


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

TANIA MARA ANTONIETTI LOPES

**O REALISMO MÁGICO E SEUS DESDOBRAMENTOS EM
ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO**



ARARAQUARA – SP

2011

TANIA MARA ANTONIETTI LOPES

**O REALISMO MÁGICO E SEUS DESDOBRAMENTOS EM
ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP

2011

TANIA MARA ANTONIETTI LOPES
O REALISMO MÁGICO E SEUS DESDOBRAMENTOS EM
ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Teoria e crítica da narrativa

CAPES

Data da defesa: 03/05/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

FCL – UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dr^a Lílían Lopondo

FFLCH – USP – São Paulo

Membro Titular: Prof^a Dr^a Sonia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof^a Dr^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes

FCL – UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho

FCL – UNESP – Assis

Local: FCL – UNESP – Araraquara

Para Reinaldo e Miguel: razão dos meus dias.

AGRADECIMENTOS

Ao Reinaldo, o homem que eu amo, pela paciência e generosidade. Aos meus amados pais, fundamentais em minha vida e responsáveis pelo que sou. Aos meus queridos irmãos, Paula, Diego e, minha outra parte, Vania.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi, pelo apoio, pela compreensão, pela valiosa amizade e, sobretudo, porque acreditou em mim e fez com que eu também acreditasse.

Aos familiares, pelo afeto permanente.

Às minhas amigas, pelo respeito, atenção e paciência, que acompanharam de perto a minha caminhada, Bruna Medeiros Hamabata, Maria Claudia Bomtempo Pizzi, Sabrina Maria de Amorim, Ana Márcia Barros, Ludmila Giovana Ribeiro de Mello. Aos meus adoráveis amigos Camila da Silva Alavarce Campos, Valéria Arauz e Roberto de Lima, sempre presentes apesar da distância. Ao meu amigo Igor Giovanni Mazzo, que também distante me incentivou desde sempre. Ao carinho dos meus amigos longe da tese, mas perto de mim e por isso tão importantes: Daniela e Marcelo Gabriel, Sabrina e Sebastião Messa, Paula Rodrigues e Rafael Bettega, Daniel e Maria Claudia Perassolli, Victor Romualdo Francisco e Elaine Patrícia Micossi da Cruz.

Às professoras Dr^a Lílian Lopondo, Dr^a Monica Simas e Dr^a Aparecida de Fátima Bueno, cujas disciplinas foram essenciais para o direcionamento deste trabalho, às professoras Dr^a Sônia Helena Raymundo Piteri e Dr^a Maria Lúcia Fernandes Outeiro, pelas considerações preciosas dadas no exame de qualificação, sem as quais este trabalho não seria possível.

Ao prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchesan, pela amizade e disponibilidade quando preciso foi.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou esta pesquisa.

A Deus e Nossa Senhora, sempre.

“Isso é o prodígio da literatura, poder ser capaz de chegar mais fundo na consciência dos leitores mesmo falando sobre uma outra coisa”¹.

José Saramago (2010, p.183)

¹ “Em Frankfurt, Saramago analisa o senhor José, personagem de seu novo livro”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1997 [Entrevista a Paulo Roberto Pires].

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal apresentar os desdobramentos do realismo mágico numa análise de *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 2006) e em leituras de *As intermitências da morte* (SARAMAGO, 2005) e *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 2007), em que o procedimento literário em questão – tendo em conta a figura do narrador – adquire uma função dialógica, que se dá por meio de referências intertextuais com mitos, lendas e outras formas de narrativa da tradição literária ocidental. A análise literária baseia-se nas concepções de Gérard Genette e outros autores sobre o narrador; para a concepção de realismo mágico, utilizamos essencialmente as reflexões de Irlemar Chiampi e Willian Spindler; no que diz respeito aos diálogos promovidos pela intertextualidade, recorreremos aos conceitos propostos por Mikhail Bakhtin, Lauren Jenny e Lucien Dällembach. De posse destes e de outros estudos da teoria da narrativa, analisamos os textos literários, com a preocupação de identificar elementos que inserem os romances mencionados na perspectiva do realismo mágico, procedendo também à reflexão sobre o diálogo que o autor português realiza com a literatura hispano-americana por meio desse procedimento, procurando compreender o processo de construção dos romances pelo viés da narrativa mágica e suas contribuições para a literatura contemporânea .

Palavras – chave: José Saramago – Literatura portuguesa – Realismo Mágico – Intertextualidade.

ABSTRACT

This study aims to present the features of magical realism in an analysis of *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 2006) and in readings of *As intermitências da morte* (SARAMAGO, 2005) and *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 2007), in which that narrative procedure – taking into account the narrator – acquires a dialogical function, that comes to the fore through intertextual references about myths, legends and other forms of the Western literary tradition. The literary analysis is based on the ideas of Gérard Genette and other authors about the narrator; for the concept of magical realism, we use essentially the reflexions of Irlemar Chiampi and William Spindler; as for the dialogues induced by the intertextuality, we make reference to the concepts proposed by Mikhail Bakhtin, Lauren Jenny and Lucien Dällembach. Using those and other studies of narrative theory, we analyze Saramago's texts, bearing ever in mind the need to identify elements that insert those novels in the perspective of magical realism, proceeding also to reflect about the dialogue the Portuguese author creates with the Spanish-American literature through this procedure, aiming to understand the process of novel building through the lens of magical narrative and its contributions to contemporaneous literature.

Keywords: José Saramago – Portuguese literature – Magical realism – Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 REALISMO MÁGICO: PROBLEMATIZAÇÃO	12
1.1 Uma breve reflexão sobre a busca eterna por uma terminologia ideal	23
2 A COMUNHÃO DOS NARRADORES MÁGICOS.....	26
2.1 A propósito de Blimunda	28
2.2 Apontamentos sobre o narrador	31
2.3 A voz saramágica	39
3 A JANGADA DE PEDRA: O DIÁLOGO E O ENCONTRO	47
3.1 O diálogo com a literatura periférica	55
3.2 Atmosfera mágica: resgate de mitos e lendas	61
4 A TECEDURA DOS FIOS MÁGICOS	80
4.1 <i>As intermitências da morte</i>: a transfiguração do mito	80
4.2 <i>Ensaio sobre a cegueira</i>: composição da atmosfera mágica	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

A motivação para estudar o realismo mágico em romances de José Saramago partiu das reflexões suscitadas pela pesquisa que desenvolvemos em nossa dissertação – “O realismo mágico na comunhão estética entre *Memorial do convento* e *Cem anos de solidão*”. Naquele momento, o objetivo da pesquisa era problematizar a relação entre história e ficção no romance do autor português sob a perspectiva do realismo mágico, representado em nossos estudos pelo autor colombiano Gabriel García Márquez, com seu romance mais representativo.

A escolha de *Memorial do convento* (1982) justificou-se por ser o primeiro romance no qual José Saramago se aproxima de maneira mais evidente do procedimento que foi difundido na literatura a partir dos escritores hispano-americanos e por trazer explicitamente a problemática acerca da ficcionalização da história. Contudo, já era de nosso conhecimento que *A jangada de pedra* (1986) se configurava como um romance mais direcionado para o realismo mágico, concretizando o diálogo do autor português com as literaturas tratadas como periféricas, fato que contribuiu para o nosso interesse em continuar os estudos sobre o realismo mágico nos romances saramaguianos.

Embora *A jangada de pedra* se constitua como o romance que conduz a nossa tese, elegemos mais dois romances para serem discutidos sob o enfoque realista mágico, sendo eles *As intermitências da morte* (2005) e *Ensaio sobre a cegueira* (1994). A averiguação, nos romances saramaguianos, do que consideramos como um procedimento narrativo ou mesmo uma tendência literária torna-se mais consistente no cenário literário atual com a produção de romances que seguem essa linha, ultrapassando já há algum tempo os limites geográficos ao se expandirem para outras partes do mundo²; é o caso de José Saramago que, entre um romance e outro, seguiu as veredas do realismo mágico, tornando possível essa leitura.

Considerando que o objetivo da tese se concentra em discutir os desdobramentos do realismo mágico, ou seja, de que forma o procedimento se configura em cada romance, buscamos enfatizar, em *A jangada de pedra* e *As intermitências da morte*, os diálogos que o discurso realista mágico neles proporciona, enquanto em *Ensaio sobre a*

² Entre autores não-hispânicos que se destacam atualmente por seguirem a tendência do realismo mágico estão o inglês Neil Gaiman (*Coraline*, 2003; *Deuses americanos*, 2004; *Lugar Nenhum*, 2007), o japonês Haruki Murakami (*Kafka à beira-mar*, 2008), o indo-britânico Salman Rushdie (*Os filhos da meia-noite*, 1980; *Versos satânicos*, 1989). Na literatura brasileira podemos considerar Guimarães Rosa, Murilo Rubião e J.J. Veiga como autores que lançam mão de traços do realismo mágico em seus romances.

cegueira, nossa preocupação se concentrou nos elementos que qualificam o romance sob tal perspectiva. Aproveitamos para mencionar que o capítulo I, aquele no qual privilegamos a problematização do conceito de realismo mágico, é suscetível de discussão por se tratar de uma busca permanente de “codificação” de um termo ainda em construção. Propomos, assim, uma tentativa de teorização para tornar possível a discussão e a análise dos textos, e não a imposição de um conceito já consolidado. Talvez resida nesse fato a plausibilidade de nossos estudos, isto é, a possibilidade de tornar produtiva a discussão.

Em relação aos artigos e textos teóricos abordados para tratar do realismo mágico, apresentamos algumas linhas que consideramos pertinentes à análise dos romances, ou seja, aqueles que utilizam o termo de maneira uniforme e o problematizam. A princípio, sugerimos o uso de uma terminologia para nos referirmos ao realismo mágico que possibilitasse maior precisão teórica, mas logo compreendemos que essa busca poderia limitar e empobrecer nosso trabalho, tendo em vista que o que torna a discussão interessante é a diversidade que o termo oferece, ou seja, os múltiplos pontos de vista em sua abordagem. No entanto, as escolhas que propomos para nos referirmos ao realismo mágico auxiliam na clareza das análises e, esperamos que assim seja, evitam a confusão no que diz respeito à literatura tradicionalmente fantástica.

O capítulo II, por meio da retomada das investigações realizadas em nossa dissertação, apresenta um estudo minucioso sobre a concatenação da figura do narrador saramaguiano e realista mágico. Considerando-se que *Memorial do convento* pode ser tomado como o primeiro romance de José Saramago a constituir-se de traços realistas mágicos, é imprescindível sua menção neste trabalho. Em relação à instância narrativa, trata-se de um elemento essencial para que a vertente realista mágica seja percebida nos romances, uma vez que a voz do narrador determina, de um lado a naturalidade dos fatos sobrenaturais ou inusitados e, de outro, a sobrenaturalização do real no texto analisado sob a perspectiva do realismo mágico.

No capítulo III, a análise privilegia o romance *A jangada de pedra*, pois acreditamos que essa narrativa corrobora o diálogo de José Saramago com a literatura hispano-americana, além de oferecer uma contextualização do procedimento narrativo no cenário literário, assim como a sua evolução. Nesse momento, torna-se evidente o papel dialógico do realismo mágico nos romances do autor português.

No último capítulo, propomos uma sucinta leitura de *As intermitências da morte e Ensaio sobre a cegueira* sob a perspectiva do realismo mágico, sendo que no primeiro privilegamos a característica dialógica do qual o procedimento se constitui e no segundo nos

preocupamos em constatar o aspecto diverso que o realismo mágico pode apresentar através de um de seus desdobramentos, levando-nos a refletir sobre que papel o realismo mágico tem na literatura contemporânea.

A nosso ver, nos três romances escolhidos para nossas reflexões, José Saramago lança mão do realismo mágico ao levar para o enredo eventos considerados irrealis para a lógica de um mundo que não seja ficcional. O extraordinário desligamento entre a Península Ibérica e a Europa, a inaudita “greve” da morte e sua transfiguração em mulher e a inusitada cegueira que assola todo um país exceto uma mulher, são acontecimentos narrados como se fossem naturais, proporcionando não apenas a transformação da realidade, mas sua ampliação no mundo representado, o que nos permite ler esses romances pelo enfoque do realismo mágico. Além disso, as narrativas observadas por esse viés acabam por questionar o próprio compor dos romances, assim como o ato de narrar, que necessita da linguagem e do leitor para se efetivar. Por meio da linguagem, tais narrativas são capazes de recompor o mundo a partir de visões diversificadas e promover a comunicação entre as pessoas sem deixar de “fazer o leitor viver uma ilusão” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20).

Dito de outra forma, conferindo às ficções o “papel circular e recíproco de nos completar”, as narrativas mágicas podem preencher o “espaço entre a vida real e os desejos e as fantasias” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21), nivelando e avivando a imaginação humana.

1 REALISMO MÁGICO: PROBLEMATIZAÇÃO

Uma vez que a expressão “realismo mágico” tem se manifestado frequentemente em diversos artigos e trabalhos acadêmicos, sendo inclusive objeto de nossos estudos nos últimos anos, acreditamos ser necessário traçar brevemente suas origens e seu uso, e propor uma terminologia que possibilite mais uniformidade quando nos referirmos ao conceito e sua função na literatura.

Segundo Franz Roh (1890-1965), historiador alemão e crítico de arte que cunhou o termo em 1925, o realismo mágico abrange tipos variados de pintura, nos quais os objetos são representados com naturalismo, mas devido a elementos paradoxais ou estranhas justaposições, tais objetos transmitem uma impressão de irrealidade e unem o comum com o senso de mistério.

Após um longo percurso, depois de críticos hispano-americanos como Arturo Usler Pietri, Ángel Flores, Luis Leal, empregarem o termo na literatura, após ser associado ao *real maravilloso* de Alejo Carpentier e alcançar, na década de 1960, sua maior expressão no *boom* da literatura hispano-americana, à qual a expressão é geralmente relacionada, o realismo mágico volta a ter forte representação na crítica e na literatura contemporâneas.

Both Asturias and Carpentier discussed the idea of magic realism in their own works, linking it explicitly to surrealism, Asturias using the very word “réalisme magique” in a 1962 interview in Les Lettres Françaises, while Carpentier chose to rechristen it in his influential essay “De lo real maravilloso americano”, originally prefacing El reino de este mundo and collected in his 1967 volume Tientos y diferencias. (D’HAEN, 1995, p.191)³

El reino de este mundo, com o respectivo prefácio, foi publicado em 1949, e nele o crítico de arte e historiador cultural cubano Alejo Carpentier narrava a sua visita ao Haiti, feita em 1943. De acordo com ele, o *real maravilloso* era um elemento onipresente não só no Haiti, mas em toda a América, cuja história se caracterizaria como uma “crônica do real maravilhosos”. (CARPENTIER, 1987, p.142)

³ Asturias e Carpentier discutiram a ideia de realismo mágico em suas próprias obras, ligando-o explicitamente ao surrealismo, Asturias usando amplamente a palavra “réalisme magique” em uma entrevista, em 1962, em *Les Lettres Françaises*, enquanto Carpentier escolheu rebatizá-lo, em seu influente ensaio “De lo real maravilloso americano”, originalmente no prefácio de *El reino de este mundo* reunido em 1967, em seu volume *Tientos y diferencias*. (Tradução nossa)

Como dissidente do movimento surrealista⁴, Carpentier considerava o maravilhoso como princípio ordenador de sua narrativa. No prólogo de seu romance, o autor cubano explica como se configura seu universo novelesco. Segundo Bela Jozef (1986, p.152), os romances de Carpentier oferecem uma visão privilegiada da realidade que está além da aparência, em seu âmbito poético, histórico e cultural. Fundamentado no preceito surrealista, o autor cultivou o realismo mágico “na procura da essência do mundo americano”.

Ao longo do prólogo, percebemos claramente que, ao afastar-se do Surrealismo europeu, Carpentier (1987) tornou-se um crítico sagaz do movimento, comparando-o frequentemente com o seu novo ponto de vista, já que seu objetivo era trazer o que chamava de “verdades europeias” para o continente americano. Agindo dessa maneira, o autor acreditava opor-se àqueles que levaram para a Europa as “nossas verdades” sem ao menos entendê-las. Ou seja, para Carpentier, o Surrealismo se traduzia em uma “esgotante pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certas literaturas européias” das primeiras décadas do século XX. (CARPENTIER, 1987, p.139; grifos nossos)

Ao se referir ao Surrealismo de maneira sempre irônica, Carpentier (1987, p.139) critica aqueles que lançam mão da fantasia, mas se esquecem de que o maravilhoso surge “de uma inesperada alteração da realidade”, sendo essa alteração uma “revelação privilegiada [...] de uma ampliação das escalas e categorias da realidade” (1987, p.140). Diante de tais observações, é possível afirmar que Alejo Carpentier lançava em seu discurso as bases conceituais do realismo mágico⁵.

A partir da difusão do realismo mágico pela América Latina, mais especificamente pela América Hispânica, o “real” passará a adquirir um significado político nessas literaturas. Tendo em mente que Alejo Carpentier é dissidente de um movimento intensamente ideológico, podemos compreender o realismo mágico (de certa forma com influências do movimento surrealista) também como uma tendência ideológica, ou seja, de renovação:

⁴ Carpentier participou do movimento surrealista nos anos 1929-1930, em que escreveu relatos como “El estudiante”. Sua breve participação resultou em uma experiência enriquecedora e útil para catalisar suas opiniões acerca do movimento. A ruptura com Breton não significou a negação de Carpentier ao surrealismo como procedimento estético, mas o desenlace com a metodologia bretoniana e com a adoção de uma visão crítica exagerada de determinadas posturas políticas. As vinculações ideológicas e posterior ruptura de Carpentier com o Surrealismo podem ser encontradas num estudo de Rodríguez Monegal e Klaus Müller-Gergh, “Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier”, *Asedios a Carpentier*, Santiago do Chile, Universitária, 1972, p.13-39.

⁵ Embora Alejo Carpentier preferisse o termo “real maravilhoso” para se diferenciar da estética surrealista, optamos por uniformizar o termo, entendendo que “real maravilhoso” e realismo mágico são o mesmo procedimento.

[...] talvez dos movimentos todos de vanguarda, [o Surrealismo] seja o que se insurgirá de maneira mais flagrante contra o utilitarismo crescente, contra os meios de produção e contra o Capitalismo em geral, a ponto de, num momento de sua trajetória, abraçar ardentemente os valores ideológicos da esquerda emergente. [...] [F]rente à massificação imposta pelo Capitalismo e frente à condição desumana do homem explorado, o Surrealismo oferecerá uma utopia, a utopia do sonho. (GOMES, 1994, p.16; grifos nossos)

Dessa forma, se a estética surrealista procurava uma forma eficaz de ação para modificar a realidade, intervindo nela, os adeptos do realismo mágico encontraram essa forma de ação e a concretizaram em seus romances, mas não interferiram na realidade; na verdade, conseguiram revelar os mistérios já existentes nela, apresentando-a em sua forma ampliada. O romance realista mágico resolve questões que o romance tradicional já não dava conta de resolver e a ampliação da realidade (na ficção) foi uma delas.

É importante contextualizarmos aqui o que significa romance tradicional e crise do realismo quando tratamos da literatura hispano-americana. Segundo Ramón Xirau (1972), na literatura latino-americana há diversos tipos de realismo. O realismo do século de ouro espanhol (XVI-XVII) tinha muito de social, mas não se constituía de uma análise sociológica; tinha muito pouco de psicológico e nada de biológico. O realismo espanhol é um realismo corpóreo e encarnado, muitas vezes ultrapassando o verossímil. “Efetivamente, dentro desta literatura real e de vulto, às vezes brutalmente descarnada, está muitas vezes presente uma espécie de vontade de violentar a realidade e transcendê-la”. (1972, p.179).

A partir do século XIX, surge um outro tipo de realismo, procedente da França e fundamentado nos fatos (Balzac, Dickens, Zola). Trata-se do realismo de origem social e psicológica, em que há análise de costumes e costumbrismo. A escola realista da França sofreu influências de correntes filosóficas da época, como o positivismo. Essa tradição realista, de ordem social, psicológica e naturalista teve duração breve na América Latina, pois entrou em crise em plena era realista. Esse tipo de realismo revive o século XX sob a forma mais funda de um novo realismo, mas não é o movimento principal das letras latino-americanas. “O que predomina, a partir dos anos 20 e 30 é uma literatura que busca ‘outra’ realidade sem por isso ter que desentender-se da realidade em que nasceu”. (XIRAU, 1972, p.181)

Nos primeiros anos da Guerra Mundial todos os movimentos iniciados na Europa, os chamados movimentos de ruptura, repercutiram na América Latina. Segundo Xirau (1972, p.183), “[n]os melhores representantes de cada um deles [dos movimentos] existe uma profunda necessidade de criar novas realidades que transcendam o mundo cotidiano”.

Ora, o realismo mágico nada mais é do que uma das manifestações dessa “nova realidade”, que no campo literário desenvolveu-se consideravelmente durante a década de 1940 e, em 1954, Angel Flores popularizou o termo numa conferência intitulada “*Magical realism in Spanish American fiction*”, apresentada no Congresso da “*Modern Languages Association*” em Nova Iorque. Entre os críticos, esse termo sobrepujou o termo “real maravilhoso”, utilizado por Carpentier. Assim, Angel Flores pôs em moda a nova designação e com seu trabalho tentou, primeiramente, “reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo.” (CHIAMPI, 1980, p.24)

A partir daí, o processo de discussão conceitual do realismo mágico é lento, pois percebe-se um descompasso entre o discurso crítico e a criação literária, tornando as reflexões distanciadas no tempo. Somente em 1967 o crítico mexicano Luis Leal tentou reavaliar essa tendência literária, originalmente hispano-americana, nos *Cuadernos Americanos*, num artigo intitulado *El realismo mágico em la literatura hispanoamericana*. Ao tentar aproximar-se mais da sobrenaturalização do real, Luis Leal definiu o realismo mágico apoiando-se tanto no antiexpressionismo de Franz Roh como na proposta surrealista da existência do maravilhoso na realidade. Assim, a introdução da faceta “realista” do realismo mágico o diferencia da literatura fantástica e do realismo tradicional. O realismo mágico não pode ser pensado fora da linguagem narrativa e o escritor realista mágico não deve esquecer da importância do narrador e de sua relação com o narratário.

Para Leal, o ensaio de Flores era, naquele momento, o único estudo sobre o realismo mágico na literatura hispano-americana. Assim sendo, ele o retoma e procura corrigir o direcionamento de Flores, considerando que o realismo mágico começou somente em 1948, com a publicação do livro *Letras e Hombres de Venezuela*, de Uslar Pietri.

No Brasil, a obra de Irlemar Chiampi (1980), *O realismo maravilhoso*, tem sido considerada uma obra capital no estudo do realismo mágico. Chiampi (1980) considera o termo realismo mágico onipresente na literatura hispano-americana, constituindo-se como renovação ficcional dos anos 1940-1955, que significou a “crise do realismo” dos anos 1920-1930 e uma nova orientação narrativa nas letras hispano-americanas.

[O] realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p.19)

Os elementos que levaram a literatura hispano-americana à crise do realismo, segundo a autora, explicam-se pela monotonia do folclorismo pitoresco sobre a selva, o pampa, etc.; pelo simbolismo estereotipado dos conflitos do homem na sua luta contra a natureza e as forças de opressão social; pelo tom panfletário da antinomia empregados *versus* patrões; pela narração que submetia o leitor à manipulação ideológica em relação ao subdesenvolvimento; pela busca da “ilusão referencial” do relato. “Por fim, a compostura do discurso aliada à grandiloquência impressionista do estilo e à escassa imaginação verbal, era incapaz de absorver uma realidade mutante e heterogênea”. (CHIAMPI, 1980, p.20)

De acordo com Chiampi (1980, p.21), a escolha do termo “realismo mágico” associa-se à preocupação fundamental em constatar uma “nova atitude” do narrador diante do real; desse modo, a crítica não foi além do “modo de ver” a realidade sem penetrar nos mecanismos “de construção de um outro verossímil”, identificando, assim, esse modo complexo de ver com a “magia”.

A partir da década de 1990, há uma proliferação de artigos voltados para a discussão do realismo mágico. Trata-se de teóricos que procuram categorizar o procedimento de acordo com seus respectivos contextos.

Dificilmente algum crítico deixará de mencionar a literatura hispano-americana como fonte das narrativas realistas mágicas e associar esse tipo de literatura a posições ideológicas associadas aos marginalizados e às minorias. Num artigo intitulado *Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Caners*, publicado no livro *Magical Realism* (1995), organizado por Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris, Theo L. D’Haen trata o realismo mágico como um movimento, ideia que não nos desagrada, e coloca seu desenvolvimento paralelamente ao do pós-modernismo, sendo que o primeiro teve forte repercussão na América do Sul, enquanto o segundo prevaleceu na América do Norte.

A partir da década de 1980, ambos se expandiram para outras áreas linguísticas e geográficas. Talvez o que contribui para que a visão de D’Haen (1995) seja justificável em nosso trabalho, é fato de afirmar, com base num artigo de Julio Ortega⁶, que o realismo mágico se estabelece como parte do pós-modernismo, constituindo-se por traços como “*self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality,*

⁶ORTEGA, Julio. “Postmodernism in Latin America”. In: _____. **Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas**, ed. D’haen and Bertens, p.193-208.

parody, the dissolution of character and narrative instance, the erasure of boundaries, and the destabilization of the reader”⁷ (D’Haen, 1995, p.192). Ou seja, o realismo mágico poderia ser a fonte da pós-modernidade na literatura hispano-americana. Contudo, as reflexões de D’Haen (1995) contribuem com nossos estudos ao questionarem sobre o papel que o realismo mágico desempenha no que ele chama de grande corrente, ou movimento, que é o pós-modernismo. Mas entendendo-se que tais procedimentos podem ser independentes, parece-nos adequado reelaborar a pergunta, isto é, que papel o realismo mágico desempenha na literatura?

O que nos chama atenção e coincide com nossa abordagem é que D’Haen (1995) reconhece o caráter ideológico do realismo mágico e o inclui nas estratégias de combate ao discurso dominante, característica que incide também no pós-modernismo:

*To write ex-centrally, then, or from the margin, implies dis-placing this discourse. My argument is that magic realist writing achieves this end by first appropriating the techniques of the “centr”-al line and then using these, not as in the case of these central movements, “realistically”, that is, to duplicate existing reality as perceived by the theoretical or philosophical tenets underlying said movements, but rather to create an alternative world correcting so-called existing reality, and thus to right the wrongs this “reality” depends upon. Magic realism thus reveals itself as a ruse to invade and take over dominant discourse(s).*⁸ (D’HAEN, 1995, p.195, grifo nosso)

Considerar que o realismo mágico propõe o descentramento, não só no âmbito da literatura hispano-americana, confirma o que temos defendido em nossos estudos a respeito dessa tendência literária, ou seja, trata-se de um procedimento que tem como função desestabilizar o discurso dominante, que só aceita uma verdade, um ponto de vista, e ignora as vozes marginalizadas e esquecidas pelo que é considerado oficial. No contexto ficcional, o realismo mágico atua como estratégia de subversão de valores instituídos pelo poder e possibilita novas perspectivas numa realidade ampliada, agora revelada por uma nova visão. É essa característica, ou seja, oferecer um diferente ponto de vista que se estabelece além dos

⁷ “auto-reflexividade, metaficção, ecletismo, redundância, multiplicidade, descontinuidade, intertextualidade, paródia, a dissolução da personagem e da instância narrativa, o apagamento de fronteiras e a desestabilização do leitor”. (Tradução nossa)

⁸ Escrever ex-centricamente, então, ou do ponto de vista da margem, implica des-localar seu discurso. Meu argumento é que a escrita realista mágica alcança seu fim por primeiro adequar as técnicas da linha “centr”-al e então usá-las, não como no caso desses movimentos centrais, “realisticamente”, isto é, duplicar a realidade existente como percebida pelos princípios teóricos ou filosóficos subjacentes a esses movimentos, mas preferivelmente criar um mundo alternativo *corrigindo* a assim chamada realidade existente, e deste modo corrigir os erros dos quais depende essa “realidade”. O realismo mágico assim se revela como estratégia para invadir e assumir o(s) discurso(s) dominante(s). (Tradução nossa, grifo nosso)

limites do real aquilo que diferencia o realismo mágico da metaficção historiográfica, procedimento considerado característico do pós-modernismo literário.

Nesse caso, considerando que a literatura hispano-americana foi pioneira na consolidação do realismo mágico como procedimento literário, podemos dizer que sua identidade se afirma com o novo estilo. De acordo com D’Haen (1995), a subversão proporcionada pela literatura realista mágica reflete sobre antigas convenções⁹, mas também sobre as metanarrativas e ideologias defendidas por tais convenções, sendo esse um ponto importante para legitimar nossas análises.

O artigo de D’Haen (1995) é essencial no que diz respeito ao reconhecimento da propagação da tendência realista mágica em outros continentes. Trata-se de um “padrão” presente também em escritores não hispano-americanos, nos quais é possível identificar a prática artística e cultural que expressa necessidades estéticas e reivindicações sociais, tão comuns no realismo mágico.

Para comprovar que o novo modo de ver a realidade ultrapassou suas fronteiras originais, o crítico em questão analisa romances de quatro autores diferentes, demonstrando com coerência marcantes traços do realismo mágico em suas obras: *Foe* (1986), de J. M. Coetzee; *The French Lieutenant’s Woman* (1969), de John Fowles; *Midnight’s Children* (1981), de Salman Rushdie e *Nights at the Circus* (1984), de Angela Carter. Quanto a John Fowles, seu romance é dado como exemplo para confirmar a ideia de D’Haen (1995) de que o realismo mágico seria um instrumento do pós-modernismo, na contribuição para o descentramento do discurso dominante.

Outro artigo que contribui com nossas reflexões acerca do realismo mágico é da especialista norte-americana Wendy B. Faris [20--?] e tem como título *The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism*. Trata-se de um texto cuja preocupação se concentra mais na definição do termo, ou melhor, em suas características, que na realização de uma crítica. Entretanto, interessa-nos por lançar alguma base para a caracterização do realismo mágico como procedimento literário e coincidir, em alguns momentos, com as ideias de D’Haen (1995) no que se refere à sua função ideológica.

