

# A Jangada de Pedra - Navegando em busca de OUTRA humanidade -

Paulo Becker

CPGL/PUCRS

*Os povos são inconscientes,  
lançam-nos numa jangada ao mar  
e continuam a tratar das vidas  
como se estivessem numa terra firme para todo o sempre*

JS

## 1. NA ESTEIRA D'A JANGADA DE PEDRA

O romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, foi publicado em 1986. Como outros romances do autor, também este apresenta uma divisão em partes que, apesar de não numeradas nem intituladas, têm a estrutura de capítulos. São 23 partes, que relatam a insólita viagem que a península ibérica (a "jangada de pedra") e seus habitantes realizam pelo oceano, após haver ocorrido a separação entre a península e o continente europeu.

O romance inicia com o relato de vários fatos "estranhos", ocorridos em diferentes lugares da península de modo mais ou menos simultâneo, que envolvem cinco personagens sem qualquer ligação entre si: Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Maria Guavaira. Joana Carda risca no chão de uma cidade portuguesa uma vara de negrilho, produzindo um traço indelével. Ao mesmo tempo, e sem que ela o saiba, todos os cães de Cerbère (pequena cidade francesa, cujos cães sofriam de uma inexplicável mudez) começam a latir. O personagem Joaquim Sassa, caminhando por uma praia ao norte de Portugal, lança ao mar uma pedra enorme que, inesperadamente, salta várias vezes sobre a água. Pedro Orce, um velho farmacêutico que reside no interior da Espanha, sente sob os seus pés um tremor de terra que ninguém mais percebe e nem os sismógrafos mais sofisticados acusam. José Anaiço, ao passear por uma planície do Ribatejo, vê-se subitamente acompanhado por uma verdadeira nuvem de estorninhos, pássaros que o acompanham para onde vá. E Maria Guavai-

ra, subindo ao sótão de sua casa e pondo-se a desfilar uma velha meia de lã, produz montes de fio azul sem que a meia reduza o seu tamanho.

Após a ocorrência destes fatos inexplicáveis, constata-se o aparecimento de uma fenda nos Pirineus (cadeia de montanhas que separa a Espanha da França, ou a península do resto da Europa). A fenda é inicialmente percebida por um cão que, fugindo de Cerbère, passa a vaguear pela península. Mais tarde, uma família portuguesa em viagem percebe-a na rodovia; a imprensa é avisada, há mobilização geral para cobri-la, mas os esforços resultam vãos, pois a fenda fechada prontamente se recompõe.

Dois dias depois do aparecimento da fenda, ela já atravessa os Pirineus de alto a baixo, desde o Atlântico até o Mediterrâneo. E a península inteira, num salto brusco, afasta-se dez metros para dentro do mar. Este salto, ocorrido de noite, mergulha a península em total escuridão, já que são rompidos os cabos que abasteciam a Espanha e Portugal da energia que provinha de outros países europeus. Há pânico e desinformação. Restabelecido o fornecimento de energia pela ativação de geradores locais, e clarificados os fatos pela imprensa, os ibéricos recuperam uma relativa calma. Apenas os turistas permanecem desesperados, e se lançam numa luta homicida pelos lugares disponíveis em aviões e navios, meios pelos quais deixam a península. Portugueses e espanhóis, entretanto, apossam-se dos automóveis e outros objetos abandonados pelos turistas em sua fuga.

Joaquim Sassa fica sabendo, através de chamadas transmitidas pela imprensa, que as autoridades querem falar com ele. Receoso, e adivinhando que queriam saber dele maiores detalhes sobre o acontecimento da pedra lançada sobre o mar, detalhes que ele próprio não possuía, Joaquim Sassa empreende uma viagem ao encontro de Pedro Orce, de quem ele tivera notícia pela televisão como sendo o homem que sente a terra tremer. Joaquim Sassa espera trocar experiências com o outro, na esperança de desvendar o mistério do acontecimento da pedra, acontecimento em que pressente uma ligação com a separação da península do continente europeu.

Joaquim Sassa (seu sobrenome vem do nome de uma árvore corpulenta da Núbia) é empregado de escritório, mas acaba de se licenciar no serviço para gozar férias. Em sua viagem ao encontro do velho espanhol, ele encontra no caminho José Anaiço e fica sabendo do caso dos estorninhos. Anaiço (corruptela de Inácio, nome

de um avô do personagem) resolve acompanhar Sassa, abandonando sua aldeia e o cargo de professor primário que ali desempenhava. A viagem é feita com o Dois Cavalos, velho automóvel pertencente a Joaquim Sassa. Na fronteira entre Portugal e Espanha, os viajantes conseguem passar sem impedimentos, apesar de Joaquim Sassa estar sendo procurado pelas autoridades portuguesas, graças a um ataque dos estorninhos contra os guardas em serviço (cena confessamente inspirada num filme de Hitchcock).

