

A (IM)PROVÁVEL GÊNESE TRANS-IBÉRICA EM A JANGADA DE PEDRA, DE JOSÉ SARAMAGO

Gisela Maria de Lima Braga Penha (UNORP)

RESUMO: A partir da viagem da Península Ibérica e das personagens de *A jangada de pedra* (1986), tendo a alegoria como ponto de partida e principal procedimento de construção do romance, este estudo analisa de que maneira a linguagem constrói a (im)provável rota a ser seguida por Portugal em sua busca de identidade. A dessacralização de mitos ligados a uma tradição histórica e o poder destabilizador da linguagem se interpenetram no funcionamento alegórico, fazendo deste romance uma obra singular.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; *A jangada de pedra*; alegoria; identidade cultural; dessacralização.

ABSTRACT: Drawing upon the journey across the Iberian Peninsula and the characters of *A jangada de pedra* (1986), having allegory as the starting point and main procedure of novel construction, this study analyzes the manner which language builds the (im)probable route to be followed across Portugal in search of identity. The deconsecration of myths associated with a historical tradition and the destabilizing power of language interpenetrates in the allegoric functioning, turning this novel into a unique work.

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

José Saramago, aclamado escritor português, possui em sua bibliografia uma obra que desperta, de uma maneira geral, pouco interesse, não só por parte da crítica, como também por parte do Autor. — *A jangada de pedra* (1986). Movidos por esta aparente falta de interesse é que nos detivemos no estudo atento desta obra.

O romance inicia-se de modo apocalíptico, prenunciando o fim do mundo: a Península Ibérica separa-se da Europa e inicia uma viagem pelo Oceano Atlântico. Tal acontecimento é possível pelo fato de que os Pireneus racham, produzindo a separação física. Seis personagens são cruciais: Joana Carda e a vara de negrilho, José Anaíço e o bando de estorninhos, Joaquim Sassa e a pedra atirada ao mar, Pedro Orce e o tremor da terra, Maria Guavaira e o fio de lã azul e um cão que as acompanhará e guiará. Assim, a viagem se faz de maneira

dupla: a da península e a das personagens por sobre ela. O presente artigo tratará desse romance tentando, em um primeiro momento, trazê-lo à tona por meio de seu procedimento de construção fulcral: a alegoria. Em um segundo momento, para desvelar que em suas profundas águas há o questionamento da identidade ibérica em relação à Europa, e mais detidamente de Portugal, tudo mediado pela linguagem força motriz desta jangada-texto.

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

Invocando a imagem da jangada-texto a navegar pelo mar, um primeiro aspecto desponta: a característica intrínseca ao mundo aquático está justamente na existência do movimento de vaivém e de suas ondas. Se a jangada-texto está sobre as águas, ela também balança ao sabor do mar, gerando um ritmo da linguagem, o qual, no segundo capítulo do romance, apresenta maior aceleração pelo fato de a história ser contada quase sem intrusões do narrador que quando as faz, é menor em relação a outros capítulos. A oscilação entre o contar a história e as pequenas intromissões do narrador nos permite visualizar o início do movimento da linguagem, pois, nesse sentido, a jangada-texto alegoriza a linguagem. É interessante apontar, também, que nesse capítulo há uma preferência por comparações, processo que antecede a metáfora, o que pode ser visto como o ponto de partida para que a linguagem se torne poética, metafórica. A presença da intertextualidade com *O ano da morte de Ricardo Reis* e com *Memorial do Convento*, mais propriamente na “passarola”, ratifica essa futura criação da linguagem poética com o navegar da península-texto.