O texto de Faris [20--?] parece-nos adquirir mais coerência, possibilitando discussões mais consistentes para a nossa proposta, quando ela afirma que a narrativa realista mágica retrata vozes ocultas ou silenciadas, “*even if they do not specifically address the issues of*

⁹ Embora o autor não especifique o que considera “antigas convenções”, acreditamos que ele se refira aos romances realistas tradicionais.

decolonization and history”¹⁰ ([20--?], p.107). A menção a Isabel Allende confirma tal coerência ao esclarecer que o realismo mágico possibilita escrever sobre todas as dimensões da realidade:

*[...] is a literary device or a way of seeing in which there is space for the invisible forces that move the world: dreams, legends, myths, emotion, passion, history. All these forces find a place in the absurd, unexplainable aspect of magic realism... It is the capacity to see and to write about all the dimensions of reality.*¹¹ (ALLENDE apud FARIS, [20--?], p.107)

O ponto de vista de Isabel Allende é mais compatível com o que se escreve atualmente sobre o assunto. Assim como D’Haen (1995), Faris [20--?] também aponta para a proliferação do realismo mágico tanto em locais “centrais” como “periféricos”. De acordo com a autora,

*[i]n addition to its disruption of realism and reimagining of history, perhaps another reason why magical realism has played an active role in literary decolonization is that many of its texts reconfigure structures of autonomy and agency, moves that destabilize established structures of power and control. Individuals merge or identities are questioned in other ways, and mysterious events require us to question who or what has caused them.*¹² (FARIS, [20--?], p.111)

Assim, Faris associa o realismo mágico ao modernismo e ao pós-modernismo, pois ambos os movimentos fundem identidades individuais, sem, no entanto, utilizar o recurso da “magia” para evidenciar tal fusão. Nesse aspecto, a autora toma o cuidado de não afirmar que o realismo mágico se estabelece *a partir* desses outros movimentos, apenas *se associa* a eles.

A respeito da questão da representação, tendo em conta que o realismo fundamenta-se na mimese, o realismo mágico, com seus “*enchanted, disturbing, but insistent quotients of*

¹⁰ [...] mesmo se elas não abordam especificamente as questões de descolonização e história. (Tradução nossa)

¹¹ [...] é um artifício literário ou um modo de olhar em que há espaço para forças invisíveis que movem o mundo: sonhos, lendas, mitos, emoção, paixão, história. Todas essas forças encontram um lugar no absurdo, aspectos inexplicáveis do realismo mágico [...]. É a capacidade para ver e escrever sobre todas as dimensões da realidade. (Tradução nossa)

¹² [a] crescentando à sua ruptura com o realismo e reimaginação da história, talvez mais uma razão por que o realismo mágico tem desempenhado um papel ativo na descolonização literária é que muitos de seus textos reconfiguram estruturas de autonomia e ação, movimentos que desestabilizam estruturas estabelecidas de poder e controle. Indivíduos se fundem ou identidades são questionadas de outras maneiras, e eventos misteriosos nos forçam a questionar quem ou o quê os causou. (Tradução nossa)

*magic within realistic discourse*¹³ (Faris, [20--?], p.113), pode ser entendido como uma incorporação textual do mimetismo incompleto que caracteriza os discursos dominantes de todos os tipos. Assim, parece-nos que a natureza híbrida do realismo mágico enfraquece a autoridade do realismo como discurso dominante. Cremos que essa característica do realismo mágico levanta questões interessantes de serem discutidas em relação à representação. Podemos afirmar que esse novo olhar sobre a realidade (levando sempre em conta o campo da ficção) representa a desestabilização do realismo como único discurso válido, além de se configurar como um modo particular de narrativa cuja preocupação não se limita à mimese, admitindo discursos novos que revelam formas alternativas de desenvolvimento. Ao propor a discussão sobre a representação, Faris contribui para nossa pesquisa ao reconhecer o desenvolvimento do realismo mágico em outras literaturas sem ignorar a sua origem como procedimento literário.

Contrária à maior parte dos especialistas no assunto é a inglesa Anne Hergfeldt (2002), ao refutar a origem territorial do procedimento em seu artigo *Contentious Contributions: Magical realism goes British*. Embora a autora reconheça que o realismo mágico é uma expressão “autêntica” da América Latina, o fato de ser tratado como fenômeno exclusivamente hispano-americano é reprovado e definido como “territorialização do imaginário”. Nesse caso, é preciso colocar o texto na realidade, pois o discurso realista mágico não é ambíguo, ou seja, não é construído para causar hesitação e, por isso, pode ser aceito. Aqui, Hergfeldt (2002) entra sutilmente no mérito da representação.

Em seu artigo, a autora sugere a reavaliação do realismo mágico como um gênero literário (discussão que se ajusta aos nossos interesses e justifica a presença desse artigo em nosso trabalho) devido à presença desse procedimento em diversos textos. Sob nosso ponto de vista, o realismo mágico pode ser entendido como um procedimento literário identificado predominantemente em narrativas nas quais o sobrenatural ou o insólito se manifestam sem chocar-se com a realidade.

O que nos chama a atenção na proposta de Hergfeldt (2002) são suas observações a respeito das técnicas literárias que, para ela, caracterizam o realismo mágico. Segundo a autora, em sua configuração, a narrativa realista mágica viola os padrões realistas de representação literária ao tornar natural o elemento sobrenatural, diferenciando-se, assim, da narrativa fantástica, que se utiliza da dúvida e ambiguidade para envolver o leitor no mistério.

¹³[...] encantadores, perturbadores, mas insistentes quocientes de magia dentro do discurso realístico. (Tradução nossa).

No realismo mágico, não há dúvida em relação ao fato sobrenatural, ou insólito, pois os eventos normalmente considerados irrealis fluem de maneira corriqueira.

Além de apontar algumas características fundamentais do realismo mágico, outro ponto essencial nas observações de Hergfeldt (2002), e que foi bem explorado em nosso trabalho anterior¹⁴, refere-se às reflexões da autora sobre a metaficção historiográfica. Embora não seja nossa intenção explorar esse assunto aqui, é importante ressaltar que a crítica da história pela perspectiva do realismo mágico, amplamente presente em *Memorial do convento* (1982), de José Saramago, encarrega-se da subversão do discurso oficial na escolha da história a ser narrada. Desafiando a realidade e desestabilizando o discurso oficial da história, o realismo mágico funciona também como estratégia de subversão na metaficção historiográfica, fato que confirma o papel importante desse procedimento com diferentes estratégias e técnicas de construção da realidade na literatura contemporânea.

Com uma visão ampla sobre a importância do realismo mágico para a literatura contemporânea, ao adaptar e expandir o procedimento à literatura em geral, em seu artigo *Magic Realism: a typology*, William Spindler (1993) resolve a questão geográfica da narrativa realista mágica e amplia seu uso sem ignorar seus predecessores. Enquanto as contribuições dos críticos mencionados são úteis ao nosso trabalho no que diz respeito ao aspecto ideológico do realismo mágico, ou seja, de conteúdo, a proposta de Spindler (1993) é fundamental para a compreensão estrutural do procedimento, tornando possível sua utilização em nossas análises, adaptando-o aos romances saramaguianos a serem estudados.

O especialista inglês define o realismo mágico como uma categoria literária empregada para descrever obras de arte e de ficção constituintes de determinadas características formais e estruturais que contribuem para que a expressão seja considerada uma categoria estética e literária própria, separada da literatura fantástica e do surrealismo, com os quais é com frequência confundida.

Spindler (1993) retoma a visão de Alejo Carpentier, presente no prefácio de *O reino deste mundo* (1948), em que os prodígios naturais, culturais e históricos da América Latina representam uma inesgotável fonte de verdadeiras maravilhas (CARPENTIER, 1987, p.142-143). Para Spindler (1993), as alucinações e as impressões humanas, obtidas em determinados meios, tendem a se transformar em realidade principalmente nas culturas fundamentadas na religião, como no caso dos índios. No entanto, essa realidade não surge de uma imaginação

¹⁴ANTONIETTI-LOPES, Tania Mara. **O realismo mágico na comunhão estética entre Memorial do convento e Cem anos de solidão**. 2007. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2007.

“mágica” específica, fato que, de acordo com Spindler (1993), justifica a nomenclatura **realismo mágico**.

Sem desconsiderar as perspectivas dos escritores hispano-americanos, o crítico inglês nos oferece suas teorizações acerca do procedimento e, antes de categorizá-lo em três tipos específicos, apresenta-nos dois usos para identificarmos o termo: o **original**, referindo-se ao tipo de obra que apresenta uma realidade através de uma perspectiva incomum, induzindo no leitor uma **impressão** de irrealidade, sem necessidade de transcender os limites do real; e o **atual**, hoje substituindo amplamente o uso **original**.

O uso **atual** do procedimento diz respeito a textos em que duas visões opostas de mundo (uma natural e outra sobrenatural) são apresentadas como não contraditórias, lançando-se mão de mitos e crenças de grupos étnico-culturais para os quais essa contradição não existe. Portanto, o uso **atual** do termo descreve, estilisticamente, textos em que o sobrenatural é apresentado como comum, sem causar choque ou estranhamento. Estruturalmente, a manifestação do sobrenatural no texto, sem contradizer a realidade, é essencial para a existência do realismo mágico.

Com o objetivo de expandir a ocorrência do realismo mágico em obras literárias fora do circuito hispano-americano, Spindler (1993) sugere uma tipologia que unifica o uso **original** e o uso **atual** do termo em três categorias, descritas a seguir.

O **realismo mágico metafísico** manifesta-se em narrativas nas quais uma cena familiar é descrita como algo novo e desconhecido. Sem lidar com o sobrenatural, os eventos ocorridos causam estranhamento ao leitor, proporcionando uma atmosfera estranha e a criação de uma perturbadora presença impessoal, implícita, além da **impressão** de alegoria, causada pelo absurdo da situação. Nesse caso, o natural é sobrenaturalizado, ou seja, não há a manifestação do sobrenatural na narrativa, apenas a *sensação* de irrealidade causada por algo insólito. Há diversos textos que Spindler (1993) menciona para exemplificar esse tipo de realismo mágico, como *O Deserto dos Tártaros* (1940), de Dino Buzzati; *Tema do Traidor e do Herói* (1944), *A Seita do Fênix* (1944) e *O Sul* (1944), de Jorge Luis Borges.

O **realismo mágico antropológico** substitui o *real maravilhoso* de Alejo Carpentier, expandindo o procedimento para outras regiões. Esse tipo de realismo mágico constitui-se geralmente de duas vozes, ora relatando acontecimentos de um ponto de vista racional (elemento realista), ora do ponto de vista do crente em magia (elemento mágico), o que remete esse tipo de realismo mágico à cultura de um povo ou grupo social.

Embora esta vertente seja comumente relacionada à literatura hispano-americana, vale lembrar que a presença de uma visão mágica e mítica na cultura popular, coexistindo com a mentalidade racional característica da modernidade, não é um fenômeno exclusivamente hispano-americano, já que se manifesta também em outras áreas do planeta, onde seus escritores lançam mão do realismo mágico ao compactuarem com preocupações semelhantes às dos escritores hispano-americanos. (ANTONIETTI-LOPES, 2007, p.13)

De acordo com Spindler (1993), o realismo mágico antropológico é mais exato e prático que o realismo maravilhoso de Carpentier, pois se trata de uma categoria mais ampla e não se limita à América Latina. Assim, o acontecimento mágico, sobrenatural, é apresentado por meio de intertextualidades com mitos e crenças étnico-culturais. *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, *O reino deste mundo* (1948), de Alejo Carpentier, e *Os versos satânicos* (1988), de Salman Rushdie, entre outros, são romances que exemplificam o realismo mágico antropológico.

Finalmente, o **realismo mágico ontológico** descreve textos nos quais a presença do sobrenatural – não vinculada a mitos e crenças locais – é apresentada naturalmente, sem necessidade de explicações, ou seja, resolve a contradição entre o elemento realista e o mágico sem recorrer a qualquer perspectiva cultural. Trata-se, segundo Spindler (1993), de uma forma “individual” do realismo mágico, em que o sobrenatural é apresentado de maneira mais realista. É necessário lembrar que a palavra “mágico” não desvaloriza nem simplifica o procedimento em questão, e sim corresponde aos acontecimentos inexplicáveis que contrariam as leis do mundo natural. Spindler (1993) cita *Axolotes* (1956) e *Carta a uma Senhorita em Paris* (1951), de Julio Cortázar, como bons exemplos de realismo mágico ontológico.

Esse estudo de William Spindler (1993) é de fundamental importância para nosso trabalho pela amplitude que sua proposta estabelece na abordagem do realismo mágico em outras literaturas. Desse modo, a proposta de Spindler proporciona maior elasticidade ao termo, contribuindo, assim, para as várias possibilidades de leitura desvinculada dos limites geográficos que muitas vezes e equivocadamente a crítica impõe.

1.2 Uma breve reflexão sobre a busca eterna por uma terminologia ideal

Em trabalhos anteriores, optamos por tratar o realismo mágico como **categoria literária**, algo que atualmente consideramos um tanto genérico. Sem intenção de prolongar essa discussão, mas com a preocupação de esclarecer nossa posição em relação à terminologia, voltamos a uma das questões mais controversas, segundo Aguiar e Silva (2007), da teoria da literatura – a designação de **gênero**¹⁵. De acordo com o autor, no plano literário, o conceito está ligado à tradição e a mudanças literárias, e para explicá-lo, ele recorre à divisão platônica dos gêneros: a epopéia, a lírica e o drama.

A princípio, parece-nos que a discussão acerca de gêneros literários é um trabalho pouco produtivo, mas ao nos depararmos com o realismo mágico, inevitavelmente esbarramos com o problema da designação e compreendemos que essa discussão tem relevância de primeiro plano, confirmando a ideia de Genette (1987, p.15) de que “a própria existência enquanto tal da teoria dos gêneros tem sido uma necessidade histórica, já que é um dos campos da teoria literária de mais constante seguimento e discussão”.

Em seu texto “Os gêneros literários”, Tzvetan Todorov (2003) afirma que o conceito de gênero é fundamental na discussão sobre o que ele chama de “variedade da literatura”, ao mencionar a literatura fantástica e considerá-la como gênero literário. Para Todorov (2003 p.9, grifo nosso), “os gêneros existem a diferentes níveis de generalidade e [...] o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido”, e aponta para a necessidade atual de elaboração de categorias abstratas, pois os gêneros funcionariam como “escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (2003, p.12), ou seja, não reconhecer os gêneros seria o mesmo que supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes.

Tanto Todorov (2003) quanto Aguiar e Silva (2007) consideram as argumentações de Northrop Frye, em sua *Anatomia da Crítica* (1973), a mais coerente, embora com algumas reservas, teoria contemporânea dos gêneros. Colocada aqui de forma resumida, a teoria de Frye (1973) organiza-se em modos, categorias e gêneros.

Os **modos ficcionais** dividem-se em cinco: modo mítico; modo fantástico ou lendário; modo mimético superior (poema épico, tragédia); modo mimético inferior (comédias, ficções realistas) e modo irônico.

As **categorias narrativas**, mais amplas que os **gêneros literários** dividem-se em quatro: romance (mito do mundo da inocência e do desejo); ironia/sátira (mundo defectivo do

¹⁵ Parte da crítica especializada trata realismo mágico como gênero, sobretudo a norte-americana; daí nossa preocupação em abordar o assunto.

real e da experiência); tragédia (movimento da inocência, através da falta) e comédia (movimento ascensional do mundo da experiência, através de competições ameaçadoras). Os **gêneros literários** remetem, de certa forma, ao conceito platônico: epos (narração oral de textos, como versos, histórias, discursos em prosa); lírico (poeta fala consigo mesmo ou com interlocutor particular, representado por uma musa, algum deus, anjo, amante, objeto da natureza); dramático (personagens dirigem aos locutores a ideia do autor); ficção (palavra impressa ou escrita, como romances, ensaios, cuja escolha é arbitrária).

De acordo com Aguiar e Silva (2007), os **modos ficcionais** tem tido ampla aceitação nos últimos anos, e não seria um equívoco usar essa designação para nos referirmos ao realismo mágico. No entanto, não se trata de um sistema fechado, pois pode estar presente em diversos tipos de textos.

Embora Genette (1987, p.80) torne amplo o uso de gênero ao considerar que “todo o gênero pode conter sempre gêneros vários”, essa denominação para o realismo mágico parece-nos equivocada, mas pode render um estudo que busque definir de maneira mais concreta o que se entende por modos, gênero e formas literárias.

Tendo em conta que o realismo mágico, a princípio, carrega em si um fator ideológico determinado pelo seu surgimento e desenvolvimento (no âmbito literário) em regiões periféricas, consideradas inferiores pelos centros de poder, podemos tratá-lo como um procedimento ou recurso literário presente na literatura a partir de meados do século XX. A fusão da realidade narrativa com elementos fabulosos constituída pelo que se chamou novo romance hispano-americano significou um desafio para as noções de realidade e verdade. O realismo mágico consolidou-se facilmente na América Hispânica porque foi capaz de explorar as discrepâncias entre a razão e a superstição quando o ápice das ditaduras políticas transformou a palavra em ferramenta de resistência.

Do nosso ponto de vista, o que valida o estudo do realismo mágico como procedimento narrativo presente nos romances de José Saramago é a sua natureza dialógica, ou seja, a faculdade de proporcionar diálogos não só com a literatura hispano-americana, mas com toda a literatura, além de se constituir, formalmente, como um procedimento que também privilegia a intertextualidade. Dessa forma, nosso objetivo não é determinar uma terminologia definitiva para o realismo mágico e sim oferecer um estudo que demonstre que, constituindo-se como um procedimento ou recurso literário, o realismo mágico nos proporciona diferentes e novas leituras dos romances em questão, a partir do resgate de lendas, mitos e diversas referências artísticas e literárias, além de contribuir com um modo variado de ver a realidade por meio da ficção na literatura contemporânea.

2 A COMUNHÃO DOS NARRADORES MÁGICOS

Uma de nossas preocupações no decorrer deste trabalho é com a distinção entre realismo mágico e literatura fantástica, já que a coincidência entre os temas provoca confusão entre esses dois universos literários. Como já pudemos perceber, o realismo mágico não se configura como uma ramificação da literatura fantástica, ou seja, trata-se de um procedimento independente, que se construiu a partir de uma proposta diversa e originalmente cultural.

Sem prolongar a questão que diferencia os dois tipos de ficção, é apropriado que apresentemos a diferença essencial favorável à constatação imediata de um texto fantástico e de um texto realista mágico. Para isso, recorreremos à definição que Irène Bessière (1974) faz sobre o que caracteriza a narrativa fantástica, para nós a mais coerente. De acordo com a autora, os acontecimentos naturais e sobrenaturais apresentam-se, numa narrativa fantástica, em recíproca contradição, e é a recusa entre o real e o sobrenatural que assinala a distinção entre fantástico e realismo mágico, sendo este último essencialmente caracterizado pela comunhão entre natural e sobrenatural, sem criar ambiguidade ou questionamento ao leitor¹⁶.

Assim, realismo mágico e fantástico apresentam-se como dois modos literários distintos, aproximados simplesmente pela utilização do elemento insólito ou sobrenatural no universo ficcional; um dos elementos fundamentais para explicitar tal distinção, e eixo de nossos estudos, é o narrador, que, além de desempenhar uma função significativa no estabelecimento de um novo recurso literário nos romances do escritor português, é indispensável na averiguação do posicionamento ideológico de José Saramago, em especial n'*A jangada de pedra* (1986), na releitura dos acontecimentos e valores que questiona, já que o faz por meio da voz desse narrador artiloso e manipulador, ora disfarçado em contador de histórias, ora incorporado nas vozes das personagens e na figura do autor implícito.

Obviamente, há outros elementos que colaboram para a figuração do realismo mágico nos romances, como, por exemplo, a distorção do tempo cronológico, apresentado frequentemente de forma cíclica; a utilização de personagens exóticas, combinadas com a intenção ideológica do autor; ou a adoção de espaços geográficos periféricos e, geralmente, em relação de conflito com o centro. Todas essas características estão presentes nos romances que analisaremos; entretanto, nesse momento, o narrador, porque de Saramago, configura-se

¹⁶ Para um estudo mais detalhado sobre a narrativa fantástica, ver Irène Bessière. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974. (Thèmes et textes).

como foco de nossas atenções pelo fato de o considerarmos o elemento que de fato promove a atmosfera mágica nos romances em questão e leva o leitor a compactuar com o seu universo.

Dessa forma, a naturalidade com a qual o narrador conduz a história fabulosa que irá narrar é inquestionável na caracterização de sua face realista mágica. Nesse aspecto, o narrador saramaguiano é perfeitamente compatível com o realismo mágico, a ponto não só de comungar com o narrador realista mágico, mas de tornar-se um, colaborando para isso a sua total versatilidade, confessada pelo próprio Saramago em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, em 1990, no qual afirma que seu narrador é substituível e não uma única voz, sendo reconhecido pelo leitor ao longo da narrativa e lhe causando a estranha impressão de ser outro. Segundo o escritor, esse narrador se assumirá como pessoa coletiva e ao mesmo tempo será uma voz

que não se sabe de onde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa de uma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, finalmente, mas de um modo não explícito, ser a voz do próprio autor, capaz de fabricar todos os narradores que entender, não está limitado a saber apenas o que as suas personagens sabem, porquanto ele sabe, e não o esquece nunca, tudo quanto tiver acontecido depois da vida delas. (SARAMAGO, 1990, p.18)

Tais nuances estão presentes em toda a produção estética do escritor português. É com perfeita articulação que Saramago explicita seus próprios pensamentos lançando mão de um narrador que constitui em si todos os níveis narrativos apontados por Gérard Genette (19--), possibilitando, dessa forma, variadas focalizações.

Parece-nos que a versatilidade do narrador, que se desdobra em vozes, contribui muito para a veracidade do que está narrando – daí a sua naturalidade ao tratar de acontecimentos insólitos ou sobrenaturais, configurando-se, assim, como narrador realista mágico, principalmente quando manifesta um posicionamento ideológico em relação aos fatos que narra.

O primeiro romance de José Saramago em que é evidente a presença de traços do realismo mágico como um recurso literário é o *Memorial do Convento* (1982), indiscutivelmente a obra com a qual o autor português alcançou definitivamente a notoriedade como escritor. Embora não seja o *corpus* de nossa atual pesquisa, mencionaremos aqui o romance como uma “introdução” para corroborar nossas análises posteriores.

2.1 A propósito de Blimunda

A aproximação de Saramago a essa literatura por meio de um recurso que ganhou força a partir da década de 1960 é um fato que foi se tornando mais evidente com o passar do tempo, claramente verificável no decorrer de sua produção.

Sendo o narrador o elemento fundamental para a constatação do realismo mágico em qualquer texto, associada a ele, Blimunda – e toda a magia que a cerca – é a principal responsável pela presença desse procedimento em *Memorial do convento* (1995). Lembremos aqui que uma das características de narrativas realistas mágicas é a presença de personagens exóticas. Nesse aspecto, Blimunda é exemplar, pois além de se configurar como uma personagem incomum, ela representa uma figura importantíssima da tradição portuguesa, principalmente no que se refere ao contexto da Inquisição: a bruxa. A personagem que enuncia o tom sobrenatural do romance é apresentada por sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, que revela ao leitor a natureza feiticeira de sua filha e ao mesmo tempo apresenta as personagens – Baltazar Sete-Sóis e padre Bartolomeu de Gusmão – que, junto com Blimunda, formam uma trindade representativa para a construção da narrativa.

Blimunda é o elemento-chave na configuração do realismo mágico em *Memorial do convento*, pois se diferencia das demais personagens por possuir poderes mágicos. Ao ser apresentada pelo narrador, verificamos que não há conflito entre o natural e o sobrenatural, pois a realidade mágica existe, não precisa ser decifrada. Blimunda é uma personagem extraordinária, aprendeu as coisas sobre a vida e a morte, sobre o pecado e o amor “na barriga da mãe”, onde permaneceu de “olhos abertos”. Aparentemente, Blimunda não prevê o futuro, mas sua magia, embora isso seja negado, foi herdada de sua mãe feiticeira. A própria descrição de Blimunda carrega uma atmosfera de mistério, apresentada com seus cabelos ruços e compridos, da cor do mel, e com olhos cuja cor não é possível determinar.

Os poderes mágicos atribuídos a Blimunda consistem na capacidade de ver literalmente por dentro das pessoas e das coisas quando em jejum, além de ser capaz de capturar vontades humanas – em forma de nuvens fechadas – quando as pessoas estão prestes a morrer. Esses poderes só são neutralizados durante as mudanças da lua ou quando Blimunda se alimenta antes de se levantar. Em nossa dissertação demonstramos que essa personagem não é uma criação literária inteiramente original, já que existe a descrição de uma mulher

portuguesa chamada Maria Rosa Pedegache semelhante à caracterização de Blimunda¹⁷. É possível que Saramago tenha se inspirado nos dons de Pedegache (o fato é narrado como verídico) para construir Blimunda, mas sua criação se desprende da possível correspondente histórica. Blimunda transporta consigo poderes mágicos que por si só a separam do seu mundo.

Pela voz de Blimunda, os dogmas da Igreja são questionados. Quando comunga em jejum, a personagem vê na hóstia uma nuvem idêntica à que vê em todos os seres humanos, e contesta a existência de Deus. Ao criar para si valores que subvertem as limitações do seu tempo, Blimunda pode ser considerada herética. Ideologicamente, como porta-voz do autor implícito, a personagem atua como veículo para exteriorizar a crença dele no resgate do ser humano pela palavra e não por meio da religião, qualquer que seja ela.

A veia ideológica é típica em romances realistas mágicos; não poderia ser diferente na narrativa de Saramago. Dessa forma, o dom de Blimunda associa-se à dessacralização do poder real e aos mistérios fundamentais para a fé cristã. O que demonstramos em *Memorial do convento* é que a relação do narrador com Blimunda estabelece uma estratégia de transgressão gerada pelo realismo mágico num romance em que a história é ficcionalizada. “Pela voz de uma personagem que, por sua natureza, desafia o pressuposto de realidade, o autor implícito questiona o sistema estabelecido por uma realidade opressora”. (ANTONIETTI-LOPES, 2007, p.55)

A trindade terrestre construída por Saramago é significativa para a construção da passarola, um dos fios fundamentais que entrecem a narrativa e a configuram com o traço do realismo mágico. Nessa trindade, o padre Bartolomeu representa o conhecimento, Baltasar a força e Blimunda a magia. “É a ciência, a arte e a magia a serviço do homem” (FERRAZ, 2003, p.83).

A capacidade de Blimunda de capturar as vontades humanas está associada à sua visão mágica e se configura como um elemento realista mágico na narrativa, considerando que tudo é descrito de modo natural. As vontades humanas funcionam como “combustível” para o voo da passarola.

Recordemos aqui que um dos projetos do realismo mágico é configurar a imagem do mundo livre de contradições. Ao lançar mão do procedimento realista mágico, o escritor reconhece que não há tensão no hibridismo entre o natural e o sobrenatural, fato que

¹⁷CHAVES, Castelo Branco. **O Portugal de D. João V visto por três forasteiros**. 2. ed. Tradução, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989. (Série Portugal e os Estrangeiros).

impulsiona esse tipo de narrativa. Mesmo a mistura de “gêneros” é algo típico em romances em que há realismo mágico. Ao mesmo tempo em que *Memorial do convento* revela acontecimentos reais, como a construção do convento de Mafra, por exemplo, em muitos momentos o romance se assemelha a um conto de fadas, ou a uma história fantasiosa. É muito comum em contos maravilhosos o herói desaparecer por um longo tempo e sabermos o que lhe aconteceu somente no final da narração. Em *Memorial do convento* ocorre algo semelhante. Três dias antes da consagração do convento, Baltasar se despede de Blimunda, para verificar a passarola, escondida no Monte Junto, após alguns anos desde o primeiro voo e, ao entrar na máquina e tropeçar, inesperadamente ela alça voo, levando consigo o Sete-Sóis.

A atmosfera de mistério intensifica-se antes do desfecho e percebemos que a estrutura cíclica e ao mesmo tempo circular na narrativa saramaguiana é reforçada, pois as mudanças são constantes na vida do casal protagonista, ao mesmo tempo em que as coisas parecem se repetir, ou seja, Blimunda e Baltasar se encontraram pela primeira vez em Lisboa, num auto-de-fé, e se reencontram também em Lisboa, em outro auto-de-fé. Ela recolhe a vontade de Baltasar no mesmo ponto onde haviam se conhecido há 28 anos, cumprindo a promessa de guardar para si e manter na terra a vontade de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis.

Portanto, em nossa dissertação, constatamos a presença do realismo mágico no *Memorial do convento* e o consideramos como um dos elementos representativos da expressão hispano-americana articulado às técnicas exploradas nas obras de José Saramago.

Assim, exploramos o procedimento realista mágico sob a perspectiva da transgressão que se dá na ficcionalização da história construída no romance em questão; nele, vimos que a vertente realista mágica funciona em oposição ao mundo retratado. Desse modo, podemos dizer que a realidade histórica, em *Memorial do convento*,

encontra-se presa nas teias da ficção, e, mais concretamente, no realismo mágico, quando os fatos conhecidos pelo leitor são colocados como elementos empíricos, como as vontades, que dão ao homem a possibilidade de voar, e o jejum, que comunica a Blimunda, filha da feiticeira, a capacidade de ver, literalmente, dentro das pessoas. O realismo mágico torna-se, em Saramago, uma maneira de exasperar a atenção sobre Portugal. (ANTONIETTI-LOPES, 2007, p.80-81)

Portanto, a reconstrução que José Saramago propõe do romance histórico tem em Blimunda e no narrador dois elementos primordiais na articulação do realismo mágico dentro do romance. Se em *Memorial do convento* é possível antever a aproximação estética de José Saramago com um procedimento narrativo reconhecidamente iniciado na América Hispânica, em *A Jangada de pedra* (2006) essa identificação é explícita.