Já na Espanha, Joaquim Sassa e José Anaiço ficam sabendo, através da televisão, que as águas do mar invadem cidades da Itália, país cujas costas ficaram demasiado abertas ao Atlântico após o desgarramento da península ibérica. Sabem também da aventura empreendida por um grupo de poetas espanhóis que vai de barco à França recuperar, às escondidas, os restos mortais de Antonio Machado. Na estrada, os dois viajantes cruzam com um número cada vez maior de pessoas que parecem ter deixado suas terras e bens e partido de viagem, da mesma forma que eles. Conversam com uma dessas pessoas, chamada Roque Lozano, rústico que vai no lombo de seu burro, Platero, ver com os próprios olhos se realmente a península se desprende da Europa.

Sassa e Anaiço encontram Pedro Orce (nascido perto de Orce) e conversam com ele sobre os estranhos acontecimentos que envolvem a cada um deles. Sem chegar a uma resposta para o assunto, decidem-se a viajar em conjunto para o sul, na intenção de ver a passagem de Gibraltar (o rochedo, de jurisdição da Inglaterra, ironicamente se desprendera da península, que agora passava ao seu largo). Chegando ao Mediterrâneo, descobrem que Gibraltar demorará ainda dez dias para ser avistado, e resolvem não esperar, empreendendo prontamente a viagem de volta a Portugal, na qual são acompanhados por Pedro Orce. Entrementes, a península se desloca pelo mar na direção oeste a uma velocidade constante de dezoito quilômetros por dia, num movimento que os cientistas não conseguem explicar.

Passando por Albufeira, os viajantes do Dois Cavalos participam, de modo inesperado, da invasão de um hotel praticada por populares. Com a fuga dos turistas, vários hotéis da península passam a ser reivindicados pelas populações locais, já que estão vazios e sem utilidades. Este movimento desencadeia, entretanto, novo êxodo, agora das classes ricas de Portugal e Espanha, intranquilizadas com aquela apropriação irregular de seus bens imóveis.

Seguindo viagem para Lisboa, Sassa, Anaiço e Orce hospedam-se naquela cidade. Os estorninhos que acompanham Anaiço chamam a atenção, e os viajantes acabam sendo descobertos e entrevistados pela imprensa. No dia seguinte à entrevista, vêm autoridades portuguesas e espanholas atrás de Sassa e Orce, levando os dois a depor. Anaiço, sozinho no hotel, recebe a visita de Joana Carda.

Joana Carda (a sua avó, enviuvando de um homem chamado Cardo, passara a ser chamada de Carda – nome também de um instrumento de tortura) é dona de casa, formada em Letras, e com ela sucedera o anteriormente referido caso da vara de negrilho, fato que a traz ao encontro dos outros três viajantes. Joana Carda havia assistido a entrevista que estes deram à televisão, e resolve procurá-los, na expectativa de poder elucidar o mistério do risco indelével. Os estorninhos, ao perceberem que José Anaiço está em companhia de Joana Carda, dão uma revoada final sobre o personagem e afastam-se para sempre.

A convite de Joana Carda, os três viajantes partem com ela para a aldeia de Ereira, para ver com os próprios olhos o risco que se recompõe por si mesmo sobre o chão, mesmo depois que alguém o desfaça com os pés, ou jogando-lhe água em cima. Quando os quatro chegam ao local em que está o risco, já se passaram quatorze dias desde o momento em que Joana Carda o traçou, e ele permanece como que intocado. Após várias experiências feitas pelos companheiros de Joana Carda, o risco volta sempre à forma original. Enquanto discutem as possíveis causas daquele estranho fenômeno, os personagens notam a aproximação de um cão que não solta um único latido, e traz entre os dentes um pedaço de fio azul.

“O homem põe, o cão dispõe” (p. 144); o grupo de quatro viajantes põe-se novamente em viagem, agora para o norte, seguindo a direção que eles entendem que o cão quer que sigam. José Anaiço e Joana Carda passam a viver como um casal. Por toda a Europa eclode um movimento jovem, que solapa as nacionalidades (fundamento da Europa) e o *status quo*, fundado no slogan “Eu também sou ibérico”. A juventude do velho continente se identifica com a aventura vivida pela península.

A Europa em peso passa a pressionar as autoridades portuguesas e espanholas para que parem a península! Com isso, esperam os europeus apaziguar os ânimos de sua juventude, que comete a cada dia atos mais violentos de depredação e agitação política. Mas ninguém sabe como a península se desloca, muito menos como pará-la.