No terceiro capítulo do romance, o mesmo procedimento de oscilação é utilizado, como se o narrador estivesse à procura de elementos ou relutasse em afirmar (“e neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever (...) as próximas palavras”, p.34) o fato terrível — o desgarre da península — que é, finalmente anunciado: “chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de

repente, toda por inteiro e por igual.” (p.34). Ao tratar da fuga dos estrangeiros, novamente há a iconização da linguagem, ou seja, a caoticidade da situação no plano da diegese está corporificada na linguagem por meio da enumeração: “vendia-se tudo, comprava-se tudo, jóias, máquinas, roupas, reservas de drogas” (p.38). Há a aceleração do ritmo da narrativa e uma vitalidade maior da península que se antropomorfiza, “a experimentar as forças”, “como a primeira respiração profunda de quem acorda”, o que corresponde a um dinamismo maior da linguagem que intensifica seu funcionamento poético por remeter à grande obra de Camões – *Os Lusíadas* –; e a península agora é “barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido”, pois, à semelhança da epopéia portuguesa, há em *A Jangada de Pedra* a busca por um caminho, mesmo que ele não esteja na Índia. À medida que navega, a linguagem vai adensando seu corpo poético e há a incorporação da literatura espanhola, alegorizada na personagem Roque Lozano e no roubo dos ossos de Antônio Machado. É interessante notar que Joaquim Sassa, à semelhança da pedra que atirou, apresenta uma linguagem não lapidada, às vezes até rude – “podias dizer a gaja, a tipa, a miúda, é assim que o pudor masculino fala das mulheres” (p.125) e José Anaiço serve-se de uma linguagem tão livre para significar quanto os estorninhos: “Invejar o que só parece ser, é trabalho perdido”. (p.126).

O funcionamento poético da linguagem sempre crescente, à medida que viaja, mas sem abdicar de outras margens ou afluentes como a ironia, torna-se concreto no momento em que é focalizado o aparecimento de uma frase escrita inadvertidamente nos muros a que o narrador acrescenta o comentário: “mas a frase saltou as fronteiras, e depois de as ter saltado verificou-se que afinal já aparecera também nos outros países, em alemão Auch wir sind Iberisch, em inglês We are iberians too, em italiano Anche noi siamo iberici(...)” (p.154). Essa ultrapassagem de limites, em que a mesma frase vai sendo escrita/dita em diferentes e exóticas línguas pode ser vista, tanto como a alegoria do movimento quanto uma iconização da multiplicidade babélica cuja função é satirizar o apego à nacionalidade, vista então como categoria móvel e mutável. “Nós também somos ibéricos”, dizer que se alastra por toda Europa, soa como uma grande ironia porque representa, na óptica corrosiva do narrador, o instinto de solidariedade atuando de modo sensacionalista para defender bravamente (ingenuamente) uma identidade tornada frágil.

A inusitada poética narrativa de Saramago torna mais intenso seu funcionamento na medida em que incorpora em seu bojo (como uma barca...) diversas modalidades de linguagem: certo lirismo, quando trata das personagens, linguagem quase informativa quando é o locutor, por exemplo, quem emite sua fala, registros metalingüísticos por meio de digressões, intertextualidade, por meio de citações literárias e da

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

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

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

Neste trecho do romance também Pedro Orce realiza um encontro fundamental à narrativa; por meio da personificação do mar – “clamor surdo do mar” (p.182), “gritos do mar” (p.183) — e uma identificação – “Pedro Orce não sabe se é homem, se peixe” (p.183) — o narrador constrói um encontro etéreo da personagem com um barco de pedra. A princípio não distingue suas formas, mas levado pelo cão “foi então que reparou que os seus próprios pés assentavam sobre ela, a coisa, uma pedra enorme, com a forma tosca de um barco, e ali outra, comprida e estreita como um mastro, e outra ainda, esta seria o leme

com o seu timão, ainda que partido” (p.183). Pedro Orce senta-se na barca e tem a sensação de estar navegando, “aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque” (p.184). O narrador tenta dissimular o acontecimento e acrescenta: “mas dá-se o caso irônico de ter o barco a popa voltada para o mar, nenhuma embarcação que se respeite navegaria alguma vez às arrecuas.”

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

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

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

A idéia de circularidade, contida na imagem do anel ao qual é comparado o universo (p.256), parece alimentar também a estrutura da alegoria enquanto figura maior do texto. Se nos voltarmos para os procedimentos alegóricos presentes na narrativa, a criação da imagem

do processo mesmo da alegoria surge. Em *A jangada de pedra* a presença de movimentos é essência de sua constituição: há o movimento do mar, o da península a navegar sobre o mar, o das personagens a caminharem pela península, a qual se encontra na Terra e assim por diante. Ou seja, esse encadeamento parece reproduzir “a lógica figurativa que integra as imagens dentro de um desígnio descritivo da figura”, como Nuno Júdice caracteriza a dinâmica da alegoria (1992, p.18). Portanto, há uma ligação íntima entre todos os movimentos para a construção da alegoria, a qual, por sua vez, num entrecruzar de alegorias, propiciará a edificação de *A jangada de pedra*, o que vem confirmar a idéia apontada pelo narrador.

