *nação-navio*, pela identidade do destino e o projecto que encarnou, deslocando-se no espaço e no tempo, mas *tão sempre a mesma* na diferença apenas apreciável que a História vai constituindo. E nem sequer no período em que parecia *nave perdida* ou naquele, como o presente, em que só se desenha como *barco exíguo* e sem rumo transcendente, à maneira antiga, esse particular sentimento

caseiro da sua realidade, essa quase absurda *inocência* do seu estatuto entre as nações, nunca verdadeiramente se perdeu. Como se tivesse nascido – e assim o imaginaram os seus cronistas e poetas – sob o olhar de Deus, ficando como imune à tempestade da História. Delírio pouco consentâneo com a sua *evidente* realidade de nação hoje marginalizada ou à margem da mesma História? Se se quiser. Mas essa é também uma muito antiga e constante maneira de *ser português* (LOURENÇO, 1994, p. 14-15).

Essas palavras de Eduardo Lourenço se encaixam perfeitamente à ideia sugerida por Saramago na obra analisada: de Portugal como uma “nação-navio” ou “navio-nação”. Nota-se, pelas palavras de Lourenço, que o sentimento de uma nação marginalizada corresponde ao ser português até hoje. Deve-se ressaltar que Saramago aborda também a Espanha em seu livro, e Lourenço, no trecho citado, fala somente de Portugal. Todavia, é importante perceber que, em *A Jangada de Pedra*, embora o autor tenha se referido aos dois países ibéricos, ele prioriza a questão portuguesa, tanto é que, dos cinco protagonistas, três são portugueses e dois são espanhóis: Pedro Orce e Maria Guavaira.

Para construir sua metaficção historiográfica, Saramago valeu-se de procedimentos da literatura fantástica. Helena Kaufman, ao analisar três romances do escritor português (*Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*), comenta que

o fantástico, juntamente com o mito e a lenda, constituem para Saramago mais uma maneira de recuperar e explicar a História. Sublinhando a oralidade, que desempenha um papel importante no processo da criação da lenda, o autor mostra como se transforma em fonte histórica para os relatos e documentos escritos. O maravilhoso participa na realidade do romance da mesma forma que a lenda e o mito participam na formação da História. Além disso, ao contar a história dos dominados ou marginalizados, *Memorial do Convento* foca a questão do sujeito e mostra que as várias versões da História – várias “estórias” a serem contadas – dependem de *quem* a História escolhe tratar (KAUFMAN, 1991).

Kaufman menciona o livro *Memorial do Convento*, mas a ideia de se refletir sobre as várias versões da História é sugerida em outras obras do escritor. É importante comentar também que a estudiosa utiliza o termo “maravilhoso” para se referir ao que foge à esfera do racional; todavia, como já foi explicado no capítulo anterior, para o presente estudo optou-se por utilizar o termo fantástico para fazer referência à presença do insólito.

O que se pode perceber, pelas palavras de Helena Kaufman, é que a recuperação da História pretendida por Saramago em algumas de suas obras é instigada por intermédio do fantástico. Em *A Jangada de Pedra*, a própria península desempenhou o papel de uma embarcação. Ou seja, um fato insólito foi o ponto de partida para uma análise do passado e da atual situação dos países ibéricos. Segundo Marisa Martins Gama-Khalil, em seu estudo *História e ficção no universo do fantástico: a fratura do real as polêmicas teóricas*,

Se a literatura, em geral, singulariza os objetos a partir do recurso do estranhamento, entendemos que, no caso da literatura fantástica, o grau de estranhamento encontra-se hiperbolizado, densamente ampliado. Por essa razão, a literatura fantástica pode propiciar ao leitor uma visão não só mais criativa do mundo, mas também intensamente mais crítica (GAMA-KHALIL, 2012, s.p.).

Ao inserir um fato incomum – a península se deslocar do continente – para fazer referência a um acontecimento histórico, Saramago instaura um processo de revisitação do passado, a partir de um novo olhar a respeito de tal acontecimento. Dessa forma, o romancista possibilita que um dos acontecimentos mais significativos da História de Portugal e Espanha seja rediscutido. O escritor problematiza a representação do fato histórico para mostrar os efeitos que até hoje são vividos na península a partir de tal fato. Além disso, nessa obra, Saramago faz também uma metaficção historiográfica do próprio presente, visto que alude à integração das nações ibéricas à União Europeia. E, para fazer tal alusão, Saramago insere, no enredo, exatamente a ideia contrária: enquanto os países estavam sendo aceitos como parte do bloco econômico europeu, o escritor cria sua ficção deslocando as nações e distanciando-as da Europa.

Assim, o romancista consegue ir além do discurso limitado e objetivo de textos históricos, fazendo os leitores não só rememorarem o passado, como também refletirem acerca dele e das atuais condições da península ibérica. Por conseguinte, percebe-se que, ao utilizar procedimentos da metaficção historiográfica, Saramago instiga um olhar crítico, não só para a Literatura e para a História, como também para a realidade do leitor.

CAPÍTULO III

A METÁFORA DA JANGADA COMO REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA

Vivemos com nossa memória.
Melhor dizendo, somos nossa própria memória.
Só dispomos de verdade do que temos na cabeça.
José Saramago³

Como já foi explicado no capítulo anterior, no romance *A Jangada de Pedra*, José Saramago vale-se da metáfora da jangada para representar um sentimento que, há anos, faz parte da história e da memória coletiva das pessoas ibéricas: o afastamento do restante do continente e a conseqüente impressão de não serem tão europeus quanto os demais povos da Europa. A respeito disso, Eduardo Lourenço afirma que os próprios portugueses sentem-se bastardos, uma vez que almejam construir, com “suas próprias mãos”, sua existência e seu destino. Segundo Lourenço:

o simples facto de espontaneamente não nos sentirmos Europeus, quero dizer, Europeus por inteiro, sublinha bem a nossa bastardia europeia. O bastardo, neste sentido, não é tanto aquele que seu pai não quer reconhecer mas antes aquele que deseja ser o filho das suas próprias obras, que deve constituir com o seu esforço uma existência que não lhe caiu do céu. Tal foi, desde as suas origens obscuras no século XII até aos nossos dias, o destino de Portugal (LOURENÇO, 1994, p. 145).

Dessa forma, percebe-se que faz parte da cultura do português se sentir um povo à parte, e isso está introjetado em sua memória coletiva. O conceito de memória e a forma como ela funciona têm sido tema de pesquisas há séculos. Discutir memória nas suas várias dimensões, seja individual, coletiva e social, suas relações com a história e seus

³ SARAMAGO, J. Canárias 7, Las Palmas de Gran Canária, 4 de fevereiro de 2007 (Entrevista a Victoriano Suárez Álamo).

silêncios temporais é desafiador. Dentre tantas possibilidades de pesquisa, interessa ao presente capítulo compreender os estudos relacionados à memória coletiva, a fim de se estudar a memória do povo ibérico representada pela situação insólita retratada no romance de Saramago.

É importante ressaltar que o romance não trata apenas da memória coletiva dos portugueses e dos espanhóis, mas também aborda a memória de outros povos, à medida que apresenta a forma com que os demais países lidam com a questão vivenciada pela península ibérica. Portanto, as teorias acerca da memória coletiva serão aplicadas ao romance com o intuito de mostrar a forma pela qual o escritor português utilizou sua ficção para abordar as questões de poder relacionadas ao espaço.

Além disso, também se deve considerar que o romance todo gira em torno da questão da viagem, uma vez que a península navega pelo oceano, forçando os personagens, que já viajavam pelo mar, a também viajar por terra. Essa dupla jornada possibilita que os protagonistas conheçam melhor a si mesmos, visto que eles se veem em uma situação caótica, em que tudo pode acontecer – inclusive a morte. Tal situação faz com que eles se sintam abertos ao destino, e isso os encoraja a modificarem o rumo de suas vidas, conhecendo melhor os novos companheiros de viagem.

Enquanto eles mudam sua rota, conhecem outras pessoas e vivem a insólita viagem pela barca de pedra, os protagonistas acabam por se conhecerem melhor, transformando alguns valores, modificando alguns comportamentos e se fortalecendo enquanto indivíduos, ou, mais especificamente, enquanto sujeitos de suas próprias histórias. Assim, como este capítulo aborda a questão das lembranças, também será feita uma análise quanto às mudanças pelas quais passam esses personagens, já que as lembranças e as viagens, segundo Poulet (1992, p. 64), “rompem a inércia do corpo e a preguiça do espírito”.

1. A manifestação da memória coletiva por meio da imagem da jangada

No que diz respeito aos estudos acerca da memória coletiva, Maurice Halbwachs se destaca, uma vez que ele contribuiu para a compreensão dos quadros sociais que compõem a memória. Em sua obra de 1925, *Os contextos sociais da memória*, ele afirma ser impossível analisar a questão da recordação e da localização das lembranças sem aceitar os contextos sociais reais como referencial. Para Halbwachs, o sujeito carrega consigo a lembrança, mas como está sempre interagindo com a sociedade, é no contexto dessas

relações que tais lembranças são construídas. Ou seja, a rememoração individual se faz na tessitura das memórias dos diferentes grupos com os quais o sujeito convive. De acordo com as teorias de Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*,

nossas lembranças permanecem coletivas, e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Logo, Halbwachs ressalta a importância do meio social no processo de construção de uma memória. Segundo o pesquisador, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que todas as lembranças são constituídas dentro de um grupo. Jean Duvignaud (2006, p. 12), no prefácio do livro *A memória coletiva*, de Halbwachs, explica que a memória individual “está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante”. Assim, o indivíduo só consegue se lembrar efetivamente de algo contanto que recorra a outros que participaram da mesma situação a ser lembrada. Isso faz com que a lembrança tenha mais credibilidade, já que

se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Por exemplo, quando um amigo se encontra com outro e eles começam, juntos, a se recordarem dos acontecimentos passados em comum, tais fatos serão lembrados com mais intensidade, pois, certamente, serão vistos de outra forma: ao mesmo tempo com o ponto de vista de um e com o ponto de vista do outro. Halbwachs também explica que, para que uma memória individual se valha da memória dos outros, é necessário estes apresentarem seu testemunho e existirem muitos pontos em comum entre uma e as outras. Somente dessa forma a lembrança recordada poderá ser reconstruída sobre uma base comum:

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução

funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Assim, um indivíduo consegue se recordar de algumas lembranças devido ao auxílio de outros. Também se fala de memória coletiva quando, embora esses outros não estejam fisicamente presentes no momento e lugar em que um acontecimento está sendo recordado, tal acontecimento tenha feito parte da vida desse grupo. Ou seja, mesmo distante, um grupo influencia a memória de um de seus integrantes. Percebe-se, portanto, que a origem de diversas reflexões, sentimentos e ideias, é inspirada por um meio social. Marina Maluf, em sua obra *Ruídos da Memória*, explica que

a memória individual não é descartada por Halbwachs. Apesar da possibilidade da lembrança estar determinada pela função social, cada indivíduo se insere de uma forma particular nas múltiplas redes das quais faz parte e nas quais atua. Para o autor, a memória de uma pessoa está enlaçada à memória do grupo, que por sua vez está integrada à memória mais ampla da sociedade – a memória coletiva (MALUF, 1995, p. 35).