Os viajantes do Dois Cavalos, guiados pelo cão, encontram Maria Guavaira (“Guavaira” foi um nome sonhado pela mãe de Maria, no tempo em que ainda a carregava no útero). Maria Guavaira é pequena proprietária rural, e em sua casa há já um quarto cheio até o teto do fio azul que ela desfiou de uma única meia. Maria Guavaira conta aos viajantes sua história, e diz que o cão que os trouxe até ela apareceu um dia em sua casa, voltando a partir em seguida com um pedaço de fio na boca. Sabemos então (nós leitores) que aquele cão é o mesmo que abandonou Cerbère antes do desprendimento da península. Orce põe-se a passear pela praia próxima à casa de Guavaira acompanhado pelo cão, e encontra um navio mineralizado, que Maria Guavaira diz ter pertencido a um santo que ali aportou. Maria Guavaira e Joaquim Sassa, apaixonados à primeira vista, formam um segundo casal dentro do grupo.

Uma notícia sacode a península como uma bomba: em duas semanas, a “jangada de pedra” deverá chocar-se contra os Açores. Organiza-se um plano de evacuação da costa ocidental, onde também se encontra a propriedade de Maria Guavaira. Agora contando com cinco integrantes, o grupo já não cabe no Dois Cavalos, e o automóvel também pára de funcionar. Então partem todos numa carreta de Maria Guavaira, puxada a cavalo.

O governo português se destitui, e coloca-se em seu lugar um “governo de salvação nacional”, composto pelos mesmos elementos do governo anterior. Os Estados Unidos ajudam a evacuar os açorianos. A Europa promete auxílio (na medida de suas sobras). O “novo” governo de Portugal promove a evacuação de Lisboa e de outras cidades costeiras, pondo o exército em ação: os soldados fuzilam ou seviciam os remanescentes. É também fuzilado um navegador solitário que desembarca em Lisboa pouco antes do esperado choque com os Açores.

Há um terceiro êxodo, desta vez envolvendo todos aqueles que têm alguma posse e possibilidades de deixar a península. Registram-se conflitos e mortes nos portos e aeroportos, devido à disputa pelas passagens. Nossos cinco personagens já estão acampados no interior da Espanha, num “oásis de paz”. Entretanto, a península passa subitamente a navegar na direção norte.

As populações da costa portuguesa retornam às suas cidades, mas o grupo de cinco viajantes decide ir aos Pirineus ver onde se deu a rachadura. Para isso, roubam um cavalo mais forte para atrelar à

carroça e passam a negociar com roupas (compram nas cidades e vendem no interior). A península, após subir o suficiente para desviar os Açores, volta a se deslocar para o leste. Os Estados Unidos manifestam que receberão de braços abertos aquele novo território.

Maria Guavaira e Joana Carda, em comum acordo, decidem-se a deitar alternadamente por uma noite com Pedro Orce, num gesto humanitário (Orce era o único que viajava desacompanhado no grupo, e era já bastante velho). Anaiço e Sassa, ressentidos, resolvem deixar o grupo, mas voltam atrás e reconciliam-se com as companheiras. Chegando aos Pirineus, os cinco debruçam-se sobre o abismo deixado pela fenda e, neste exato momento, a península pára. Logo, ela passa a girar em torno de si mesma, em sentido anti-horário (demoníaco).

Maria Guavaira e Joana Carda descobrem-se grávidas e, como não tem certeza sobre quem é o pai, nada dizem a Pedro Orce. Comunicam o fato apenas aos seus companheiros, que decidem ser chegado o momento de voltar para casa e dissolver o grupo. Quanto aos filhos, caberá esperar que nasçam para ver se são filhos de Anaiço e Sassa, mas se forem antes parecidos com Pedro Orce os casais se dissolverão. Na viagem de volta, Roque Lozano se incorpora ao grupo.

A península, após fazer meia volta sobre si mesma e deixar o Norte virado para o Sul, começa novamente a deslocar-se, descendo agora entre a América e a África rumo ao sul. Um poeta compara a movimentação da península com a de um bebê prestes a nascer; entretanto, se descobre que todas as mulheres da península estão grávidas.

A península vai gradativamente diminuindo sua velocidade, e já se fazem apostas por todo mundo sobre o lugar exato em que ela deverá estacionar. Nossos viajantes já se aproximavam de Orce quando Pedro Orce sente que a terra não treme mais sob os seus pés, sinal de que a península parou de se mover. Logo após, Pedro Orce morre, e o grupo leva-o até sua cidade natal para realizar o enterro. Joana Carda planta a vara de negrilho sobre a sepultura, e ela reverdece. Os dois casais retornam a Portugal.

O romance *A jangada de pedra* projeta sua ação para o futuro, à maneira da ficção científica, embora não se trate de uma obra que se enquadre nos moldes deste gênero. Sequer *A jangada de pedra* remete a um futuro mais ou menos remoto: tudo que se descreve no romance assemelha-se à realidade que vivenciamos no presente, de modo que só projetamos a história para o futuro porque a península ibérica ainda não se desprende da Europa e realizou a viagem descrita no livro. O futuro com que lida Saramago é, portanto, um futuro iminente.