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

Podemos também associar a noção de demonização à do contra-sublime, equação que está presente em *A angústia da influência*, de Harold Bloom, em seu quarto capítulo. Embora trate de outro objeto — o poeta novo em sua relação com os predecessores, isto é, a relação filiação-anterioridade — tal conflito não deixa de ter pontos de contato com a alegoria criada pelo romance de Saramago, onde a imagem de paternidade (Europa) se vê ameaçada pelo filho desgarrado que dela quer se separar (península). Para Bloom, “a demonização, como cociente revisionista, é um ato de automutilação, realizado com a intenção de que sirva para adquirir conhecimentos mediante uma representação da perda do poder” (1991:126). Longe de adotar o embasamento

psicanalítico, que é o que move o crítico americano, pretendemos apenas sublinhar a importância desse conceito para explicar um comportamento que está presente em todo artista consciente das tensões que alimentam a sua escrita nas relações entre tradição e modernidade, passado e presente, pertença e ruptura. Essa tensão é fundamental n'*A jangada de pedra*.

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

Se retomarmos a viagem da península e a vírmos como a alegoria da linguagem, a primeira alegoria construtora de *A jangada de pedra* aflora em sua imensa magnitude: a viagem da linguagem rumo à construção da alegoria da modernidade, a qual é, ao mesmo, elemento construtor e elemento construído, ou seja, subjaz a essa edificação uma estrutura circular, a qual pode ser vista também no título do romance: tomando a pedra- palavra de Joaquim Sassa como elemento mobilizador da península, pois é ela que fará a jangada partir. Nesse sentido, elemento móvel, veremos que a mobilidade dada à jangada repercutirá na pedra - palavra, pois esta é também o ponto de convergência dessa viagem. Desse modo, há uma ligação estreita, mas ao mesmo tempo ampla, entre o elemento mobilizador - a palavra - e o elemento móvel - o discurso -, pois à medida que o último se constrói, provoca repercussões na palavra que oscilará ao sabor do ritmo da jangada. Lembremos as palavras de Eagleton: “A significação nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência. Ler um texto significa antes acompanhar esse processo de oscilação.” (1997: 176).

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

Há outras passagens nas quais a busca pela causa transparece: “Nestas dezenas e dezenas de milhares de lugarejos, aldeias, vilas e cidades, o que não falta são pessoas que jurariam ser causa e causas, tanto do ladrar dos cães como do mais que virá (p. 13)”;

“De efeitos e causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso” (p.29). Em outro trecho – “e se um destes dias tivermos do estranho caso apresentado uma primeira explicação, o mais provável é que tal explicação não passe de aparência dela, excepto se da explicação pudermos ter uma explicação e assim sucessivamente” (p.171) – reafirma-se o jogo discursivo, retórico, que se faz justamente para mascarar a impossibilidade de solução. No entanto, ao negá-la por esse excesso explicativo, faz aflorar seu questionamento como a mostrar que talvez não haja resposta mesmo quando a procura é feita com certa ingenuidade, não levando em conta de que há no mundo um entrelaçamento de causa e efeitos que variam em progressão geométrica. Novamente o apego à linguagem é a única saída, utilizada como uma rede a se tecer infinita. Retomando Eagleton (1997, p.178), “assemelha-se a uma teia que se estende em limites; onde há intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum deles é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo”. O crítico, ao tratar do pós-estruturalismo, acrescenta: “qualquer teoria da história ou linguagem concebida como uma simples evolução linear, não leva em devida conta a emaranhada complexidade dos signos, o movimento de avanço e recuo, de presença e ausência, o aspecto frontal e lateral da linguagem em seus processos concretos. A este emaranhado complexo, o pós-estruturalismo chama de “texto”. (1997, p.182).