Compreende-se, então, que a memória individual é uma perspectiva da memória coletiva. Segundo Marina Maluf (1995, p. 36), “a memória pessoal necessita de outras lembranças e por isso invoca conjuntos referenciais instituídos pela sociedade”. Para Maurice Halbwachs, a memória individual não está completamente isolada. Quando uma pessoa quer evocar seu passado, é preciso que ela recorra às lembranças dos outros. Além disso, para que a memória individual funcione, são necessárias “as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2008, p. 72).

Nesse contexto, é importante ressaltar que, mesmo acontecendo num contexto grupal, as lembranças não têm a mesma intensidade para todas os indivíduos do grupo, já que, conforme Maurice Halbwachs (2006, p. 69), “a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas”, mas “são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo”. Por isso, pode-se afirmar que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69) e tal ponto de vista é variável.

Um outro estudioso que também trabalhou com a questão da memória coletiva foi Júlio Pimentel Pinto. Ele afirma que

produzir registros de uma memória coletiva significa estabelecer referências de validade ampla, signos que sirvam como princípio de um grupo, uma classe, uma sociedade, uma cidade, uma nacionalidade (PINTO, 1998, p. 37).

Mais uma vez, embasa-se a ideia de que a rememoração pessoal está relacionada às redes de convivência de um sujeito com outros. Com base nessas ideias, compreende-se que, ao narrar uma situação em que Portugal e Espanha se separam do restante da Europa, Saramago demonstra um forte aspecto da memória coletiva do povo ibérico: o sentimento de não-pertencimento ao continente. Tal sentimento é retratado por meio do narrador, que mostra não só o ponto de vista dos portugueses e dos espanhóis, como também dos demais europeus e povos de outras partes do mundo.

Nesse sentido, no caso da obra em estudo, a memória coletiva é representada por meio da imagem da jangada, a qual representa a viagem da península, que sai da Europa e chega a um ponto no Atlântico Sul, próximo à América Latina. De acordo com Michel Pêcheux (2007, p. 51), “a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar”. No romance de Saramago, a imagem da jangada exemplifica o pensamento de Pêcheux, pois metaforiza uma ideia introjetada na memória social dos europeus: o distanciamento da península ibérica em relação à Europa.

No romance, quando a península já havia se distanciado dez metros do continente, os ministros dos dois países se reúnem e percebem que, na situação em que eles se encontravam, “não podemos ignorar que os problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente tão complexos, irão tornar-se explosivos” (SARAMAGO, 2008, p. 38). Essa fala, pertencente a um dos governantes ibéricos, demonstra que a dificuldade de Portugal e da Espanha em se comunicarem com as demais nações europeias é histórica, ou seja, acontece há muito tempo. Esse é um exemplo de manifestação da memória coletiva desse povo.

No início do romance, quando a península começa a se descolar do continente, várias pessoas, principalmente espanhóis e franceses, se reúnem para descobrirem o motivo de tal acontecimento:

Era então o tempo em que discutiam, com ciência brusca e seca, os geólogos de ambas as partes [...] Sendo a voz galega, portanto discreta e medida, abafaram-na [...] aos povos pequenos ninguém dá ouvidos, não é mania da perseguição, mas histórica evidência (SARAMAGO, 2008, p. 21).

Esse trecho evidencia um aspecto da memória coletiva do povo espanhol: o fato de serem considerados “povos pequenos” e de, por isso, suas opiniões serem “abafadas” e desconsideradas perante as ideias dos franceses. A passagem citada apresenta o ponto de vista do narrador frente à voz silenciada do geólogo espanhol. Todavia, essa não é apenas a representação da memória individual do narrador ou do personagem. Mais que isso, o trecho representa a memória de todo o povo espanhol e, portanto, é um exemplo de manifestação da memória coletiva.

Além dos portugueses e espanhóis, outros povos tiveram alguns aspectos de sua memória coletiva representada no romance de Saramago. Por exemplo, quando o primeiro-ministro de Londres se manifestou a respeito da transformação da península em jangada, ele afirmou que os ingleses (os quais, como se sabe, também habitam um pedaço de terra deslocado do continente) moram em uma região mais firme que os ibéricos: “O senhor primeiro-ministro incorreu numa grave falta de precisão vocabular quando chamou península àquilo que já é hoje, sem qualquer dúvida, uma ilha, ainda que sem a firmeza da nossa, of course” (SARAMAGO, 2008, p. 44).

Esse trecho mostra que faz parte da memória coletiva dos ingleses considerarem os países ibéricos como integrantes de uma ilha, ou seja, um pedaço de terra deslocado do continente. E, além disso, ainda demonstra que tal “ilha” não é tão firme quanto à deles. A imagem da península como uma ilha é considerada também por um dos protagonistas portugueses do romance, José Anaiço: “esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários” (SARAMAGO, 2008, p. 55).

Há, ainda, outros trechos do livro em que se percebem manifestações da memória coletiva dos demais países europeus em relação aos países ibéricos. Por exemplo, quando a península começa a se separar do continente, os países da Comunidade Econômica Europeia se reúnem para discutir o caso e alguns membros chegaram a insinuar que “se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (SARAMAGO, 2008, p. 39).

Essa passagem faz, claramente, referência à entrada dos países ibéricos à União Europeia. Como já foi mencionado no capítulo anterior, a obra *A Jangada de Pedra* foi publicada em 1986 - mesmo ano em que Portugal e Espanha se integraram ao bloco econômico europeu. No trecho transcrito, os europeus afirmaram ter sido um erro permitir a entrada das duas nações peninsulares à Comunidade Econômica Europeia. Isso não apenas representa a rejeição das nações europeias em relação a Portugal e à Espanha, mas também demonstra o descaso dos membros de tal comunidade frente aos problemas dos países ibéricos.

Mais adiante, no romance, quando a península já havia se distanciado cerca de duzentos quilômetros, um outro trecho representa a forma como tem funcionado a memória coletiva dos europeus em relação aos países peninsulares:

Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, suspeita-se que com um inexpresso sentimento de alívio, à falta das terras extremas ocidentais, e se os novos mapas, rapidamente postos em circulação para actualização cultural do popular, ainda causavam à vista um certo desconforto, seria tão-somente por motivos de ordem estética [...]. Com a continuação dos séculos, se eles continuarem, a Europa nem se lembrará mais do tempo em que foi grande e se metia pelo mar dentro (SARAMAGO, 2008, p. 138).

Ao mencionar o sentimento de alívio sentido pelos europeus com o distanciamento da península, o narrador de Saramago mostra, novamente, que as demais nações nunca consideraram, de fato, Portugal e Espanha como sendo integrantes de seu continente. E tal ideia faz parte da memória coletiva desses indivíduos. Contudo, deve-se ressaltar que esse pensamento também faz parte da memória coletiva dos ibéricos. Afinal, a obra analisada retrata a memória dos europeus por intermédio do ponto de vista de um escritor português. Logo, compreende-se que tal pensamento também faz parte dos povos peninsulares. Isso fica muito claro no romance, quando o primeiro-ministro português, ao fazer um comunicado ao seu povo, diz:

os governos da Europa, a que já não pertencemos [...], 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, intimando-nos absurdamente a deter a deriva da península, ainda que, com mais propriedade e respeito pelos factos, lhe devessem ter chamado navegação [...] os governos europeus, que no passado nunca verdadeiramente

mostraram querer-nos consigo, vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam e, ainda por cima, sabem não nos ser possível. Lugar indesmentível de história e cultura, a Europa, nestes dias conturbados, mostra, afinal, carecer de bom senso (SARAMAGO, 2008, p. 146 - 147).

Tal memória coletiva tem, assim, a função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, que compartilha lembranças. Ela garante o sentimento de identidade do sujeito calcado numa memória compartilhada. Segundo Jacques Le Goff, em sua obra *História e memória*,

a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia (LE GOFF, 1994, p. 476).

É interessante apontar que, conforme Jacques Le Goff (1994, p. 476), a memória não é apenas uma conquista, ela é também um instrumento de luta pelo poder, pois decidir a respeito do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. O artigo "O Chapéu de Clémentis", de Jean Jacques Courtine, é um estudo que relaciona a memória discursiva aos mecanismos de poder e, portanto, exemplifica a ideia de Le Goff. A história que dá título ao artigo de Courtine (que já havia sido contada por Milan Kundera em *O livro do riso e do esquecimento*) é a seguinte:

Gottwald estava cercado por seus camaradas e, a seu lado, bem próximo, estava Clémentis. Nevava, estava frio e Gottwald estava com a cabeça descoberta. Clémentis, muito atencioso, tirou o seu chapéu de pele e o colocou na cabeça de Gottwald. O departamento de propaganda reproduziu centenas de milhares de exemplares da fotografia da sacada, de onde Gottwald, com um chapéu de pele e rodeado por seus camaradas, fala ao povo. [...] Todas as crianças conheciam essa fotografia de tê-la visto em cartazes, nos manuais ou nos museus.

Quatro anos mais tarde, Clémentis foi acusado de traição e enforcado. O departamento de propaganda fê-lo imediatamente desaparecer da história e certamente de todas as fotografias. Desde então, Gottwald está sozinho na sacada. Ali, onde estava Clémentis, há somente o muro vazio do palácio. De Clémentis, restou apenas o chapéu de pele na cabeça de Gottwald (COURTINE, 1999, p. 15).