"Todo futuro es fabuloso", lemos na epígrafe do livro (frase de Alejo Carpentier). O termo "fabuloso", tanto em português quanto em espanhol, possui o duplo sentido de extraordinário e de imaginário ou ficcional, e Saramago conta com tal ambivalência. O romance ao qual a frase de Carpentier serve de epígrafe narra, com efeito, um acontecimento que tem tanto de extraordinário quanto de puramente imaginário, qual seja, o desgarramento da península ibérica do continente europeu e sua navegação através do Atlântico, ao modo de uma imensurável "jangada de pedra".

Se o futuro se encontra aberto à fabulação, à imaginação criada, ele se aproxima neste ponto do passado remoto, a que também só logramos acesso através de fábulas, como a citada no início do romance sobre os cães de Cerbère, cuja mudez só se explicaria por descendem de

um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador. (...) o cão Cérebro, que assim em nossa portuguesa língua se escreve e deve dizer, guardava terrivelmente a entrada do inferno, para que dele não ousassem sair as almas, e então, quiçá por misericórdia final de deuses já moribundos, calaram-se os cães futuros para a toda restante eternidade, a ver se com o silêncio se apagava da memória a inferna região (p. 7-8)

Se a fabulação aqui remete ao passado, é entretanto para formular uma explicação para um fato do presente, a misteriosa mudez canina. E é também no sentido de iluminar o presente que deveremos entender a fábula sobre o futuro desmembramento da península ibérica do continente europeu, objeto da narrativa de Saramago. Pois também o presente, enquanto ponto de tensão onde se articu-

lam as memórias e valores passados e as expectativas e sonhos futuros, é um tempo essencialmente aberto à fabulação. Trabalhar com esta abertura para o "outro" do real que é o ficcional constitui o empenho de Saramago n'*A jangada de pedra*.

Claro, a tarefa de ficcionalizar o real é comum a todos os escritores de ficção. Apenas ocorre que muitos escritores não assumem a ficção, a fábula, enquanto tal, procurando fazer ao contrário com que suas obras pareçam se constituir em relatos de fatos verídicos, como se fossem meras duplicações do real. Roland Barthes, ao rever a questão da distinção entre a ficção e a História, aponta o fato de que existe em nossa civilização ocidental um gosto ou obsessão pelo "efeito de real", donde o prestígio dos museus de cera americanos (cópias exatas de cenários e pessoas que *realmente existiram*), dos diários íntimos, da fotografia, da literatura documental e do romance realista. O romance realista, enquanto procura se aproximar destas diferentes formas artísticas que só têm valor enquanto registro do que *realmente aconteceu* (no que segue na esteira da própria historiografia), termina por constituir-se numa ficção "enrustida", que evita se apresentar enquanto autêntica obra de criação, produto da imaginação do artista.

Saramago, por seu lado, não dissimula a ficcionalidade da ficção - e nisso ele se aproxima dos ficcionistas contemporâneos a ele, que a crítica tem denominado de pós-modernos. O narrador d'*A jangada de pedra*, na contramão de um realismo ainda preso a concepções positivistas de objetividade e neutralidade próprias do século XIX, continuamente está a alertar o leitor, como que lhe dizendo que "isto que você está lendo é apenas uma fábula, obra da imaginação de alguém". Com isso, o romance passa a assumir sua condição de *narrativa do possível*, a que já Aristóteles atribua a especificidade da poesia (enquanto ficção) em relação à História. "Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido" (p. 16), escreve Saramago, transcrevendo o suposto grito de um "outro" que não ficamos sabendo quem é, mas bem podemos adivinhar tratar-se do próprio Autor, e daí (dessa ânsia de atualizar as possibilidades da vida humana que o próprio real ainda não atualizou) nasce a caudalosa ficção do romancista português.

Para manter o leitor continuamente alerta ao fato de que se depara com um texto de ficção "inventado" por alguém, Saramago vale-se de algumas inovações na técnica narrativa (afinal, o roman-

ce realista é acima de tudo um romance que não *cria* em termos formais, que não inova no modo de narrar para não comprometer a tão acalentada "transparência" da narrativa, que deve fazer o leitor mergulhar inconscientemente no mundo que lhe é apresentado pela obra). As inovações técnicas em relação às convecções do gênero do romance realista clássico (aquele do século XIX) que ressaltam na construção d'*A jangada de Pedra* são ora de invenção do próprio autor, ora constituem-se numa apropriação de técnicas já desenvolvidas por outros autores modernos. Abaixo, nos iremos deter em cinco destas inovações técnicas, quais sejam: o uso de uma *pontuação "pessoal"*; o recurso a *enumerações livres*; a adoção de um *narrador intruso*; a ampla ocorrência de *metalinguagem*; e, por último, a utilização de *citações*.