2.2 Apontamentos sobre o narrador

Assim, os elementos privilegiados em nossas análises são o narrador e a intertextualidade representada pelos diálogos que o realismo mágico proporciona nos romances que se configuram como *corpus* de nossa pesquisa. Em todos eles, o narrador tipicamente saramaguiano desempenha um papel importantíssimo na relação com o inusitado, aproximando-se tanto do narrador caracteristicamente realista mágico que é possível considerá-lo assim.

Esse narrador se desdobra ainda em vozes típicas dos contos de fadas, fábulas e parábolas, assumindo também a sua característica de contador de histórias, tão evidente e importante n'*A jangada de pedra*. Trata-se, conforme Agnes Teresa Colturato Cintra (2008, p.130), do jogo saramaguiano, o qual “justapõe o tradicional ato de contar histórias emoldurado por elementos tais como: realidade e História, ficção e crença, fábula e mito que, por sua vez, enlaçam a epígrafe de Carpentier ‘todo futuro es fabuloso’”, que abre *A jangada de pedra* e direciona a nossa leitura para o campo do maravilhoso.

Para elucidar melhor as questões sobre o narrador saramaguiano e o narrador realista mágico, para comprovar que ambos se complementam, incorporando-se em um só, consideraremos principalmente o romance *A jangada de pedra*, no qual a instância narrativa se desdobra em vozes que nos remetem às formas literárias da oralidade, como as lendas e os mitos ocidentais, além de promover o diálogo com a literatura, por que não, fundadora do realismo mágico como recurso literário ideologicamente marcado.

José Saramago publicou *A jangada de pedra* em 1986, quando Portugal e Espanha passaram a integrar o Mercado Comum Europeu (MCE), hoje União Européia (UE). A estrutura narrativa desse romance é predominantemente tecida em torno do realismo mágico e se apresenta como um imenso retalho entrelaçado a mitos, lendas e obras do cânone ocidental, cuja organização narrativa, de acordo com Maria Alzira Seixo (1999), segue múltiplas modalidades, sendo a primeira delas a ação, cujo acontecimento central se dá com a ruptura dos Pirineus e consequente movimento da Península Ibérica mar adentro, seguido de

acontecimentos secundários – discussões políticas, migrações, turismo, meios de transporte – que são resolvidos na matriz efabulativa.

Em relação ao tempo, a viagem da Península, assim como das personagens, não dura mais que um ano, ou seja, o transcurso temporal é encadeado e lógico, sendo marcado pela irrupção súbita do fato insólito, que altera de forma radical o quotidiano das personagens. O espaço é representado pelo interior da península, delineado pelas personagens que, inevitavelmente, são envolvidas pela atmosfera mágica na qual se recuperam mitos e lendas antigas, acompanhados pelas histórias da tradição literária ocidental.

De acordo ainda com Seixo (1999), um grande problema para José Saramago, colocado em seu caderno de apontamentos sobre a composição desse romance, se concentra nas personagens, sendo cada uma delas “uma esfera de ação”, assim como no conto maravilhoso. Os motivos e os eventos pontuais seriam ligados a uma lógica narrativa que se pretende fantástica, “à maneira de Kafka”. Como observamos, por falta de uma terminologia teórica mais precisa, de que o realismo mágico parece dar conta, Seixo (1999) utiliza a expressão “à maneira de Kafka” para tentar explicar o insólito do romance. No entanto, a modalidade que mais nos interessa para essa ocasião não está presente nas anotações de Saramago, ficando a nosso cargo e com a ajuda da crítica tecer reflexões a respeito.

De todo modo, numa recensão crítica, Seixo (1987) menciona quatro eixos fundamentais pelos quais *A jangada de pedra* se orienta, sendo eles o questionamento do contemporâneo em função de uma aprendizagem lúcida, informada e crítica do passado; a efabulação aparentada à dos cânones tradicionais, fazendo intervir no mundo do romance forças temáticas e situacionais ligadas ao maravilhoso; o discurso ficcional que quase une narrador e matéria narrada, privilegiando o discurso interior sob a aparência respeitosa em relação ao discurso da personagem, implicando entre si os planos expressivos da fala, do pensamento e da escrita; e a temática essencial do *homo viator*, caminheiro das terras, dos ares, das memórias e das efabulações mais íntimas da imaginação.

Tais eixos parecem-nos pertinentes quando consideramos que o romance se apresenta como realista mágico, principalmente quando a crítica apenas resvala pelo procedimento sem encontrar para ele um termo específico, o que não significa falta de consciência sobre o assunto, já que a crítica especializada no tema começou a ganhar força somente na década de 1990.

Mesmo que o próprio José Saramago não toque explicitamente no termo, o direcionamento do leitor para a perspectiva realista mágica de *A jangada de pedra* evidencia-se já na epígrafe do romance, “*Todo futuro es fabuloso*”, emprestada de *Concerto barroco*

(1974) – romance do idealizador do realismo mágico na América Latina, Alejo Carpentier –, estabelecendo-se, portanto, o diálogo do romancista português com a literatura hispano-americana difusora. Trata-se, efetivamente, de um diálogo entre o centro, ou seja, a Europa, representada por José Saramago, e a “periferia”, ou seja, as colônias latino-americanas, representadas pela literatura produtora do realismo mágico.

Assim, partindo de uma série de acontecimentos insólitos, atribuídos a causalidades mágicas envoltas pelo resgate de mitos e lendas ocidentais, o autor português expressa, por meio de um narrador multifacetado, de maneira muito clara em seu romance, o descaso europeu para com as nações ibéricas. É nesse contexto que o realismo mágico se instaura na narrativa como um procedimento ao mesmo tempo intertextual e de contestação, ao servir de instrumento à negação, expressa em texto, que Saramago realiza em relação à Europa, revelando assim a sua insatisfação e uma visão de si próprio, sendo português, como pertencendo à margem.

No primeiro capítulo do romance, a naturalidade do narrador diante do fenômeno insólito que começa a contar por meio de um sumário prepara o leitor para os acontecimentos extraordinários e para as misteriosas situações vividas pelas personagens, efetivando assim uma cumplicidade conscientemente arquitetada. Trata-se de eventos aparentemente sem conexão uns com os outros, mas que paulatinamente, por serem impossíveis racionalmente e inexplicáveis, se relacionam entre si e revelam-se como estímulo da viagem das personagens pelo interior da península e como suposta causa do respectivo desgarramento. “Conjugando várias situações impossíveis ou improváveis, de forma singular, a narrativa arranca trabalhando a pluralidade na simultaneidade dentro dos limites da linearidade do fio narrativo”. (CINTRA, 2008, p.126)

Se identificarmos, logo nesse primeiro capítulo, que se trata de uma narrativa realista mágica, dada a posição e natureza do narrador, o estatuto de ficcionalidade não corre o risco da inverossimilhança, pois o pacto do leitor com tal universo ficcional já se supõe firmado. Uma vez que o pacto ficcional se confirme, não haverá ambiguidade ou dúvidas que coloquem em risco o enredo sobre o extraordinário deslocamento da Península Ibérica pelo oceano, assim como sobre as situações misteriosas vividas pelas personagens que protagonizam o romance.

Portanto, a primeira medida tomada pelo narrador é destacar estrategicamente as cinco personagens, mais o cão que as guiará, e os acontecimentos sobrenaturais relacionados a cada uma, e anunciar, de imediato, a ruptura da Península, à qual todos estão ligados. A narrativa é tomada por um clima de incertezas e pressentimentos apocalípticos, o que prenuncia o tom

mítico do romance. Insistimos, ainda, que a aceitação dos acontecimentos por parte das personagens e a maneira como o narrador desenha os fatos confirmam a natureza realista mágica da narrativa, motivada principalmente pela atmosfera aparentemente irreal que o enredo constitui. O sobrenatural é narrado e percebido como se fosse algo possível e corriqueiro. Nesse caso, a naturalização do extraordinário, acompanhada pela atmosfera mítica, aproxima *A jangada de pedra* do realismo mágico antropológico, definido por Willian Spindler (1993), e confirma a identificação desse romance com o realismo mágico desenvolvido por Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez.

A estrutura circular de *A jangada de pedra* reforça o movimento de eterno retorno presente em romances realistas mágicos da literatura hispano-americana. Suas personagens, pessoas simples, são arrebatadas de seu cotidiano para aventuras de caráter mítico e maravilhoso, proporcionadas pela ficção. Assim acontece também no romance de Saramago: após o ciclo de acontecimentos insólitos, que tomam as personagens de suas vivências comuns, seguido de profundas transformações, há sempre uma renovação.

Dessa forma, ao apresentar-nos um panorama das personagens e dos eventos inexplicáveis que as acompanham, o narrador oferece-nos um enredo enigmático e nos convida a participar de sua história fabulosa, a ponto de nos convencer de uma “história do que poderia ter sido”. Assim, Joana Carda, ao riscar o chão com uma vara de negrilho, de maneira, digamos, infantil, sem prestar atenção, faz com que cães destituídos de cordas vocais passem a latir, dando início, assim, à história mágica do desgarramento de uma península.

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. (SARAMAGO, 2006, p.7).

Como observamos, o narrador de *A jangada de pedra*, inicia o relato a partir de uma lenda segundo a qual os cães de Cerbère, região dos Pireneus Orientais, destituídos de cordas vocais, seriam descendentes de Cérbero, o cão de três cabeças e guardião da entrada do inferno. É por causa dessa estranha linhagem que os cães se tornaram mudos e os habitantes daquela região sempre acreditaram que se um dia eles voltassem a latir, seria um sinal do final dos tempos. Como vemos, o narrador anuncia uma lenda que remete ao mito de Cérbero,

realizando assim a primeira intertextualidade na diegese. Embora não seja nossa proposta tratar especificamente desse procedimento, é importante ressaltar que por meio dele o narrador confere maior verossimilhança ao que relatará daqui por diante e isso contribui para a atmosfera mágica da narrativa. É interessante notar que esse narrador identifica o inferno mitológico com a Península Ibérica. Isso pode ser constatado quando nos for apresentada a figura do cão Ardent, evocação de Cérbero e seu descendente, conhecido pelo narrador e elemento que funciona também para sustentar a presença do realismo mágico na narrativa.

À lenda de Cerbère somam-se outros acontecimentos extraordinários que apontam o início da grandiosa transformação: rompe-se a Cadeia dos Pirineus e a Península Ibérica inicia seu movimento deixando a Europa para trás. Como mencionamos anteriormente, logo na apresentação das personagens, o narrador cria a atmosfera mágica, fazendo com que a narrativa siga variados caminhos, sem que os assuntos sejam organizados linearmente. A forma como José Saramago conduz seu relato é muito bem exposta por Cintra (2008, p. 138),

O apelo ao imaginário tocado por elementos mágicos traz o mítico e o maravilhoso para o interior da ficção que, assim, modela artisticamente as incertezas do momento presente. [...] Iluminando a fragmentação, a matéria narrativa evidencia a busca da própria constituição discursiva que privilegia a forma livre de expressão, possível de ser alcançada a partir de constantes interrupções do relato. O movimento à deriva da “jangada de pedra”, navegando ora para o leste, ora para o oeste, norte ou sul, registra o momento especial da produção ficcional de Saramago, que percorre as margens da literatura em busca de cais diversos onde aportar.

Parece-nos que, embora não desenvolva a reflexão sobre a presença do realismo mágico no romance, Cintra (2008) associa o direcionamento da narrativa ao maravilhoso proposto por Carpentier e a ligação com a literatura hispano-americana, especialmente quando se refere ao mítico. Desse modo, a astúcia do narrador aproximará as personagens por meio dos eventos misteriosos que as acompanham.

Assim, numa praia não determinada pelo narrador, “talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho” (SARAMAGO, 2006, p.9), ao lançar uma pedra ao mar, Joaquim Sassa surpreende-se com o fato de ela ir muito longe e quicar três vezes antes de afundar. Enquanto não sabemos se o gesto de Joaquim Sassa foi concomitante ou não ao de Joana Carda, por meio de seus jogos metanarrativos o narrador nos revela outro

fato, tão insólito quanto os anteriores e, nesse caso, simultâneo ao que ocorre com Joaquim. O acontecimento dá-se em um espaço diferente, num vilarejo da Espanha, onde Pedro Orce é o único ser humano que sente a terra tremer. Voltamos a afirmar que a percepção desses atos pelas personagens coexiste com a irracionalidade das explicações oferecidas: “juraria toda gente que a terra está firme e só Pedro Orce afirmaria que ela treme”. (SARAMAGO, 2006, p.13). Isso não significa que o narrador contesta o acontecimento mágico: trata-se de uma tática de simulação, um jogo com o leitor, para encobrir razões conhecidas por esse narrador, digamos, “saramágico”, que acabarão se revelando.

A quarta personagem, José Anaíço, é perseguida inexplicavelmente por milhares de estorninhos. Aqui, insistimos em sustentar que comum no realismo mágico é a sucessão de eventos insólitos, improváveis, como se fossem naturais. Não se busca uma explicação para os fatos. Embora sobrenaturais, a relação dos prodígios é tão lógica que a sua aceitação pelo leitor, assim como pelas personagens, é imediata, confirmando ainda mais o estatuto realista mágico do romance. A preocupação, na verdade, é com o que vai acontecer após a manifestação do extraordinário e não com o porquê do acontecimento. As razões não são importantes, mas o fato em si. Dessa forma, parece-nos correto inferir que o estranhamento é passageiro, como um susto, e o elemento responsável pela aceitação do sobrenatural, repetimos, é o narrador, como podemos verificar no fragmento abaixo:

José Anaíço acabou de contornar a alverca, quase meia hora de passagem difícil, entre espadanas e silvados, e retomou o caminho primeiro, na direção em que antes viera, de oriente para ocidente como o sol, quando de súbito, vruuuu, apareceram outra vez os estorninhos, onde teriam estado eles metidos. Ora, para este caso não há explicação. (SARAMAGO, 2006, p.14, grifo nosso).

A estratégia de simulação realizada pelo narrador, à qual nos referimos anteriormente, repete-se em relação a Maria Guavaira, a personagem que fecha o círculo mágico preparado meticulosamente no primeiro capítulo do romance, e que remete o leitor a mais um mito conhecido.

E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio, que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho [...]. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho, não bastavam os

quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente. [...] Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está. (SARAMAGO, 2006, p.15).

Com o espírito de enfrentar algo que aparentemente escapa de sua familiaridade, o leitor é levado então a adentrar a narrativa insólita, para descobrir aonde levará esse fio interminável. O próprio narrador formula a pergunta, como para nos preparar para os eventos que vai narrar. Até aqui, somos envolvidos por uma atmosfera nebulosa, minuciosamente organizada por esse habilidoso contador de histórias. Entre a razão e o deslumbramento, somos convencidos a aceitar a ilusão:

[...] é nessa medida que o romance de Saramago, sendo a fábula de um grupo, vem fundar o seu sucesso no encontro individual de cada um consigo mesmo, com o seu jeito e com o seu gesto, se bem que para isso tenha de atravessar a ponte que de si o desvia, fazendo-se passar pelo outro que lhe dá razão de ser, que é em última análise, a da terra que o suporta [...]. (SEIXO, 1987, p.99)

Essa afirmação de Maria Alzira Seixo (1987) é pertinente no que diz respeito ao projeto realista mágico constituído no romance. Desse modo, aproveitamos o ensejo para tocarmos num ponto de considerável importância ao notarmos a figura desse narrador contador de histórias, capaz de persuadir o leitor a ler/“ouvir” o que ele tem a dizer. Inevitavelmente somos reportados ao narrador de Walter Benjamin (1994), cuja sabedoria se fundamenta na tradição, na oralidade. De acordo com o crítico alemão,

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (p.198)

Nesse caso, parece-nos que o narrador saramaguiano, quando assume o papel do narrador realista mágico (por esse motivo acreditamos que a denominação “saramágico” soe bem), aproxima-se do verdadeiro narrador defendido por Benjamin (1994, p.200), aquele que esclarece a natureza da verdadeira narrativa, “um homem que sabe dar conselhos”, pois a relação entre o narrador e sua matéria, ou seja, a vida humana, é uma relação artesanal, o que o torna um elemento que figura entre os mestres e os sábios. Desse modo, sendo um narrador capaz de resgatar o universo mítico e transferi-lo para o mundo contemporâneo com a finalidade de falar sobre a busca existencial do ser humano, permitimo-nos acreditar que o narrador saramágico desempenha o papel daquele “primeiro narrador verdadeiro” proposto por Benjamin, que “nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico”. (1994, p.216)

Voltemos, portanto, à narrativa, para demonstrar a astúcia de um narrador que não é só realista mágico, é também saramaguiano: exige cautela. Assim, no segundo capítulo, as fendas nos Pirineus surgem e, a princípio, disfarçadamente, o narrador saramágico vai sugerindo que a ruptura está vinculada, sim, a todos esses acontecimentos insólitos, como se não fosse a rachadura um deles, mas algo corriqueiro, possível de acontecer a qualquer hora. Por meio do jogo imposto por um narrador perigoso, pois ora sabe muito, ora pouco sabe, tudo para enredar o leitor nas teias de seu labirinto, aderimos ao pacto com o universo ilógico, mas tão possível pela naturalidade da voz realista mágica que predomina da construção narrativa. Nesse aspecto, o realismo mágico estabelece-se na diegese pelo próprio discurso dissimulador do narrador, que antes de revelar o inevitável, inenarrável, adia deliberadamente o fato, ou seja, o acontecimento sobrenatural, apresentando dúvidas que, na verdade, não são suas, mas podem ser do próprio leitor. Logo, esse contador de histórias maravilhosas desvelará da seguinte maneira a cisão extraordinária:

É tempo de explicar que quanto aqui se diz ou venha a dizer é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa, desde que ele seja bastante minucioso para conter informações aparentemente tão insignificantes, pois a virtude dos mapas é essa, exibem a redutível disponibilidade do espaço, previnem que tudo pode acontecer nele. E acontece. (SARAMAGO, 2006, p.17).

Como vemos, o realismo mágico estabelece-se no romance, primeiramente, pela mediação do narrador, hábil na arte de convencer sem quase nada revelar. É típico do narrador saramaguiano chamar-nos a atenção “para o fato de que tudo poderia ser dito de outra forma e acaba, assim, introduzindo a dúvida no leitor, tanto sobre os discursos incorporados quanto sobre a narrativa que cria”. (BARBOSA, 2009, p.192)

Para completar a apresentação do primeiro capítulo de *A jangada de pedra*, sobre o qual focalizaremos nossas elucidações a respeito das vozes do narrador saramágico, voltemos, mesmo que brevemente, ao cão Ardent, recordando que é o próprio narrador quem nos revela o verdadeiro nome da criatura. Constante será o nome escolhido pelos protagonistas para se referirem ao seu guia, pois é esse, a princípio, o papel a ser desempenhado pelo misterioso animal. Mas nenhuma peça do jogo projetado no enredo dessa história é colocada por acaso, visto que o questionamento dos valores presentes na sociedade contemporânea se apresenta no enredo dos romances de José Saramago, “na estruturação da linguagem e na constante inconstância do narrador” desses romances (BARBOSA, 2009, p.186). Assim, na sua inconstância, o narrador demonstrará a posição ideológica de José Saramago, e expressa pelo autor implícito, nas referências feitas ao cão de origem infernal.

2.3 A voz saramágica

É sabido que o narrador saramaguiano lança mão das vozes de seus personagens e compõe diálogos que num determinado momento o leitor descobrirá que não se passaram exatamente como foram contados. Essa dissimulação do narrador é essencial para o questionamento da ordem supostamente estabelecida.

É através de sua voz múltipla e desagregadora que os discursos que fundamentam e justificam essa ordem são demonstrados como falhos no sentido de transmitirem qualquer verdade sobre o real, visto que é ele mesmo composto por essa multiplicidade de discursos diferentes e divergentes que possuem, cada um, uma própria verdade monovalente. (BARBOSA, 2009, p.191-192)

Assim sendo, o romance *A jangada de pedra* descreve o caos estabelecido na Península a partir de seu literal desgarramento da Europa, desde os problemas sociais, como a falta de alimentos e apagões, até as alterações ecológicas. Trata-se de um prenúncio apocalíptico, dimensionado pelo descaso dos países europeus e pelos movimentos marítimos da “jangada viajante”. O realismo mágico, como anteriormente aludimos, instaura-se já no início do romance, quando o narrador, multifacetado desde o princípio, antecipa habilmente os acontecimentos mágicos que vão se intensificar no decorrer de um enredo, como já foi dito, nada linear, ou seja, intrincado, labiríntico.

Na tentativa de explicar o inexplicável, esse narrador dá mostras de que é condutor da narrativa, assumindo-se múltiplo e manipulador, direcionando-a para onde deseja:

Se a Joana Carda alguém vier a perguntar que ideia fora aquela sua de riscar o chão com um pau [...] talvez ela responda, Não sei o que me aconteceu, o pau estava no chão, agarrei-o e fiz o risco, Nem lhe passou pela idéia que poderia ser uma varinha de condão, Para varinha de condão pareceu-me grande, e as varinhas de condão sempre eu ouvi dizer que são feitas de ouro e cristal, com um banho de luz e uma estrela na ponta, Sabia que a vara era de negrilho, Eu de árvores conheço pouco, disseram-me depois que negrilho é o mesmo que ulmeiro, sendo ulmeiro o mesmo que olmo, nenhum deles com poderes sobrenaturais, mesmo variando os nomes, mas, para o caso, estou que um pau de fósforo teria causado o mesmo efeito, Por que diz isso, O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha, Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser. (SARAMAGO, 2006, p.8, grifo nosso).

No fragmento acima, notamos um diálogo hipotético, criado pelo narrador, entre ele e a personagem, marcado, como é típico em José Saramago, pelas palavras iniciadas em letra maiúscula após as vírgulas. Nesse caso, se considerarmos as teorias de Genette (19--) sobre a voz, o narrador passa de heterodiegético, ou seja, apenas narra sem participar da diegese, por meio do discurso indireto, para homodiegético, ao inserir-se, mesmo que hipoteticamente, na história que conta, valendo-se do discurso direto. Há muitos desses diálogos nos romances saramaguianos. Nesse caso, o narrador, ao afirmar “talvez ela responda”, revela um procedimento comum do autor português, sendo este um caso de metalinguagem, já que se faz referência a um processo de criação por meio da intrusão do autor.

Portanto, em *A jangada de pedra*, a enunciação muda de acordo com a posição desse narrador, principalmente quando ele delega voz às suas personagens. Ao “imaginar” o diálogo

acima, numa projeção de futuro, o narrador delega a voz a Joana Carda, pois constatamos que ele antecipou tal diálogo, presente posteriormente na narrativa, quando a mesma personagem, após ter encontrado Joaquim Sassa, Pedro Orce e José Anaiço, convence-os a acompanhá-la até o local do risco mágico:

[...] Deixa lá, rematou José Anaiço, o que tiver de ser será, e aproximaram-se dos outros, que tinham principiado um debatismo mais ou menos assim, Não sei por que aconteceu, a vara estava no chão, agarrei-a e fiz o risco, Pensou depois que seria uma varinha de condão, Para varinha pareceu-me grande, e as varinhas de condão sempre ouvi dizer que são feitas de prata e cristal, com uma estrela na ponta, a brilhar, Sabia que a vara era de negrilho, Eu de árvores conheço pouco, mas, para o caso, acho que um pau de fósforo teria causado o mesmo efeito, Por que diz isso, O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser, Então está como o José Anaiço, disse Pedro Orce, ele também acredita. (SARAMAGO, 2006, p.121, grifos nossos).

Nesse caso, não ocorre a interferência do narrador, que já se coloca fora do diálogo ao afirmar que as personagens principiaram “um debatismo mais ou menos assim”, isto é, a conversa acima não foi projetada por ele, mas realizada diretamente pelas personagens. Ao verificarmos o discurso direto, observamos, obviamente, que a focalização é interna, ou seja, a personagem apreende a realidade por si só, e não por intermédio do narrador, cuja linguagem, se repararmos no primeiro diálogo, é diferente da linguagem de Joana Carda. Oculto na voz dessa personagem, pois ele próprio imagina a conversa a ser concretizada, o narrador afirma que as varinhas de condão “são feitas de ouro e cristal, com um banho de luz e uma estrela na ponta”. (SARAMAGO, 2006, p.8) No segundo diálogo citado, pela focalização interna, Joana Carda afirma que as varinhas de condão “são feitas de prata e cristal, com uma estrela na ponta, a brilhar” (SARAMAGO, 2006, p.121). Ou seja, a forma como se diz a mesma coisa é diferente, sendo a do narrador mais acurada.

Parece-nos que, por meio desse recurso, primeiro projeta-se um diálogo entre o narrador e Joana Carda e, depois, manifesta-se na narrativa um diálogo similar entre Joana Carda e Pedro Orce. Com isso, José Saramago cria uma estratégia para realçar o narrador saramágico, constituindo-se ele, também, como uma instância autônoma, com vontades próprias, auto-suficiente. Isso nos direciona às reflexões sobre o autor implícito, representante da posição ideológica do autor real.

De acordo com Oscar Tacca (1983, p.125), a visão do narrador determina a perspectiva do romance. No caso de José Saramago, o narrador se manifesta sob múltiplas vozes, e de sua relação de conhecimento com a personagem o romance extrai a sua maior riqueza. A posição do narrador é importante porque “sempre permanecerá no primeiro plano da audição e da consciência”, por mais que se diferenciem as vozes. Tratando-se de José Saramago, reconhecemos que é uma tarefa difícil separar o ser de papel do ser humano, considerando-se que suas ideias estão profundamente arraigadas em seu narrador e, conseqüentemente, em suas personagens, sobretudo quando o autor se insere na história contada, misturando-se com o narrador, com as personagens e tornando tudo isso parte de um “discurso globalizante em que cada um desses elementos tem uma parte igual”. (SARAMAGO apud ARNAUT, 2008, p.149)

Em *A jangada de pedra*, lançando mão de um narrador idiossincrático, o autor, podemos dizer, exclui literalmente a Península Ibérica da Europa, valendo-se do discurso irônico e realista mágico para questionar sobre o porvir, dialogando com antecedentes históricos e sugerindo uma solução para o futuro, no diálogo com culturas periféricas, que se realiza na configuração fabulosa e mítica de um novo mundo. Nesse momento, faz-se necessário esclarecermos alguns pontos sobre as manifestações do autor na narrativa que concorrem para o estabelecimento desses diálogos – com o passado e com o futuro. Segundo Maria Célia Leonel (2000, p. 69), a aproximação entre autor e autor implícito só faz sentido se levarmos em conta a instância do narrador, sendo este um dos sujeitos que fala. Dessa forma, podemos inferir que “as ‘decisões’ do narrador podem ser guiadas pelo autor implícito”. Para reiterar essa afirmação, recorreremos ao que Wayne Booth (1980, p.35) conclui sobre a relação entre narrador e autor:

[...] o acto de narração tal como desempenhado nem que seja pelo narrador mais profundamente dramatizado é, em si, a apresentação, feita pelo autor, de uma prolongada “visão interior” do personagem. [...] O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for.

A despeito de José Saramago, como autor, refutar o narrador como uma espécie de “alter-ego” do autor, as reflexões de Booth (1980) sobre essa questão são pertinentes para que compreendamos a aproximação inevitável entre esses dois elementos e como se dá a concepção do termo “autor implícito”. Assim, de acordo com Booth (1980, p.88-89),

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. [...] Quer adotemos para este autor implícito a referência “escriva oficial”, ou o termo [...] “*alter ego*” do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriva oficial que escreve desta maneira, e, claro, esse escriva oficial nunca será neutral em relação a todos os valores.

Logo, parece-nos importante ressaltar que, como é típico de José Saramago, por trás dos fatos e da forma retrospectiva como são narrados, há obviamente um “escriva oficial” que emite certa intencionalidade e é reconhecido pelo leitor mais atento. Por mais que seu narrador esteja próximo da personagem no espaço, está muito mais próximo do autor – no tempo e quanto à opinião sobre os fatos. Assim, esse narrador proporciona o próprio desdobramento em vozes que carregam a posição de José Saramago, autor, diante da adesão da Península Ibérica à União Européia. Essa posição será explicitada pelo autor implícito em vários momentos da narrativa. É possível perceber que, ao mencionar o cão Ardent, esse narrador/autor implícito já mostra seu posicionamento ao colocar-se também do lado “de cá” da rachadura. Recordemos que Ardent foi o único espectador do aparecimento da primeira fenda. Atraído pela rachadura, fez jus à sua ascendência:

Mas este cão, graças a Deus, não é dos que se acomodam às situações, a prova é que, de um salto, galgou o abismo, com perdão do evidente exagero vocabular, e achou-se do lado de aquém, preferiu as regiões infernais, nunca saberemos que nostalgias movem a alma de um cão, que sonhos, que tentações. (SARAMAGO, 2006, p.16-17, grifo nosso).

Aqui o narrador, ao promover o jogo lúdico com o subtexto mítico, ou seja, considerando que o cão descende de Cérbero, o guardião dos portões do Hades, deixa transparecer que é de seu agrado Ardent preferir as “regiões infernais”, isto é, ficar do lado ibérico, de onde o narrador conta sua história fabulosa. É possível perceber a posição ideológica do narrador ainda em outras passagens do romance, e inferir que suas asserções

estão diretamente associadas ao que pensa José Saramago sobre a situação (exemplificada abaixo) de Portugal diante da Europa:

[...] a já distante Europa, [...] ia em cerca de duzentos quilómetros o afastamento, se viu sacudida, dos alicerces ao telhado, por uma convulsão de natureza psicológica e social que dramaticamente pôs em mortal perigo a sua identidade [...]. Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, suspeita-se que com um inexpresso sentimento de alívio, à falta das terras extremas ocidentais [...]. (SARAMAGO, 2006, p.138; grifo nosso).

A ironia desse narrador inegavelmente ibérico, português, se expressa em sua falta de identificação com os europeus, já que não se coloca como um deles quando menciona o alívio que sentiram ao se verem livres “das terras extremas ocidentais”. Atentando, ainda, para a questão ideológica, observamos abaixo que a principal questão para o narrador saramágico não abrange o acontecimento sobrenatural, mas o que representam as terras ibéricas para a Europa, reduzida à Suíça:

[...] para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo se desligarão também. Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça. (SARAMAGO, 2006, p.139 – grifo nosso).