Esse texto mostra como a memória também é construída pelos mecanismos de poder da sociedade. Ao analisar a pequena história de Clémentis, Jean Jacques Courtine mostra como a memória pode ser apagada. O apagamento de Clémentis é considerado por Courtine como um processo de apagamento histórico e ele ocorre em função da ordem do discurso (influência de Foucault em Courtine) – o que pode e deve ser dito (ou lembrado) em determinado momento e em determinada situação. Ou seja, o que podemos ou devemos lembrar ou dizer é o que Courtine denomina como **enunciável**. “O que é enunciar, manter o fio de um discurso, mas também *repetir, lembrar, esquecer*, para um sujeito enunciator tomado nas contradições históricas de um campo político?” (COURTINE, 1999, p. 16)

Percebe-se, pois, a existência de um interesse, ligado às relações de poder, que embasa a decisão daquilo que é eleito para ser lembrado, principalmente no que diz respeito àquilo que será registrado na História. Assim, alguns fatos, pessoas e detalhes que fizeram parte de algum acontecimento podem ser mantidos com mais ênfase ou, inclusive, podem ser descartados da História, dependendo da intenção de quem registrou tal acontecimento. Dessa forma, a memória funciona como instrumento de poder, já que um grupo decide, de acordo com seus próprios critérios, o que será lembrado e o que será esquecido. Por isso existem versões diferentes de um mesmo acontecimento histórico. Por exemplo, uma guerra é contada de uma forma pelo povo vitorioso e é narrada de forma diversa pelo povo derrotado.

Os estudos da memória, especificamente, auxiliam tanto as análises acerca do presente quanto de fatos e tempos passados, e apresentam-se, em sua maior parte, como uma forma de fazer o tempo passado se presentificar; de construção e reconstrução social; de entender formas e representações simbólicas históricas; de entender tempos e espaços que necessitam de valores e significados culturais nem sempre em harmonia com aqueles vividos e concebidos.

Nesse contexto, é importante ressaltar que os conceitos de memória e história evocam o mesmo tempo – o passado, e é daí que se origina sua identificação. Mas, apesar da matéria-prima comum, memória e história não se confundem. A história de uma nação pode ser compreendida como a síntese dos acontecimentos mais relevantes a um conjunto de cidadãos, porém encontra-se muito distante das percepções do indivíduo.

Para Maurice Halbwachs, a memória coletiva ou social não se confunde com a história. Pelo contrário, a história corresponde ao agrupamento de fatos que ficaram mais presentes na memória dos homens, sendo que ela só tem seu começo onde se esgota a

tradição, onde a memória coletiva acaba. Afinal, enquanto existe uma lembrança, não é necessário registrá-la por escrito. Segundo Maurice Halbwachs,

a necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade a até mesmo de uma pessoa só desperta quando elas já estão bastante distantes no passado para que ainda se tenha por muito tempo a chance de encontrar em volta diversas testemunhas que conservem alguma lembrança (HALBWACHS, 2006, p. 101).

Quando a memória de um conjunto de fatos se dispersa em novas sociedades que não se interessam mais por eles, a única forma de salvar as lembranças é registrando-as por escrito em uma narrativa, visto que “os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem” (HALBWACHS, 2006, p. 101). Para embasar essa ideia, o estudioso questiona:

Se a condição necessária para que exista a memória é que o sujeito que lembra, indivíduo ou grupo, tenha a sensação de que ela remonta a lembranças de um movimento contínuo, como poderia a história ser uma memória, se há uma interrupção entre a sociedade que lê essa história e os grupos de testemunhas ou atores, outrora, de acontecimentos que nela são relatados? (HALBWACHS, 2006, p. 101).

A história se apoia no que foi aprendido com base em textos escritos por outras pessoas. A memória, por outro lado, baseia-se no que foi vivido e ainda é lembrado por um grupo que possui algo em comum:

a história analisa de uma perspectiva exterior a sociedade e os grupos que dela fazem parte; a memória, ao contrário, é a reconstituição de experiências pessoais e sociais que se desenrola sempre a partir de dentro do grupo, de modo a oferecer dele um quadro de analogias no qual seus membros se reconheçam (HALBWACHS, *apud* MALUF, 1995, p. 41).

A história é, por conseguinte, escrita e impessoal. A memória é história viva e vivida e permanece no tempo, renovando-se. Para Halbwachs, as situações vividas só se transformam em memória se aquele que se lembra sentir-se afetivamente ligado ao grupo ao qual pertence. A partir daí, é possível supor que é tecida uma espécie de cadeia de pertencimento afetivo que mantém a vida e o vivido da memória.

Ao diferenciar a memória coletiva da história, Maurice Halbwachs aponta dois aspectos principais. O primeiro relaciona-se ao fato de a memória coletiva ser uma

corrente de pensamento contínuo, pois o que ela retém do passado é aquilo que ainda vive na consciência do grupo que a mantém. A história, por sua vez, periodiza a sequência dos séculos, obedecendo a uma necessidade didática de esquematização. Assim, ela transmite a impressão de que tudo se renova de um período a outro. “A história [...] não hesita em introduzir divisões simples na corrente dos fatos, cujo lugar está fixado de uma vez por todas” (HALBWACHS, 2008, p. 103).

Isso não é marca da memória coletiva, pois nestes os limites são irregulares, não havendo, portanto, separação por linhas definidas. Desse modo, “o presente não se opõe ao passado, como dois períodos históricos vizinhos se distinguem” (HALBWACHS, 2008, p. 104 - 105).

É interessante observar o quanto essa discussão relaciona-se aos conceitos de utopia e heterotopia, de Foucault, e de liso e estriado, de Deleuze e Guattari – abordados no primeiro capítulo desta dissertação. De acordo com Deleuze e Guattari, o espaço liso diz respeito a uma superfície que pode abrir-se em várias direções diferentes. Esse espaço é composto por elementos heterogêneos e, por isso, sua constituição é descentrada, composta por um emaranhado de linhas e percursos, como se fosse um rizoma. Nesse sentido, por ser tão heterogêneo e fragmentado, esse espaço relaciona-se ao espaço heterotópico, proposto por Foucault. O espaço liso e heterotópico correspondem à memória coletiva, cujos limites são irregulares.

Já o espaço estriado, é formado por uma coordenação de linhas e planos, constituindo-se, dessa forma, um espaço linear e organizado, como o espaço utópico, proposto por Foucault. Assim, pode-se relacionar o espaço estriado e utópico à história, que possui uma necessidade de periodizar os fatos, dividindo-os conforme o tempo em que ocorreram.

O segundo aspecto que diferencia história de memória coletiva diz respeito à existência de muitas memórias coletivas, ao passo que só existe uma história. É claro que há a distinção da História do Brasil, História de Portugal, História de outros países e, inclusive, de um indivíduo. Mas tudo isso corresponde à mesma ideia de história.

Para Michel Foucault, o pensamento historicista tradicional recusa o devir, na medida em que sustenta a valorização da origem. A tradição teleológica, segundo o filósofo, reintroduz e supõe sempre a visão supra-histórica; trata-se de

uma história que teria por função recolher em uma totalidade bem fechada sobre si mesma a diversidade, enfim reduzida, do tempo; uma história que nos permitiria nos reconhecemos em toda parte e dar a todos os deslocamentos passados a forma de conciliação (FOUCAULT apud GONDAR, 2008, p. 95).

A memória, por sua vez, não rejeita o futuro. Muitas vezes ela relaciona-se ao presente e, inclusive, instiga o sujeito a imaginar e/ou planejar o que ainda há de vir. Dessa forma, é fundamental compreender um outro elemento que diferencia memória e história: a permanente renovação das lembranças, a forma como se relacionam, uma e outra, com o tempo. Segundo Maurice Halbwachs, a condição necessária para que haja memória é o sentimento de continuidade presente naquele que se lembra. A memória não faz ruptura entre passado e presente, já que, quando um indivíduo ou grupo se lembra de algo que já ocorreu, ele se recorda pois aquilo ainda existe para ele.

É nesse sentido que, para o autor, a memória precisa ser entendida como manifestação de um conjunto dinâmico, espaço não só de seleção, mas de reinterpretação e reformulação do passado, portanto, em renovação de sentido. Sua função está em preservar os elementos do passado que garantem aos sujeitos sua própria continuidade e afirmação identitária, do que propriamente fornecer uma imagem fiel do passado. Marina Maluf aponta que,

ao construir a oposição radical entre história e memória coletiva, Halbwachs se refere a uma história hegemônica no seu tempo [...], a um conhecimento produzido por um historiador que se julgava objetivo e imparcial (MALUF, 1995, p. 43).

A estudiosa ainda explica que, para Pierre Nora,

história e memória se opõem igualmente: a memória é a experiência vivida, carregada pelos grupos vivos, aberta ao movimento dialético da lembrança e do esquecimento. [...] “A memória é um fenômeno sempre atual”, diz Nora, “uma ligação vivida no presente eterno”. A história, ao contrário, é uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”. Se a memória coloca a lembrança no sagrado, a história a dessacraliza porque é uma operação intelectual e crítica que trabalha com cortes temporais (MALUF, 1995, p. 44).

Compreende-se, portanto, que a memória coletiva é pautada na continuidade e está na base da formulação de uma identidade. A história, por outro lado, diz respeito a sínteses dos grandes acontecimentos de uma nação, região ou época. José Saramago, no seu

romance *A Jangada de Pedra*, trabalha tanto com elementos da história quanto utiliza procedimentos da memória, já que a obra faz referência a um acontecimento registrado pela historiografia oficial e, ao mesmo tempo, constitui-se como representação da memória coletiva do povo português em relação aos demais países – principalmente os europeus.