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

Assim, quando nos voltamos à busca da causa do desgarre da península ibérica, devemos dar o mesmo enfoque à busca, ou seja, desvelar o conjunto de fatores possíveis para tal separação – políticos, religiosos, sociais, históricos – os quais estão inseridos nessa ficção pós-moderna. É interessante notar também que a busca (ou sua recorrência) está figurativizada na construção de fragmentos repetidos, por exemplo: “é uma clareira afastada do rio, um círculo com freixos ao redor que parece nunca ter sido cultivado, sítios desses são menos raros do que se imagina(...)” (p.139) – que retoma, de certa forma, outra passagem: “um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços, ia por carreiros e caminhos entre árvores, altas como o nome que lhes foi dado, choupos e freixos chamadas (...) (p.14). Essas

retomadas ou esses passos recorrentes nos permitem ver que, talvez, os lugares em que as personagens estão, quando executam seus atos insólitos, talvez não sejam tão díspares como a princípio poderíamos pensar. Assim, a repetição surge como um índice de que o espaço, na verdade, é o mesmo – a península ibérica – ponto de partida e ponto de chegada, o que reforça a imagem circular recorrente no texto.

Dois excertos nos parecem extremamente significativos: “As pessoas nascem todos os dias, só delas é que depende continuarem a viver o dia de ontem ou começarem de raiz e de berço o dia novo, hoje.” (p.248); o outro: “as vidas não começam quando as pessoas nascem, se assim fosse, cada dia era um dia ganho, as vidas principiam mais tarde, quantas vezes tarde de mais, para não falar daquelas que mal tendo começado já se acabaram, por isso é que o outro gritou, Ah, quem escreverá a história do que poderá ter sido.” (p.16). Estão implícitas nas afirmações transcritas duas considerações fulcrais nessa narrativa: a primeira está justamente ligada ao universo ibérico. A viagem da península e seu afastamento da Europa podem ser vistos como a possibilidade de um recomeço, de um nascer hoje, ou seja, *A jangada de pedra* tem como foco central a construção desse percurso ibérico, visando à criação de um espaço ibérico que possibilite começar “de raiz e de berço o dia novo”. A segunda consideração é decorrente da primeira – a possível construção desse espaço ibérico responde à pergunta feita sobre “quem escreverá (futuro do presente) a história do que poderia ter sido (futuro do pretérito), ou seja, somente na criação artística existe a possibilidade de conciliar futuros díspares e, mesmo na contramão da História, incitar a movimentação do mundo ibérico, cuja característica principal encontra-se na “precariedade das estruturas e idéias assentes”. (p.223). Poderíamos dizer, apropriando-nos de uma intrusão do narrador — “ainda há quem não acredite em coincidências, quando coincidências é o que mais se encontra e prepara no mundo, se não são as coincidências a própria lógica do mundo.” (p.120) — que as “coincidências” desses excertos nos levam ao procedimento de construção do romance, ou seja, as coincidências, vistas nas repetições, estão embasadas por um raciocínio lógico de alguém que deseja a criação do espaço ibérico.

Por outro lado, para que ele se constitua vários fatores devem convergir, pois a aceitarmos o conselho do narrador, “Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, deslocamo-nos nas calhas do tempo com um movimento circular.” (p.80). Nesse caso, a hesitação pode impossibilitar a construção tão almejada do próprio espaço e então o movimento circular estaria carregado de uma conotação negativa, pois, ao contrário do desejado, não há mobilidade e sim voltas inconseqüentes. A comparação com

Portugal e sua situação periférica é inevitável – e, então, o último trecho pode ser visto como alegoria do modo de proceder português, atrelado a um pensamento que hesita em sair de si mesmo, anestesiado em seu insulamento, na falta de ação. Diante dessa estaticidade cultural, perpetuada pela tradição, é que *A jangada de pedra* traz em seu cerne a idéia de movimento, como força de oposição ao marasmo português. A circularidade da península é a da “deslocação circular” (p.287), que se faz em sentido diabólico, contrário ao tempo, resgatando e revendo o passado e investindo no presente como possibilidade de futuro. Assim, o tratamento dado à circularidade de *A jangada* é transgressor, pois embora resvale na estrutura circular do mito não há um retorno ao princípio, posto que a tese que coloca a península voltando ao seu início não se confirma. O final fica em aberto como índice de possibilidade de construção do novo, tanto que o espaço ocupado por ela passa a ser outro: “até agora não se verificou ainda qualquer movimento que fundamente a hipótese de um regresso ao ponto de partida, enunciada, aliás, mais como demonstração do sublime do que como confirmação previsível da tese geral (p.259) – afirmações que reiteram a visão de que a estaticidade parece ser inerente ao universo português.