#### a) Pontuação "pessoal"

O Autor vale-se de uma forma toda pessoal de marcar a transcrição das falas e diálogos dos personagens. Dispensando as convencionais aspas, ou o travessão, que introduziam o discurso direto (dos personagens) no discurso indireto (do narrador sobre os personagens) no romance clássico, Saramago simplesmente assinala a passagem de um discurso a outro através de uma vírgula, o que leva inclusive à prática de uma "licença" gramatical, visto que logo após a vírgula surge uma maiúscula no texto. Vejamos o trecho abaixo, onde ocorre um diálogo entre José Anaiço e Joaquim Sassa:

No hotel havia um recado de Pedro Orce para Joaquim Sassa, seu companheiro de tormentos. No me despierem, outro de Joana Carda, telefónico, para José Anaiço. É tudo verdade, não sonhou. Por cima do ombro de José Anaiço, a voz de Joaquim Sassa pareceu soar escarninha, Dona Olhos Não Sei Bem assegura-te que é real, por isso não percas tempo a sonhar com ela esta noite. Subiam a escada para os quartos, José Anaiço disse, Amanhã, logo de manhã, telefono-lhe para lhe dizer que iremos com ela, se estás de acordo, Estou, e não ligués muito às coisas que eu digo, no fundo, já se sabe, o que me faz falar é a inveja, Invejar o que só parece ser, é trabalho perdido, A minha sabedoria está-me aqui a segredar que tudo só parece, nada é, e temos de contentar-nos com isso, Boas noites, homem sábio, Felizes sonhos, companheiro.

Com esta pontuação insólita, o Autor chama a atenção do leitor para a materialidade mesma do texto escrito, evidenciando a ar-

bitrariade que permeia a própria escolha de uma determinada representação gráfica do discurso. Além disso, dinamiza a narrativa pela introdução e rápida sucessão das falas sem a pausa representada pela mudança de parágrafo, e também sem o prévio aviso garantido pelo travessão ou pelas aspas. As falas das personagens podem, assim, irromper a qualquer momento, em qualquer ponto do texto, o que exige além de tudo uma atenção maior do leitor, para não se enganar quanto a quem está efetivamente com a palavra, se o narrador ou este ou aquele personagem.

## b) Enumerações livres

A simples enumeração de coisas parece não ter um lugar próprio no discurso da narração em prosa, cujo desenvolvimento se submete geralmente a um regime que alterna fragmentos propriamente narrativos com fragmentos descritivos. A narração em versos da epíca grega, entretanto, já conhecia de certa forma a enumeração, utilizada por Homero como um recurso para o retardamento da ação. Mas é no campo da poesia lírica que o uso de enumeração se tornou uma prática mais comum, de modo especial na lírica do século XX. As enumerações tendem, num romance, a se constituírem em verdadeiras "excrescências", já que não contribuem para a economia da narrativa, retendo a ação em vez de possibilitar seu desenvolvimento. É verdade que também a descrição retém a ação, mas para melhor situá-la, para pintar com maior detalhe os fatos. As enumerações não podem alegar a seu favor esta função da descrição, ficando sua ocorrência como que subordinada à pura gratuidade (em relação à estrutura da narrativa). Comprova tal gratuidade o fato de que pode-se saltar na leitura todas as enumerações sem um prejuízo maior na apreensão da história narrada no romance.

O aproveitamento de enumerações n'*A Jangada de Pedra* é extremamente freqüente, podendo o fragmento enumerativo constituir-se de apenas dois ou três termos, ou ocupar toda uma página. Daremos apenas alguns exemplos de sua ocorrência.

Se o Archimède [engenho para investigação submarina] transportasse no seu bojo um laboratório apetrechado com os necessários reagentes, solventes e mais tralha química, individualizaria os elementos naturais que estão dissolvidos nas oceânicas águas,

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

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

Constituiu-se o governo de salvação nacional dos portugueses, começou logo logo a trabalhar, tendo o primeiro-ministro, o mesmo, ido à televisão produzir uma frase que a história certamente registrará, uma coisa no gênero, Sangue, suor e lágrimas, ou, Enterrar os mortos e cuidar dos vivos, ou, Honrai a pátria, ou, a pátria vos contempla, ou, O sacrifício dos mártires fará germinar as messes do futuro. Neste caso de agora, e tendo em conta os particulares da situação, o primeiro-ministro achou por bem dizer apenas, Portugueses, portuguesas, a salvação está na retirada. (p. 211)

Como se vê nos trechos transcritos, as enumerações podem se compor a partir de elementos os mais diversos, tanto a nível temático quanto estrutural. Assim, pode tratar-se de uma seqüência de substantivos que se relacionam à composição química da água do mar, uma seqüência de traduções em línguas distintas de uma mesma frase ("Nós também somos ibéricos"), uma seqüência de adjetivos que se relacionam às distintas cores de tinta dos grafiteiros, uma seqüência de frases de efeito utilizadas pelos políticos nos sempre invocados "momentos históricos", etc.