Como foi explicado no capítulo anterior, José Saramago vale-se, na obra *A Jangada de Pedra*, de procedimentos da metaficção historiográfica, na medida em que narra situações históricas da península ibérica conforme uma nova visão. Tal visão relaciona-se à memória coletiva dos ibéricos e, portanto, não objetiva validar o que já fora registrado na historiografia oficial. A função da metaficção historiográfica no romance de Saramago é possibilitar uma nova interpretação dos fatos históricos, em que se relacionam elementos da memória do povo ibérico, da identidade ibérica e, inclusive, da história da península. Assim, a literatura possibilita um envolvimento entre o leitor e a história que está sendo (re)escrita, e pode conscientizá-lo acerca das realidades, das várias verdades da política e da história. Ao utilizar procedimentos da literatura fantástica para fazer referência a um momento histórico, o escritor instaura um processo de revisitação do passado e do presente de Portugal e da Espanha, segundo a memória coletiva dos ibéricos e de outros povos. Dessa forma, o autor problematiza a situação política e econômica dos países peninsulares para mostrar os efeitos disso que até hoje se fazem presentes na memória do povo português e espanhol.

De acordo com Jacques Le Goff,

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (LE GOFF, 1994, p. 477).

É exatamente isso que José Saramago faz em seu romance *A Jangada de Pedra*: retoma um fato histórico do povo ibérico a fim de chamar a atenção do leitor para o presente e o futuro de tal região. Assim, o romancista consegue fazer com que os leitores reflitam acerca das atuais condições da Península Ibérica.

Segundo Pêcheux (2007, p. 56), a memória “é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização [...]. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”. Ao manifestar fortes aspectos da memória dos europeus em relação aos ibéricos e dos ibéricos em relação a si próprios, o narrador do romance de Saramago retoma importantes questões que devem

ser consideradas em relação à situação daquela região. Utilizar esse espaço de deslocamentos, de desdobramentos e de contra-discursos é uma forma de possibilitar aos leitores uma análise crítica sobre o que a obra retrata.

2. Uma viagem tripla: pelo mar, pela terra, pelo humano

A viagem não acaba nunca. [...] É preciso recomeçar a viagem. Sempre.
José Saramago, em *Viagem a Portugal*

Georges Poulet (1992, p. 64), em seu livro *O Espaço proustiano*, afirma que “nada mais desconcertante que a metamorfose do espaço determinado pela experiência da viagem”. E, de fato, em *A Jangada de Pedra*, a península e os personagens se modificam em muitos aspectos ao longo de seu trajeto, uma vez que, enquanto ela deixa de fazer parte do continente europeu, os protagonistas redescobrem sua identidade. Tanto as modificações no enredo quanto as transformações dos personagens estão relacionadas às discussões – apreendidas pela leitura da obra – a respeito da memória do povo ibérico, a qual veio à tona com a viagem da jangada. Poulet explica que

ambas (as lembranças e as viagens) são acontecimentos que rompem a inércia do corpo e a preguiça do espírito. Criam um novo ponto de partida, transpondo o ser para fora do lugar material ou espiritual onde parecia restringido a viver. E, acima de tudo, viagens e lembranças colocam bruscamente em contato regiões da terra ou do espírito que até aqui não tinham qualquer relação (POULET, 1992, p. 64).

É exatamente isso que acontece em *A Jangada de Pedra*: a situação insólita coloca em contato sujeitos que, até então, nem sequer se conheciam. Esses personagens, por sua vez, passam a conhecer detalhes de si mesmos os quais nem eles mesmos tinham notado antes. Os cinco protagonistas, devido à ruptura da península, saem em uma jornada à procura de novos espaços e, dessa forma, buscam também suas próprias identidades. Tal busca se faz, principalmente, pelo fato de eles estarem vivenciando uma viagem. Nesse contexto, deve-se considerar que eles não estão experimentando uma viagem comum, afinal, os personagens se deslocam dentro da jangada que, por sua vez, também se desloca no oceano. Além disso, eles não sabem aonde vão chegar dentro da península e também não sabem aonde a jangada chegará. Assim, o que eles vivenciam é uma viagem sem

rumos, sem destino certo. A possibilidade de estarem abertos ao devir, de certa forma, encoraja-os a se transformarem e a modificarem, também, o rumo de suas vidas.

Em *A metáfora da Viagem*, Octávio Ianni explica que a viagem, tanto como realidade quanto como metáfora, faz-se presente na história, na literatura e nas ciências sociais. Ela aparece como um meio de o indivíduo conhecer a si e ao outro, porque “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2000, p. 14). Dessa forma, a viagem se instaura como um modo de descoberta e reflexão, visto que o viajante aprende sobre o outro e, conseqüentemente, aprende mais sobre si mesmo.

O tema da viagem aparece na literatura desde seus primórdios. Pode-se citar, por exemplo, a *Odisseia*, de Homero; a *Eneida*, de Virgílio; *A Divina Comédia*, de Dante; *Os Lusíadas*, de Camões; *Dom Quixote*, de Cervantes; e vários outros clássicos literários. Em cada uma dessas obras, a viagem apresenta sua função, sendo que, em toda jornada, “a inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo ou o fascinante, o outro ou o eu” (IANNI, 2000, p. 25).

O romance *A Jangada de Pedra* também aborda o tema da viagem, sendo que esta acontece em vários sentidos: a península viaja pelo oceano e os personagens viajam dentro da jangada, o que os possibilita uma viagem a si mesmos.

Ou seja, além de representar metaforicamente a condição política dos países ibéricos em relação à Europa, o deslocamento da península ibérica também representa a redescoberta dos protagonistas enquanto indivíduos que podem se modificar. Como já foi ressaltado anteriormente, nessa enorme jangada, Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce, Joana Carda e Maria Guaivara se veem ligados por acontecimentos insólitos que, de alguma maneira, os relaciona com a ruptura de Portugal e Espanha do continente europeu. Assim, eles se unem em uma viagem, que em um primeiro momento tem como objetivo buscar respostas para os acontecimentos, mas que prossegue sem um destino aparente, já que a jornada apresenta um caráter cíclico, de ir e vir.

Essa busca por si próprios e pelo autoconhecimento é uma marca dos personagens de *A Jangada de Pedra*. Ao viajarem pela península, elas anseiam, de certo modo, dar um sentido para as suas próprias vidas. Cada experiência representa um aprendizado, que as transforma interiormente. No “curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa” (IANNI, 2000, p. 31). Desse modo, os protagonistas do romance de Saramago procuram compreender os fatos

insólitos que aconteceram em suas vidas. Isso acaba ligando-os em um mesmo destino. E essa viagem, geográfica e psicológica, representa também a própria vida. Em *Lugares de ficção em José Saramago*, Maria Alzira Seixo aborda o tema da viagem como sendo constante na obra de Saramago. De acordo com a pesquisadora, o personagem desse escritor se caracteriza como um indivíduo conduzido pelas contradições de sua viagem sobre a terra:

e exprimindo em absoluto as contradições da incessante viagem do homem sobre a terra, a sua vida; com os outros; contra alguns outros, porque entre a verdade e a ficção se situa uma simulação que não é estética, antes rotura ética do conjunto social harmônico, e essa é toda a problemática do erro, da deformação, da anamnese, da possibilidade de conhecimento que permite a formação ideológica do mundo e a sua formulação artística em termos de representação (SEIXO, 1999, p. 39).

Em *A Jangada de Pedra*, quando os protagonistas começam sua viagem pela península, eles se abrem para a possibilidade de se modificarem – externa e internamente. Percebe-se, por conseguinte, que a viagem no romance de José Saramago não representa apenas um deslocamento geográfico, mas também implica a aprendizagem do homem a respeito do conhecimento do outro e do conhecimento de si. Isso exemplifica o pensamento de Bakhtin, de que o personagem “deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida” (BAKHTIN, 1998, p. 402).

Para que essa ideia fique mais clara, será feita uma breve análise dos cinco personagens principais do romance analisado. As duas protagonistas femininas – Joana Carda e Maria Guavaira – mostram-se fortes e determinadas à medida que sofrem transformações ao longo da narrativa.

Joana Carda é uma mulher recém-divorciada, que traçara um risco no chão com o intuito de separar sua vida em dois momentos: o momento com o marido e o momento sem o marido. Quando ela resolve ir ao encontro dos personagens masculinos (José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce), devido aos acontecimentos insólitos ligados a cada um deles, ela acaba tendo um relacionamento amoroso com José Anaiço. Ao longo do enredo, ela se fortalece, tornando-se ainda mais segura de si: “sobre o dorso do cão estão juntas as mãos de Joana Carda e de José Anaiço, pelo retrovisor Joaquim Sassa olha-os discretamente, [...] Tem fibra esta Joana” (SARAMAGO, 2008, p. 149).

Joana segue viagem, juntamente com os três homens: José, Joaquim e Pedro, para mostrá-los o local onde ela havia riscado o chão e, depois disso, eles encontraram um cão que segurava um fio de lã azul na boca e resolvem seguir o animal. Os quatro se deslocam até chegarem à casa de Maria Guavaira, a segunda protagonista feminina. Essa mulher também se mostra decidida e forte. Quando ela se apresenta, o narrador de Saramago mostra a maneira tradicional com que a maioria das pessoas lidam com mulheres viúvas:

[...] ela respondeu que era viúva há três anos, que vinham trabalhadores fazer o serviço da terra, Estou entre o mar e os montes, sem filhos nem mais família, irmãos que tenho emigraram para a Argentina, meu pai morreu, minha mãe está doida na Corunha, mais sozinhas do que eu deve haver poucas pessoas no mundo, Podia ter voltado a casar, lembrou Joana Carda, mas logo se arrependeu, não tinha o direito de dizer tal coisa, ela que ainda há poucos dias quebrara um casamento e já andava com outro homem, Estava cansada, e uma mulher, na minha idade, se torna a casar, será por causa das terras que tiver (SARAMAGO, 2008, p. 164).

Em seguida, Joaquim Sassa se encanta por ela:

Joaquim Sassa olhava-a do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, [...] Não é bonita, pensou, mas também não é feia, tem as mãos gastas e fatigadas, não se comparam com as minhas, que são de empregado de escritório em gozo de férias pagas, [...] enquanto eu olho e continuo a olhar esta Maria Guavaira que tem uma maneira de olhar que não é olhar mas mostrar os olhos, veste de escuro, viúva que o tempo já aliviou mas que o costume e a tradição ainda enegrecem, felizmente brilham-lhe os olhos, [...] os cabelos são castanhos, e tem o queixo redondo, e os lábios cheios, e os dentes, ainda há pouco os vi, são brancos, graças a Deus, afinal esta mulher é bonita e eu não tinha reparado, estive ligado a ela e não sabia a quem, [...](SARAMAGO, 2008, p. 165 -166).