Os dois fragmentos apontados podem reforçar a natureza realista mágica do narrador saramaguiano, pois o fato sobrenatural, isto é, o desgarramento da península, serve apenas como um pretexto para a narrativa maior, ou seja, a viagem empreendida pelas personagens em busca de uma nova identidade. Sendo um procedimento provindo de terras periféricas, o realismo mágico se constitui de discursos ideológicos provenientes das minorias. Nesse caso, é pertinente afirmarmos que a presença do realismo mágico em *A jangada de pedra* não é

mero acaso, mas uma tendência que se faz coerente ao se configurar no romance de José Saramago.

Assim, o realismo mágico se instaura em *A jangada de pedra* como um procedimento de contestação, principalmente por dialogar com culturas periféricas e servir de instrumento à negação que o autor português, através de seu narrador multifacetado, pratica em relação à Europa, deixando claras a sua desconfiança e insatisfação. Nossas conclusões a respeito do narrador saramágico vão ao encontro do que afirma Leonel (2000, p.71) a respeito do autor implícito:

O autor implícito é um ponto de encontro de elementos ideológicos, incluindo-se aqueles do autor. Tem responsabilidade, portanto, na ideologia que permeia a narrativa, nos valores nela implicados. Dá voz ao narrador e, ao mesmo tempo, expressa-se por meio dele ou interrompe o seu discurso para nele introduzir-se sem mediações. [...] Esse desdobramento é que possibilita a leitura irônica e auto-reflexiva.

Ao pontuarmos as diversificadas manifestações do narrador no romance de José Saramago, concluímos que essa instância é de extrema importância em nossas reflexões sobre a realização do realismo mágico na ficção saramaguiana, representada nesse capítulo pelo romance *A jangada de pedra*, narrativa central de nosso trabalho.

Nossa proposta inicial para este momento baseou-se em abordar brevemente alguns pontos sobre o narrador saramágico a fim de comprovarmos que o romance em questão se trata de um texto realista mágico, marcado pelos eventos extraordinários e pela posição ideológica de quem os narra, característica comum do procedimento. Acreditamos que a utilização apenas do primeiro capítulo do romance para introduzir nossos objetivos tenha colaborado para tornar mais precisas as nossas afirmações acerca da importância da instância narrativa na efetivação do discurso realista mágico.

Como mencionamos inicialmente, há outras características que comprovam a efetivação do realismo mágico no romance estudado, e o segundo traço que consideramos importante para desenvolvermos nossos estudos é a presença de lendas e mitos ocidentais, atualizados no texto por meio de diálogos intertextuais construídos pelo narrador, consolidando a atmosfera mágica que caracteriza e enriquece de forma sublime *A jangada de pedra*.

O que torna a constatação do realismo mágico em romances de José Saramago favorável à nossa tese é que se trata de um procedimento determinante de uma nova leitura

dos textos literários – no caso, aqueles que oferecem uma representação mais ampla da realidade, permitindo-nos estabelecer um rico diálogo com a tradição literária.

3 A JANGADA DE PEDRA: O DIÁLOGO¹⁸ E O ENCONTRO

“O futuro do futuro está no Sul”¹⁹.

(Saramago, 2010, p.393)

Como mencionamos no capítulo referente ao realismo mágico, na América Latina a tradição realista²⁰, sobretudo a de influência francesa, foi de duração relativamente breve. Entretanto, no século XX, segundo Ramón Xirau (1972, p.181), o realismo tradicional revive como a forma mais profunda de um novo realismo. Não sendo o realismo tradicional um movimento de destaque na literatura hispano-americana, a partir dos anos 1920 e 1930 predomina uma literatura em busca de “outra realidade”, sem se contrapor à realidade de origem. A essa literatura denominou-se “nova literatura latino-americana”, cuja expressão da “outra” realidade, da qual o realismo mágico participa como um procedimento marcante, é representada por autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Ruan Rulfo, Lezama Lima, eleitos por Xirau (1972, p.184) com a seguinte justificativa:

Toda escolha de autores tem algo de caprichoso. Creio, contudo, que os autores que aqui elejo – sem desconhecer a importância de outros – representam claramente a tendência muito geral que leva, por diversos caminhos, a buscar “outra” realidade, às vezes de ordem mágica, às vezes de ordem mítica, às vezes de ordem religiosa. [...] Pelo que me toca, procuro encontrar os diversos sintomas e os diversos caminhos de uma busca literária que não se conforma com um realismo referido aos fatos.

Tal justificativa cabe bem aos nossos propósitos, pois acreditamos que José Saramago, a seu modo, muito característico, optou também pela busca de “outra” realidade para expressar seu pensamento sobre o mundo e os seres humanos, lançando mão do realismo

¹⁸ O conceito de diálogo aqui reporta aos estudos do Círculo de Bakhtin, tratando-se de um conceito-chave ao afirmar-se como característica dialógica da linguagem. No contexto bakhtiniano, a palavra diálogo é entendida como “reação da palavra à palavra de outrem”, ou seja, uma reação do eu ao outro, da palavra vinculada a situações. Sem nos estendermos nesse assunto, mas com a preocupação de indicar um embasamento teórico que satisfaça a nossa análise, parece-nos conveniente esclarecer que quando José Saramago utiliza um procedimento literário característico de outra cultura que não a sua, parece-nos que o autor se aproxima do texto do outro, no caso, o realismo mágico, para examiná-lo sob o seu ponto de vista, com a visão de um todo. (BAKHTIN, 1997).

¹⁹ “La Isla Ibérica: Entrevista con José Saramago”, **Quimera**, Barcelona, n.59, 1986 [Entrevista a Jordi Costa].

²⁰ Aqui nos referimos ao realismo do século XIX.

mágico na prática de sua literatura. A outra realidade que o autor português buscou ao conceber *A jangada de pedra* pode ser compreendida como mágica e mítica, o que aproxima seu romance dos autores hispano-americanos que empregam o realismo mágico em sua literatura com o objetivo de refutar “o realismo referido aos fatos” da expressão de Xirau (1972). É possível verificar a ironia do narrador ao expor as medidas adotadas pelos governantes dos países ibéricos referentes à rachadura sofrida pela península:

[...] conjuntamente e em separado, foram dois dias de conversações exaustivas, tendo sido resolvido, finalmente, constituir uma comissão paritária de crise, cujo objectivo principal seria coordenar as acções de defesa civil de ambos os países, em ordem a facilitar a potenciação mútua dos recursos e meios técnicos e humanos para o enfrentamento do desafio geológico que já afastara a península da Europa dez metros. [...] Contudo, não poderemos ignorar que os problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente tão complexos, irão tornar-se explosivos [...]. (SARAMAGO, 2006, p.37-38, grifos nossos)

Pelas suas afirmações, o narrador saramágico demonstra ideologicamente sua posição em relação aos países europeus, ou seja, a sua postura apreensiva se revela no que espera do futuro. É importante notar que a condição política dos países ibéricos é fato real no contexto em que se produz o romance, mas o modo como é ficcionalizado insere o autor português na linha do realismo mágico, sobretudo pela autoridade que o narrador estabelece ao discorrer sobre acontecimentos inusitados com tanta naturalidade.

Retornando à seleção dos autores da nova literatura hispano-americana proposta por Xirau (1972): aqueles que apresentam de forma mais aguda o problema da realidade e da fantasia, em romances como *Zona Sagrada* (1967), de Fuentes, *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez e *Último round* (1969), de Cortázar, oferecem em suas obras casos extremos da união entre o real e o irreal formando um mundo único. Nessas obras, verificamos o entrecimento da realidade e da irrealidade, em que o mistério está na própria aparência e evidência das coisas, no visível. Trata-se de um mundo onde tudo se transfigura, como ocorre em *A jangada de pedra*, em que a transfiguração concorre para o nascimento de um novo mundo sem comprometer a verossimilhança da narrativa.

A península parou o seu movimento de rotação, desce agora a prumo, em direcção ao sul, entre a África e a América Central [...].O bico da pedra, a proa cortadora, é o cabo Creus, trazido das águas mediterrâneas para estes

alterosos mares, tão longe do céu natal, ele que foi vizinho de Cerbère, aquela pequena cidade francesa de que tanto se falou no princípio deste relato. [...] A península desce para o sul deixando atrás de si um rasto de mortes de que está inocente, enquanto no ventre das suas mulheres vão crescendo aqueles milhões de crianças que inocentemente gerou. (SARAMAGO, 2006, p.285)

No excerto acima presenciamos a conclusão da viagem feita pela península ibérica e observamos que a gigantesca jangada estacionou próxima a terras antes colonizadas pelos europeus – agora não mais europeus – e, não bastando toda a aventura inusitada realizada pela península, todas as mulheres que nela permaneceram encontram-se grávidas. Nesse sentido, podemos inferir que não se trata somente da transformação de um mundo, mas do nascimento de outro mundo constituindo novas identidades. Esse novo mundo claramente identifica-se com as regiões periféricas, as mesmas que deram origem ao procedimento que torna possível essa narrativa ao mesmo tempo cosmogônica e tão verossímil.

Retomando o percurso de definição do realismo mágico, constatamos que ele já se apresenta bem consolidado nos romances do final da década de 1960, período em que o *boom* da literatura hispano-americana lançou seus autores para o cenário literário mundial. Nesse caso, seu maior representante foi, sem dúvida, o romance *Cem anos de solidão*, inquestionavelmente aquele do qual José Saramago mais se aproxima com seu romance *A jangada de pedra*. Assim como Xirau (1972, p.194), asseveramos que o romance de García Márquez, em última análise, “é uma vastíssima alegoria trágica sobre a condição humana”. O romance trata da trajetória de uma família – da inocência à destruição – e da criação, como em toda história mágica, de um lugar mítico, cuja presença feminina, como também nos romances saramaguianos, é de fundamental significância. Nesse aspecto, verificaremos que *A jangada de pedra* se constitui de maneira semelhante ao romance de García Márquez, pois a narrativa de José Saramago começa com a referência a uma lenda que remete ao inferno mitológico, anunciando já a estrutura cíclica do romance, e mantém desde o princípio a veracidade do relato. É bem um romance como o descrito por Xirau (1972, p.194):

[Romance] da terra e dos homens, dos ciclos progressivamente infernais que levam do paraíso e da inocência à morte. A magia predomina no romance; magia feita de terra e sonho que é também mito e lenda mais do que história. Talvez o mais extraordinário [...] seja a capacidade de narrar com um realismo preciso e, às vezes, descarnado até transformar a realidade em lenda sem que a lenda perca a aparência de realidade. (grifos nossos)

É essa capacidade de “narrar com um realismo preciso” que caracteriza o discurso realista mágico desses romances, assim como a comunhão das personagens com os eventos sobrenaturais, com o tempo e o espaço em harmonia. Dessa forma, diante do que se apresenta na estrutura do novo romance hispano-americano, o realismo (tradicional) entra em crise, na América Hispânica, com os autores²¹ da “outra” realidade – imaginária, fantástica, supra-real, da qual o realismo mágico participa como um procedimento de grande importância. De acordo com Bella Josef (1974), a real maturidade do romance-hispano-americano deu-se no século XX, denotando a emancipação literária da América como resultado de um processo iniciado em décadas anteriores, mas que somente nos últimos anos deu ensejo a um movimento de emancipação em relação aos cânones europeus. Assim, o novo romance hispano-americano teria nascido da consciência do escritor diante da contemporaneidade ao focalizar a crise de uma civilização tecnológica “desvinculada do homem, sentindo a insuficiência da razão para guiar o conhecimento”. (p.26)

Mesmo baseado em modelos europeus, não se deixando subjugar por eles, o romance hispano-americano adquiriu características específicas ao apropriar-se de técnicas de vanguarda. “Diante da visão anterior, fragmentária, [...] o novo escritor latino-americano cria personagens humanos e profundos, complexos e contraditórios, livra-os do domínio telúrico da paisagem e coloca-os no centro do universo, como testemunha de si e dos demais”. (JOSEF, 1974, p.27)

Bela Josef (1974, p.27) concebe o romance hispano-americano atual como um “gênero em ensaio, em revisão profunda e ampla”, e as novas formas de ficção negam a produção estética anterior ao novo romance; ou seja, o romance regionalista do século passado, no qual predominava a constante documentária, é refutado como forma literária no contexto contemporâneo²².

²¹ Entre tais autores, Xirau (1972) destaca os seguintes: López Velarde, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Baldomero Fernández Moreno, Mariano Brull, Alfonso Reyes, César Vallejo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Coronel Urtecho, Carrera Andrade, Westphalen, Molinari, González Lanuza, Francisco Luiz Bernárdez, Cintio Vitier, Ida Gramcko, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik.

²² Conforme Bella Josef (1974, p.10), o processo renovador da literatura hispano-americana teve início com os escritos de Miguel Angel Asturias e os manifestos surrealistas, alcançando o ponto máximo na literatura de ficção com García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, na expressão do desejo de criação total, apelando para o maravilhoso na mistura de sonho e realidade ao escamotear “os esquemas férreos da lógica”. Para descrever como se deu a renovação da literatura hispano-americana, a autora recorre à evolução das formas literárias que se desencadearam com a formação do romance como gênero: “[...] o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais complexa forma de expressão literárias dos tempos modernos”. (1974, p.11) Toda a matéria da qual o romance se constitui, como as características

Portanto, a rebelião contra o realismo, representado pelo romance regionalista, se expressa pela busca de uma literatura que deveria apreender o “real” totalmente. Nesse caso, o realismo mágico se constitui a partir de uma literatura cuja relação com o mundo não se dá pelo questionamento da significação, mas pelo desejo de elevar o romance à função de indagação do homem atual. A partir de então, a participação do narrador, como temos ressaltado, é fundamental para a compreensão da ficção contemporânea, na qual ele, o narrador

[c]onstrói o romance sob os olhos do leitor, manipulando a inevitável ambigüidade de um presente, onde tudo surge mesclado (sem a perspectiva selecionada e esclarecedora da distância temporal) e onde os próprios acontecimentos mudam de substância e de peso conforme a luz que se fizer incidir neles. (JOZEF, 1974, p.16-17)

Considerando a postura do narrador de *A jangada de pedra* e aproximando-o dos narradores do realismo mágico, somos levados a tentar compreender os motivos da drástica separação da península ibérica recorrendo aos acontecimentos políticos que marcaram Portugal no século XX, como as dificuldades econômicas de um país em transe. A crise sócio-econômica foi decorrente do regime salazarista, período em que o déficit comercial se agravava devido à guerra na África. Com o fim do regime político de Salazar, o processo de descolonização tornou-se inevitável, ocasionando o fim do condicionalismo industrial que levou Portugal a uma crise insustentável. Assim sendo, “[a] imensidão das águas oferece a possibilidade de mudança e a saciedade para a renovada busca do inquieto Portugal que, ao dizer não à Europa, busca, novamente, no caminho marítimo, a possibilidade de resolução de seus problemas”. (PASCOLI, 2004, p.56)

Relacionando os fatos da ficção e o contexto da sociedade portuguesa do século XX, percebemos que há uma reescritura da história de acordo com o direcionamento dado por

associadas ao Romantismo e Realismo, se enriquecerá com a chegada do século XX e com o Modernismo, responsável pela nova função atribuída à linguagem ficcional. A “nova dimensão da linguagem na moderna ficção hispano-americana implica na passagem do *símbolo* para a *alegoria* plurisignificativa”. (1974, p12) Ao mesmo tempo que foi responsável pelo enriquecimento da prosa, o modernismo [no contexto da literatura hispano-americana] “despertou a consciência mundonovista do homem americano. As escolas estéticas de vanguarda contribuíram para apagar o ciclo regionalista e a inquietá-lo com possibilidades de maior universalidade”. (1974, p.13)

Saramago, e não na ordem de ocorrência dos fatos, pois no romance são os problemas econômicos e sociais derivados do desgarre que provocam a crise do governo português. Como observamos no exemplo abaixo, o possível choque da enorme jangada com os Açores impeliu o governo a se demitir:

A notícia de que a península se precipita à velocidade de dois quilómetros por hora em direcção aos Açores foi aproveitada pelo governo português para apresentar a demissão, com fundamento na evidente gravidade da conjuntura e no perigo colectivo iminente, o que permite pensar que os governos só são capazes e eficazes nos momentos em que não haja razões fortes para exigir tudo da sua eficácia e capacidade. (SARAMAGO, 2006, p.183)

Novamente, a posição ideológica do narrador se manifesta em meio ao fato extraordinário, já que o seu descrédito em relação ao governo de Salvação Nacional se evidencia quando esse narrador diz que não é possível evitar determinadas manifestações de ceticismo, pelo fato de ser bem conhecido o elenco ministerial. É indiscutível a dúvida do narrador sobre a competência da equipe administrativa, de forma que evidenciamos aqui o papel fundamental do projeto realista mágico de incorporar à narrativa inusitada a crítica social e política, visto que José Saramago menciona acontecimentos essenciais da história portuguesa, incorporando-os a uma história extraordinária a partir da óptica irônica, sua principal característica. É interessante citar, aqui, a concepção de Northrop Frye (1973) sobre a ironia, em que, dizendo o mínimo, o narrador faz significar o máximo possível, ou seja, o olhar irônico do narrador se dirige a um lugar específico e denuncia suas falhas. No caso do narrador saramaguiano, a ironia frequentemente é feita de forma indireta, possibilitando ao leitor o julgamento a ser feito.

[...] embora seu discurso demonstre familiaridade com os fatos, [o narrador de Saramago] posiciona-se como alguém que apenas reflete sobre determinadas situações, deixando para o olhar do leitor a identificação do ponto nevrálgico que a narrativa procurou sutilmente sugerir. (PASCOLI, 2004, p.58)

Em *A jangada de pedra*, por meio de um discurso realista mágico, com uma postura aparentemente descontraída, o narrador interliga história e ficção remetendo os

acontecimentos políticos ao movimento revolucionário que derrubou o regime salazarista. Segundo Pascoli (2004, p.59),

A demissão do governo português de *A jangada de pedra* e a reflexão sobre a inoperância administrativa dos governantes, por exemplo, nos recorda que, durante o 25 de abril, o governo, então instituído em Portugal, diante da certeza de que haveria um golpe militar postou-se como se não tivesse nenhum interesse em frear as movimentações revolucionárias. [...] A vitória foi alcançada pela aceitação pacífica dos que apoiavam o regime, tendo sido reconhecida a superioridade militar e política dos revolucionários.

Se observarmos a postura do governo português, tanto na história como na ficção, temos a impressão de que se trata de um governo apático, que abstém-se de ações políticas diante de dificuldades.

Nessa ordem de ideias, [o primeiro-ministro] propusera ao presidente da República a formação de um governo de salvação nacional, com participação de todas as forças políticas, com ou sem representação parlamentar, tendo em conta que sempre se encontraria um lugar de subsecretário adjunto de qualquer secretário adjunto de qualquer adjunto ministro para ser entregue a formações partidárias que, numa situação normal, não seriam chamadas nem para abrir uma porta. [...] O presidente da República aceitou o pedido de demissão e, cumprindo a constituição e as normas do funcionamento democrático das instituições, convidou o primeiro-ministro demissionário, como dirigente máximo do partido mais votado e que, até aqui, governara sem alianças, convidou-o, dizíamos, a formar o proposto governo de salvação nacional. (SARAMAGO, 2006, p.183-184)

Diante da postura de seus governantes, é natural que a fixação da península entre a África e a América do Sul seja muito significativa se levarmos em consideração que se trata de um espaço a que Portugal está ligado por laços históricos e culturais. Ao estabelecer o realismo mágico como procedimento literário em *A jangada de pedra*, José Saramago confirma a identificação com as ex-colônias por meio de um recurso literário geograficamente marcado e responsável ficcionalmente por uma lógica que se baseia no poder de liberdade de escolha dos portugueses.

[...] o fato de Saramago romper com a Europa, em sua ficção, dando oportunidade aos ibéricos de escolher suas parcerias ou “vizinhos”, de certa forma resgata um sentido de humanidade, perdido em meio às inúmeras etapas do desenvolvimento das atuais economias e reconstitui valores de união dos indivíduos, já que, necessariamente, os ibéricos estarão juntos na Jangada de Pedra. O processo de crescimento social da macro-economia, que se alimenta da ausência de vontade e consciência crítica do ser humano, engendra o homem destituído de competência para avaliar seu papel e lugar no mundo. (PASCOLI, 2004, p.65)

Nesse caso, confirmamos a configuração do realismo mágico como um procedimento literário política e socialmente subversivo no que diz respeito à (im)possibilidade de Portugal se encaixar na nova ordem representada pela União Europeia. Assim, a ruptura da península com a Europa significa a liberdade de escolha só possível pela volta ao mar e pela viagem “que transforma situações e indivíduos”. (PASCOLI, 2004, p.66)

Refletindo ainda sobre os tipos de narradores que viemos observando, de modo diferente daquele do autor europeu do século XIX, o hispano-americano não se oculta no romance, mas o habita. O mesmo podemos afirmar sobre o narrador saramaguiano, compatível com o fundamento da nova narrativa hispano-americana, que se dá pela capacidade da arte de construir sua própria realidade, sem ignorar um de seus aspectos mais questionados, o da verossimilhança. Nesse caso, o romance realista mágico exemplifica bem uma das tendências do romance contemporâneo, rompendo o limite entre o real e o imaginário, já que funde mito e realidade, sendo esta um prolongamento do mundo mágico e invisível.

Conforme Bella Jozef (1974), o amadurecimento alcançado pelo novo romance hispano-americano por meio de uma nova consciência estética se representa pela presença da América com sua realidade e sua voz inconfundível. Isso não significa que seus escritores abandonaram os modelos europeus, mas sem se deixar subjugar por eles, adquiriram suas próprias características. O que até o momento era cópia da realidade circundante e dos movimentos literários europeus cedeu lugar a uma literatura renovadora, elaborada por escritores como Manuel Puig, Miguel Angel Asturias, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre outros, originários de países diversos e oferecendo em suas obras grandes disparidades, mas unidos pela problemática comum do continente americano, com a qual José Saramago, lançando mão do realismo mágico, aproxima a sua literatura.

3.1 O diálogo com a literatura periférica

A ideia transibérica que Saramago defendia para a Península Ibérica, sempre considerando a África e a América do Sul como espaços de relações políticas e culturais, contribuiu para que o autor se envolvesse no universo latino-americano, no qual seus romances e suas ideias encontram ampla aceitação.

Assim, o aspecto fundamental que contribui para o nosso interesse pelo projeto estético dos autores hispano-americanos é seu valor literário e ao mesmo tempo ideológico, com o qual José Saramago dialoga em sua literatura. Ao construir um romance norteado por um procedimento originalmente hispano-americano, ou seja, pelo realismo mágico, o autor português se solidariza com a escrita hispano-americana e compartilha com seus respectivos autores “um novo conceito de realidade, uma nova classe [...] com sua periferia própria.” (JOZEF, 1974, p.27)

Para José Saramago, sempre se revelou importante que portugueses e espanhóis estimulassem por todos os meios o diálogo com os povos do sul e considerava o continente americano “como um território que deveria ser considerado como um todo”²³. (SARAMAGO, 2010, p.400). Lembremo-nos de que essa ideia afina-se justamente ao real maravilhoso defendido por Alejo Carpentier, já que por meio de uma nova consciência estética o novo romance hispano-americano atingiu sua maturidade configurando o complexo cultural da América. Assim sendo, para a maioria dos escritores fundadores do realismo mágico, o problema do escritor hispano-americano consistiria em criar uma literatura que devesse falar da frescura da terra, da semente, da árvore, e não de asfalto, vidro e cimento, ou seja, a procura de uma linguagem própria deveria ser uma das maiores preocupações dos romancistas atuais.

Desse modo, o procedimento artístico do qual José Saramago mais se aproxima, no que diz respeito ao realismo mágico realizado na literatura hispano-americana, é o de Gabriel García Márquez, cujo romance que expressa melhor tal procedimento é, como já foi dito, *Cem anos de solidão*, em que não há herói individual;

²³ “En busca de un nombre”, **La jornada** (Suplemento *La jornada semanal*), Cidade do México, 8 de março de 1998 [Entrevista a Juan Manuel Villa-Lobos].

[...] a coletividade – constituindo espécie de coro – é o protagonista, ou melhor, a violência que aparece por trás das mentiras em que vive mergulhada a cidade. O irreal vence a objetividade, dentro do universo ficcional, rompendo o equilíbrio até então existente [...]. Não se introduzem apenas elementos imaginários, nem estes mascaram o cotidiano [...]: o autor converte os objetos de aparência objetiva, da vida de todos os dias, em outra ordem [...], e o sobrenatural, prodigioso, aparece como tal. Os volantes anônimos vão implacavelmente derrotando a realidade objetiva. (JOZEF, 1974, p.130)

É justamente dessa maneira que procede a narrativa de *A jangada de pedra*, estruturada no processo da fabulação, ou seja, no entrecruzamento do real objetivo e do real imaginário. A história representada pela entrada da Península Ibérica no então Mercado Comum Europeu não tem como ponto fundamental do romance esse fato, e sim um acontecimento extraordinário empregado para narrar algo maior, ou seja, o surgimento de um novo mundo. O espaço do romance representa o real, onde elementos mágicos imbricam-se naturalmente e constituem o universo realista mágico.

Aqui teria cabimento a lamentação primeira de não ser libreto de ópera este verídico relato [...] 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 destrinchar, se tal se pode em algum momento da vida, entre verdade e fantasias. É que [...] por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer [...] que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirenéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar, agora sim, poderemos ver o Irati caindo, mil metros, como o infinito, em queda livre, abre-se ao vento e ao sol [...] e depois virão as nuvens novas em se alargando este espaço, tão certo como haver realmente destino. (SARAMAGO, 2006, p.30-31)

Como é possível observar, a descrição do afastamento da Península Ibérica se baseia em referências da paisagem e o tom com que o narrador apresenta o fato, permeado por digressões, faculta a plausibilidade do acontecimento. O distanciamento literal de Portugal e Espanha da Europa não se configura como algo inverossímil pelo êxito que o narrador alcança em explorar não o como, mas o porquê da separação. O motivo do fato extraordinário se delineia paulatinamente conforme os comentários do narrador tomam um tom mais irônico ao revelar nas entrelinhas que o inusitado evento teria sido apenas um pretexto para denunciar o

desinteresse da Europa pelos países ibéricos. Em meio ao sensacionalismo que se instala diante do ocorrido, o narrador manifesta o que já sabia de antemão:

[...] Contudo, não poderemos ignorar que os problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente tão complexos, irão tornar-se explosivos [...] alguns países membros chegaram a manifestar um certo desprendimento, palavra sobre todas exacta, indo ao ponto de insinuar que se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar. (Saramago, 2006, p.38-39, grifos nossos.)

É interessante observar que a visão do narrador a respeito da postura europeia em relação ao desgarre da península concorre para o que o próprio Saramago pensa sobre a entrada dos países ibéricos para a União Europeia, o que sempre confirma a dificuldade com a qual deparamos na tentativa de separar o narrador saramaguiano do autor Saramago. Em seus comentários sobre *A jangada de pedra*, o autor português deixa claro o seu sentimento de responsabilidade ao se referir à América Latina. Para Saramago, esse romance “é consequência de um ressentimento histórico” e só poderia ter sido escrito por um português, já que os espanhóis encontraram outros horizontes no processo econômico. O português que concebeu *A jangada de pedra* “afirma aos europeus: já que vocês não nos querem, então vamos embora”. (SARAMAGO, 2010, p.394-395)²⁴

Desse modo, o descolamento ficcional da península representa a falta de identificação de Saramago, sendo português, com a Europa e contribui para reforçar sua aproximação do que ele mesmo denominava povos do sul.

Mas não faria nenhum sentido descolar a Espanha da Península; teríamos de ir juntos. [...] Espanha e Portugal têm mais possibilidade de diálogo do que a Europa: com a América Latina, com os países de África. Quando a Península Ibérica se distancia, nessa ilha, rumo ao Atlântico Sul, é como se fosse uma espécie de rebocador da Europa para o Sul, rumo a tudo o que o Sul implica, de confronto com o Norte, com a dualidade entre riqueza e pobreza, superioridade e inferioridade. Essa “jangada de pedra” é uma metáfora que tenta expressar uma ideia: a do transiberismo [...]. É a ideia de alguma coisa que nos pertence em comum: uma maneira própria de viver e de sentir, diferente da Europa, e que deveria nos aproximar. Não estou falando de união, mas de unidade, a unidade ibérica, que deveríamos levar conosco

²⁴ “Saramago, el pesimista utópico”, **Turia**, Teruel, n.57, 2001 [Entrevista a Juan Domínguez Lasierra].

nessa “jangada de pedra”, nessa proposta de diálogo e de encontro²⁵. (SARAMAGO, 2010, p.394-395, grifos nossos.)

Assim, considerando a preocupação de Saramago em dialogar com os povos do Sul, o novo mundo proposto por ele, em *A jangada de pedra*, busca a referência nos países marginalizados.

Os meus livros são pouco europeus. Para além de serem portugueses, são também de certo modo ibéricos e, por essa mesma característica aproximam-se em termos gerais da ficção e do romance que têm vindo da América Latina. Não sinto, contudo, que exista influência dessa literatura. Talvez a única coisa que possa ter colhido nela seja um certo modo amplo de respirar. [...] ²⁶. (SARAMAGO, 2010, p.230)

É bem possível que esse “modo amplo de respirar” esteja associado não só ao realismo mágico, mas à estética do novo romance hispano-americano. Por meio de um procedimento que ganhou força e reconhecimento na chamada “periferia”, o autor português, europeu, identifica-se com as culturas “subdesenvolvidas” e compartilha com elas suas ideologias ao utilizar o maravilhoso para expressar sua realidade – de país inferiorizado e ignorado no cenário europeu. No romance, podemos perceber certo complexo de inferioridade quando, antes de entrar nas funções de um novo governo, o presidente da república apela para a “solidariedade internacional”, ao discutir as medidas a serem tomadas em relação a um possível choque da península com os Açores. Segundo o narrador, os países da Europa, após a “séria crise de identidade com que se debateram quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos”, abaixaram o tom de voz ao se referirem a Portugal e a Espanha, mas “como de costume”, ofereceram ajuda conforme suas “disponibilidades excedentárias”, insinuando que os países ibéricos teriam que resolver os seus problemas locais, “menos os espanhóis do que [os portugueses], que a eles sempre a história e o destino trataram com mais do que evidente parcialidade”. (SARAMAGO, 2006, p.185).