A função que as enumerações pudessem desempenhar na narrativa é sugerida pelo Autor no primeiro trecho: elas constituiriam um "abono cultural", ofereceriam informações que não são do domínio popular, quase como uma enciclopédia em miniatura. Mas certamente o Autor, ao falar em "abono cultural", auto-ironiza sua própria escrita, nem devemos acreditar que Saramago leve a sério este

fim didático de sua obra, didatismo em que poderíamos facilmente reconhecer os ranços de um discurso demagógico praticado tradicionalmente pelos detentores do saber. Ao contrário, preferimos creditar o uso de enumerações ao que denominamos de componente lírico da ficção de Saramago, e em apoio citamos três razões. Primeiro, o fato de Saramago praticamente ter ido buscar a enumeração na poesia lírica moderna, que já a praticava abundantemente. Só a título de exemplo, citamos um trecho do poema "Passagem das Horas", de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos:

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,  
Aros caixotes *trolley* loja rua *vitrines* saia olhos  
Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua  
Passeio lojistas "perdão" rua  
Rua a passear por mim a passear pela rua por mim  
Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá  
A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das  
montras,  
O chão no ar o sol por baixo dos pés ruas regas flores no cesto rua  
O meu passado rua estremece *camion* rua não me recordo rua  
Eu de cabeça pra balco no centro da minha consciência de mim  
Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez  
Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés  
Rua Em X em Y em Z por dentro dos meus braços  
Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno,  
Caleidoscópio em curvas iriadas nítidas da rua.

(PESSOA, P. 286-7)

A segunda razão para apontarmos a existência de um componente lírico na ficção de Saramago, ao qual deveria ser creditado o uso de enumerações, reside no fato de que tais enumerações, por sua aparente gratuidade, dão relevo no caráter subjetivo (e, portanto, lírico) do texto do Autor. Ao se inscreverem dentro da narração, as enumerações não só chamam a atenção do leitor para a disposição pessoal de quem narra (por este súbito resolver-se a abandonar o fio da história para se pôr a desfiar um rosário de contas-coisas quaisquer), como também demonstram ao mesmo leitor que o discurso ficcional pode alongar-se praticamente de modo indefinido (assim como se enumera dez termos, poderia-se enumerar cem ou mil), alimentando-se de si mesmo em moto-contínuo.

A terceira razão para falarmos em lirismo em relação à obra do romancista Saramago está em suas próprias palavras, transcritas de outro romance, *História do cerco de Lisboa*. Ali, diz o narrador que

O revisor entrou em Alfama pelo Arco do Chafariz d'El-Rei, almoçará por aí, numa casa de pasto da Rua de S. João da Praça, para os lados da torre de S. Pedro, uma refeição popular portuguesa de carapaus fritos e arroz de tomate, com salada, e muita sorte, que lhe calharam no prato as tenríssimas folhas do coração da alface, onde, verdade que não a sabe toda a gente, se acolhe a frescura incomparável das manhãs, a orvalhada, o rocío, que tudo é o mesmo, mas se deixa repetido pelo simples gosto de escrever as palavras e dizê-las de modo saboroso. (p. 73)

A atenção do narrador para com o significante em seu aspecto material e concreto, "saboroso", tem uma inevitável semelhança com a atitude do poeta lírico diante da linguagem. Como sabemos, uma das marcas distintivas do discurso lírico é justamente sua atenção para com o significante, ou, em outras palavras, seu centramento na mensagem.

#### e) Narrador intruso

O narrador onisciente intruso, como informa Ligia Chiappini Moraes Leite no livro *O foco narrativo*, tem uma tradição de longa data:

Muito comum no século XVIII e no começo do século XIX, o narrador onisciente intruso saiu de moda a partir da metade desse século, com o predomínio da "neutralidade" naturalista ou com a invenção do *indireto livre* por Flaubert que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma. (p. 20)

A característica marcante do narrador onisciente intruso, como evidencia o próprio nome, é a sua intrusão na história narrada, através de comentários sobre a vida, os costumes e a moral das personagens (que podem evidentemente "derrapar" para reflexões acerca da própria sociedade em que vivem o autor e seu público). Intrometendo-se na história, o narrador intruso desobedece a um critério básico estabelecido na *Poética* de Aristóteles, qual seja, o de "falar o menos possível por conta própria" (p. 225). Restringindo as palavras do narrador que pudessem revelar o ponto de vista deste em relação à história narrada, Aristóteles visava preservar a objetividade da narrativa, bem como seu caráter de "imitação" (ficção). O narrador intruso,

com efeito, acarreta uma quebra da verossimilhança, pois leva o leitor a perceber que

está diante de uma *ficção*, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero *ponto de vista* sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo. (LEITE, p. 29)