Ao ressaltar que Maria Guavaira estava vestida com roupas pretas, o narrador mostra como a maioria das pessoas lida com mulheres cujos maridos já faleceram. A cor das vestes, nesse caso, é endossada por uma memória cultural que um povo constrói. Se uma mulher transgride essa ordem – estar viúva e vestir-se com roupas coloridas – ela vai contra essa memória cultural, vai contra o que é enunciável. Ele critica também o fato de que, quando as viúvas decidem se casar novamente, devem tomar cuidado para não se

envolverem com homens que estão interessados apenas em seus recursos financeiros. E mesmo sem a presença do marido, Maria é uma mulher independente e forte, que sabe lidar com a casa e com a terra.

Joaquim Sassa gosta da viúva e eles dormem juntos. Ao acordar, ela toma uma atitude que simboliza claramente como o lado emocional interfere na aparência física das pessoas: ela troca suas roupas negras por roupas coloridas:

Não queria vestir estas minhas roupas escuras, [...] Joaquim Sassa dormia. 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 cores 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, e quando assim vai a descer, com os braços cheios de cores, encontra Joana Carda que também deixou o seu homem no quente dos lençóis e que, porque compreende logo o que está a acontecer, quer ajudar. Riem as duas no estendal, o vento dá-lhes nos cabelos, as roupas estalam e drapejam como bandeiras, apetece gritar viva a liberdade (SARAMAGO, 2008, p. 171 - 172).

Maria Guavaira toma várias atitudes que desconstroem o modelo padronizado que se espera ser seguido por uma mulher de acordo com a memória cultural e coletiva de seu povo. Assim como Joana Carda, ela também não é indefesa, e, além disso, sabe lidar com a terra e consegue sobreviver sozinha. Quando os cinco personagens estão juntos, eles resolvem continuar viajando, em uma galera (carroça) de Maria. E é ela mesma quem conduz o meio de transporte: “é verdade que Maria Guavaira é mulher para enfrentar um homem” (SARAMAGO, 2008, p. 229).

Dessa forma, nota-se que Joana Carda, por ter superado o divórcio; e Maria Guavaira, por ter superado a viuvez, redescobriram sua identidade e transformaram-se, enquanto mulheres, encontrando outras perspectivas para suas vidas. Ao mesmo tempo, o relacionamento amoroso das personagens femininas com José Anaiço e Joaquim Sassa também possibilitou uma transformação dos personagens masculinos. Por exemplo, José Anaiço, ao ver Joana pela primeira vez, chega a sentir o chão tremer. Ou seja, ele também passa pela transformação de começar a gostar de alguém:

Parou José Anaiço à entrada da sala, viu uma mulher nova, uma rapariga, [...] parece simpática, ou mesmo bonita, veste calças e casaco azuis, [...] A mulher levantou-se, e este gesto, inesperado,

pois está dito que as senhoras, segundo o manual de etiqueta e boas maneiras, devem esperar nos seus lugares que os homens se aproximem e as cumprimentem, então oferecerão a mão ou darão a face, de acordo com a confiança e o grau de intimidade e sua natureza, e farão o sorriso de mulher, educado, ou insinuante, ou cúmplice, ou revelador, depende. Este gesto, talvez não o gesto, mas o estar ali, a quatro passos, levantada uma mulher esperando, [...] este gesto [...], fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo [...] Não posso convidá-la a subir, além de parecer inconveniente, deverá ser proibido receberem os hóspedes visitas nos quartos, Por mim não teria importância, não precisaria de defender-me de quem, certamente, não está a pensar em atacar-me (SARAMAGO, 2008, p. 102 -104).

Essa passagem exemplifica duas questões importantes. A primeira é a maneira com que o narrador descreve Joana Carda; como uma mulher que, além de bonita, é decidida e corajosa, porque ela nem sequer esperou o homem se aproximar para cumprimentar. Ela mesma, embora isso seja contrário ao que consta nos manuais de etiqueta, levantou-se e foi em direção a José Anaiço. O fato insólito – o mover do chão – ocorre em decorrência de uma transgressão das normas ditadas socialmente.

Outra questão importante presente nesse trecho diz respeito ao sentimento que nasceu em José Anaiço. Ele, rapidamente, se apaixonou por Joana. Tal sentimento será o condutor de algumas modificações na vida do personagem, como, por exemplo, o fato de ele decidir acompanhar a mulher até o local onde ela riscara chão com a vara de negrilho. A decisão de acompanhar Joana Carda é essencial para que aconteçam os eventos posteriores do enredo, como, por exemplo, eles encontrarem o cão que, por sua vez, os levaria até a quinta protagonista: Maria Guavaira.

Também Joaquim Sassa redescobre sua identidade em um dado momento da viagem, pois é na relação com Maria Guavaira que ele, “que não sabe de quem há-de gostar” (SARAMAGO, 2008, p. 143) descobre o que é gostar: “se agora eu pudesse, Pedro Orce, dizia-te uma coisa, Que coisa me dirias, Que já sei de quem gostar” (SARAMAGO, 2008, p. 165-166).

Em um primeiro momento, Joaquim Sassa pensa que Maria Guavaira fosse alguém incapaz de gostar de outra pessoa, principalmente pelo fato de que ela ainda “vestia” sua condição de viúva. No entanto, depois da transformação por que Maria passou, Joaquim passou a enxergar quem, realmente, era aquela mulher. Portanto, a percepção de Joaquim em relação à viúva se modificou, à proporção que eles mesmos se transformavam. Dessa forma, o personagem não redescobre apenas a companheira de viagem. Ele redescobre a si

mesmo, na medida em que viu em si a capacidade de gostar de alguém. Naquele contexto, sua vida ganha um novo sentido. Conhecer Maria Guavaira significa, para Joaquim Sassa, conhecer a si mesmo. Assim, como empregado de escritório, após as férias terem terminado, ele deveria voltar aos seus antigos afazeres, porém escolhe ficar ao lado da mulher que acabara de conhecer.

Os cinco continuam viajando: Maria Guavaira com Joaquim Sassa; Joana Carda com José Anaíço; Pedro Orce com o cão; todos juntos. Em um determinado momento da narrativa, as duas mulheres tomam uma atitude marcante: elas dormem com Pedro Orce. Primeiro Maria Guavaira, depois Joana Carda, e os outros dois homens têm ciência do acontecimento. O interessante é o que motivou a atitude delas: “Coitado do Pedro Orce” (SARAMAGO, 2008, p. 252). Depois disso, as protagonistas femininas não se mostram arrependidas, pelo contrário, assumem o que fizeram e continuam se comportando com a mesma firmeza de sempre:

Assim como nos juntamos, assim poderemos separar-nos, disse Joana Carda, mas se para justificar a separação for preciso encontrar um culpado, não o procurem em Pedro Orce, culpadas, se o nome tem de ser esse, somos nós duas, eu e Maria Guavaira, e se entendem que o que fizemos terá de ser explicado, então andávamos equivocados desde o dia em que nos conhecemos [...] (SARAMAGO, 2008, p. 254).

No final da narrativa, as duas mulheres percebem que estão grávidas, assim como quase todas as outras mulheres que estavam na jangada. Só que, nesse momento, elas não sabiam quem era o pai da criança, e, na verdade, isso não importava a elas:

[...] há muitas razões para pensarmos terem sido Joana Carda e Maria Guavaira precursoras, pelos modos da subtilidade natural, não de peito feito e caso pensado. As mulheres, decididamente, triunfavam. Os seus órgãos genitais, com perdão da crueza anatômica, eram afinal a expressão, simultaneamente reduzida e ampliada, da mecânica expulsória do universo, toda essa maquinaria que procede por extracção esse nada que vai ser tudo, essa ininterrupta passagem do pequeno ao grande, do finito ao infinito (SARAMAGO, 2008, p. 280).

O fato de elas terem ficado grávidas e da possibilidade de o pai ser ou não Pedro Orce é extremamente relevante e simbólico. A narrativa se encaminha ao desfecho com a morte de Pedro Orce, e a jangada de pedra segue seu rumo ao sul, entre a África e a

América Central: “A península desce para o sul deixando atrás de si um rasto de mortes [...] enquanto no ventre das suas mulheres vão crescendo aqueles milhões de crianças que inocentemente gerou” (SARAMAGO, 2008, p. 289). Depois, a península para, mas a viagem, para os personagens, continua: “Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino.” (SARAMAGO, 2008, p. 291).

O papel das duas protagonistas representa exatamente a ideia de vida, de renascimento, de continuidade. No ventre de Joana Carda e de Maria Guavaira cresciam duas crianças, que poderiam ser filhas de Joaquim Sassa, de José Anaíço e de Pedro Orce. Essas duas mulheres, por intermédio de seus filhos, ligaram os cinco personagens, mesmo após a morte de um deles. Afinal, existe a possibilidade de as duas crianças serem filhos dele:

Joana Carda e Maria Guavaira choram. A este homem que aqui vai morto deram elas o seu corpo misericordioso, com as suas próprias mãos o puxaram para si, o ajudaram, e talvez sejam filhos dele as crianças que se estão gerando dentro dos ventres que os soluços fazem tremer, meu Deus, meu Deus, 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 (SARAMAGO, 2008, p. 289).

O grupo se uniu pelo fato de os cinco protagonistas terem vivenciado situações insólitas que os fizeram pensar terem sido responsáveis pelo deslocamento da península. Ou seja, a fratura das terras foi o fato necessário para a união dos personagens centrais do romance. A narrativa sintetiza metaforicamente a necessidade dos paradoxos: separou-se a península, uniu-se o grupo. Por meio do fio de lã azul, tirado da meia que Maria Guavaira desteceu, eles se tornaram cada vez mais ligados uns aos outros, enquanto viajavam, ao mesmo tempo, por terra e por mar. De acordo com o narrador do romance, “o fio azul é a mais forte atadura do mundo” (SARAMAGO, 2008, p. 221). Nesse contexto, é importante analisar que o azul é a mais profunda, imaterial, fria e pura (à exceção do branco neutro) das cores. “Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. E o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 107). Desse modo, quando Saramago afirma que “o fio azul é a

mais forte atadura do mundo”, é porque acredita que o real só pode ser compreendido em união com o imaginário, o sólido com o insólito, o real com o irreal.