Dessa maneira, distanciando-se da Europa e seguindo a trilha de Gabriel García Márquez, para quem a linguagem sobrepõe-se a tudo, através da estrutura circular da

²⁵ “Saramago, el pesimista utópico”, **Turia**, Teruel, n.57, 2001 [Entrevista a Juan Domínguez Lasierra].

²⁶ “José Saramago fala de *Memorial do convento*: ‘A língua que uso nos romances faz corpo com aquilo que conto’”, **O Diário**, Lisboa, 21 de novembro de 1982 [Entrevista a José Jorge Letria].

narrativa, Saramago constitui o passado a partir da conquista de uma nova realidade, pois somente através das palavras é possível lutar contra o esquecimento e construir, mesmo que ficcionalmente, um novo futuro. O diálogo com a literatura hispano-americana, por meio do realismo mágico já se dá, como mencionado, com a epígrafe²⁷ que inicia o romance, emprestada de Alejo Carpentier²⁸, corroborando, de fato, a vertente que José Saramago seguirá - com suas particularidades, obviamente - a partir de *Memorial do convento*.

Sobre o uso das epígrafes, o autor comenta, numa entrevista concedida a Carlos Reis, em *Diálogos com José Saramago* (1998), que se trata de uma proposta de trabalho a partir da qual a narrativa se desenvolverá. Nesse caso, parece-nos correto afirmar que a epígrafe de *A jangada de pedra* reforça o vínculo de Saramago com a escrita hispano-americana, justificado pela abordagem dos problemas sociais e de identidade a partir de um procedimento literário comum, o realismo mágico, conscientemente elaborado para que o romance funcione como uma metáfora civilizacional, em que a fusão de todos os elementos sintetizados pela realidade, como os misteriosos acontecimentos envolvendo as personagens e o deslocamento da península, colabora para a construção de uma narrativa singular, agregada ao projeto estético hispano-americano.

Ao declarar que *todo futuro es fabuloso*, José Saramago torna patente a ideia de que o futuro está no sul, como afirmou em uma de suas entrevistas e que serve de epígrafe para o presente capítulo. Em sua ficção, lançando mão do realismo mágico, o autor português torna evidente que o objetivo de *A jangada de pedra* é demonstrar que existe uma profunda ligação entre os povos da Península Ibérica e os povos do campo cultural ibero-americano e ibero-africano. Tal ligação “seria um grande projeto peninsular para o futuro²⁹. (SARAMAGO, 2010, p.418).

Desse modo, da mesma forma que o novo romance hispano-americano “mostra o novo homem ibero-americano, e o intelectual em particular, em luta com as angústias características de uma ética da interioridade, de uma auto-análise cheia de significado ético e humano” (RETAMAR, 1972, p. 397), a apropriação de um procedimento originalmente desenvolvido pela ficção da respectiva cultura por José Saramago, autor europeu, comprova o seu desalento em relação à Europa, explícito em seu romance, e sua identificação com a “periferia”, estabelecendo a península ibérica entre os países do sul. Ao descrever a fixação da

²⁷ *Todo futuro es fabuloso*. (SARAMAGO, 2006, p.5)

²⁸ *Concerto Barroco* (1974).

²⁹ “La Isla Ibérica: Entrevista con José Saramago”, *Quimera*, Barcelona, n.59, 1986 [Entrevista a Jordi Costa].

jangada entre a América e a África, o narrador deixa transparecer a sua simpatia pela posição “escolhida” pela península ao sugerir que lhe causa espanto “não usem os países abaixo do equador mapas ao contrário, que justiceiramente dessem do mundo a imagem complementar que falta” e considera “grande fortuna” a jangada não afundar de vez nas “doças águas do Tejo” e “na onda amarga do infinito mar”. (SARAMAGO, 2006, p.278, grifo nosso).

Lembremo-nos de que é num contexto politicamente tenso, como sabemos, que o realismo mágico se instaura na narrativa como um procedimento não só estético, mas de contestação, ao servir de instrumento à negação articulada por Saramago em relação à Europa, revelando, assim, a sua desilusão. Desilusão esta claramente expressa na voz do narrador acidamente irônico que, entre uma digressão e outra, se pronuncia ao mencionar a reação da Europa diante da inusitada separação da Península e conseqüente manifestação da população expressa num jornal francês com a manchete “Não Se Pode Fugir À Natureza”. O narrador aproveita a sentença para revelar o que pensam as “pessoas europeias” ao se referirem à antiga península ibérica: “encolhiam os ombros e diziam umas para as outras, Que é que se há-de fazer, eles são assim, não se pode fugir à natureza”, e conclui fazendo alusão a um certo “jornal napolitano e maquiavélico” que anunciou “Resolvido o problema da habitação em Portugal e Espanha” (SARAMAGO, 2006, p.90). Apesar de ser repleto de ironia e humor, o discurso do narrador saramágico faz transparecer que existe um pensamento preconceituoso dos europeus em relação aos países ibéricos.

Alguns aspectos justificam o estudo inevitavelmente comparativo de textos literários produzidos em diferentes universos culturais - paradoxalmente, a nosso ver, pela semelhança desses universos. Portanto, ao exprimir, em seu romance, uma “outra” realidade, complementar à realidade antiga, Saramago proporciona uma grande aventura do imaginário, assim como fez García Márquez em *Cem anos de solidão*, uma epopéia irônica de determinadas lutas habituais na América Hispânica.

Tanto o autor português quanto o colombiano utilizam o humor como forma de questionamento, impugnação e repulsa desta realidade, como podemos constatar em uma de muitas reflexões do narrador saramágico quando a península está prestes a estacionar definitivamente, perguntando-se o que seria dos portugueses se a poesia não os viesse ajudar a compreender a claridade das coisas que se julgam claras, e num processo metaficcional afirma que a matéria que está narrando se resume à “descrição de uma viagem oceânica” não totalmente banal, reafirmando ainda mais o tom irônico do relato. (SARAMAGO, 2006, p.279).

Enquanto a realidade hispano-americana revela-se nas letras atuais da América

Hispânica, representadas por um espaço imaginariamente americano e ao mesmo tempo universal, que pode ser representado por Macondo, José Saramago descreve a realidade portuguesa numa migração inaudita embalada nas imaginações do romancista europeu, onde o caos será estabelecido na Península Ibérica pelo seu desgarramento da Europa. Embora não seja nosso objetivo abordar teorias sobre literatura comparada, julgamos conveniente esclarecer que não partimos de nenhuma teoria comparativa definida de antemão para demonstrar a aproximação de José Saramago com a literatura hispano-americana. Basta prestarmos atenção ao processo de criação artística do autor português e do realismo mágico como procedimento literário formal para reconhecermos a conexão entre as duas literaturas. Na verdade, trata-se de uma comparação entre modelos, que promove uma razoável compreensão da literatura.

Portanto, a aproximação entre o romance de José Saramago e a ficção hispano-americana - representada aqui pelo realismo mágico – se dá pela identificação do autor português com os respectivos países, identificação favorecida pelas condições históricas e sociais semelhantes, como fica patente nas entrevistas referentes ao romance em questão, ao declarar o autor que a Península Ibérica tem uma identidade cultural muito profunda ameaçada pela integração à União Europeia e que por isso, os povos da península deveriam se comportar de acordo com seus laços, considerando, primeiramente, as raízes inicialmente europeias, mas não se esquecendo do que chama de “segundas raízes históricas”, que os vinculam “ao campo linguístico e cultural hispano-português da América Latina”³⁰. (SARAMAGO, 2010, p.418).

Nesse sentido, ao aproximar-se da escritura hispano-americana por meio de um procedimento formal, que é o realismo mágico, Saramago se afasta da Europa, não pelo procedimento em si, mas pela contestação realizada por meio de uma tendência literária quando se trata da negação mencionada, perpetrada pela ampliação e transformação da realidade. Ao narrar uma outra História para Portugal, José Saramago adapta o procedimento literário realizado pelo “outro” para manifestar a sua interpretação fabulosa da realidade.

3.2 Atmosfera mágica: resgate de mitos e lendas

³⁰ “La Isla Ibérica: Entrevista con José Saramago”, *Quimera*, Barcelona, n.59, 1986 [Entrevista a Jordi Costa].

Até aqui, no presente capítulo, tratamos da face mais ideológica do realismo mágico, atentando para as ideias de José Saramago sobre o posicionamento da Europa em relação aos países ibéricos, expressas a partir do procedimento literário em questão. Agora, porém, chegou o momento da análise especificamente literária, a partir da qual verificaremos que o realismo mágico é responsável por trazer à tona mitos e lendas disseminadas na narrativa por meio de referências e alusões produzidas pela intertextualidade.

As relações intertextuais presentes em *A jangada de pedra*, assim como em outros romances de José Saramago, reiteram a convergência do romancista com uma literatura que podemos chamar de experimental, “em que a multiplicidade de vozes nos relatos atinge uma dimensão crítica que não perde de vista a criação artística e a originalidade”. (CALBUCCI, 1999, p.116). Tais relações, a nosso ver, são os diálogos que o romancista estabelece com a tradição literária, seja imitando-a ou contestando-a. Sob esse aspecto, ao valer-se do realismo mágico no romance em questão, José Saramago não apenas dialoga com uma tendência literária, como também com a tradição literária ocidental (percebida nas alusões a Cervantes, Camões, Fernando Pessoa, sobretudo, em nosso trabalho), na mistura de gêneros que o procedimento possibilita.

Sabemos que, em *A jangada de pedra*, a transgressão promovida por meio do discurso realista mágico dá-se pela ruptura literal da Península Ibérica em relação à Europa e pelo resgate de mitos e lendas anunciados nas relações intertextuais que promovem interessantes diálogos, além do questionamento presente numa história que se pretende mítica e mágica.

É importante retomar a referência ao fato de que uma das funções do realismo mágico é desestabilizar os discursos dominantes, que só aceitam uma verdade e ignoram as vozes marginalizadas e atuar, no contexto ficcional, como uma estratégia que possibilita o estabelecimento de uma realidade ampliada e revelada por uma nova visão. Assim, por meio do resgate de histórias já contadas e conhecidas universalmente, criando lendas que remetem a mitos locais ou universais, tudo disseminado no relato de um narrador contador de histórias, o papel essencial do realismo mágico na literatura é oferecer um diferente ponto de vista que se instaura além dos limites do real.

É o que se evidencia logo no primeiro capítulo de *A jangada de pedra*, que traz em seu bojo antecipações colocadas estrategicamente pelo narrador, provocando no leitor o desejo de desvendar a história a ser contada. Esse primeiro capítulo nos parece crucial no que diz respeito à estruturação do romance, pois é o momento em que se instala o realismo mágico,

proporcionando a construção da representação do mundo.

Já na primeira página do romance instala-se a atmosfera de incertezas proporcionada pelo clima apocalíptico, quando Joana Carda risca o chão com a vara de negrilho e todos os cães de Cerbère começam a ladrar, causando pânico nos habitantes locais, “pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se”. (SARAMAGO, 2006, p.7). Logo perceberemos que o tratamento dado pelo narrador aos eventos que se seguirão ao relato introduz o romance na esfera do realismo mágico, procedimento que se constitui a partir da nova atitude do narrador diante do real.

Desse modo, notamos acima que a narração se inicia com a referência a uma lenda originada em Cerbère que remete a uma figura mítica: o cão Cérbero. Por causa da linhagem um tanto estranha, os cães de Cerbère se tornaram mudos, destituídos de cordas vocais, daí o terror dos habitantes ao ouvirem seus latidos; por meio da lenda, constatamos a primeira manifestação intertextual na narrativa, pois ao dialogar com o mito de Cérbero, o autor o transporta para um novo contexto, no qual outro cão terá papel fundamental - mas este só será apresentado ao leitor no segundo capítulo, enquanto o primeiro capítulo introduz os acontecimentos insólitos que envolvem Joana Carda e o risco no chão feito com uma vara de negrilho, Joaquim Sassa e a pedra lançada ao mar com força descomunal, Pedro Orce e o tremor da terra percebido somente por ele, José Anaiço e um bando de estorninhos que o perseguem por um longo tempo e, finalmente, Maria Guavaira e o fio azul de lã interminável. Assim, num espaço de absurdos em que a percepção dos atos das personagens coexiste com a irracionalidade que as cerca, o narrador conduz o leitor de modo a ludibriar suas possíveis interpretações.

Ao funcionar como um capítulo introdutório - na realidade, independente dos outros -, o primeiro capítulo oferece duas referências que consideramos importantes e funcionam como procedimentos intertextuais explícitos: a figura mítica de Cérbero e o fio de Ariadne, diretamente relacionado ao fio de lã azul manuseado por Maria Guavaira, a última personagem a ser apresentada pelo narrador: “[...] Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está”. (SARAMAGO, 2006, p.15).

Se, num primeiro momento, o narrador atribui a essa personagem a função de “desenredadeira”, num outro momento ele zomba da denominação que dera ao incapacitá-la de conduzir o leitor pelos enredos labirínticos do romance. Assim, a referência mitológica

funciona de forma irônica, pois a saída do labirinto, num primeiro momento, será possível por meio do fio de lã azul, responsável por conduzir as personagens ao encontro umas das outras e, conseqüentemente, a uma viagem caracterizada pela busca da própria identidade.

É importante recordar que desde o início do romance o narrador realista mágico concretiza um mérito específico da intertextualidade, relançando obras antigas, no caso, os mitos ocidentais, “num novo circuito de sentido”. (SAMOYAULT, 2008, p.124). Essa característica do narrador confirma o que William Spindler (1993, p.78) considera como o uso atual do realismo mágico, em que a narrativa proporciona duas visões contrastantes de mundo, apresentadas por meio do resgate de mitos e lendas, como se tais visões não fossem contraditórias. Lembremo-nos de que o uso atual do realismo mágico refere-se a textos nos quais o sobrenatural se apresenta como algo simples e natural, sendo esse traço essencial para que a narrativa se configure como realista mágica.

Nesse caso, a natureza mágica representada pelo fio de lã azul confirma a função do realismo mágico como procedimento literário que, por meio do processo intertextual, recupera o mito, mas sob um novo ponto de vista. Maria Guavaira passa horas e horas no sótão de sua casa desfiando um pé-de-meia cujo fio “não pára de cair”, enquanto o pé-de-meia “parece não diminuir de tamanho” (SARAMAGO, 2006, p.15), configurando-se como mais um enigma.

O narrador nega, de antemão, que Maria Guavaira se chama Ariadne, mas a personagem manipula um fio que, logo perceberemos, conduz a narrativa e guia dentro dela as personagens. Maria Guavaira não se chama Ariadne, não viveu a triste história de ser abandonada – é viúva – mas, assim como a filha de Minos, tem posse do fio que aponta, sim, um caminho. Esse fato nos reporta à ideia de que a reescritura do mito não significa apenas a repetição de sua história, mas o relato da história de sua história, função essa da intertextualidade; ou seja, a reescritura do mito leva “o movimento de sua continuação na memória humana para além da atualização de uma referência” (SAMOYAULT, 2008, p.117). Por meio da figura de Maria Guavaira, o mito de Ariadne é atualizado, mesmo que transformado.

Quanto a Cérbero, embora a menção ao cão seja feita já no primeiro parágrafo do romance, apenas no segundo capítulo, quando aparece a primeira fenda na península, compreenderemos de fato a presença dessa referência no enredo. Antes, porém, a narrativa segue variados caminhos, sem que os assuntos sejam organizados linearmente, e, embora a nosso ver, os diálogos não sejam explícitos, julgamos importante esclarecer sobre os eventos que ocorrem com cada personagem e a que esses eventos podem nos reportar.

O gesto de Joana Carda, por exemplo, de riscar o chão com a vara de negrilho, dá-se a

uma distância considerável dos Pirineus, onde aparecem as rachaduras. A estratégia do narrador de instalar o realismo mágico na narrativa, tornando natural o relato de eventos sem lógica, consiste na forma como narra tais eventos e como apresenta os objetos em posse das personagens. A vara de negrilho, por exemplo, funciona como uma espécie de varinha mágica, levando o leitor a concluir que a natureza da vara pode ser a causa dos latidos dos cães de Cerbère e, conseqüentemente, da rachadura. Assim, o narrador parece desestabilizar a noção de causa e consequência, e o leitor é obrigado a compactuar com o universo inverossímil do qual aceita fazer parte.

Desse modo, o risco que Joana Carda desenha, descobriremos no decorrer do relato, não será a causa direta da rachadura, tampouco dos latidos, mas é responsável por estabelecer uma atmosfera apocalíptica e, nesse sentido, somos remetidos aos mitos de fim de mundo. É possível fazer uma correlação com o último livro da *Bíblia*, o *Apocalipse de São João*, em que os avisos do fim surgem por meio de sinais. Percebemos o tom apocalíptico ao longo da narrativa: conforme a Península realiza seus movimentos para se desligar da Europa, “[...] era como se a terra tivesse mudado de órbita e viajasse agora num espaço sem sol. [...] Muitas mulheres gritaram, muitos homens tremeram, das crianças se dirá que choraram todas”. (Saramago, 2006, p.32)

Simultaneamente à ação de Joana Carda, Joaquim Sassa surpreende-se ao lançar uma pedra de tamanho considerável ao mar e ver que ela quica três vezes antes de afundar, enquanto em outro espaço, na Espanha, Pedro Orce é o único ser humano que sente a terra tremer. É interessante notar o processo metaficcional articulado pelo narrador quando ele apresenta os eventos, revelando-se preocupado com o leitor:

[...] já o leitor [...] quer tudo explicado, sílaba por sílaba e uma após outra, como aqui se mostram. Por isto é que, tendo-se falado primeiro de Joaquim Sassa, só agora se irá falar de Pedro Orce, quando lançar Joaquim uma pedra ao mar e levantar-se Pedro da cadeira foi tudo obra de um instante único, ainda que pelos relógios houvesse uma hora de diferença, é o resultado de estar este em Espanha e aquele em Portugal. (SARAMAGO, 2006, p.12).

Dessa forma, observamos que a irracionalidade que cerca a explicação desses fatos coexiste com a percepção concreta de tais fatos pelas personagens, pois, segundo o narrador, ao sentir a terra tremer, Pedro Orce diria, “se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira” (SARAMAGO, 2006, p.13) e,

ao ver a pedra afundar, Joaquim Sassa, perplexo, pensa como poderia ter lançado tão longe uma pedra tão pesada.

A simulação do narrador não significa dúvida em relação aos acontecimentos mágicos, mas um jogo com o leitor para encobrir razões conhecidas por esse narrador e só reveladas quando lhe for conveniente. Assim sendo, num espaço de fatos impossíveis tornados reais, José Anaiço é apresentado sendo perseguido inexplicavelmente por milhares de estorninhos, configurando-se aí uma atração mágica entre a personagem e os pássaros.

José Anaiço acabou de contornar a alverca, quase meia hora de passagem difícil, entre espadanas e silvados, e retomou o caminho primeiro, na direção em que antes viera, de oriente para ocidente como o sol, quando de súbito, vruuuu, apareceram outra vez os estorninhos, onde teriam estado eles metidos. Ora, para este caso não há explicação. (SARAMAGO, 2006, p.14).

O aparecimento dos estorninhos mais parece uma estratégia para concretizar a atmosfera mágica e o clima de incertezas na narrativa, considerando que os pássaros desaparecem da mesma forma que aparecem, ou seja, sem qualquer explicação, quando José Anaiço e Joana Carda se encontram. De todo modo, a presença dos estorninhos no romance promove um divertido diálogo com o filme de Hitchcock, cuja referência é inevitável. A primeira menção a esta relação se faz quando José Anaiço e Joaquim Sassa iniciam a viagem em busca de explicações para os acontecimentos sobrenaturais relacionados a eles. Ao surgir entre as oliveiras, José Anaiço está rodeado de estorninhos, que batem as asas num frenesi “em rufo contínuo”. Nesse momento, à memória de Joaquim Sassa vem “os Pássaros de Hitchcock, filme clássico, porém esses eram malvados assassinos”. (SARAMAGO, 2006, p.56).

A segunda menção ocorre quando o narrador reflete sobre a natureza dos estorninhos, enquanto José Anaiço e Joaquim Sassa, acompanhados por Pedro Orce, hospedam-se em um hotel, onde permanecem à mercê das autoridades que esperam explicações para os eventos ligados e eles:

[...] É que, facto ignorado dos viajantes, a imprensa portuguesa, na página permanente que agora dedica aos casos insólitos, fizera-se eco do ataque irresistível dos estorninhos aos desprevenidos guardas da fronteira, recordando, como era de esperar, ainda que sem qualquer originalidade, o por nós já mencionado filme de Hitchcock sobre a vida das aves. (Saramago, 2006, p.95)

A ausência de explicações lógicas para todos esses acontecimentos confirma a natureza da narrativa realista mágica. Embora sobrenatural, a relação dos prodígios com a realidade é tão lógica que a aceitação é natural. A preocupação não é com a causa da manifestação extraordinária, mas com a consequência que produz. Podemos dizer que o estranhamento é passageiro. Nesse caso, recordemos o que Spindler (1993, p.82) propõe em sua tipologia ao denominar realismo mágico ontológico aquele que resolve a antinomia dos eventos sem recorrer a qualquer perspectiva cultural em particular. Desse modo, o sobrenatural se apresenta de forma despreocupada, sem contradizer a razão, além de não se oferecer explicações para os fatos impossíveis no texto. Assim, é importante notar que a palavra “mágico” associa-se às ocorrências prodigiosas que contradizem as leis do mundo natural.

Retomando a apresentação das personagens, efetivada no primeiro capítulo, o narrador fecha o círculo mágico fazendo o leitor seguir o fio de lã azul de Maria Guavaira para, logo no segundo capítulo, retomar o ladrar fantástico dos cães de Cerbère, ao retomar a figura do guardião do Hades através de Ardent. Esse cão atua como um componente essencial para o funcionamento do realismo mágico na narrativa, já que, curiosamente, apenas o narrador sabe seu verdadeiro nome e origem. Sua presença permanecerá como um mistério, do início ao fim do romance.

Desse modo, Ardent é apresentado ao leitor no relato sobre a primeira fenda:

A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algures nestes Montes Alberes que, no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar e por onde agora vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère, alusão que não é descabida no tempo e no lugar, pois todas estas coisas, mesmo quando o não parecerem, estão ligadas entre si. (SARAMAGO, 2006, p.16)

É interessante notar a naturalidade com que o narrador trata o incomum evento – o surgimento da fenda - e, parece-nos, trata com mais interesse os lendários cães de Cerbère, adotando um tom mais fabular e misterioso ao referir-se a eles, ao confirmar a relação entre os acontecimentos.

Assim, ficamos sabendo que Ardent descende de Cérbero, e “graças ao finíssimo ouvido de que está dotada a espécie”, teria percebido o estalar da pedra quando se fez a fenda,

e só não rosnou porque não podia. “O cão Ardent rondava, inquieto, mas não podia fugir, atraído por aquela serpente de que já não se via nem a cabeça nem a cauda [...]”. (SARAMAGO, 2006, p.16-17). Era esperado, segundo o narrador, que, obedecendo à sua origem, o cão escolhesse as regiões infernais, optando pela Península, e não pela Europa.

É importante perceber a relação que se estabelece entre os dois cães. No primeiro capítulo, há uma síntese do mito de Cérbero, seguido pela sua transformação, representada por Ardent, no decorrer da história. Cérbero pertence ao universo mítico, da narrativa oral, possuindo características obviamente sobrenaturais: cão de três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso eriçados de serpentes, “guardião inexorável do reino de Hades e Perséfone” (BRANDÃO, 1993, p.112).

Com muita habilidade, o narrador saramágico apropria-se da figura mitológica de Cérbero na construção de seus descendentes com apenas uma cabeça e sem cordas vocais, tratando-se esse fenômeno de uma mutação canina. Ardent representa os cães de Cerbère e sua presença instaura na narrativa a atmosfera absurda pela qual a narrativa realista mágica se caracteriza. Por diversas vezes, o narrador retoma a lenda de Cerbère introduzindo, embora com muita ironia, um ambiente de medo na narrativa:

[...] Em Cerbère, [...] as pessoas, correndo para a rua premonitoriamente como o tinham feito os seus cães, diziam umas para as outras, Estava escrito, quando eles ladrassem acabava-se o mundo, e não era precisamente assim, escrito nunca estivera, mas nos grandes momentos precisamos sempre de grandes frases, e esta, Estava escrito, não sabemos que prestígio tem que ocupa o primeiro lugar nos prontuários do estilo fatal. (SARAMAGO, 2006, p.26)

Nesse caso, parece-nos pertinente lembrar que o mito é resgatado por meio de uma lenda inventada, e comprova o que Laurent Jenny (1979, p.14) afirma sobre a intertextualidade, que “designa não uma soma confusa de influências [conforme afirmava Kristeva], mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Assim, o narrador constrói a narrativa realista mágica valendo-se do mito grego transformado.

Em determinado momento, no local onde foi feito o risco mágico, Pedro Orce sugere que Joana Carda destrua a vara de negrilho – pois de nada mais servia, assim como a pedra e os estorninhos – e uma interessante afirmação sua corrobora a causalidade mágica que caracteriza a narrativa, pois no exato momento em que declara que “o que conta é o

momento”, entre as árvores um cão surge: “[o]lhou-os demoradamente, depois atravessou a clareira, era um animal grande, robusto, de pêlo fulvo, de repente numa faixa de sol pereceu incendiar-se em fogo vivo” (SARAMAGO, 2006, p.129). Observemos que se trata de uma situação epifânica o aparecimento do cão coincidir com um momento de revelação, quando as personagens compreendem que os eventos mágicos associam-se ao instante em que ocorreram. Notemos ainda que o narrador, de forma manipuladora, descreve o cão remetendo-o à sua origem infernal, justificando o tom premonitório que vinha utilizando até esse momento ao referir-se ao animal.

A presença do cão, a princípio, causa certo desconforto nas personagens. “Ao chegar às árvores voltou a cabeça para trás, parecia maior assim visto a distância, depois afastou-se, a passo, e desapareceu. [...] Pelo comportamento, tinha pouco de fera”. (SARAMAGO, 2006, p.130). O suspense é intensificado pela expectativa indefinível e enigmática ao verificarmos que, ao aproximar-se do cão, Pedro Orce avista na boca do animal um fio de lã azul, úmido e, passando-lhe a mão pelo dorso, volta-se aos companheiros anunciando que há “momentos que avisam quando chegam” e que a terra treme debaixo das patas do cão. (SARAMAGO, 2006, p.130).

O fio de lã na boca de Ardent torna evidente que o seu primeiro contato se deu com Maria Guavaira e leva à conclusão de que o cão atua como guia das quatro personagens até a última, na Galícia, onde se encontra sua casa. Assim, Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce concordam em seguir o cão misterioso com o fio de lã azul na boca. No decorrer do caminho, as personagens tem a sensação de viajar em meio a um nevoeiro, o que nos parece significativo, considerando que se trata de um motivo recorrente na literatura fantástica e cabível nessa narrativa que se pretende mágica. Antes de se encontrarem com Maria Guavaira, as personagens se embrenharam por “estradas estreitas que se cruzavam, bifurcavam e trifurcavam, e algumas vezes pareciam rodar sobre si próprias, até que chegaram a uma aldeia que à entrada anunciava o seu nome numa tabuleta, Ereira, e Joana Carda disse, É aqui”. (SARAMAGO, 2006, p.124-125). Toda essa descrição acentua a atmosfera de mistério e confirma a natureza insólita do romance.

Não podemos deixar de mencionar que Ardent é responsável tanto pela união das cinco personagens como também pela união amorosa entre Joaquim Sassa e Maria Guavaira. No momento em que o narrador relata o encontro de ambos, a narração adquire o tom sublime tão característico dos romances saramaguianos no que diz respeito ao amor entre homem e mulher e, nesse caso, é interessante perceber que inclusive as outras personagens são descritas de maneira elevada, como se fossem heróis. Tomando emprestado os pensamentos de Maria

Guavaira, é da seguinte forma que o narrador introduz o encontro amoroso da personagem com Joaquim Sassa:

Mas este homem que dorme lançou um rochedo ao mar, e Joana Carda cortou o chão em dois, e José Anaiço foi o rei dos estorninhos, e Pedro Orce faz tremer a terra com os pés, e o Cão veio não se sabe donde para juntar estas pessoas, E mais que aos outros me juntou a ti, puxei o fio e vieste até à minha porta, até à minha cama, até ao interior do meu corpo, até à minha alma, que só dela pode ter saído o grito que dei. Durante alguns minutos os olhos cerraram-se-lhe, quando os abriu viu que Joaquim Sassa acordara, sentiu-lhe a dureza do corpo, e a soluçar de ansiedade abriu-se para ele, não gritou, mas chorou rindo, e tornou-se dia claro. (SARAMAGO, 2006, p.170, grifos nossos)

Assim, evidenciamos que as personagens, nesse relato, tornam-se agentes dos eventos extraordinários e quanto a Ardent, mantém-se sua natureza misteriosa, como sabemos, em relação às personagens. De todo modo, retomando o mito de Ariadne, o fio de Maria Guavaira guia e une as personagens, principalmente quando ela concretiza a união, “sem dizer porquê, mas talvez não soubesse explicar se lho perguntassem”, tecendo “com o fio azul pulseiras para todos e coleiras para o cavalo e o cão”. (SARAMAGO, 2006, p.187).