Intrrometendo-se no narrado, o narrador subverte o "ilusionismo" próprio de uma ficção que, como o realismo clássico e, mais remotamente, a épica grega, tendia a apresentar-se como sendo a própria realidade, que de alguma maneira "se narrasse a si mesma". O narrador d'*A Jangada de Pedra*, como já ressaltamos acima, não se preocupa tanto com o que realmente aconteceu como com o que poderia ter acontecido (ou ainda acontecer), de modo que seu empenho não é o de convencer o leitor acerca da "realidade" do que narra, mas sim de sua possibilidade.

É que, e neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever, de plausível maneira, as próximas palavras, essas que tudo sem remédio irão comprometer, tanto mais que muito difícil se vai tornando já destrinçar, se tal se pode em algum momento da vida, entre verdade e fantasias. É que, concluíamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará... (p. 34)

O trecho que transcrevemos comporta ele mesmo um dos inúmeros comentários que o narrador vai fazendo ao longo do romance, e o que nele se discute é a relação que se estabelece entre a ficção e a realidade, entre o narrador e o público. Incursionando pelo terreno do fantástico, o narrador sabe que não poderá esperar do público (acostumado à prosa realista e ao telejornal) a fácil aceitação daquilo que diz, e portanto põe-se a dialogar com o público acerca da natureza do narrar, não se furtando de defender a prerrogativa de "transformar pela palavra" que é imanente a este ofício.

Outros comentários do narrador voltam-se para aspectos relacionados à história narrada ou que dizem respeito ao mundo em que se situam o autor e o público da história, como mostram os exemplos abaixo.

Pensando bem, não há um princípio para as coisas e para as pessoas, tudo o que um dia começou tinha começado antes, a história desta folha de papel, tomemos o exemplo mais próximo das mãos, para ser verdadeira e completa, teria de ir remontando até os princípios do mundo, de propósito se usou o plural em vez do singular, e ainda assim duvidemos, que esses princípios não foram... (p. 47)

O sol escondeu-se. Então um fio azul ondulou no ar, (...) Joaquim Sassa segurou-o, foi acaso, foi destino, deixemos ficar assim estas hipóteses mesmo havendo tantas razões para não acreditar nem numa nem noutra, e agora que fará Joaquim Sassa, não pode meter-se no automóvel, com a mão de fora a segurar e seguir o fio, (...) Que faço com isso, perguntou. (p. 175)

Saiu a Joaquim Sassa uma zagala erudita [refere-se a Maria Guavaira], uma minerva dos montes galaicos, no geral não damos por isso, mas a verdade é que as pessoas sabem todas muito mais do que julgamos, a maior parte delas nem sonha a ciência que tem, o mal está em quererem passar por aquilo que não são, perdem o saber e a graça, façam antes como Maria Guavaira que se limita a dizer, Li alguns livros na minha vida, maravilha foi ter tirado tal proveito deles, não é esta mulher tão presunçosa que o dissesse de si própria, o narrador, amante da justiça, é que não pôde resistir ao comentário. (p. 191)

Valendo-se de tais comentários à margem da história narrada, o narrador d'*A Jangada de Pedra* coloca-se como contemporâneo

de uma *ficção* que se cansa de fingir-se neutra e resolve também assumir o relativo e o subjetivo do contar. Uma *ficção* que, por isso mesmo, inventa ou retoma do passado (é o caso da volta à moda do *onisciente intruso* no século XX) técnicas não ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real a produzir-reproduzir pelo discurso ficcional. (LEITE, p. 85)

#### d) Metalinguagem

O uso de metalinguagem, ou seja, de referências que a narrativa faz a si mesma, ao seu processo de constituição, sua linguagem e convenções, tem no romance *A Jangada de Pedra* a função básica de aumentar a autoconsciência do leitor quanto à sua condição de leitor (como evidencia igualmente a mesma autoconsciência do autor em relação à sua atividade). Dobrando-se reflexivamente sobre si mesmo, o romance analisa os diversos elementos que permitem sua própria existência, apontando os valores ou limitações intrínsecos a tais ele-

mentos. Relacionamos abaixo algumas reflexões que se referem às palavras (enquanto linguagem) e ao ponto de vista narrativo:

O homem, que era português, de nome Sousa, e viajava com a mulher e os sogros, voltou para o carro e disse, Até parece que já entramos em Portugal, imagina, uma vala enorme, podia amoi-gar-me as jantes, partir um semieixo. Não era vala, nem era enorme, mas as palavras, assim nós as fizemos, têm muito de bom, ajudam, só porque as dizemos exageradas logo aliviam os sustos e as emoções, porque, porque os dramatizam. (p. 25)

uma palavra, quando dita, dura mais que o som e os sons que a formaram, fica por aí, invisível e inaudível para poder guardar o seu próprio segredo, uma espécie de semente oculta debaixo da terra, que germina longe dos olhos, até que de repente afasta o torrão e aparece à luz, um talo enrolado, uma folha amarrada que lentamente se desdobra. (p. 273)

a importância relativa dos assuntos é variável, ele é o ponto de vista, ele é o humor do momento, ele é a simpatia pessoal, a objetividade do narrador é uma invenção moderna, basta ver que nem Deus Nosso Senhor a quis no seu Livro.