Ao final da narrativa, cada um dos personagens seguiu seu destino, todavia, no ventre das duas mulheres existia, ainda, a união com os outros homens. Percebe-se, portanto, que “o fio azul” realmente atou os protagonistas, pois, mesmo se eles não voltassem a se encontrar, as crianças representariam sempre o grupo formado quando a península se desintegrou.

A experiência da viagem possibilitou uma série de modificações exteriores a cada um dos protagonistas. Tais modificações possibilitaram também transformações interiores. Nenhum dos personagens permaneceu o mesmo, do início ao fim do romance. Eles se fortaleceram enquanto sujeitos de sua história e de sua memória, e auxiliaram os companheiros de jornada a se fortalecerem também. Assim, percebe-se que, além da metáfora política apreendida pela viagem da península – de recusa à integração à Comunidade Econômica Europeia – *A Jangada de Pedra* também metaforiza a questão da viagem e das várias transformações ocorridas por meio da alteração espacial.

Para Gaston Bachelard (1993, p.19), “o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado”; as transformações do espaço externo podem influir no espaço interno das personagens. No romance de Saramago, essa ideia é exemplificada pela jornada dos protagonistas. Afinal, após vivenciarem tantas alterações em seu espaço externo, tornou-se inevitável que os personagens transformassem, também, seu espaço interno. Assim, o escritor conseguiu ampliar a carga de análise de sua obra literária, já que, ao mesmo tempo em que apresentou sua crítica política (baseada na memória coletiva dos ibéricos), ele também representou o sujeito – que vive em eterno processo de transformação.

3. Memória, espaço e as relações de poder

Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*, comentou a respeito da tese de Augusto Comte sobre a relação entre o equilíbrio mental dos indivíduos e os objetos. Comte notou que “os objetos materiais com os quais estamos em contato diário não mudam ou mudam pouco e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade”. Por

isso, eles “nos dão uma sensação de ordem e tranquilidade” (HALBWACHS, 2006, p. 157).

Como as imagens que fazem parte do mundo exterior também são partes do mundo interior das pessoas, o sujeito tem um apego aos objetos e desejam que eles permaneçam no mesmo lugar. A forma como uma pessoa arruma seus utensílios faz com que ela se lembre das outras pessoas com as quais convive. Ou seja, “nosso ambiente traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS, 2006, p. 157). Embora os objetos não façam parte diretamente da sociedade, eles são vistos e contemplados, representando o gosto e os costumes de um grupo. Conforme Halbwachs,

de fato, as formas dos objetos que nos rodeiam têm este significado. Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos. São imóveis somente da aparência, pois as preferências e hábitos sociais se transformam e, quando nos cansamos de um móvel ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem (HALBWACHS, 2006, p. 158).

Deste modo, as imagens espaciais exercem uma função na memória coletiva. Ao ocupar um espaço, ali o grupo deposita sua marca, ao mesmo tempo em que recebe influência do lugar. Quando algo muito importante ocorre, como um casamento, uma falência financeira ou, inclusive, uma morte, as relações do grupo com o espaço se modificam. Isso acontece porque o acontecimento marcante faz com que o grupo transforme o lugar e, ao mesmo tempo, o próprio lugar muda o grupo. A partir disso, nem o grupo, nem a memória coletiva, nem o espaço serão os mesmos.

Inclusive no que concerne às cidades existe uma relação entre as pessoas e as mudanças espaciais. Se o aspecto das ruas e das edificações de um determinado lugar não mudarem, as pessoas que ali vivem têm a sensação de que elas também continuam as mesmas. Segundo Halbwachs (2006, p. 161), o grupo percebe que “uma parte sua permanece indiferente a suas emoções, suas esperanças, seus medos – e essa passividade das pessoas reforça a impressão que resultava da imobilidade das coisas”. Os grupos encontram suas lembranças em um contexto espacial, sendo que cada meio social divide o espaço a seu modo, mas sempre de forma que, ali, encontrará suas lembranças.

Por isso, a maioria dos indivíduos de uma determinada sociedade é mais sensibilizada com a transformação de um espaço urbano, como uma rua ou avenida, do que

com algum fato ligado à política, por exemplo. Não se pode evitar que o desaparecimento de um prédio, ou a construção de outro incomodem algumas pessoas, pois elas se acostumam com as imagens espaciais e sentem-se até mesmo perdidas quando uma alteração ocorre em seu espaço urbano habitual.

Isso mostra, claramente, o quanto a memória coletiva se baseia nas imagens espaciais e é comum que as lembranças se prendam a imagens. Por exemplo, quando alguém retorna à sua cidade natal, as casas e os objetos que permaneceram intactos desde sua infância funcionam como instrumentos que ativam as lembranças mais remotas. Portanto, torna-se impossível entender as formações coletivas fora da inscrição espacial, uma vez que as imagens representativas dos lugares são pontos de apoio para a memória coletiva de um grupo.

Ao relacionar os estudos relativos à memória coletiva com o espaço, Halbwachs defende que a condição jurídica do homem pode ser entendida como uma consequência do local onde ele vive: no campo ou em uma cidade. Na Idade Média, por exemplo, as pessoas eram demarcadas pelo lugar onde residiam e isso definia seu estatuto social. Cada burgo possuía seu regime jurídico e costumes próprios. De acordo com Maurice Halbwachs (2006, p. 167), “se as lembranças se conservam no pensamento do grupo, é porque ele permanece estabelecido no solo”.

Hoje, os grupos econômicos ainda se esboçam sobre um fundo espacial e “não há nenhuma paisagem urbana na qual essa ou aquela classe social não tenha deixado sua marca” (HALBWACHS, 2006, p. 169). Dessa forma, compreende-se que não existe memória coletiva fora de um contexto espacial, pois “é ao espaço [...] que devemos voltar nossa atenção [...] para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça” (HALBWACHS, 2006, p. 170). Nesse sentido, segundo o estudioso, não há grupo sem relação com o espaço.

Para definir espaço jurídico, ele explica que uma pessoa só consegue um direito de propriedade sobre algo desde que sua sociedade aceite o fato de que há uma relação permanente entre ela e essa coisa. O direito de propriedade só possui valor se a memória coletiva intervier para garanti-lo. Por exemplo, só se pode saber quem foi a primeira pessoa a ocupar um determinado lugar se o grupo ao qual ele pertence se lembrar desse fato. Halbwachs (2006, p.172) explica que “a memória que garante a permanência desta situação se baseia na permanência do espaço ou [...] na permanência da atitude adotada pelo grupo diante dessa porção do espaço”. Ele ainda comenta que

a sociedade não estabelece apenas uma relação entre a imagem de um lugar e sua descrição por escrito. Ela só vê o lugar a partir do momento em que ele já estiver ligado a uma pessoa, seja porque esta o circundou de limites e fechaduras, seja porque normalmente ali reside, o explora ou o faça explorar por sua conta (HALBWACHS, 2006, p. 173).

Isso corresponde ao espaço jurídico, onde a memória coletiva encontra a lembrança dos direitos e, enquanto os bens permanecerem, a memória de uma comunidade jurídica não se equivoca. Para exemplificar o papel do espaço na relação de poder que uma pessoa exerce sobre a outra, Halbwachs cita o caso da escravidão. Ele comenta que, longe do senhor, o escravo esquecia sua condição. Todavia, se ele ocupasse algum lugar onde vivia o senhor, o escravo tornava, novamente, a lembrar-se de que era servo daquele homem.

O mesmo acontece quando um empregado adentra a sala do patrão, ou um devedor vai ao banco negociar um empréstimo:

A moradia ou o lugar habitual de residência do patrão ou do credor a seus olhos representa uma zona ativa, um centro de onde irradiam os direitos e poderes de quem tem a liberdade de dispor de sua pessoa dentro de certos limites – que, apenas à medida que penetram nesta zona ou se aproximam deste centro, as circunstâncias e o significado do contrato que assinaram parecem estar sendo reconstituídos ou evocados em sua memória (HALBWACHS, 2006, p. 175-176).

Antigamente, as pessoas não dissociavam a imagem da cidade de suas leis. Atualmente, ainda, quando um indivíduo vai a outro país, ele sente que mudou sua zona jurídica, e que a linha que separa uma zona jurídica de outra está materialmente delimitada no solo. Isso acontece em *A Jangada de Pedra*. Logo que acontece a ruptura, os franceses e os espanhóis discutem, inclusive, a quem pertence o vazio gerado pelo deslocamento da parte de terra:

Era indiscutível, claro está, que o Irati, a partir de agora, pertencia inteiramente à França, departamento dos Paixos Pirenéus, mas se a fenda de abrisse toda para o lado da Espanha, província de Navarra, as negociações ainda teriam muito que ver, uma vez que cada um dos países, de certa maneira, contribuiria com parte igual. Se, pelo contrário, também a fenda fosse francesa, então o negócio a eles inteiramente pertenceria como lhes pertenceriam as respectivas matérias-primas, o rio e o vazio (SARAMAGO, 2008, p. 20).

Além dessa questão de delimitação da zona jurídica por meio de fronteiras, *A Jangada de Pedra* exemplifica outras questões abordadas por Halbwachs no que diz respeito à influência do espaço na memória coletiva. Afinal, a obra de Saramago representa uma metáfora do distanciamento dos países ibéricos em relação à Europa por intermédio de uma imagem espacial: a jangada.

Todo o romance gira em torno da questão espacial, mostrando aspectos intrínsecos à memória coletiva do povo português e espanhol. As questões políticas a que o escritor se refere, quando ele separa a península do restante do continente, fazem parte da memória dos ibéricos. Portanto, nessa obra, os aspectos da memória coletiva são apresentados por intermédio da relação dos portugueses e espanhóis com seu espaço. Assim, percebe-se que nesse espaço caracterizado em *A Jangada de Pedra*, também aparecem questões relativas ao papel que o espaço exerce nas relações de poder.