Uma vez que se estabelece a ligação das personagens, inicia-se a viagem para ver a rachadura. Mas antes é necessário escolher o nome para o cão - lembremo-nos de que apenas o narrador o conhece. Nomes como Fiel, Piloto, Fronteiro, Combatente e Anjo-da-Guarda foram sugeridos, mas Constante, por conter todos esses significados, foi o escolhido e, como o próprio narrador afirma em seus jogos metaficcionalis, “realmente não tinha valido a pena tanto trabalho”, pois, entendendo que a palavra é para ele, o cão responde a todos os nomes, “embora um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent, mas desse ninguém aqui se lembrou. Razão tinha quem uma vez disse, contra a opinião de Maria Guavaira, que um nome não é nada, sequer um sonho”. (SARAMAGO, 2006, p.233)

Desse modo, independentemente do nome, podemos concluir que Ardent, sendo, como sabemos, descendente de Cérbero, tem como função, assim como seu ancestral, guardar as regiões infernais onde escolheu permanecer, ou seja, a Península Ibérica, agora transformada em ilha. Nesse momento, consideramos importante relembrar que Cérbero guardava o império dos mortos e interditava a entrada aos vivos. Caso esses entrassem, o cão impedia-lhes a saída. De acordo com Junito de Sousa Brandão (1998), o cão do Hades representa o terror da morte, sendo símbolo dos próprios infernos e do inferno interior de cada um. Para os platônicos, inclusive, Cérbero simbolizava o próprio gênio do demônio interior, o espírito do

mal, podendo ser dominado apenas sobre a terra. Para vencê-lo, cada um só poderia contar consigo mesmo.

Diante dessa explicação, percebemos que, ao transportar o mito para o romance, Saramago não desconstrói totalmente a simbologia do cão mitológico. Por isso, não é coincidência a comparação explícita entre os dois cães em determinado ponto da narrativa, quando o cão parece crescer num círculo de luz, em que “por efeito das sombras movediças era como se se lhe multiplicassem as cabeças, as línguas e os dentes, tudo ilusões de óptica, e o corpo engrossava, inchava desmedido [...]”. (SARAMAGO, 2006, p.258)

Desse modo, retomamos aqui um dos papéis fundamentais do realismo mágico no romance, que é permitir, por meio da intertextualidade, uma reflexão sobre o texto resgatado - no caso, o mito grego - e colocado numa dupla perspectiva: a troca entre os textos e a modificação recíproca a partir da troca. (SAMOYAUULT, 2008, p.67) Portanto, entendemos que, tendo origem na ínfima região mitológica, Ardent apresenta-se também como um componente mitológico ao colocar o leitor em comunicação com o universo da mitologia e participar do procedimento de construção da narrativa, fundamentando-a.

Como podemos notar, nos estendemos em nossas reflexões sobre as duas referências que consideramos importantes para a construção de *A jangada de pedra*, referências essas que compõem a atmosfera mágica que caracteriza o romance. Há mais algumas que contribuem para que a narrativa se configure na linha do realismo mágico, sendo esse procedimento, repetimos, responsável por trazer à tona mitos e lendas que constituem o espaço mágico da narrativa.

Assim, enquanto ilha ou jangada de pedra, é importante ressaltar que o espaço do romance representa o mundo real, onde os elementos mágicos se imbricam naturalmente e vão constituindo o universo realista mágico. Esse espaço aparece relacionado ao Holandês Voador³¹, lenda bastante antiga sobre um navio fantasma, caracterizando a mistura que as narrativas realistas mágicas apresentam na contemporaneidade.

Em *A jangada de pedra*, ao mencionar o navio fantasma, o narrador procura uma

³¹ A lenda sobre o navio fantasma conhecido como Holandês Voador é muito antiga e se constitui de diversas versões. A mais corrente data do século XVII e relata a insistência do capitão Bernard Fokke em atravessar o Estreito de Magalhães, na região do Cabo Horn, mesmo sob os protestos de sua tripulação. Embora a região fosse conhecida por seu clima instável e por conter muitas geleiras, Fokke conduziu seu navio pelo Estreito sob funestas consequências, das quais escapou por fazer um pacto com o diabo, numa aposta que venceu jogando dados viciados. Desde então, o navio e seu capitão foram amaldiçoados e condenados a navegar eternamente pelos mares, causando o naufrágio de embarcações que porventura o avistassem. O navio teria sido visto por um marujo pela última vez em 1632, no Triângulo das Bermudas, comandado por seu capitão fantasma Amos Dutchman. De acordo com o marujo, o capitão tinha rosto de peixe e corpo de homem, assim como seus tripulantes. (Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Holand%C3%AAs_Voador > Acesso: 11 maio 2011)

explicação para o fato de a Península deslizar sobre si própria, “a uma profundidade ignorada, [...] escorregando lentamente na escuridão das águas, entre nuvens de lodo e peixes assustados”, assim como “o Holandês Voador de memória triste” navega nos abismos, “em algum lugar dos oceanos”. (SARAMAGO, 2006, p.117)

Ao mencionar o navio fantasma, parece-nos que o narrador supõe que se trata de uma lenda amplamente conhecida, já que em nenhuma das menções encontramos o desenvolvimento da lenda. Pelas poucas informações atribuídas na narrativa ao navio, é possível presumir que se trata de um navio que vaga há muito tempo pelos mares, como fica subentendido no momento em que a península “retoma sua deslocação para o ocidente” e o narrador aproveita a circunstância para admitir a hipótese de que a península nunca mais venha a parar, “vagabundeando eternamente pelos mares do mundo, como o tantas vezes citado Holandês Voador”. (SARAMAGO, 2006, p.237)

Contrariando o exagero do narrador, o navio é mencionado apenas três vezes em todo romance, mas a referência é suficiente para instalar a sensação do absurdo natural nas narrativas mágicas, sobretudo porque uma das referências ao Holandês Voador nos é de fundamental importância, pois remete a um mito significativo no que diz respeito à construção da narrativa e que concorre para configurá-la como realista mágica – o mito de Atlântida.

A noite tornou-se mais clara, aparecem outras estrelas, e o cão, que durante um minuto se ausentara, voltou a correr, não foi ensinado a puxar a calça do dono, mas já o conhecemos bastante para saber que é muito capaz de comunicar o que for sua vontade, e agora deverá Pedro Orce acompanhá-lo à descoberta, afogado que deu à costa, arca do tesouro, vestígio da Atlântida, destroço do Holandês Voador, obsessiva memória, e quando chegou viu que não eram mais do que pedras entre pedras, mas, não sendo este animal cão de enganar-se, alguma coisa ali haveria de singular, 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. (SARAMAGO, 2006, p.167-168)

Em sua estreita relação com a terra e com o cão, em um passeio noturno, Pedro Orce, na companhia de Ardent, descobre uma rocha com a forma de um barco. A partir desse fato, a narrativa nos remete não só ao mito de Atlântida (mencionado no excerto acima e também no momento em que a jangada corre o risco de chocar-se com os Açores) e à possibilidade de a Península ter o mesmo destino que a ilha mítica, mas a um procedimento intertextual comum

nos romances saramaguianos e nas narrativas realistas mágicas: a mise-en-abyme³².

Assim, é possível compreender que o romance *A jangada de pedra* é uma narrativa sobre a viagem de cinco personagens que buscam por respostas para os acontecimentos singulares que norteiam suas vidas e as unem em um mesmo destino, comum ao de todo ser humano, pois diante dos fatos que os marcam, buscam um sentido para as suas vidas. Essa viagem, tanto física, quanto psicológica, não é empreendida apenas pelas personagens, mas também pela própria Península, personificada, que busca por uma identidade. Assim, a viagem dentro da viagem, legitimada pela mise-en-abyme, representa a busca pelo sentido da própria vida, à qual se refere o romance do começo ao fim, ou melhor, do fim ao recomeço.

Ainda através da mise-en-abyme, a lenda de uma barca mítica, da qual santos desembarcam – em uma delas estaria o corpo de Santiago –, confere a efetivação do ambiente sobrenatural do enredo. É Pedro Orce quem declara ter encontrado uma barca de pedra, ele mesmo duvidando se fora sonho ou realidade tal descoberta, e Maria Guavaira, sendo habitante da região e conhecedora da lenda, revela que se trata de “um barco de pedra que sempre foi de pedra”, e que estava há muito tempo naquele lugar, onde desembarcaram “as pessoas que nele viajaram”. Segundo “tinham dito os mais antigos, e a estes outros mais antigos ainda”, naquela costa, uns santos vindos dos desertos do outro lado do mundo desembarcaram em barcas de pedra, “alguns chegaram vivos, outros mortos, como foi o caso de Santiago”, e desde então as barcas ficaram encalhadas na região, e a que Pedro Orce encontrou era apenas uma delas. (SARAMAGO, 2006, p.173)

Crê no que está a dizer, perguntou Pedro Orce, A questão não está em crer ou não crer, tudo o que nós vamos dizendo se acrescenta ao que é, ao que existe, primeiro disse granito, depois digo barco, quando chego ao fim do dizer, ainda que não creia no que disse, tenho de acreditar no tê-lo dito, muitas vezes é quanto basta, também a água, a farinha e o fermento fazem o pão. (SARAMAGO, 2006, p.173-174)

³² Lucien Dällenbach define conceito de mise-en-abyme, em *Le Récit spéculaire* (1977, p.52), como um espelho interno à obra que reflete a totalidade do relato por meio da reduplicação. Para Dällenbach há três tipos de reduplicação: a reduplicação simples (constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o inclui), a reduplicação ao infinito (o fragmento, além de estabelecer uma relação de similitude com a obra que o inclui, ele próprio inclui um fragmento que estabelece com ele uma relação de similitude e inclui um fragmento que... e assim por diante) e a reduplicação aporística (ocorre quando o fragmento parece incluir a obra que o inclui, tornando a relação indecível). Para um estudo mais aprofundado sobre o conceito, ver DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire** – essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977, p. 52.

Como notamos, na narrativa da jangada de pedra se estabelece outra narrativa, sobre um barco, trazendo à tona a lenda das barcas míticas que, a nosso ver, funciona como um procedimento intertextual que remete a outra lenda, a do navegador solitário. É como se as narrativas se constituíssem a partir de um enovelamento e fossem se manifestando conforme o desenrolar das histórias, como nas novelas. Assim, aproveitando a lenda da barca de pedra, somos reportados ao relato sobre o navegante solitário que, por sua vez, será responsável pelo resgate do herói mítico da *Odisséia*, Ulisses.

Assim como o herói mítico, o navegador está solitário em pleno mar. Ulisses recebe ajuda e consegue retornar a Ítaca. O navegador, quando em apuros e perdidas todas as esperanças, é acolhido pela Península, que resgata o barco e, a princípio, seu tripulante. No momento em que o navegante desembarca, Lisboa está deserta devido ao provável choque com as ilhas e, atordoado em busca de água, ele é morto por policiais que o tomam por louco.

O navegador atravessou a praça, ainda trêpego da longa imobilidade, parece um espantalho com a sua pele queimada, os cabelos eriçados para fora do gorro, as alparcatas mal seguras nos pés. [...] Vai de mãos estendidas, como em delírio, ou em sonho, ou em transe, vai murmurando, não sabe o que diz, sabe só o que quer. A patrulha apareceu na esquina, cinco soldados comandados por um alferes. Viram o doido a fazer trejeitos de doido, ouviram-no pronunciar incoerências de doido, nem foi preciso dar a ordem. O navegador solitário ficou estendido no chão, ainda lhe faltava muito caminho para chegar à água. (SARAMAGO, 2006, p.202-203)

Como verificamos, o desfecho da história do navegador é trágico, diferente da história de Ulisses, que navegou pelo mesmo mar. Assim, a narrativa do navegador solitário resgata, pelo procedimento realista mágico, ou seja, por meio da narrativa insólita, a origem do gênero narrativo, representado pela *Odisséia* de Homero, e provoca uma reflexão acerca do significado da figura do navegante. Seria ele um símbolo do Portugal contemporâneo, cujo destino, no contexto do romance, depende de forças exteriores, ou seja, da política externa?

Desse modo, aproveitando a referência à *Odisséia*, narrativa em que predomina a força do Destino, em *A jangada de pedra* sua presença inexplicável e imperiosa faculta ao romance a vertente mágica, intensificada no discurso do narrador, por meio da voz das personagens, como fica patente já no início da narrativa, quando Joana Carda risca o chão com a vara de negrilho: “O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha, Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser”. (Saramago, 2006, p.8)

A ideia da inexorabilidade do destino perpassa todo o romance e se manifesta também por meio das interferências do narrador – constituindo a estrutura metaficcional característica dos romances de José Saramago –, que, disfarçado em outra voz, pergunta, a certa altura da narrativa, sobre a que destino se refere em suas próprias reflexões sobre os estorninhos:

[...] Qual destino, pergunta a voz irônica, e pelo mérito desta intervenção inesperada ficamos a saber que não há um só destino, ao contrário do que tínhamos aprendido nos fados e canções, Ninguém foge ao seu destino, pode sempre acontecer que nos venha a calhar, subitamente, o destino doutra pessoa, foi o que sucedeu aos pardais, tiveram destino de estorninhos. (Saramago, 2006, p.100, grifos nossos)

Desse modo, a ideia de Destino é recorrente e confere ao enredo do romance uma característica muito comum das narrativas realistas mágicas, isto é, além de resgatar mitos e lendas por meio de procedimentos intertextuais, os romances que constituem essa tendência configuram-se eles próprios como narrativas míticas. Nesse aspecto, consideramos coerente conceber *A jangada de pedra* como uma narrativa mítica, já que presenciamos a construção de um novo mundo, o que nos remete aos mitos cosmogônicos e aos mitos de fim de mundo, em que está presente a concepção de eterno retorno.

Como nos parece conveniente delimitar o assunto, nos remetemos, aqui, às afirmações de James Dauphiné (2005, p.696) sobre os mitos cosmogônicos, em que à criação do universo se segue um conjunto de situações que tem como função “racionalizar e visualizar, através de imagens, narrativas, mitos, o que é sentido como inconcebível” e esclarecer o que supostamente “provocou o nascimento e a ordem do cosmo”.

Sob nosso ponto de vista, o realismo mágico por sua vez, como procedimento literário, possibilita à narrativa a racionalização e visualização dos mitos, apresentados naturalmente na estrutura do enredo, como é o caso de *A jangada de pedra*. Por se tratar da criação de um novo mundo, afirmamos que o romance pode ser tratado, em sua estrutura, como um romance mítico. Porém, é digno de interesse o fato de que a estrutura cosmogônica da narrativa só será perceptível no momento em que a Península Ibérica está prestes a se fixar definitivamente. Antes, o que observamos são indícios que funcionam como prenúncios do fim: quando, no início da narração, “todas as luzes da península se apagaram ao mesmo tempo [...], quando quinhentos e oitenta e um mil quilómetros quadrados de terras se tornaram invisíveis na face do mundo” (SARAMAGO, 2006, p.32, grifo nosso), acredita-se, de fato, que o fim do mundo

chegou, instalando-se, então, o clima apocalíptico no enredo.

Assim, os indícios do fim e a estrutura circular, ou seja, os movimentos e a sensação de repetição, são recorrentes no romance, mas somente nos últimos capítulos a narração se aproximará das narrativas de origem em sua forma, quando um fato serve como anúncio do mundo que está por vir:

Foi o caso que, de uma hora para a outra, descontando o exagero que estas fórmulas expeditas sempre comportam, todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos, claro está, aos homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente. No ponto em que as coisas estão, as pessoas já não se surpreendem. (SARAMAGO, 2006, p.280)

Diante de mais um evento extraordinário, e mesmo sem se surpreender, o narrador prenuncia a gravidez coletiva das mulheres que permaneceram na península e aproveita o momento para resumir o que veio a acontecer no decorrer do romance. Passados alguns meses da separação, a península viajou milhares de quilômetros por um mar “violentamente aberto”, por pouco não esbarrou “contra as espavoridas ilhas dos Açores”, obrigando homens e mulheres a fugirem, “esperar o sol à mão esquerda e vê-lo aparecer à direita”, tendo de se acostumar com a inconstância da lua “desde que se desligou da terra”, com “os ventos que de toda a parte sopram”, como se o pudesse ser posto novamente “inteiro e lúcido, num mundo novamente formado, limpo e de beleza intacta”. (SARAMAGO, 2006, p.281)

Após esse relato, é digna de nota a comparação que o narrador estabelece entre a península e o movimento de um bebê prestes a nascer:

[...] a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os humanos úteros das mulheres ocupassem acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro dos ventos. (SARAMAGO, 2006, p.281)

É possível perceber, na descrição acima, que o recurso utilizado, o de recorrer aos mitos cosmogônicos, traduz, em *A jangada de pedra*, a visão do mundo a nascer apresentada pela perspectiva do realismo mágico. Nesse caso, aqui se confirma o que temos defendido sobre a função de inovação desse procedimento literário que, ao resgatar, nesse caso, um modo literário, o reconstrói a partir da realidade ampliada, inserindo-o nessa realidade.

Em seus gracejos metaficcionalis, o narrador provoca o leitor, conferindo à sua história a naturalidade e a certeza patentes da narrativa mágica.

[...] comparar esta fertilidade à esterilidade do resto do mundo ocidental, mas não se pode evitar que cada um de nós se compraza no pensamento de que para haver esta explosão demográfica houve de certeza uma explosão genesíaca, uma vez que ninguém acredita que a fecundação colectiva tenha sido de ordem sobrenatural. (SARAMAGO, 2006, p.282)

Na medida em que o narrador instaura a convicção de seu relato, percebemos que a estrutura mítica, no caso desse romance, ultrapassa naturalmente a sua expressão literária ao questionar o real, tendo como ponto de partida o seu passado; contudo a narrativa não deixa de ser literária porque a sua escritura fundamenta-se no realismo mágico, procedimento que tem como característica fundamental promover o resgate dos mitos, funcionando até mesmo como um.

Ao remeter o leitor aos mitos cosmogônicos, a narrativa de *A jangada de pedra* o reporta à noção do eterno retorno. Pelo que pudemos constatar, não há um conceito estruturado sobre essa concepção, e não é nossa intenção, no quadro limitado de nossa apresentação, iniciar essa discussão. No entanto, podemos averiguar que há certas repetições na estrutura do romance, que consideramos circular, já que retomam acontecimentos e ideias antes mencionados. “Ainda a tarde ia em meio quando José Anaiço parou Dois Cavalos num sítio que parecia gêmeo do outro, era como se não tivessem chegado a partir de lá ou tivessem descrito um círculo completo, até as árvores pareciam as mesmas”. (SARAMAGO, 2006, p.253) Descrições como essas são recorrentes por todo o romance. De acordo com Camille Dumoulié (2005, p.328), o eterno retorno, ao “anular a oposição entre a morte e a vida, o ser e o devir, abre caminho para uma nova imortalidade”.

A oposição entre vida e morte se constitui tanto na viagem da própria península, se pensarmos que enquanto europeia morre para renascer outro país, como na relação entre as personagens. A relação entre os casais Joana Carda-José Anaiço e Maria Guavaira-Joaquim

Sassa esteve prestes a ruir diante da relação sexual que ambas efetuaram com Pedro Orce, mas a morte do espanhol e a gravidez das duas mulheres fortaleceu a união entre as personagens:

Pedro Orce está morto, dentro dos seus olhos só ficou uma nuvem escura, nada mais. [...] Joana Carda tem na mão a vara de negrilho. [...] Tiveram de afastar o cão que queria raspar com as unhas a sepultura. Depois Joana Carda espetou a vara de negrilho à altura da cabeça de Pedro Orce. Não é cruz, como bem se vê, não é um sinal fúnebre, é só uma vara que perdeu a virtude que tinha, mas pode ainda ter esta simples serventia, ser relógio de sol num deserto calcinado, talvez árvore renascida, se um pau seco, espetado no chão, é capaz de milagres, criar raízes, libertar dos olhos de Pedro Orce a nuvem escura, amanhã choverá sobre estes campos. (SARAMAGO, 2006, p.290)

Em vista desse excerto, parece-nos que a morte de Pedro Orce não anuncia o fim, mesmo porque ele reviverá através de Joana Carda e Maria Guavaira, que provavelmente carregam no ventre, cada uma, um filho do velho espanhol. É possível antever que o narrador pressagia que haverá um retorno ao afirmar que choverá sobre os campos, presságio que se confirma no final do romance

A península parou. [...] O cão Ardent olhou José Anaíço, depois afastou-se lentamente, de cabeça baixa. Não o tornaram a ver. A viagem continua. Os homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem. (SARAMAGO, 2006, p.290-291)

Como observamos, a narrativa começa e termina com a vara de negrilho. À morte de um mundo segue o nascimento de outro, assim como a morte de Pedro Orce não significa o seu fim, só possível pelo esquecimento. Desse modo, ao atualizar os mitos e as lendas, antigas ou inventadas, por meio de uma narrativa concebida nos moldes do realismo mágico, podemos afirmar que esse procedimento ficcional resgata também os grandes temas sociais entretecendo-os numa auréola de sonhos e rituais que dão início a uma nova mitologia.

Assim, chegamos ao final do capítulo com a expectativa de termos alcançado nosso intento e comprovar com algumas passagens do romance que uma das funções específicas do realismo mágico, trazer à tona mitos e lendas, concorre para a construção da atmosfera mágica do romance.

Por meio dessa análise, tentamos apresentar uma idéia sobre a configuração do realismo mágico num romance em que um narrador idiossincrático, disfarçado de contador de histórias, relata a trajetória da Península Ibérica transformada numa jangada de pedra fixada em meio ao Oceano Atlântico. Servindo-se de personagens investidas de magia, esse narrador se posiciona e contesta a sua condição, respondendo à questão que ele mesmo se faz: “Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido”. (SARAMAGO, 2006, p.15); a par disso, transforma os mitos e lendas - relacionados, principalmente, a modos narrativos da esfera do terror, do fantástico, dos contos de fadas, etc. -, a fim de inseri-los, por meio de referências explícitas ou implícitas, na atmosfera mágica que determinará a natureza da narrativa.

4 A TECEDURA DOS FIOS MÁGICOS

“Talvez o único talento que eu tenha seja o de tornar o improvável provável e o impossível possível.”³³

(José Saramago)

Recordemos que uma das funções que consideramos essenciais do realismo mágico é a sua relação com outros textos, possibilitando um profícuo diálogo com a tradição literária, característica que se afina com o projeto estético de José Saramago, predominantemente intertextual. Assim, nos romances saramaguianos em que o inusitado se manifesta de forma plena, cujo narrador colabora nitidamente para que no espaço da narrativa haja a ausência da oposição entre o natural e o sobrenatural (contradição própria das narrativas fantásticas), se torna patente a validade da análise sob o ponto de vista realista mágico, como ficou constatado em *A jangada de pedra*.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1994) e *As intermitências da morte* (2005), fazem parte da ampliação da apresentação do real elementos que consideramos peculiares em outras formas narrativas, como o mito, o maravilhoso, a fábula, a fantasia (universos paralelos, que constituem leis próprias), e os elementos comuns da literatura fantástica. A nosso ver, alguns desses elementos são responsáveis, em ambos os romances, pela construção do universo do realismo mágico.

Desse modo, partindo do pressuposto de que os elementos mágicos (tudo o que caracteriza o irreal) proporcionam uma visão ampliada da realidade ao incorporar-se à representação do real, a análise de *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte*, embora não com a mesma dimensão da análise anterior, tem como perspectiva apontar os traços que inserem esses romances na esfera do realismo mágico.

4.1 *As intermitências da morte* : a transfiguração do mito

“Nossa única defesa contra a morte é o amor”³⁴

(José Saramago, 2010)

³³ José Saramago, na cerimônia de lançamento do romance *As intermitências da morte* no Brasil, realizada no dia 27 de outubro de 2005 no SESC PINHEIROS, em São Paulo.

³⁴ “Saramago: ‘Nuestra única defensa contra la muerte es el amor’”, **Elmundo.es**, Madri, 23 de outubro de 2005.

O romance *As intermitências da morte*, num primeiro momento, parece configurar parentesco com a ficção científica, pois dá a impressão da construção de um universo paralelo, mas trata-se de realismo mágico, já que nos é oferecida a representação do mundo real - no caso, a representação do mundo contemporâneo, em que os elementos insólitos são integrados e não contrapostos, como acontece nas narrativas fantásticas.

Obviamente, outras leituras sobre esse romance são possíveis, como por exemplo, a leitura a partir da fábula que, de acordo com Márcia Gobbi (2006)³⁵, “num sentido mais estrito, constitui-se por um certo conteúdo doutrinário que exige uma resposta efetiva do leitor, seja no nível das suas convicções morais, seja no nível da sua atitude diante das situações que vivencia” (GOBBI, 2006), o que possibilita ler o romance de José Saramago a partir de um diferente ponto de vista em relação à morte: aquele que ensina que precisamos aceitá-la. Segundo Gobbi (2006), tal ensinamento é incorporado na narrativa por um narrador que conta a história, comenta e interpreta, facilitando, assim, o alcance daquilo que narra.

A construção de *máximas* e a incorporação de provérbios são indicadores³⁶, no nível discursivo do texto, desta *lição* que deve ser aprendida dentro de uma determinada *tradição*, já que estas *frases feitas* trazem consigo a dimensão da realidade histórica em que se constituíram – trazem, em outros termos, a dimensão social da linguagem. No entanto, não há como negar o efeito de *provocação* ao *já dito* e ao traço fortemente *constatativo* (e, portanto, “indiscutível”) que estas frases feitas também carregam, seja pelo inusitado da situação em que são reaproveitadas, seja pelo caráter francamente irônico do *tom* com que o narrador as expressa. (GOBBI, 2006)

Em vista disso, assim como Gobbi (2006), também nos deparamos com a seguinte questão: como equacionar a relação entre real e ficção? E, nesse sentido, optamos por direcionar a leitura para o universo do realismo mágico, que se constrói na narrativa a partir da transfiguração de um mito universal – a morte. Nesse caso, a presença do sobrenatural não está vinculada necessariamente a um mito ou crença locais, afastando-se, dessa maneira, dos romances com essa característica, o que comprova a renovação do procedimento. Assim, no romance em questão, José Saramago tece ironicamente uma narrativa mágica para se estender

³⁵ Citamos a comunicação “As intermitências e a encenação da escrita”, parte do 54º GEL, realizado de 27 a 29 de julho, em Araraquara (GOBBI, 2006).

³⁶ Confirmam-se as “frases feitas” reaproveitadas pela narrativa de Saramago, por exemplo, na p. 28 – “Como a bom entendedor sempre meia palavra bastou [...] – e na p. 40 - “Como está escrito que não se pode ter tudo na vida”[...]; “É assim a vida, vai dando com uma mão até que chega o dia em que tira tudo com a outra.”

sobre um tema universal, sem deixar de promover a “ficcionalização *irônica* da realidade” por meio da “representação metafórica que configura a narrativa, a qual possibilita falar de uma coisa por meio de outra”. (GOBBI, 2006).

Desse modo, inexplicavelmente, as pessoas moribundas de um país que não é denominado deixam de morrer. A asserção “[n]o dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p.11) serve como ponto de partida de uma ampla divagação sobre a vida, a morte, o amor e o sentido de nossa existência, elaborada a partir do realismo mágico, traçado na narrativa por meio da personificação de um mito, representado aqui pela figurativização da morte.

Com o seu estilo sarcástico e irônico, José Saramago excede as reflexões existenciais ao perpetrar críticas à sociedade moderna que seu país fictício representa muito bem, relatando as reações da igreja católica, do governo, da mídia, dos filósofos, economistas, funerárias, casas de pensão, asilos, seguradoras, famílias com idosos ou moribundos em casa, etc. O romance pode ser dividido em três partes, cada qual com uma característica diferente na própria estrutura da narração.

O romance todo é caracterizado por um narrador muito irônico e amplamente intruso, além de ideal para a narrativa mágica, já que não manifesta nenhuma surpresa diante de acontecimento tão incomum, pois “sabe que tem de dar autenticidade à sua narrativa, busca a verossimilhança e, durante o seu relato, reconhece as faltas e falhas de um narrador”. (CONRADO, 2010, p.6)

Assim, a primeira parte do romance (capítulo um a seis), em que se dá a suspensão das tarefas da morte, é caracterizada pela visão panorâmica dos fatos a partir do primeiro dia do ano, quando nenhuma pessoa morreu naquele país. Nesse momento, são abordados os paradoxos causados pela ausência. Podemos pensar no início do ano (não se sabe qual) como o início de um ciclo, no qual se estabelece o caos, dando índices, nesse caso, de que a narrativa resgatará o mito.

Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões, deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais [...] Nenhuma dessas pessoas morreria no caminho e todas iriam desmentir os mais pessimistas prognósticos médicos [...] E o que acontecia aqui, acontecia em todo o país. Até à meia-noite em ponto do último dia do ano ainda houve gente que aceitou morrer no mais fiel acatamento às regras [...]. Um caso

sobre todos interessante, obviamente por se tratar de quem se tratava, foi o da idosíssima e veneranda rainha-mãe. Às vinte e três horas e cinquenta e nove minutos daquele dia trinta e um de dezembro ninguém seria tão ingênuo que apostasse um pau de fósforo queimado pela vida da real senhora. [...] como se o tempo tivesse parado, não aconteceu nada. A rainha-mãe nem melhorou nem piorou, ficou ali como suspensa, baloiçando o frágil corpo à borda da vida, ameaçando a cada instante cair para o outro lado, mas atada a este por um ténue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe porque estranho capricho, continuava a segurar. Já tínhamos passado ao dia seguinte, e nele, como se informou logo no princípio deste relato, ninguém iria morrer. (SARAMAGO, 2005, p.12, grifos nossos)

Como podemos observar, o insólito se estabelece no país no último dia do ano, ou melhor, na passagem do último dia de um ano para o primeiro do próximo. A suspensão temporal, informada pelo narrador na frase “como se o tempo tivesse parado” é importantíssima. É nessa suspensão temporal - por isso, mítica - que se desenrola a narrativa e que o procedimento realista mágico se configura pelo tratamento trivial que esse narrador concede ao relato sobrenatural. Em momento algum a presença do insólito é questionada; ao contrário, é dada primeiramente como “boato, cuja fonte primigénia nunca foi descoberta, sem que, por outro lado, à luz do que viria a suceder depois, isso importasse muito, não tardou a chegar aos jornais, à rádio e à televisão [...]”. (SARAMAGO, 2005, p.13, grifo nosso)

Assim como ocorre em *A jangada de pedra*, a primeira mobilização em relação ao evento se dá pela imprensa que, por meio de seus procedimentos de apuração, corrobora as referências da realidade ao descrever elementos do mundo contemporâneo. E os testemunhos dão autoridade ao fato extraordinário. É interessante notar diversas referências ao horário em que os eventos se dão – meia-noite –, sendo possível supor um diálogo sutil com a tradição de histórias de terror, em que meia-noite se configura como a hora das assombrações. Desse modo, seguidas as preocupações terrenas, pronunciadas por meio de referências do mundo contemporâneo, como as preocupações expressas pelo governo, que “se encontrava preparado para todas as eventualidades humanamente imagináveis, decidido a enfrentar com coragem e com o indispensável apoio da população” todos os “problemas sociais, económicos, políticos e morais que a extinção definitiva inevitavelmente suscitaria [...]”. (SARAMAGO, 2005, p.17-18), principiam-se as preocupações de ordem religiosa, como se confirma no diálogo entre o primeiro-ministro e o cardeal:

Telefone-lhe para lhe dizer que me sinto profundamente chocado [...].
Eminência, perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar, Sem

morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, Ó diabo, Não percebi o que acaba de dizer, repita, por favor, Estava calado, eminência, provavelmente terá sido alguma interferência causada pela electricidade atmosférica [...] dizia vossa eminência que, Dizia que qualquer católico, e o senhor não é uma excepção, tem obrigação de saber, que sem ressurreição não há igreja, além disso, como lhe veio à cabeça que deus poderá querer o seu próprio fim, afirmá-lo é uma ideia absolutamente sacrílega, talvez a pior das blasfêmias [...]. (SARAMAGO, 2005, p.18)

Dáí por diante, o debate dialoga com os preceitos da religião católica, sendo este mais um dado referencial do mundo contemporâneo. As ironias que percebemos na fala do cardeal revelam a voz do narrador saramágico. No transcorrer dos acontecimentos, a insegurança se instala e aumenta o caos nas instituições que se beneficiavam com a morte. A princípio, os habitantes do país se animam com o fato de ninguém mais morrer, mas, uma vez aceito o fato, surge a preocupação com suas consequências e aprende-se a lição de que os seres humanos precisam morrer. Mas as soluções encontradas para a resolução desses problemas passam a ser absurdas.

Com o objetivo de manter a verossimilhança dos acontecimentos e a fim de manter a lógica interna, a narrativa se organiza seguindo o fio das referências com o mundo real e, assim, o narrador relata os problemas que a “greve” da morte causa ao ministério da saúde. Depois de apresentar uma possível solução para os hospitais, ao sugerir que os enfermos sejam entregues aos cuidados da família, o governo se propõe a buscar respostas para a situação, antecipando a atmosfera que predominará na narrativa a partir do sétimo capítulo, no qual a morte é personificada e nossos objetivos esclarecidos.

O governo quer aproveitar esta oportunidade para informar a população de que prosseguem em ritmo acelerado os trabalhos de investigação que, assim o espera e confia, hão-de levar a um conhecimento satisfatório das causas, até este momento ainda misteriosas, do súbito desaparecimento da morte. [...] uma nutrida comissão interdisciplinar, incluindo representantes das diversas religiões em vigor e filósofos das diversas escolas em actividade, que nestes assuntos sempre têm uma palavra a dizer, está encarregada da delicada tarefa de reflectir sobre o que virá a ser um futuro sem morte, ao mesmo tempo que tentará elaborar uma previsão plausível dos novos problemas que a sociedade terá de enfrentar [...]. (SARAMAGO, 2005, p.29)

Apresenta-se a possibilidade de um futuro sem morte, confirmando-se aqui a conformidade e aceitação de um fato insólito. O impossível estabelece-se como possível. Desse modo, num ambiente de caos, a superpopulação dos asilos se configura como o pior dos problemas e, diante de uma situação mais desastrosa que extraordinária, a população pede pela volta da morte. Num dado momento, a desordem e a incompetência do governo, ameaçado por um golpe militar, desviam a atenção do leitor do foco principal: a suspensão da morte. As crises aumentam, questões filosóficas vêm à tona e, preparando o leitor para a mudança de situação que a narrativa seguirá, um diálogo travado entre um aprendiz de filosofia e “o espírito que pairava sobre as águas” afirma a presença dos elementos que inserem o romance na linha do realismo mágico, elucidados no diálogo pelas referências míticas presentes, importantes para a construção como personagem desse romance.

Assim sendo, o diálogo expõe uma questão apresentada pelo “espírito que pairava sobre a água do aquário” ao aprendiz de filósofo, originando uma “apaixonante e acesa polêmica”. “Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos, [...] será a mesma a morte que mata um homem que sabe que vai morrer, e um cavalo que nunca o saberá”. (SARAMAGO, 2005, p.72). Entre uma digressão e outra, o “espírito que pairava sobre a água do aquário” retoma o fio do pensamento, dando seguimento à discussão que oferece a ideia de que não há uma única morte, mas muitas, cada qual para um determinado grupo de seres vivos, supondo que há uma “distribuição hierárquica das competências delegadas por tânatos”, além daquela “que haverá de destruir o universo”, aquela “que realmente merece o nome de morte”. (SARAMAGO, 2005, p.73).

Há um elemento importante para a construção da personagem morte nessa discussão naturalmente filosófica: a menção a Tânatos. A presença, mesmo que repentina, do filho de Nix (Noite) na estrutura do enredo é significativa devido à sua origem. Lembremo-nos de que Tânatos “é o gênio masculino alado que personifica a morte, mas não é agente da mesma”. Não tendo um mito próprio, sua primeira aparição como personagem ocorre na obra de Frínico (século IV a.C.), na qual é enganado por Sísifo, que o aprisionou com um colar ao pescoço, evitando, assim, que qualquer ser vivo morresse enquanto Tânatos estivesse aprisionado. (BRANDÃO, 1998, p.226)

Evidentemente, percebemos aqui uma proposital coincidência com a personagem de José Saramago, mas não é de Tânatos a transfiguração que se realiza no romance, e sim a personificação da morte em mulher, o que não diminui a importância da referência ao deus, considerando-se que, “do ponto de vista simbólico, Tânatos é o aspecto precívil e destruidor da vida”, representado na iconografia antiga por um túmulo, “uma personagem armada com

uma foice, [...] um esqueleto, um cavaleiro, uma dança macabra, uma serpente” (BRANDÃO, 1998, p.227), representações essas que habitam o imaginário humano e que aparecem em alusões no desenrolar do enredo.

Assim, a possível semelhança entre Tânatos e a morte, personagem do romance, reside na ausência (por motivos diferentes) de suas funções, no caso, ceifar vidas. Configurando-se no romance de Saramago como mulher, fato consolidado apenas na terceira parte da narrativa, é inevitável que nos reportemos ao mito das Fiandeiras, ou seja, também filhas da Noite, as Moiras, “personificação do destino individual” e “projeção de uma *lei* que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal” (BRANDÃO, 1998, p.231)

Antes das epopeias homéricas, havia a ideia de uma Moira universal, senhora incontestada do destino de todos os homens. Aos poucos, essa ideia se projetou em três Moiras: Cloto (a fiandeira – segura o fuso e vai puxando o fio da vida), Láquesis (a sorteadora – enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve morrer) e Átropos (a inflexível – corta o fio da vida). Aqui, observamos claramente que a ideia da vida e da morte é inerente à função de fiar.

Mais imbuído de um senso de temporalidade, o Destino, inelutável em Homero, faz evoluir a figura da Moira única para a tríade de irmãs. Das Cárites às Horas, das Graças às Parcas, e até às Nornas, a criação dessas divindades servirá para lembrar que estamos sujeitos à Morte imutável. (LIBOREL, 2005, p.370, grifo nosso)

Eis a função das Moiras, transpostas para o romance saramaguiano na personificação da morte, concebida aos poucos no melodioso fio de uma narrativa mágica que modifica as suas notas conforme as revelações tecidas pelo narrador. Portanto, do sexto para o sétimo capítulo, verificamos a primeira mudança nos acordes da narração, prenunciada na conclusão da conversa entre o primeiro-ministro e o rei: “[...] É preciso que alguma coisa aconteça, Sim, majestade, é preciso que alguma coisa aconteça”. (SARAMAGO, 2005, p.86)

Desse modo, a partir da segunda parte do romance (capítulo sete ao nono), a morte se manifesta como personagem, mas por meio de cartas manuscritas de cor violeta, anunciando a volta de suas funções e causando mais calamidade nos próximos três capítulos, que serão importantes no que diz respeito à construção da personagem e à afirmação da atmosfera mágica no romance.

É importante recordar que nossa análise parte da perspectiva do realismo mágico

funcionando como um procedimento intertextual; no caso de *As intermitências da morte*, o mito é atualizado por Saramago através da personificação, e a transformação desse mito se realiza na maneira como se constrói a personagem. Veremos que é na circunscrição de suas atitudes e de seu comportamento, engendrados pelo narrador saramágico – manipulador do fio da linguagem para tecer a sua história –, que reside a natureza primordial de fiandeira da personagem.

Assim sendo, a primeira manifestação direta da personagem no enredo se dá, como foi dito, por meio de uma carta manuscrita e encaminhada à emissora de televisão. É digna de nota a descrição do estilo da carta, pois é o primeiro objeto que delineia a personalidade da personagem:

Era de cor violeta, portanto fora do comum, e o papel, de tipo gofrado, imitava a textura do linho. Parecia antigo e dava a impressão de que já havia sido usado antes. Não tinha qualquer endereço, tanto de remetente, o que às vezes sucede, como de destinatário, o que não sucede nunca, e estava num gabinete cuja porta, fechada à chave, acabara de ser aberta nesse momento, e onde ninguém poderia ter entrado durante a noite. (SARAMAGO, 2005, p.87)

Como se trata da morte, é de se esperar que os elementos ligados a ela se constituam a partir do incomum, como uma carta de superfície em relevo e, significativamente, sob nosso ponto de vista, que imita a textura do linho. Ora, as Moiras fiam o linho. Assim, a carta de morte é o primeiro elemento que traz para a narrativa a alusão às fiandeiras e o significado do ato de fiar. O papel “parecia antigo”. Segundo Paul Sebillot (apud LIBOREL, 2005, p.370-371), é “em termos de fiação que se exprime a antiguidade de uma coisa ou sua inverossimilhança”. Conforme a mitologia grega, os movimentos uniformes e a sucessão de vidas circunscritas comumente são expressos com gestos de fiandeira. Ao se manifestar por meio de um manuscrito que remete ao linho, a morte surge no romance já praticando os seus gestos de fiandeira, à qual se confia o poder de começar e interromper, tecendo e dirigindo, assim, o destino humano. O retorno das funções da morte, minuciosamente expostas na carta, dar-se-á sob novas regras, instituídas por ela própria e que já dão ideia de sua personalidade, indiscutivelmente feminina.

[...] venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos e até ao dia trinta e um de dezembro do ano passado, devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a

embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente, embora, aqui entre nós dois, senhor director-geral da televisão nacional, eu tenha de confessar a minha total ignorância sobre se as duas palavras, sempre e eternamente, são tão sinónimas quanto em geral se crê, ora bem, passado este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é, social, considere que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto, quer em sentido vertical, quer em sentido horizontal, seria vir a público reconhecer o equívoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade, o que significará que a todas aquelas pessoas que já deveriam estar mortas, mas que, com saúde ou sem ela, permaneceram neste mundo, se lhes apagar a candeia da vida quando se extinguir no ar a última badalada da meia-noite, note-se que a referência à badalada é meramente simbólica, não seja que a alguém lhe passe pela cabeça a ideia estúpida de encravar os relógios dos campanários ou de retirar o badalo aos sinos pensando que dessa maneira deteria o tempo e contrariaria o que é minha decisão irrevogável, esta de devolver o supremo medo ao coração dos homens, [...] porém, um ponto há em que sinto ser minha obrigação dar a mão à palmatória, o qual tem que ver com o injusto e cruel procedimento que vinha seguindo, que era tirar a vida às pessoas à falsa-fé, sem aviso prévio, sem dizer água-vai, tenho de reconhecer que se tratava de uma indecente brutalidade, quantas vezes não dei nem sequer tempo a que fizessem testamento, é certo que na maior parte dos casos lhes mandava uma doença para abrir caminho, mas as doenças têm algo de curioso, os seres humanos sempre esperam safar-se delas, de modo que só quando já é tarde de mais se vem a saber que aquela iria ser a última, enfim, a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida, fazer testamento e dizer adeus à família, pedindo perdão pelo mal feito ou fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas, dito isto, senhor director-geral da televisão nacional, só me resta pedir-lhe que faça chegar hoje mesmo a todos os lares do país esta minha mensagem autógrafa, que assino com o nome com que geralmente se me conhece, morte. (SARAMAGO, 2005, p.99-100, grifos nossos)

Obviamente, a manifestação da morte por meio da carta, levada à público através da televisão, provoca mais uma onda de pânico - porém, por motivo inverso. O caos agora é consequência da presença, não de sua ausência e, nesse caso, a narrativa mágica se afirma pela atmosfera que se cria a partir da presença da morte como personagem. Excetuando-se um cético que “protestava que não havia memória de a morte ter escrito alguma vez uma carta e que era necessário mandar fazer com urgência a análise da caligrafia”, pois no imaginário humano “uma mão só composta de trocinhos ósseos nunca poderia escrever da mesma maneira que o teria feito uma mão completa”, e se isso fosse possível, a identificação do autor da carta só poderia ser feita por meio de um exame de DNA que “talvez lançasse alguma luz

sobre esta inesperada manifestação epistolar de um ser, se a morte o é, que tinha estado silencioso toda a vida”. (SARAMAGO, 2005, p.101-102), não houve qualquer questionamento sobre a manifestação concreta da morte. A naturalidade com a qual o narrador vem tecendo os acontecimentos confere ao romance o traço realista mágico, instalado na primeira parte por meio de uma situação que vai se corporificando no entrelaçamento dos fatos. Assim, a presença da morte parcialmente se concretiza por meio da carta anunciada ao público, na qual é possível percebermos mais algumas referências que compõem o campo imaginário que contém a ideia.

A menção, logo no início da carta, à “meia-noite”, voltamos a afirmar, nos reporta às histórias de terror, assombrações, e colabora para a construção do universo inusitado que o realismo mágico abarca. “Desde o princípio dos tempos” é uma afirmativa que inevitavelmente nos remete aos mitos, com os quais começa a história humana, e da qual indispensavelmente a morte participa, representada no mito das Fiandeiras. Outros elementos presentes na carta que reproduzem o ambiente inusitado onde a morte está presente são “a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão” e a confirmação da natureza “irrevogável” da personagem, atestando a sua função de Moira universal. O que se segue aos elementos associa-se à construção da personalidade da personagem, denunciando já na carta o seu paradoxal comportamento humano expresso num suposto senso de dever, ao explicar que a intenção que a levou a interromper suas atividades foi oferecer aos seres humanos que tanto a detestam, uma amostra do caos que seria nunca morrer. Nas entrelinhas desse discurso tão humanamente articulado, percebemos um possível sentimento de rancor da morte em relação aos seres humanos, e as impressões que a personagem manifesta sobre as palavras e o comportamento dos homens diante das doenças revelam, aos poucos, que se trata de uma personagem em que se misturam a grandiosidade mítica e o desejo mascarado de se tornar humana.

Logo, a carta enviada pela morte, dando fim a uma trégua de sete meses, causa na população forte reação à situação de mudança que o contato da personagem provoca, desestabilizando todas as camadas da sociedade e, no plano da narração, operando a mudança pela qual passará a própria narrativa. Contribuindo para a cristalização da figura feminina, que se completará no capítulo dez, recorre-se à ajuda da grafologia, por meio da qual se tem a certeza de que a personagem em questão é uma mulher, comprovando que a relação com a figura das Fiandeiras não é banal, pois, de acordo com Hugues Liborel (2005, p. 371), as Moiras, “de origem ou personificações recentes, [...] se tornam antes que tudo uma encarnação da mulher”.

Nesse caso, os fios que unem a morte, personagem saramaguiana, às Fiandeiras, é tão coerente quanto a construção dessa personagem em acorde com a construção da narrativa, possibilitando uma comparação entre o fio do destino manipulado por morte e o fio da narração, arditosamente tecido pelo narrador, trazendo à memória que o tecer é consequência do fiar, movimento que nos remete novamente ao mito e nos proporciona imaginar que, sendo três as operações do fiar³⁷ e três as funções das Moiras, a apresentação do romance em três partes bem distintas parece significativa se a associarmos à forma como se dá a concepção (ideal e material) de morte, que adquire maior consistência num movimento harmônico aparentemente crescente, só possível de constatar na última parte do romance, na qual a transfiguração da morte se completa.

Retornemos, no entanto, um pouco aquém das questões grafológicas, quando, ao publicar a carta da morte, um dos jornais, “para tornar mais fácil a leitura, reproduziu o texto em letra de forma corpo catorze dentro de uma caixa”, dando-se o direito de corrigir a pontuação e a sintaxe e acertar as conjugações, além de incluir as letras maiúsculas onde faltavam, “sem esquecer a assinatura final, que passou de morte a Morte, uma diferença inapreciável ao ouvido, mas que irá provocar nesse dia um indignado protesto da autora da missiva, também por escrito e no mesmo papel de cor violeta” (SARAMAGO, 2005, p.111). Antes, porém, o narrador se manifesta para, ironicamente, justificar a atitude daquele jornal, explicando que se “a morte, que teve o impagável privilégio de assistir no passado aos maiores gênios da literatura” escrevia daquela maneira, como não fariam as crianças se quisessem “imitar semelhante monstruosidade filológica, a pretexto de que, andando a morte por cá há tanto tempo, deverá saber tudo de todos os ramos do conhecimento. (SARAMAGO, 2005, p.111)

Assim, a reação da morte, possibilitando que investiguemos melhor os meandros de seu caráter, se dá por meio de uma carta ao famigerado jornal, exigindo imediatamente a retificação de seu nome, denominando-se simplesmente como morte para diferenciar-se daquela com “letra grande”:

[...] a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja, vossemecês, os seres humanos, só conhecem,

³⁷ De acordo com as descrições de Hugues Liborel (2005, p.372) sobre as técnicas na fabricação do fio, são três as operações mais precisas: o primeiro é o *estiramento*, que consiste em retirar de uma massa de fibras preparadas alguns fios que arrastam consigo outros elementos residuais. Em seguida, pratica-se a *torcedura*, ou seja, a ação de fazer girar o fuso e imprimir à massa um movimento de torção do qual resultará o fio. Finalmente, se procede ao *enrolamento* do fio. Assim, as técnicas da fiação conduzem a uma aproximação do número triádico das Moiras.

tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados, aí lhe fica a informação, é gratuita, não cobro nada por ela, entretanto preocupe-se com explicar bem aos seus leitores os comos e os porquês da vida e morte, e, já agora, regressando ao objectivo desta carta, escrita, tal como a que foi lida na televisão, de meu punho e letra, convido-o instantemente a cumprir aquelas honradas disposições da lei de imprensa que mandam rectificar no mesmo lugar e com a mesma valorização gráfica o erro, a omissão ou o lapso cometidos, arriscando-se neste caso o senhor director, se esta carta não for publicada na íntegra, a que eu lhe despache, amanhã mesmo, com efeitos imediatos, o aviso prévio que tenho reservado para si daqui por alguns anos, não lhe direi quantos para não lhe amargar o resto da vida, sem outro assunto, subscrevo-me com a atenção devida, morte. (SARAMAGO, 2005, p.111-112)

É interessante notar as pequenas transformações que tomam corpo conforme a morte vai se revelando nas *entonações* da carta acima. Da ira contra um simples detalhe à necessidade de autoafirmação, a personagem adquire características contraditórias, sendo essa uma forte marca humana, a contradição e, envolvidos nos fios da linguagem – na verdade, o elemento que permite que as coisas existam e, sobretudo, permaneçam a existir –, compreendemos que esta morte se fundamenta nos dons naturais de fiandeira, mas, diferentemente das Moiras, e reside aí a transformação do mito, a personagem de Saramago carrega em si as contradições humanas em constante oposição com a sua natureza divina.

Lembrando que a personificação recente das deusas fiandeiras as torna uma encarnação da mulher, prestemos atenção às palavras do grafólogo ao referir-se à morte. Ao proceder uma “minuciosa análise grafológica” ele conclui que “a autora do escrito” seria “uma serial killer, uma assassina em série” e, reafirmando a importância do relato caracteristicamente realista mágico, o narrador aproveita a incômoda dúvida do grafólogo – que não compreendia como um ser feito de ossos fosse capaz de matar –, para arrematar a cena com a seguinte resposta: “Estes mistérios nunca serão esclarecidos” (SARAMAGO, 2005, p.114, grifos nossos) – por isso, conformemo-nos com o que ainda, sobre este relato, está por vir. Da mesma maneira, a natureza feminina da morte é confirmada por meio de um outro recurso, quando um médico legista “mandou vir do estrangeiro um famoso

especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras” (SARAMAGO, 2005, p.127) e, a partir desse método, ficou constatado que morte, “em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher”, conclusão a que também o grafólogo havia chegado ao tratá-la como autora e não autor do primeiro manuscrito (p.128). Afirmou-se, ainda, que, “se chegasse a ser encontrada, [a morte] seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas”. (p.130). Mais uma vez, muda-se o acorde da melodia. A narrativa, ainda seguindo o fio que leva para as veredas do realismo mágico, toma outro caminho.

A partir de um imprevisto que perturba a rotina da morte, a narração se centraliza nas personagens e a terceira parte do romance completa a humanização da fiandeira saramaguiana. Assim, o imprevisto mencionado trata-se de um erro que morte não percebe a tempo: uma das cartas retorna.

Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade, porém, nada disto significa, repetimos, nada disto significa que a carta de cor violeta a que nos referimos não tenha sido efectivamente devolvida ao remetente. Factos são factos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. Não pode haver melhor prova dele que a imagem da própria morte que temos diante dos olhos, sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto. (SARAMAGO, 2005, p.135-136, grifos nossos)

Como percebemos nas articulações do narrador saramágico, que, a princípio, demonstra certa preocupação com o relato, mas logo revela que os meios são irrelevantes para relatar o mais importante, o processo de humanização da morte tem princípio com o desvio da carta. Significativamente, três vezes morte repete com a mão o gesto de enviar a missiva, mas por três vezes a carta reaparece sobre a mesa. Novamente o número três se repete, para nos reportar, obviamente, às Fiandeiras, presença incontestável na atmosfera da narrativa.

O desvio inusitado da carta coloca morte “perante o escândalo inaudito de que alguém que já deveria estar morto há dois dias continuava vivo” (SARAMAGO, 2005, p.141), como constatou no ficheiro o verbete suspeito. O evento inesperado inquieta a personagem, aguçando-lhe a curiosidade e levando-a a querer conhecer o destinatário da fatídica carta.

Tomada pelo descrédito total, “via-se que a pobre morte estava perplexa, desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura

aflição”. Percebemos aqui que a humanização ocorre pouco a pouco e é desencadeada por um sentimento de frustração, pois em “milhares de séculos de contínua actividade [morte] nunca havia tido uma falha operacional, e agora, precisamente quando tinha introduzido algo de novo na relação clássica” com os mortais, a sua reputação, “tão trabalhosamente conquistada, acabava de sofrer o mais duro dos golpes”. (SARAMAGO, 2005, p.142)

Na sequência da narrativa, mais uma vez se confirma o estabelecimento dos traços do realismo mágico expressos pela capacidade de fabulação do autor, e morte, num “gesto impaciente”, sacode “do ombro a mão fraternal” que o narrador, em seu jogo metaficcional, ali pousara e levanta-se, parecendo “mais alta, com mais corpo, uma senhora morte como se quer, capaz de fazer tremer o chão debaixo dos pés, com a mortalha a arrastar levantando fumo a cada passo. A morte está zangada” (SARAMAGO, 2005, p.144).

Compreendemos, então, que o retorno da carta se configura como elemento crucial que impulsiona a metamorfose da protagonista, levando-nos a imaginar uma nova hipótese, implícita nas entrelinhas tecidas na narração: seria a morte capaz de amar? Em sua humanização, estaria implícito o desejo de ser amada? O que motiva a morte ir à cidade pessoalmente ver o violoncelista, destinatário da não tão irremediável carta? A transformação da morte e da própria narrativa configurariam uma outra história se não estivesse atada ao fio da linguagem que, paulatinamente, vem construindo a personagem, transformando as partes anteriores do romance em prelúdio para a narrativa em que a morte se apaixona.

Entre a decisão da morte ver de perto o violoncelista e a ação, em suas irônicas considerações, o narrador nos dispõe algumas representações interessantes, que habitam o imaginário coletivo, como “o aspecto clássico de um fantasma envolto em panos brancos ou, como a proust parece ter sucedido, na figura de uma mulher gorda vestida de preto” e, em contrapartida, nos apresenta a imagem composta nessa narrativa, “discreta, prefere que não se dê pela sua presença, especialmente se as circunstâncias a obrigam a sair à rua. (SARAMAGO, 2005, p.145) A partir desse momento, começamos a perceber a inversão que se efetiva em relação ao mito na medida em que morte adquire um aspecto mais humano:

Sem o lençol, a morte perdeu outra vez altura, terá, quando muito, em medidas humanas, um metro e sessenta e seis ou sessenta e sete, e, estando nua, sem um fio de roupa em cima, ainda mais pequena nos parece, quase um esqueletozinho de adolescente. (SARAMAGO, 2005, p.146 – grifos nossos)

A fragilidade que notamos na descrição acima afasta a personagem da imagem inexorável, circunscrita já nas primeiras páginas do romance, quando o narrador se refere à

mais poderosa das Moiras: “A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia”. (SARAMAGO, 2005, p.11 – grifos nossos).

Assim, a morte, cuja imagem é delineada lentamente com base no mito universal, como pudemos observar pelas referências apontadas, no processo de humanização adquire um aspecto mais afável, impossível de atribuir às suas imagens míticas. Contudo, embora o narrador utilize vez por outra um tom depreciativo ao se referir à morte, não nos parece que a transfiguração da figura mítica promova um rebaixamento, visto que a personagem não se constrói sem as referências que temos mencionado, já que a despeito de manifestar sentimentos humanos, a morte não perde a natureza de fiandeira, fiando num vaivém contínuo como as Moiras, intervindo na vida dos mortais quando e como bem entende.

Assim, nos é anunciado que às “três horas dadas da madrugada, a morte já deve estar em casa do violoncelista”. (SARAMAGO, 2005, p.147). Não por acaso, o narrador nos avisa do horário, considerando-se que se trata de uma referência às narrativas de terror, mesmo a uma superstição religiosa, em que se acredita que esse é o horário em que as assombrações aparecem, inclusive, o demônio. Desse modo, obedecendo à tradição, talvez por não ter se dado conta da transformação causada, provavelmente, pelo convívio com seres humanos, às três horas da manhã morte irrompe no quarto do violoncelista e, depois de vê-lo, percebe – notemos que são palavras do narrador – que “não há nele nada de especial que possa explicar as três devoluções da carta de cor violeta”, o melhor que poderia fazer seria “regressar à fria sala subterrânea donde veio e descobrir a maneira de acabar de vez com o maldito acaso que tornou este serrador de violoncelos em sobrevivente de si mesmo. (SARAMAGO, 2005, p.152)

Contudo, o sentimento de raiva (talvez, paradoxalmente, um primeiro sintoma do amor), expresso pelas palavras de menosprezo dirigidas ao violoncelista, é substituído quando, por um instante, “uma parte de si mesma deteve-se a olhar” um caderno que estava sobre a mesa contendo “a suíte número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian Bach composta em cöthen”. A morte não precisou entender de música para saber que aquela suíte havia sido escrita como a “nona sinfonia de beethoven, na totalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor”. (SARAMAGO, 2005, p.152) Tudo isso compreendido num ínfimo instante ocasionou algo que, segundo o narrador, nunca se viu, algo inimaginável:

[...] a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que

entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua. Assim como estava, nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto. (SARAMAGO, 2005, p.152-153)

Dada a parcial materialização, o que desvia a morte do fatal intento é possivelmente o sentimento que o ato de observar o violoncelista adormecido – cuja “respiração retomou a sua cadência normal, as mesmas treze vezes por minuto, a mão esquerda repousa-lhe sobre o coração, como se estivesse à escuta das pulsações, uma nota aberta para a diástole, uma nota aberta para a sístole” (SARAMAGO, 2005, p.154) – proporciona e, mais adiante percebe “pela primeira vez na sua vida” o que é “ter um cão no regaço” (p.154). Todo esse caminho que a morte percorre, por meio do fio da linguagem que compõe a narrativa, se caracteriza pelos traços que a tornam mais humana e “mais pequena”, sobretudo porque sente no colo o calor de um ser vivo. Mais humana ainda quando se comove diante da contemplação da música:

[...] foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de johann sebastian bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo, foi então, com os teus duros joelhos fincados no duro soalho, que a tua exasperação de repente se esvaiu como a imponderável névoa em que às vezes te transformas quando não queres ser de todo invisível. (SARAMAGO, 2005,p.156)

Nesse aspecto, ao remeter o leitor para o universo da música, privilegiando a beleza que tal universo promove, o narrador indica de antemão o caminho que vai tecendo no enredo, tornando quase previsível o encantamento da morte e sua conseqüente transcendência, proporcionada pela magia da arte. No decurso da humanização da morte é interessante notar como o narrador procede para que percebamos a transformação. O primeiro traço de humanidade se dá quando a morte provoca a primeira intermitência, por querer interromper algo que sucedia há muito tempo, ao desobedecer ao seu próprio regulamento. Outro traço significativo na metamorfose da morte é o reconhecimento do erro, ao perceber o retorno da carta enviada ao violoncelista. Percebemos que, por meio da linguagem – elemento importantíssimo na sustentação da narrativa mágica –, é necessário traduzir a nova realidade, sendo esta função a do narrador saramágico, ao promover, no tecer de seu relato, reflexões

sobre os eventos sem que haja qualquer incoerência.