#### e) Citações

Este último recurso técnico que aqui analisamos é frequentemente associado à arte pós-moderna em geral que, ultrapassando a arte moderna em sua obsessão pelo "novo", volta-se para os diferentes produtos culturais do passado e deles retira elementos para a constituição da obra de arte atual. Estes elementos vêm descontextualizados e "misturados", como nota Teixeira Coelho ao analisar um exemplo de arquitetura no livro *Moderno pós-moderno*:

todos os elementos de significação de todos os códigos anteriores podem ser usados (*citados*, é a palavra pós-moderna) numa mesma edificação; é o recurso à historiografia. Não, porém, com o senso moderno de medida e comedimento que marcou o ecletismo da segunda metade do século XIX, mas com uma marca forte e livre, de modo que os diferentes códigos fiquem todos em evidência, uns ao lado dos outros. (p. 72)

As citações utilizadas n'*A jangada de pedra* não se restringem ao campo da literatura, podendo abarcar artes tão diversas quanto o cinema e a música. Do cinema, por exemplo, o narrador obteve a

inspiração para a cena dos estorninhos que acometem contra a guarda aduaneira: o episódio remete ao filme "Os pássaros", de Hitchcock, cineasta de quem se diz que "dá palmas na platéia [dos leitores], são os aplausos de quem é mestre na matéria" (p. 66). Da música, o narrador persegue o efeito da polifonia, tentando apresentar várias vozes falando ao mesmo tempo. No limite, esta polifonia é impossível na narrativa, ainda mais quando esta vem impressa "sílabo por sílabo e uma após outra" (p. 120). Mas o narrador consegue dar um efeito similar à polifonia musical através da adoção de sua pontuação toda pessoal das falas dos personagens, como já tivemos ocasião de mostrar acima.

Mas além das artes, as citações podem igualmente referir-se a quaisquer outros produtos culturais, como é o caso do telejornalismo, do qual o narrador incorpora vários procedimentos, como o de intercalar a história dos personagens protagonistas com relatos sumários dos acontecimentos que se dão em vários pontos do planeta (Veneza sendo invadida pelas águas, a Europa varrida pelo movimento jovem que se identificava à condição ibérica, etc.). Além disso, o romance transcreve literalmente supostos comentários e informações difundidas pelo telejornal e pelo informativo jornalístico do rádio (os personagens viajam levando sempre à mão um rádio, e nas cidades podem assistir televisão):

Joaquim Sassa ligou o rádio, porque de repente nenhum dos três soube o que haveria de dizer, não admira, conhece-se há tão pouco tempo, ouve-se a voz do locutor, fanhosa por fadiga profissional e exaustão das pilhas, De acordo com as últimas medições, a velocidade de deslocação da península estabilizou-se à roda dos setecentos e cinquenta metros por hora, os três homens ficaram a ouvir as notícias, Segundo informações agora mesmo chegadas à nossa redação, apareceu uma grande fenda... (p. 79)

Além de destruir qualquer aura que pudesse ainda envolver o romance enquanto obra de arte, o uso de citações contribui ainda para o concomitante solapamento da ilusão de real, pois explicita para o leitor que a obra se constitui acima de tudo enquanto um artefato de linguagem, que congrega para a sua formação os mais diversos gêneros de textos ou discursos. O narrador d'*A jangada de pedra* parece querer enterrar definitivamente (e nisto se aproxima de vários autores seus contemporâneos) a concepção moderna de que a narrativa representa, ou deve representar, uma realidade anterior e

autônoma em relação a ela, realidade de que a narrativa não seria mais do que uma duplicação. Contra essa concepção que reconhece na narrativa, e na arte em geral, um mero *duplo* da realidade, a ficção de Saramago abre caminho a um entendimento da arte como autêntico *outro* do real, *outro* que não se coloca como negação absoluta do real mas como sua complementação inevitável. Porque apenas a arte, afinal, pode realizar (ficcionalmente) as possibilidades infinitas que se encontram latentes na realidade e a marcha dos acontecimentos vem inexoravelmente abortar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: *Ética a Nicômano; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)
- BARTHES, Roland. "Da História ao real". In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- TELXEIRA COELHO NETO, José. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.