Michel Foucault, em *Microfísica do Poder*, ressalta a importância dos estudos relacionados ao espaço no que diz respeito às relações de poder. Ele comenta que já foi muito reprovado por ter sido obcecado pelas questões espaciais, mas que foi exatamente tal obsessão que lhe possibilitou a compreensão das relações existentes entre saber e poder. Segundo o filósofo,

desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos [...]. Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

José Saramago propõe uma crítica a respeito das relações de poder existentes na Europa, no que concerne a questão da entrada dos países ibéricos à Comunidade Econômica Europeia. Ao publicar um livro que representa exatamente o contrário do que estava acontecendo no momento (pois a obra aborda a situação de afastamento da península, no mesmo ano em que ela havia se integrado ao bloco econômico europeu), o escritor português cria uma metáfora espacial, por meio da imagem da jangada de pedra, para fazer a representação das relações de poder existentes naquela região.

E, além de representar a questão do poder europeu frente à península, Saramago também faz uma crítica ao sistema governamental da região:

Nessa ordem de ideias, propusera ao presidente da república a formação de um governo de salvação nacional, com participação de todas as forças políticas, com ou sem representação parlamentar, tendo em conta que sempre se encontraria um lugar de subsecretário adjunto de qualquer secretário adjunto de qualquer adjunto ministro para ser entregue a formações partidárias que, numa situação normal, não seriam chamadas nem para abrir uma porta (SARAMAGO, 2008, p. 183).

Tal crítica é feita, de modo bem similar, em uma outra narrativa do mesmo autor, *O conto da ilha desconhecida*. Nesse conto, Saramago também se vale da metáfora espacial (e insólita) de uma ilha desconhecida para fazer sua crítica relacionada às questões de poder:

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco[...].Como o rei passava todo o tempo sentado à porta dos obséquios [...] de cada vez que ouvia alguém a chamar à porta das petições fingia-se desentendido [...],dava ordem ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impetrante, que não havia maneira de se calar. Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chamava o terceiro, que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres (SARAMAGO, 2000, p. 6).

A maneira descrita por Saramago, de como funciona a prática do poder no reino mencionado no conto, representa o jogo de poderes nas instâncias sociais. “O rei controla os secretários, que se controlam de forma hierárquica e gradativa, que controlam igualmente os ajudantes, que controlam a mulher da limpeza” (GAMA-KHALIL, 2009, p. 64). Marisa Martins Gama-Khalil, em seu estudo *As práticas de subjetivação nos espaços d’O conto da ilha desconhecida*, explica que

É como se o rei estivesse numa torre com a impressão de controle sobre tudo ao seu redor. E, com esse sistema, o rei evitaria o seu contato com as classes populares. Analisando o *panopticon*, Foucault (1999b, p.115) esclarece que, por intermédio de sua estrutura, é possível “evitar os contatos, os contágios, as proximidades e os amontoamentos”, permitindo “dividir o espaço e deixá-lo aberto, assegurar uma vigilância que fosse ao

mesmo tempo global e individualizante, separando cuidadosamente os indivíduos que deviam ser vigiados. (GAMA-KHALIL, 2009, p. 64).

Ou seja, por intermédio da análise dos espaços, é possível que se compreenda como se manifestam as relações de poder na sociedade, representada pela ficção. Em *A Jangada de Pedra*, José Saramago utiliza recursos da literatura fantástica para revelar aos leitores aspectos da memória coletiva dos ibéricos e dos não ibéricos, bem como aspectos políticos relacionados à região peninsular. Ao criar uma barca de pedra, que se move à deriva pelo oceano, carregando sobre si milhares de habitantes, o escritor ressalta hiperbolicamente a relação de poder existente no espaço da península ibérica.

Ao escrever que “não temos, habitualmente, governos que nacionalmente saibam governar” (SARAMAGO, 2008, p.184), o escritor manifesta claramente que sua ficção sugere uma interpretação política relacionada à realidade de Portugal e da Espanha. Essa reflexão política é, inclusive, presente em toda a literatura de José Saramago, e ela não se esgota ao final das narrativas. No desfecho de cada obra, a sensação tida por quem a leu é exatamente de que a análise prossegue, afinal, como o próprio Saramago escreveu nas linhas finais de *A Jangada de Pedra*, “a viagem continua” (SARAMAGO, 2008, p. 291).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores.
José Saramago, em *A Jangada de Pedra*

Analisar uma obra de José Saramago é sempre um prazeroso desafio. É necessário que nos familiarizemos com seu narrador e com sua escrita, repleta de jogos de palavras, desconstruções e reconstruções de ditados populares. Para apreendermos suas reflexões e

críticas, devemos ler as linhas e as entrelinhas; as letras e os silêncios. O estudo sobre *A Jangada de Pedra* fez com que navegássemos pela literatura desse escritor, e, assim, viajamos entre suas palavras e ideias, mergulhamos na aventura insólita embarcados nesta “barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (SARAMAGO, p. 39). Em alguns momentos, ao longo da pesquisa, sentimo-nos a bordo da jangada, tendo, à nossa frente, uma imensidão de possibilidades de análises. Portanto, embora a obra possibilitasse várias outras investigações, foi necessário delimitarmos nossa pesquisa, a fim de conseguirmos contribuir com os estudos acerca da metaficção historiográfica e da literatura fantástica a respeito desse romance.

A motivação central deste estudo foi entender como aconteceu, em *A Jangada de Pedra*, a ficcionalização de referências históricas por meio do fantástico. Afinal, como foi analisado ao longo desta pesquisa, o escritor representou eventos marcantes da História da Península Ibérica por intermédio de uma metáfora espacial e insólita: a jangada de pedra. Ou seja, Saramago não só transformou o discurso historiográfico em discurso literário, como o fez de uma maneira extrema: com fatos que transcendem à normalidade, que fogem à esfera do racional. Ao transformar Portugal e Espanha em uma enorme barca de pedra, o escritor volta a atenção do leitor para a questão do espaço ibérico, demonstrando aspectos relacionados ao passado e ao presente daquela região. Dessa forma, o romance possibilita reflexões acerca da História, da memória e da identidade do povo ibérico.

Para tanto, foi necessária uma análise referente à teoria do fantástico, no sentido de compreender os procedimentos utilizados na construção da metáfora da jangada e dos demais acontecimentos insólitos ligados a ela. O que se constatou é que o trabalho com a literatura fantástica possibilitou uma intensificação da crítica almejada, porquanto os aspectos retratados foram hiperbolizados na narrativa. Descolar a península do continente corresponde a uma imagem forte, exagerada, do sentimento de distanciamento que há anos se faz presente na cultura dos portugueses e dos espanhóis (e também dos demais países europeus). Dessa forma, percebeu-se que o trabalho com essa metáfora insólita possibilita que o leitor perceba, mais claramente, a crítica sugerida pelo escritor: que, mesmo tendo-se integrado à União Europeia, os países ibéricos ainda não são, devidamente, considerados como parte significativa do continente.

Além disso, é importante registrar que o fantástico não se faz presente apenas na imagem da barca de pedra. Como foi analisado no primeiro capítulo, outros eventos que fogem à esfera da normalidade se sucederam ao longo do enredo, sendo que todos eles – as

causas insólitas ligadas aos personagens e a gravidez coletiva, por exemplo – funcionam como pontos de apoio para o sentido agregador e gerador dos demais sentidos.

Portanto, o trabalho com o fantástico foi o fio norteador de toda a dissertação. Afinal, a relação feita entre História e Literatura, analisada no segundo capítulo, acontece pelas construções fantásticas. Ao afastar a península do restante do continente, José Saramago fez referência às viagens marítimas – tão importantes na construção da identidade do povo ibérico – e também aludiu à questão da integração dos dois países à Comunidade Econômica Europeia – atual União Europeia – que havia acontecido no mesmo ano em que *A Jangada de Pedra* foi publicada pela primeira vez.

Desse modo, a obra retrata a situação política da Península Ibérica frente à Europa e a postura da Europa em relação à península. É interessante notar que o sentimento de marginalidade e de distância, representado pelo afastamento insólito da península, não se trata de um ponto de vista apenas dos demais países europeus em relação a Portugal e à Espanha. Esse distanciamento também faz parte da postura da península em relação ao continente, visto que as nações ibéricas se consideram à parte, principalmente os portugueses. Logo, percebemos que os próprios ibéricos se isolam, e não apenas são isolados. Segundo Eduardo Lourenço (1994, p. 10), o povo português apresenta uma “quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza [...] no contexto dos outros povos, nações e culturas.” Tal diferença deve-se ao fato de que Portugal e Espanha se situam à margem, e essa condição geográfica tem determinado fortes aspectos da cultura e da própria identidade dos portugueses:

A consistência, a força, a coerência do nosso sentimento de identidade estão amalgamadas com a vivência de um espaço-tempo próprio, homogeneizado pela língua, pela história, pela cultura, pela religião enquanto “habitus” sociológico, pela sua própria marginalização no contexto europeu, o seu lado “ilha” sem o ser. Mas talvez mais ainda pela presença e permanência [...] de um enraizamento profundo no passado (LOURENÇO, 1994, p. 13).

Ou seja, percebemos, também, que é típica dos portugueses a fixação por seu passado. Segundo Lourenço (1994, p. 10), para o povo português, “o messias é seu passado [...], referência do seu presente [...], horizonte mítico do futuro”.

A transformação da península em jangada aborda o passado na medida em que tal metáfora refere-se às grandes navegações. A referência a esse momento histórico não é só importante para a compreensão da História da península, mas é também fundamental para

o entendimento da identidade do povo ibérico, principalmente dos portugueses. Lourenço (1994, p. 18) explica que o “destino português define-se quando Portugal abandona o seu projecto ibérico ou o integra no mais vasto e imprevisível das descobertas marítimas e colonização”. Essa aventura marítima determinou aspectos muito fortes na cultura portuguesa, tanto é que a imagem do mar, tão presente em *A Jangada de Pedra*, também é constante em obras literárias marcantes da Literatura Portuguesa, como *Os Lusíadas* ou os poemas de Fernando Pessoa. Lourenço (1994, p. 18), ao abordar a questão das navegações, afirma que isso “alterou profundamente – e na aparência para sempre – a maneira de ser e *o ser mesmo* do que nós chamamos Portugal”.