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

É justamente contra essa submissão à ideologia cristã, como fonte de controle, que a narrativa de Saramago se insurge, como já

analisamos, por talvez ser uma das fontes paralisadoras do mundo português. O caráter messiânico da cultura portuguesa projeta-se no mundo das letras e três escritores se destacam: Gonçalo Anes de Trancoso Bandarra (século XVI), autor de *Trovas* de caráter profético e messiânico; Padre Antônio Vieira, com a *História do futuro* e Fernando Pessoa, com *Mensagem*. O narrador de *A jangada*, consciente desse componente messiânico ironiza:

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

Assim, com uma cultura pautada no cristianismo e sentindo-se de posse de um dever messiânico, Portugal combateu os muçulmanos invasores e, por isso, não participou tão efetivamente de acontecimentos como o nascimento da burguesia comercial, o que dará início a um certo atraso do país em relação aos outros. É bom ouvir novamente as palavras de Eduardo Lourenço: “Quando, nas primeiras décadas do século XIX, Portugal, pela pena dos primeiros representantes de um novo Portugal - saído da Revolução Liberal - , faz o balanço da sua situação no mundo, quer dizer, na Europa, e, ao mesmo tempo, se volta para o passado para saber se ainda terá futuro, fá-lo já como se não fosse Europa ou então uma outra espécie de Europa.”. (1991, p.95). A colocação do crítico não poderia ser mais providencial à análise do romance de Saramago, pois esse sentimento de distanciamento está alegorizado no desgarre da península e conseqüente afastamento da Europa. É interessante apontar, também, que Eduardo Lourenço recorre à mesma imagem de *A jangada de pedra* para retratar esse alheamento do país - “a nossa situação de ilha” (1991, p.95), e, que segundo ele, está ligada intimamente ao Império português do século XVI, pois “o novo tempo imperial português - o da nossa cultura daí em diante voltada à glosa interminável desse tempo, entre todos “gloriosos” - não se acrescenta (...) ao velho tempo português, dilacera-o. E, antes de tudo, metamorfoseia-o, e com essa metamorfose instala Portugal e sua cultura num espaço fechado, embora de âmbito universal (1999, p.95-96).

A imagem da ilha perdida no mar adquire maior sustentação a partir dessas colocações do ensaísta português e, como não poderia deixar de ser, *A jangada de pedra* resgata e insere em seu texto esses dados culturais e históricos e os põe em causa, pois é certamente neles

que estaria a fonte primeira da passividade portuguesa. No entanto, como já dissemos, o desejo é a dessacralização e demonização, por isso, ao contrário da (b)arca de Noé salvadora, a jangada de Saramago não quer salvar o que não merece ser salvo; é preciso se expor aos riscos e desviar para outro caminho um corpo nacional com problemas estruturais. A reavaliação desse país conta, portanto, com um narrador demiúrgico e irônico, um estrategista textual, que serve aos desejos do Autor com tanta fidelidade quanto sua ânsia em criar novos rumos para o mundo português. Para tanto, ironizar a mentalidade retrógrada, por exemplo:

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

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

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

A comparação do destino d'*a jangada* ao da Atlântida pode estar alicerçada na inconsciência reinante em relação a esse universo flutuante: “Espanhóis e portugueses, refeitos já do susto do apagón e negrum, assistiam ao pânico, achavam-no sem razão” (p.38); “havia milhões, sim, milhões de pessoas que não percebiam o que se passava,

ou tinham uma idéia vaga, formada apenas de palavras cujo sentido se compreendia por metade, ou nem isso (...)" (p.35) e a essa ignorância por grande parte da população a península responde com seu desdém: "Alheia a estes bastidores da intriga política, a península continua a navegar para ocidente (...)" (p.271) — uma engenhosa antropomorfização para metaforizar a atitude altiva do continente, uma marca ligada a seu passado histórico. Se não há por parte da população a conscientização necessária, ela é menor ainda nos governantes, os quais, por sua incapacidade latente, devolvem o problema sem resolvê-lo, como mostra o narrador: "o governo confia que o espírito de iniciativa particular resolva, quiçá de modo original e com ulterior proveito geral, as situações que não se enquadrem no esquema nacional de evacuação e reinstalação das populações." (p.213) — uma fala que reproduz a ineficácia e o absurdo do plano de evacuação, espelho, aliás, do governo de "salvação" a que aludira o próprio governo.

Mesmo beirando a naufrágio, há no texto, uma passagem que nos permite relacioná-la ao contexto da cultura portuguesa. Trata-se do episódio da troca de roupa de Maria Guavaira:

abriu o baú e começou a escolher roupas do seu tempo de claridade, tons de rosa, de verde, de azul, o branco e o vermelho, o laranja e o lilás, e mais os misturados 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 (...) o vento dá-lhes nos cabelos, as roupas estalam e drapejam como bandeiras, apetece gritar viva a liberdade (p.188, grifos nossos).

Há dois momentos distintos nesse excerto: o primeiro se refere à estaticidade, ao fechamento e ao alheamento alusivos ao não-uso das potencialidades, pois o "tempo morto" é metáfora de Portugal e sua história como destino irrealizado. No entanto, com a iluminação (sol) um outro quadro se apresenta: há cor, vivacidade e as roupas tornam-se "bandeiras" multicoloridas, ou transnacionais e a possibilidade de abertura consagra-se no grito de liberdade, o que pode ser visto como alegoria do mundo desejado pelo Autor, que o realiza em certo sentido em seu romance, ou, pelo menos, instala sua possibilidade de existência.

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

fundamentos particulares e intrínsecos, as nacionalidades, tão laboriosamente formadas ao longo de séculos.” (p.151).

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

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

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

criticamente a memória cultural de seu povo – o fervor católico, a concepção fatalista de povo messiânico, a passividade decorrente da não-existência de conscientização – o romance traz à tona as idiossincrasias de Portugal para questioná-las a partir de suas origens.

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

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

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

Um trecho do romance nos parece singular, pois enuncia poeticamente o desejo do Autor: “cada um de nós vê o mundo com os **olhos** que tem, e os **olhos** vêem o querem, os **olhos** fazem a diversidade do mundo e fabricam as **maravilhas**, ainda que sejam de **pedra**, e as altas **proas**, ainda que sejam de **ilusão**.” (p.207, grifos nossos). A ênfase ao olhar, figurativizada no deslocamento do signo ocupando diferentes lugares e criando uma projeção especular com as “ilhas” de “maravilhas” e uma relação semântica com o signo “ilusão”, além da proximidade sonora entre “pedra” e “proas”, enfim, toda essa movimentação hábil da percepção singular do mundo parece encontrar afinidade (e ressonância) em outra percepção, construída de modo semelhante. Também em Camões há o jogo com o olhar singularizador, que sabe

deslocar-se para flagrar as diferenças entre eu e outro, realidade e ilusão, consciência e inconsciência, como nos mostra uma de suas redondilhas:

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

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

A viagem da península tendo Portugal como destino nos incita a buscá-lo, mas para tanto, “enquanto um único querer não prevalece perturba-se o conjunto e confunde-se o itinerário.” (p.65). Não é só dos estorninhos que se fala aqui, mas por extensão metafórica, de todo um povo que precisa se unir para um vôo consistente. Contrariamente ao esperado, perpassa a essa navegação uma vontade quase que inabalável, e a viagem reveste-se de tenacidade e “nunca tão longe como agora, que vamos navegando. Ainda que muito vos custe a acreditar.” (p.75). A instabilidade viaja juntamente com a península, mas “não há escolha, ou nos vamos daqui, ou morremos todos.” (p.196). A possibilidade de naufrágio, outro componente constitutivo da península, também é companheira da viagem, pois “nem todos os que buscaram encontraram, mas a culpa não é sempre de quem procura, quantas vezes não há riqueza nenhuma onde, por malícia ou ignorância, nos tinham dito que havia” (p.301). Assim, mesmo existindo a possibilidade de uma busca infrutífera, a península navega, mas sob o signo da incerteza, de um devir – “já nos resignámos a que Ulisses não chegue à pátria a tempo de encontrar a doce Nausicaa, mas ao menos permita-se que o cansado mareante dê à costa na ilha dos Feácios, e, não podendo ser essa, outra

qualquer, basta que repouse a cabeça no seu próprio antebraço, se um colo feminino, oferecido, o não espera”. (p.303).

Mais dois trechos são fundamentais para a análise: “e eu pergunto o que seria de todos nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras.” (p.304), que se completa com: “nos tem ensinado a experiência quanto são insuficientes as palavras à medida que nos aproximamos da fronteira do inefável, queremos dizer amor e não nos chega a língua, queremos dizer quero e dizemos não posso, queremos pronunciar a palavra final e percebemos que já tínhamos voltado ao princípio.” (p.305). Como podemos ver, estamos diante de uma narrativa que faz da reflexão acerca da linguagem um outro instrumento para transportar a jangada em sua viagem lingüístico-cultural:

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

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

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

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

mundo de sua representação; num ir e vir que dá a ela uma estrutura circular (imagem recorrente no romance) já que o movimento artístico busca-se a si mesmo por sua natureza poética. É o que propõe Valery acerca do trabalho do poeta:

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

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

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

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

À fragilidade da jangada contrapõe-se, em certo sentido, a pedra, que vai adquirindo ao longo do texto inúmeras possibilidades semânticas. É a pedra-palavra, elemento mobilizador e móvel da narrativa, abrigo instável de um desejo pétreo. Torna-se, ao mesmo tempo, pedra-obstáculo, pois, pode sugerir a possibilidade de a jangada afundar, no entanto, por ser seu elemento constitutivo, a pedra nos remete à constatação de que esses entraves não estão em outro lugar a não ser no próprio país. Vemos aflorar, assim, um possível caminho para esse país labiríntico de José Saramago — a (re)construção do passado — por meio de questionamentos dessacralizadores, da

problematização dos entraves culturais (pedra), que passam a ser usados como instrumento de uma possível edificação de um outro futuro. Aproveitando o que afirma Antonio Quadros, “antes de tudo, a pedra é, fica sempre ela mesma, não muda – e choca o homem pelo que tem de irreduzível e de absoluto, e, fazendo-o, desvenda-lhe por analogia, a irreduzibilidade e o absoluto do Ser.” (1986, p.98).

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

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

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

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

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

Bibliografia

- BERCHEM, T. O país à margem mirando o mar: Portugal de regresso à Europa. *Revista Humboldt*, v.63, p. 18-23, 1992.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard)
- BOLLINGER, R. Odisséia com cão – piloto. *Revista Humboldt*, v. 63, p. 16-17, 1992.
- BUENO, F. S. (ed.crit.) *Camões – Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CALBUCCI, E. A jangada de pedra: navegar é preciso, viver... IN: CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CARVALHAL, T. F. (org). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: ed. Universidade / UFRGS, 1999.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. IN: ____ . VÁRIOS. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COSTA, H. A construção da personagem de ficção em Saramago da *Terra do pecado ao Memorial do convento*. *Colóquio/Letras*, p.205-217, 1998.
- DIAS, M. H. M. A operação lúdica com a linguagem: poder e manipulação. IN: *Estudos Lingüísticos*. São Paulo: UNESP, 2000, v. XXIX.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986 (Série Documentos)
- IANNONE, C. A. (org.) *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- JÚDICE, N. *O processo poético*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992.
- KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72).
- LOPONDO, L. (org.). O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em *A jangada de pedra*. IN: ____ . *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanistas / FFLCH / USP, 1998.
- LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade*. 4. ed. Dom Quixote, 1991.
- LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

SARAMAGO, J. O(meu) iberismo. *Jornal de Letras*, 30 out. 1988.

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

SARAIVA, A. J., LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 11. ed. Porto: Porto, s.d.

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