Ou seja, tal marco histórico, além de ter sido determinante para a cultura de Portugal, também se constituiu como marca da identidade do povo e da nação portuguesa. Fernando Pessoa, a respeito da tradição histórica dos portugueses de exploração dos mares, retomou o lema dos argonautas: “navegar é preciso, viver não é preciso”. Segundo Pessoa,

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: ‘Navegar é preciso, viver não é preciso.’

Quero para mim o espírito [d]esta frase, transformada a forma para casar com o que sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.

Só que quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha (PESSOA, 2006, p. 15).

Além de apresentar a visão dos próprios ibéricos em relação a si mesmos e em relação aos seus países, o romance mostra a posição política do restante do continente europeu frente à península. “É para a Europa, talvez, que nós constituímos se não um desafio, pelo menos um problema, embora haja nela problemas de mais aguda urgência e fundura! (LOURENÇO, 1994, p. 23). O estudioso afirma que,

de um certo modo, a Europa, exactamente esta mesma Europa que durante séculos, nos menosprezou ou deslumbrou, de quem sempre fomos periferia e não centro, que nunca nos interessou a sério senão como ponto de fuga ocasional de uma minoria antes de se tornar no refúgio, providencial e sofrido, de milhões de entre nós, nunca nos bastou. Tínhamos que fazer em casa e, sobretudo, fora dela. Inventámos “Europa” à margem da Europa que se dilacerava. Talvez esta seja uma das razões, além de um determinado ressentimento cultural prolongado às avessas o que tem alimentado o ultranacionalismo dos últimos cinquenta

anos, que levou o mais festejado dos nossos actuais romacistas a alegorizar no seu último livro a nossa recusa de nos casarmos, no tarde, com a Europa supostamente despida das antigas artes de nos fascinar (LOURENÇO, 1994, p. 36).

Lourenço refere-se, no trecho transcrito, a José Saramago e ao livro *A Jangada de Pedra*, confirmando a interpretação descrita nesta pesquisa: que a construção fantástica de uma barca de pedra caracteriza a recusa dos países ibéricos a integrarem o bloco econômico de um continente que, durante séculos, os recusou. Ao problematizar tais questões em sua ficção, Saramago realizou um trabalho metaficcional, uma criação artística capaz de suscitar no leitor reflexões acerca de seu mundo, seu tempo, sua história e sua memória, na medida em que todos esses aspectos foram abordados ao longo do enredo.

Além disso, como o deslocamento da península refere-se ao sentimento de não-pertencimento de Portugal e Espanha em relação à Europa, também analisamos de que forma o escritor trabalhou com aspectos da memória coletiva dos ibéricos na construção de sua ficção. Assim, compreendemos que o alvo da crítica pretendida pelo escritor português diz respeito às relações entre o espaço e o poder. Afinal, com a jangada de pedra, o narrador de Saramago apresentou como as relações de poder interferem na caracterização do passado, do presente, da memória e da identidade do povo ibérico pelo fato de esse povo se situar à margem do continente.

Tanto os aspectos historiográficos quanto as questões da memória coletiva e da identidade do povo ibérico que foram manifestadas no enredo vieram à tona também por meio dos fatos insólitos retratados. Por isso, constatou-se que, ao separar a península da Europa no mesmo momento em que ela entrava para o bloco econômico europeu, José Saramago mostrou que é possível, pelo trabalho com a hiperbolização do fantástico, abordar questões caras ao povo daquela região. A problemática abordada em *A Jangada de Pedra* trata, a nosso ver, não apenas de uma revisitação de aspectos históricos da península, mas trata, também, de um trabalho de compreensão do ser ibérico, principalmente do ser português.

Por conseguinte, esperamos ter interpretado como a metaficção historiográfica de Saramago estabeleceu, nesse romance, a reflexão do passado ibérico à luz das questões atuais, ao abordar aquilo que, inscrito no passado, exerce efeitos no presente. Por exemplo, o sentimento de desbravar um espaço desconhecido ainda existe na cultura ibérica. Eduardo Lourenço (1994, p. 155) afirmou que “no presente, nós partilhamos todos um

único barco à deriva no cosmos, tal como no passado os nossos navios derivaram num mar sem margens conhecidas”. Ou seja, sempre haverá espaços a se explorar, sempre haverá mares a se navegar. E, exatamente por se situar à margem, a península, de certa forma, se distancia dos demais países europeus. No entanto, a mesma condição geográfica que a isola do restante do continente, a aproxima do mar, reforçando nos ibéricos o sentimento de desbravadores e de navegantes que se encorajam a buscar um devir que nem eles mesmos sabem qual é. Para a cultura do povo ibérico (principalmente dos portugueses), o tema da viagem é constante, tanto no que diz respeito ao passado, quanto ao presente.

Assim também pensava Saramago, que afirmou, algumas vezes, que “a viagem não acaba nunca”. Em seu livro *Viagem a Portugal*, o escritor comentou que uma viagem é interminável, pois sempre haverá algo novo a se descobrir em um espaço já explorado por um viajante:

Não é verdade. A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o visitante sentou na areia da praia e disse: “Não há mais o que ver”, saiba que não era assim. O fim de uma viagem é apenas o começo de outra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com o sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já (SARAMAGO, 1990, p. 257).

Também nós, enquanto estudiosos e pesquisadores da Teoria Literária, entendemos que a análise de uma obra literária não se esgota em algumas dezenas ou centenas de páginas. Cada livro abre um leque imenso de possibilidades de interpretações – assim como uma navegação possibilita uma quantidade enorme de destinos a se conquistar. Por isso, o que foi registrado, nesta dissertação, é o resultado de algumas pesquisas, discussões, leituras e análises. Mas há, ainda, muito que se investigar e compreender a respeito do livro *A Jangada de Pedra* e a respeito do escritor José Saramago, principalmente no que diz respeito aos estudos do fantástico, das espacialidades artísticas e da metaficção historiográfica. Portanto, seguindo o pensamento do próprio Saramago, para nós, a viagem também continua. E nós, enquanto viajantes dessa (a)ventura nos estudos literários, voltamos já.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gomes. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. – A Teoria do Romance. São Paulo: Unesp, 1998.

BARRENECHEA, Miguel Angel et all. Tempo e criação: a memória para além da reconhecimento. In: **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 39-162.

CALVINO, Ítalo. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 256-258.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COURTINE, Jean Jacques. O chapéu de Clémentis — observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, F., FERREIRA, M. **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol.5**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, UMBERTO. **Pós-Escrito a O nome da Rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes; Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTEVEVES, Antonio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Editora da UFJF; Rio de Janeiro: EDUFF, 2005.

ESTEVEVES, Antonio. R. **Lope de Aguirre: da história para a literatura**. 1995. 220 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

ESTEVEVES, Antonio. R. **O novo romance histórico brasileiro**. In: ANTUNES, L. Z. (Org.) Estudos de literatura e lingüística. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.123-158.

FIGUEIREDO, Vera. Follain. de. **Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina**. In.: CONGRESSO ABRALIC, 5., 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Abralic, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5 ed. Trad. Laura Fraga Sampaio. Rio de Janeiro: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Portugal, 1968.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREITAS, Maria. Teresa. de. **Romance e história**. Uniletras, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-18, 1989.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte universitário, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As práticas de subjetivação nos espaços d'O conto da ilha desconhecida. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína J. dos. **Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares**. Saõa Carlos, Claraluz, 2009, p. 63-74.

GAMA-KHALIL, Marisa M. História e ficção no universo do fantástico: A fratura do real e as polêmicas teóricas. In: GAMA-KHALIL, Marisa M.; SOARES, Leonardo F.; CARDOSO, Jucelén M. (Org.). **História e ficção no universo do fantástico**. Uberlândia: EDUFU, 2012 (prelo).

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários**. *Revista da ANPOLL*, Belo Horizonte, n. 28, p. 213-236, jul-dez. 2010.

GARCIA, Flávio. O insólito na construção da narrativa. In: GARCIA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira (Orgs.). **Poéticas do Insólito** – Conferências e palestras do III Painel “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional”: O insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p. 11-17.

GOBBI, Márcia. Valéria. Zamboni. **De facto, ficção** – um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria. (Doutorado em Estudos Literários). São Paulo, 1997.

GOBBI, Márcia. Valéria. Zamboni. **Relações entre Ficção e História: uma breve revisão teórica**. *Itinerários*, n. 22, p.36-57, 2004.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e o espaço. In: _____. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Guarcia Louro e Thomaz Tadeu da Silva. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HEGEL, G. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1964.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. História, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octávio. “A metáfora da viagem”, in: **Enigmas da Modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KAUFMAN, Helena. **A metaficção historiográfica de José Saramago**. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, no. 120, Abr. 1991, p. 124-136

KHALIL, Marisa Martins Gama. **Por uma arqueologia do leitor**: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária. Araraquara. 2001. 277p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1994. p. 423-484.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa**. 4 ed. Imprensa nacional, 1994.

LUKÁCS, George. **La novela histórica**. México: Ediciones Era, 1966.

MALUF, Marina. A reconstrução do passado. In: **Ruídos da Memória**. São Paulo: Siciliano, p. 27-89.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. 2 ed. Campinas: Pontes, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma *velha-nova* história. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU, 2006.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

PINTO, Julio Pimentel. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

POULET, Georges. **O Espaço Proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 143p.

ROCHA, Rejane. C. **Romance histórico. Novo romance histórico. Metaficção historiográfica**. In: _____ Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara, 2007. p.52 -62.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço**: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

SANTOS, Donizete Aparecido dos. **O continente: um romance histórico tradicional ou um novo romance histórico?** Akropolis Umarama, v. 17, n. 3, p. 123-129, jul./set. 2009.

SANTOS, Maria Alzira de Carvalho. **O Espaço como Categoria Discursiva em A Jangada de Pedra, de José Saramago**. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 11/1, p. 201-218, jul. 2008

SARAMAGO, José. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. Fotografias de Maurício Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares de Ficção em José Saramago – o essencial e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Temas Portugueses, 1999.

SEIXO, Maria Alzira- **O Essencial sobre José Saramago**, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, págs. 15-17.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Crrea Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Arcádia, 1974.

Endereços eletrônicos complementares:

Http:// http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolito_na_narrativa_ficcional.pdf,
acesso em: 10 jan. 2012.