Aproveitamos o ensejo para regressar à primeira epígrafe do romance - “Sabemos cada vez menos o que é um ser humano”³⁸ (SARAMAGO, 2005, p.7) – para constatar que a transfiguração de morte pode ser vista sob a dimensão ontológica e, seguida ao questionamento implícito na primeira epígrafe encontra-se a segunda, de Wittgenstein: “Pensa por ex. mais na morte, - & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem” (SARAMAGO, 2005, p.9). As duas epígrafes parecem sugerir que, no decorrer do enredo, a morte ganha características de uma nova identidade, que sobrepuja a anterior. De acordo com Cintra (2008, p.383), a evocação de Wittgenstein sinaliza para a tese segundo a qual as situações podem ser descritas de formas múltiplas, diferentes, conforme a perspectiva sob a qual as vemos ou descrevemos. “O ‘diferente’ pode ser algo *fabuloso*, que não tem existência real, pequeno mundo a parte, edificado pela linguagem do romancista, que visitamos quando adentramos os bosques da sua ficção”. Assim, o questionamento implícito na primeira epígrafe se constitui pela questão existencial, que se constata explicitamente quando em “seu quarto de hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é”. (SARAMAGO, 2005, p.200), enquanto que a segunda epígrafe nos permite ler o romance pelo viés do realismo mágico, constituindo-se esse procedimento como uma diferente e “nova” representação da realidade, possibilitada por um “novo” âmbito da linguagem.

Ao justificar que o caráter irreal dos fatos acrescentados não interfere na “verdade” insólita tratada naturalmente pela narrativa, o narrador re-afirma o estatuto ficcional do seu relato e reivindica, para si, a liberdade em tratar de fatos fictícios que são contornáveis ou incontornáveis pela realidade, uma vez respeitadas as normas que regem a coerência dos acontecimentos narrados. (CINTRA, 2008, p.395 – grifos nossos)

Desse modo, tanto a segunda epígrafe quanto a citação acima contribuem para a leitura de *As intermitências da morte* a partir do realismo mágico, cujos traços se espalham pelo enredo não só por meio da voz narrativa, mas também pela forma como essa voz manuseia o fio que constrói a morte como personagem e consolida a sua transfiguração. Nesse caso, retornemos ao momento em que morte, perplexa pelos sentimentos que, sem sabê-los humanos, a tomam, impulsionada por eles, aproxima-se, como num movimento de involuntária atração, do violoncelista.

³⁸ *Livro das Previsões*.

Durante os três dias seguintes, excepto o tempo necessário para correr à sala subterrânea, escrever as cartas a toda a pressa e enviá-las ao correio, a morte foi, mais do que a sombra, o próprio ar que o músico respirava. [...] A morte viajou sentada ao lado dele no táxi que o levou a casa, entrou quando ele entrou, contemplou com benevolência as loucas efusões do cão à chegada do amo, e depois, tal como faria uma pessoa convidada a passar ali uma temporada, instalou-se. (SARAMAGO, 2005, p.169 – grifos nossos)

A menção triádica dos dias serve para nos trazer à lembrança a imagem das Fiandeiras, manifestando-se, agora, de maneira intermitente no transcorrer da narrativa, evidenciando-se, com essa mudança, um movimento inverso ao da transfiguração da morte, chegando ao ponto de ser “o próprio ar” do músico. Entretanto, a intermitência da imagem não significa seu total desaparecimento, tampouco o que a morte, embora humanizada, representa no romance. Essa situação nos coloca diante de uma questão metalingüística: como nos referir a algo que, nesse momento, não se aplica mais àquilo que designa?

O que custa mais a perceber, o que está a confundir esta morte que continua a olhar por cima do ombro do violoncelista é que uma caveira humana, desenhada com extraordinária precisão, tenha aparecido, não se sabe em que época da criação, no lombo peludo de uma borboleta. [...] Isso explicaria, por exemplo, não só a inquietante presença de uma caveira branca no dorso desta borboleta acherontia atropos, que, curiosamente, além, tem no seu nome o nome de um rio do inferno. [...] Porém, os pensamentos, que continua a olhar fixamente por cima do ombro do violoncelista, tomaram já outro caminho. Agora está triste porque compara o que haveria sido utilizar as borboletas da caveira como mensageiras de morte em lugar daquelas estúpidas cartas de cor violeta que ao princípio lhe tinham parecido a mais genial das ideias. A uma borboleta destas nunca lhe ocorreria a ideia de voltar para trás, leva marcada a sua obrigação nas costas, foi para isso que nasceu. (SARAMAGO, 2005, p.174-175 – grifos nossos)

Nesse aspecto, a imagem da borboleta emerge na narrativa de forma muito significativa. Num primeiro momento porque, mais uma vez, remete às Fiandeiras, mais especificamente a Átropos, confirmando-se na narrativa a presença irrefutável do mito. A borboleta *acherontia atropos* não carrega só o nome “de um rio do inferno” nas costas, mas o nome da mais poderosa das Moiras, Átropos, que em grego quer dizer “não voltar atrás” (BRANDÃO, 1998, p.235), o que nos leva às reflexões da morte ao pensar sobre nunca ocorrer a uma borboleta daquelas “a ideia de voltar para trás”. Num momento posterior, parece-nos que a imagem da borboleta não se configura nesse instante para reforçar a natureza

inflexível que a personagem deveria manter se levasse a cabo a sua obrigação, mas para demonstrar que, “ainda que com a ‘figura ’ cravada no peito, ela é a própria alegoria da *transfiguração*, da metamorfose, da transformação em vida” (GOBBI, 2006).

Assim, seria necessário inventar um outro nome para essa morte em metamorfose, que surge transfigurada pela roupagem do amor. É necessariamente esse sentimento, o amor, o motivador fulcral da transfiguração e capaz de propiciar a materialização da morte, descrita pelo narrador por meio de um interessante diálogo com a tradição da literatura fantástica, compartilhado pela gadanha, quando procura uma explicação “para o insólito facto de a morte ter saído por uma porta cega” que permanecera fechada desde “o fim dos tempos”. Quando a porta voltou a se abrir, uma mulher apareceu e “a gadanha tinha ouvido dizer” que a morte poderia se transformar “de preferência” em uma mulher, “mas pensava que se tratava de uma historieta, de um mito, de uma lenda como tantas e tantas outras”. (SARAMAGO, 2005, p.180).

Desse ponto em diante, uma série de referências se manifesta e traz para o enredo narrativas que compõem o universo fantástico, fato que comprova a característica contemporânea das narrativas realistas mágicas, que trazem em seu bojo a mistura do que Ana Luiza Camarani (2008) considera como “categorias mágicas”, ao referir-se às narrativas que constituem o universo ficcional ligado a tudo o que se configura como irreal. Assim, por meio das lembranças da gadanha, o narrador resgata, por menção, a história da “fénix renascida das suas próprias cinzas”, assim como a do “homem da lua carregando com um molho de lenha às costas por ter trabalhado em dia santo”, ou “o barão de münchhausen que, puxado pelos seus próprios cabelos, se salvou de morrer afogado num pântano e ao cavalo que montava”, até mesmo “o drácula da transilvânia que não morre por mais que o matem, a não ser que lhe cravem uma estaca no coração” (SARAMAGO, 2005, p.181), e assim por diante, sendo este último um dos principais representantes da literatura tradicionalmente fantástica. Continuamente às referências proporcionadas e contribuindo, por isso, para a composição da atmosfera do realismo mágico, o diálogo entre a gadanha e a morte confirma a materialização consumada da protagonista:

Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos, como haviam calculado os antropólogos, Falaste, finalmente, exclamou a morte, Pareceu-me haver um bom motivo, não é todos os dias que se vê a morte transformada num exemplar da espécie de quem é inimiga, Quer dizer que não foi por me ter achado bonita, Também, também, mas igualmente teria

falado se me tivesses aparecido na figura de uma mulher gorda vestida de preto como a monsieur marcel proust, Não sou gorda nem estou vestida de preto, e tu não tens nenhuma ideia de quem foi marcel proust, [...] Que te console do desgosto de não teres sido tu a matá-lo o bonita que te vejo, benza-te deus, ajudou a gadanha, Sempre te considereei uma amiga, mas o meu desgosto não vem de não o ter matado eu, Então, Não saberia explicar. (SARAMAGO, 2005, p.181-182)

É possível constatar que essa última resposta – “Não saberia explicar” – arremata a metamorfose da morte em humana, não pela fragilidade que a negação pode suscitar, mas pelo seu reconhecimento. Recuando ao “brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, número nove, em sol bemol maior”, observamos que a figura do violoncelista, aparentemente encoberta pelos fios da narrativa, adquire um grau maior de importância quando, no estudo de Chopin, consegue “ver-se a si mesmo”, identificando-se com o fato de que “em cinquenta e oito segundos chopin havia dito tudo quanto se poderia dizer a respeito de uma pessoa a quem não podia ter conhecido” (SARAMAGO, 2005, p. 170), concepção que nos projeta ao encontro do músico com a protagonista:

Ao vê-la, estacou, chegou mesmo a esboçar um movimento de recuo, como se, vista de perto, a mulher fosse outra coisa que mulher, algo de outra esfera, de outro mundo, da face oculta da lua. [...] Não me fuja, só vim para lhe agradecer a emoção e o prazer de tê-lo ouvido [...]. (SARAMAGO, 2005, p.193)

Daí por diante, adentrando ainda mais a atmosfera mágica, o envolvimento amoroso, inevitável, entre o violoncelista e a morte será narrado em ressonância com os fios do violoncelo. Num extenso e último diálogo, após o violoncelista – concedendo a um pedido de morte – tocar exclusivamente para a personagem, ambos consumam o amor e, em vez de deixar a carta de cor violeta, como era seu intento, e partir, num gesto corriqueiramente humano, a protagonista reduz o papel “a uma impalpável poeira”.

[...] ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (SARAMAGO, 2005, p.206-207)

Como podemos notar, a narrativa, num movimento circular, retoma o início do fio que veio tecendo até o último parágrafo do romance, no qual é possível contemplar a imagem do violoncelista como o mantenedor da vida, ao executar por mágicos instantes a opus vinte e cinco de Chopin ou a suíte número seis de Bach e, com toda a beleza dos gestos que realiza, encantar a morte. Assim, ao tecer a vida a partir das cordas do violoncelo, os gestos do violoncelista nos permitem compará-lo com as Fiandeiras e a pequena máquina de fiar: em ambos os instrumentos o fio se configura como vínculo e caminho; porém, é pelas mãos do músico que o mesmo fio se torna infinito.

Recuperando, pois, a evocação de Wittgenstein, cuja premissa se configura pelas múltiplas perspectivas: ela permite-nos ler *As intermitências da morte* sob o ponto de vista do realismo mágico, apresentado no romance como um procedimento que evoca imagens que contribuem para a construção da atmosfera mágica – como o resgate do mito literário – e promove um novo modo de olhar, em que as forças invisíveis encontram lugar no absurdo, no inexplicável, em todas as dimensões da realidade para tornar possível o impossível.

4.2 Ensaio sobre a cegueira: composição da atmosfera mágica

“Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efetivamente num mundo de cegos. Nós estamos todos cegos. Cegos da razão”³⁹.

José Saramago (2010, p.133-134)

“Para mim, este século que termina define a literatura em três nomes: Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Franz Kafka”⁴⁰.

José Saramago (2010, p.184)

³⁹ “Saramago anuncia a cegueira da razão”, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 de outubro de 1995. [Reportagem de Bia Abramo].

⁴⁰ “Todas as palavras”, **Pensar**, Brasília, 25 de outubro de 1998. [Seleção de Liana Carvalho]

As narrativas realistas mágicas se caracterizam, essencialmente, pela naturalidade com que o narrador expõe elementos dados como sobrenaturais ou inusitados na construção do enredo, efetuando, dessa maneira, a naturalização do irreal. No entanto, a releitura do realismo mágico que a crítica contemporânea propõe permite-nos apreciar a diversidade que o procedimento oferece ao promover a possibilidade de movimento pelos seus desdobramentos. Nesse contexto, para a leitura que propomos de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), oferecemos como ponto de partida o estudo de William Spindler (1993) sobre o realismo mágico, uma vez que se revela adequado na medida em que sugere uma nova perspectiva para as impressões do romance em questão.

Nossa análise de *Ensaio sobre a cegueira* tem como objetivo constatar que esse romance pode ser investigado sob o viés de um tipo de realismo mágico que tem se tornado proeminente na literatura contemporânea, denominado por Spindler (1993) como realismo mágico metafísico. Trata-se, nesse caso, de uma inversão do que seria um realismo mágico mais “tradicional”; isto é, nas narrativas que essa “reavaliação” do realismo mágico abarca, a atmosfera do absurdo se instala por meio da sobrenaturalização do real, ou seja, essas narrativas induzem no leitor um senso de irrealidade pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), aproximando-se do fantástico estranho, proposto por Todorov (2003), visto que uma cena familiar é tida como algo novo e desconhecido, mas, diferentemente da literatura fantástica, sem necessariamente lidar com o sobrenatural.

Segundo Spindler (1993), romances de Kafka⁴¹ e Buzzatti⁴² são associados ao realismo mágico metafísico, pois constituem o mundo reconhecível nos limites do real. Embora esse mundo seja semelhante ao mundo do leitor, é inevitável que ele (o leitor) o considere desconcertante, estranho. Nesse tipo de narrativa, o tempo e o lugar são incertos, na medida em que a atmosfera - de modo geral, melancólica - produz o efeito de mistério sem, contudo, recorrer ao sobrenatural. De acordo com Spindler (1993), esse tipo de romance incita na mente do leitor a impressão de que ele está sendo confrontado com uma alegoria ou metáfora de algo que permanece desconhecido.

A partir das características tracejadas acima, parece-nos pertinente estabelecer correspondência do romance de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira* com o realismo mágico metafísico, mantendo, desse modo, a coerência de nossos propósitos, ou seja, empreender a leitura dos romances saramaguianos pela perspectiva do procedimento em

⁴¹ *O processo* (1925), *O castelo* (1926).

⁴² *O deserto dos Tártaros* (1940).

questão, considerando, sobretudo, os seus desdobramentos. No caso do romance aqui proposto, interessa-nos constatar como se compõe a atmosfera que justifica a análise do romance delineada a partir do realismo mágico; quais elementos traçam o romance sob a esfera mágica circunscrita a partir desse procedimento. Desse modo, os elementos que, assim parece, nos permitem introduzir *Ensaio sobre a cegueira* na abordagem proposta são o narrador, a mulher do médico e o cão das lágrimas, elementos esses que, a nosso ver, conferem à narrativa os traços realistas mágicos responsáveis pela atmosfera de absurdo proporcionada pela cegueira.

A cegueira é anunciada nas primeiras páginas do romance, mas não se trata de uma cegueira comum: eis o elemento familiar se estabelecendo como estranho. Trata-se de uma cegueira “branca”, um suposto contágio de um tipo de cegueira “leitosa” que assola todo um país (o lugar não é determinado) e que se manifesta nas pessoas de uma hora para outra, sem qualquer explicação. Recordemo-nos aqui que em narrativas mágicas a ausência de explicações não confere inverossimilhança ao relato. A cegueira, assim como aparece, também desaparece, sem que tenhamos qualquer esclarecimento sobre o sentido do ocorrido por parte do narrador. Observamos que a sensação de irrealidade se instaura na narrativa pela impossibilidade de uma definição palpável dos fatos – como a cegueira coletiva e inexplicável, uma única mulher que vê, o cão das lágrimas – devida ao absurdo da situação. Instala-se na narrativa uma atmosfera de pesadelo.

Importa-nos aqui chamar a atenção para a forma como o narrador apresenta a situação: o *tom* de seu relato colabora para que identifiquemos o discurso realista mágico na narrativa.

A cegueira estava alastrando, não como uma maré repentina que tudo inundasse e levasse à sua frente, mas como uma infiltração insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos que, tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogam por completo. Perante o alarme social, já a ponto de tomar o freio nos dentes, as autoridades promoveram à pressa reuniões médicas, sobretudo de oftalmologistas e neurologistas. (SARAMAGO, 2007, p.124, grifo nosso)

O *tom* de naturalidade é perceptível no exemplo acima conforme o narrador introduz em seu relato as referências do mundo representado. Recordemos que, entre todos os elementos que constituem o romance realista mágico, o narrador se configura como o principal componente responsável pela constatação desse procedimento no romance, pois é ele quem afirma na narrativa a naturalidade do discurso quando se refere a um fato inusitado,

como é o caso do narrador de *Ensaio sobre a cegueira*.

As vozes múltiplas do narrador saramaguiano nos reportam também às reflexões bakhtinianas sobre a polifonia. De acordo com Bakhtin (1981, p.58), a posição do autor no romance polifônico é de “*caráter positivamente ativo*”, confirmando assim o âmago da ideia de polifonia, ou seja, “*a mudança radical da posição do autor*” (1981, p.57). Nesse aspecto, podemos afirmar que há traços polifônicos nos romances de José Saramago, cujo narrador também se desdobra em vozes típicas dos narradores dos contos de fadas, fábulas e parábolas. Aqui, é interessante notar a reincidência de uma das formas de dialogismo propostas por Bakhtin, ou seja, a intertextualidade, recurso que associamos ao realismo mágico, com a função de resgatar mitos e lendas a fim de promover sua leitura sob a ótica contemporânea. Nesse aspecto, em *Ensaio sobre a cegueira*, o tom fabular que o narrador manifesta em vários momentos da narrativa contribui para o resgate dos gêneros da tradição oral e corrobora o que temos afirmado sobre a função intertextual do realismo mágico.

Retomando o fio mágico, atado à figura do narrador, constatamos de imediato a técnica de estranhamento que o realismo mágico aqui promove na transformação da cena familiar - no caso, a cegueira -, descrita como algo novo e desconhecido, conferindo ao relato um efeito “mágico” por meio de expressões como “mal branco”, “resplandecente brancura”, “glória luminosa”, intrigantes características da cegueira contagiosa e singular.

A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar a ilusão da luz. Na verdade, tanto lhes fazia que fosse de dia ou de noite, crepúsculo da manhã ou crepúsculo da tarde, silente madrugada ou rumorosa hora meridiana, os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa. (SARAMAGO, 2007, p.94)

O inexplicável da situação habita todo o romance, sustentando o enredo pela “forte sensação de emparedamento” que toma conta de tudo (TEIXEIRA, 1999, p.143). Assim, em *Ensaio sobre a cegueira*, a normalidade é representada pelo cotidiano banal, como os carros parados num farol, à espera do sinal verde. Essa situação cotidiana é quebrada pela súbita e inexplicável cegueira que, a princípio, poderia ser explicada cientificamente, mas logo, ao tornar-se uma epidemia, acentua a atmosfera do realismo mágico na narrativa, pois, a despeito de se configurar como um acontecimento anormal, essa cegueira não nos parece estabelecer contraste entre as leis familiares do mundo representado, afastando-se, dessa forma, das

narrativas tradicionalmente fantásticas, em que a tensão entre natural e sobrenatural predomina.

Na literatura fantástica, o fato insólito é questionado pela personagem e o efeito da dúvida se dá graças ao foco narrativo em primeira pessoa, limitando ao leitor a percepção do fato narrado. Não é o caso de *Ensaio sobre a cegueira*, cujo narrador confere certeza ao evento extraordinário ao servir de mediador da percepção das personagens, participando do relato como testemunha.

Ninguém o diria. Apreciados como neste momento é possível, apenas de relance, os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. As pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrancelhas de repente revoltas, tudo isso, qualquer o pode verificar, é que se descompôs pela angústia. Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo. Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos. (SARAMAGO, 2007, p.12)

Como é possível conferir na citação, a atmosfera de incerteza contribui para o efeito de mistério sem ser necessário irromper o sobrenatural na narrativa. Nesse caso, as referências à realidade convivem com a atmosfera insólita, visto que o inexplicável passa a fazer parte do mundo normal – estruturado e ordenado, como é comum na prosa de José Saramago, na qual estão presentes a visão mágica de Blimunda (*Memorial do convento*), a separação literal da Península Ibérica seguida da causalidade mágica associada às personagens (*A jangada de pedra*), um país onde não se morre (*As intermitências da morte*), entre outros. Na verdade, o que torna plausível o procedimento realista mágico é a capacidade do autor de convencer o leitor de que aquilo que está narrando pode ser.

Assim, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, na medida em que parece estar relatando um sonho, depara-se com as referências do mundo do leitor – e a representação desse mundo leva-nos para a “realidade” dos fatos. Para haver coerência na história narrada, as personagens são importantes elementos na lógica da narrativa realista mágica. Dessa forma, as personagens desse romance não questionam a possibilidade do fato, mas a sua consequência, uma vez que tentam adaptar-se à nova situação:

[...] se se trata realmente duma epidemia é preciso tomar providências, Mas uma epidemia de cegueira foi coisa que nunca se viu, alegou a mulher, querendo agarrar-se a esta derradeira esperança, Também nunca se viu um cego sem motivos aparentes para o ser, e neste momento já há pelo menos dois. Mal acabara de pronunciar a última palavra, o rosto transformou-se-lhe. Empurrou a mulher quase com violência, ele próprio recuou, Afasta-te, não te chegues a mim, posso contagiar-te, e logo a seguir, batendo na cabeça com os punhos fechados, Estúpido, estúpido, médico idiota, como é que não pensei, uma noite inteira juntos, devia ter ficado no escritório, com a porta fechada, e mesmo assim, Por favor, não fales dessa maneira, o que tiver de ser será [...]. (SARAMAGO, 2007, p.39)

Ao dar foros de verdade ao insólito, ao estranho, o narrador do realismo mágico subverte as leis naturais de seu contexto narrativo e, como muitas vezes os fatos não podem ser explicados, cria-se um clima de incerteza, e as personagens, chamadas para explicar a causalidade dos fenômenos, estabelecem a coerência ao enredo, sobretudo porque se configuram como parte da atmosfera mágica, sancionada no exemplo acima pelas palavras da mulher do médico: “o que tiver de ser será”. A presença dessa ideia em *Ensaio sobre a cegueira* é muito significativa por dois motivos: primeiro por se tratar de uma ideia recorrente nos romances saramaguianos, como em *A jangada de pedra*, em que as mesmas palavras são proferidas vez ou outra por Joana Carda. Em seguida, porque traz para a narrativa, novamente, a referência ao destino inexorável, contribuindo para que nos reportemos para as questões mitológicas das quais viemos tratando no transcórrer desse trabalho, o que nos permite afirmar que, assim nos parece, o mito é um elemento inerente às narrativas que podem ser compreendidas sob a luz do realismo mágico, qualquer que seja ele.

Logo, aproveitando-nos da referência ao destino, e adiantando-nos no enredo, em *Ensaio sobre a cegueira*, ao se utilizar do insólito, o narrador parece promover um momento de transição, representando o caos, mas aponta para a chegada de um novo mundo, simbolizado pela saída dos cegos das trevas da cegueira. A situação caótica, absurda, serve para revelar a autêntica cegueira das personagens: a alienação. Dessa maneira, de acordo com Teixeira (1999, p. 149), “o caos instalado é instrumento de revelação e de depuração” que, no romance, “representa o fim de uma idade sombria que será substituída por uma nova era luminosa e regenerada”; mas para que um novo mundo recomece “é preciso que aconteçam coisas terríveis, hediondas – que reproduzem o começo do mundo e o eterno retorno”. Mais uma vez deparamo-nos com a ideia de eterno retorno, recorrente na obra de José Saramago que, voltando os olhos para o passado, ao utilizar-se do insólito, revisita o mito por meio da estrutura de sua narrativa.

Restabelecendo, aqui, a importância do narrador para a composição da atmosfera

apresentada em *Ensaio sobre a cegueira*, temos que a convicção de seu discurso é responsável pela lógica dos acontecimentos, causando no leitor uma perplexidade ocasionada pelo estranhamento, mas não a dúvida, que poderia comprometer o estatuto de verossimilhança do relato. Assim, é possível entrever um jogo entre autor, narrador e leitor, contribuindo para a dinâmica do texto e possibilitando o diálogo com o “mundo dos textos e intertextos”, aquele que “tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica” (HUTCHEON, 1985, p.165).

Desse modo, ao adentrar o mundo representado em *Ensaio sobre a cegueira*, o leitor é levado pelo narrador a aceitar esse mundo por meio da lógica que vem tecendo desde a constatação da cegueira incomum. Entretanto, há um elemento que interfere na lógica desse relato inusitado, desestabilizando, por sua vez, o leitor: a mulher do médico. É a única personagem em que se manteve a capacidade de ver. Parece-nos que essa situação quebra a lógica (ou a falta de) da narrativa, já que nenhuma explicação se oferece para esse fato:

[...] Suponho que sou a única pessoa que nunca a perdeu, E porquê, que explicação tem para isso, Não tenho nenhuma explicação, provavelmente nem a há, Isso significa que vii tudo o que se tem passado, Vi o que vi, não tive outro remédio [...]. (SARAMAGO, 2007, p.278)

A mulher do médico tem função de guia do grupo de cegos que será formado no manicômio. É ela a responsável pela reflexão mais importante do romance, ao expressar o peso “de ter os olhos quando os outros os perderam”. É interessante notar que também a visão é tomada nesse contexto como algo incomum, estabelecendo-se, portanto, a sobrenaturalização do real, o que reforça na narrativa em questão o traço realista mágico. A visão da mulher do médico se manifesta, então, como algo anormal dentro de um relato sobre algo incomum, o que nos permite recobrar, nesse capítulo, a concepção de *mise en abyme* apresentada no capítulo III (p.72), também chamada de “resumo autotextual” por Lucien Dällenbach (1979, p.53), e verificar como o texto saramaguiano é fértil no que se refere ao procedimento intertextual - neste caso, propiciado pela construção da narrativa mágica. Esse recurso nos parece mais claro em dado momento da história, quando uma “voz desconhecida” se insere no enredo (como acontece em outros romances saramaguianos) para descrever, num diálogo com o velho da venda preta, um quadro que inclui dentro de si outros quadros, sempre remetendo a imagens que prenunciam, em sua maioria, um clima de medo e incerteza, como “uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis”, assim como a imagem de “um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o

infeliz”. (SARAMAGO, 2007, p.135). A descrição prossegue e outras grandes obras são mencionadas dentro desse “metaquadro”, até que percebemos o jogo metaficcional revelado pelo narrador quando a “voz desconhecida” confessa não ter conseguido saber se havia mais quadros dentro daquele, pois cegou “precisamente quando estava a olhar” um cavalo com medo e, nesse instante, a rapariga dos óculos escuros interfere no diálogo, levando-nos a concluir que a “voz desconhecida” é mais uma das faces do narrador saramágico:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder. (SARAMAGO,2007, p.131)

Voltando nosso olhar para a mulher do médico, reatando assim o fio que ordena a nossa leitura, ao acompanhar a trajetória dessa personagem no percurso narrativo, percebemos que as situações absurdas decorrentes da cegueira a transportam do papel de simples dona de casa (que teve a “astúcia de declarar que estava cega sem o estar”, para acompanhar o marido) para um papel de liderança que, a nosso ver, a revela como porta-voz do autor implícito. É através dela que José Saramago proclama a resistência contra as várias formas de opressão, representada no confinamento dos cegos. Como mencionamos, cabe a ela a reflexão sobre a responsabilidade e, por meio de afirmações e pensamentos, em muitos momentos, compartilhando do ponto de vista da mulher do médico, tanto o narrador quanto o autor implícito reafirmam a atmosfera absurda que se estabelece no romance, configurando-se nele o realismo mágico:

A mulher do médico disse consigo mesma, Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, as expressões eram semelhantes, um misto de ameaça e de medo, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro, como também não o eram as ameaças. Que haverá entre eles, pensou. (SARAMAGO, 2007, p.49)

O excerto acima faz menção ao momento em que os cegos são levados para o manicômio, onde supostamente ficarão de quarentena num espaço onde a natureza humana será descrita sob uma perspectiva pessimista. Essa estratégia narrativa do autor implícito, de eleger uma mulher com uma visão mais aguçada que a das demais personagens, não é algo

novo nas obras de Saramago, visto que em *Memorial do convento* Blimunda, como sabemos, possui o dom de uma visão singular. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico é a escolhida para ter olhos numa terra de cegos. No entanto, ao avaliarmos a situação, compreendemos que não se trata de um privilégio ser a única pessoa a ver num ambiente desestruturado e inumano, como se configura o manicômio, onde se estabelecem novas relações e onde essa personagem deve “também proceder como se estivesse cega” (SARAMAGO, 2007, p.56).

É num ambiente do mais inconcebível caos que o olhar da mulher do médico se alarga e se redimensiona, servindo de intermédio entre o mundo representado e o leitor. Trata-se de uma personagem que se constrói a partir das relações que surgem. A sua capacidade de ver, que se mostra como algo inexplicável num contexto onde a cegueira, também inexplicável, predomina, possibilita que essa mulher se sobressaia enquanto detentora de olhos que veem. Porém, dado o peso da responsabilidade e da angústia que “ver” causa, há instantes em que a cegueira lhe parece ser uma boa opção.

A mulher do médico voltou para o seu catre, mas já não se deitou. Olhava o marido que murmurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas, as camas vazias à espera, e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira. (SARAMAGO, 2007, p.64-65)

Visto o excerto acima, podemos afirmar que o olhar da mulher do médico é o fio condutor para revelar o sentido do mundo absurdo que toma forma no relato. Neste percurso, os traços do realismo mágico inscrevem-se na tecedura do romance por um narrador multifacetado, revelando-se a pluralidade de vozes existente no romance, no qual a voz da mulher do médico tem um enfoque especial, já que é através de sua voz e de seus olhos, não nos esqueçamos, que o mundo representado se expressa.

Em seu discurso (já que, mediante a cegueira, se torna porta voz de todos os cegos), a atmosfera da realidade desestabilizadora e anarquizante é acentuada por suas constatações ao reconhecer o insustentável de uma situação que ora lhe provoca desespero - expresso em afirmações como “Que desgraça a nossa, que fatalidade. (SARAMAGO, 2007, p.66) -, ora uma racional resignação, se assim podemos colocar, ao percebermos a primeira perturbação da ordem: “A mulher do médico, sentada na cama, ao lado do marido, disse em voz baixa, Tinha de ser. O inferno prometido vai principiar”. Através de seus olhos, a mulher do médico inicia a descrição do princípio do terror que unirá as personagens mais importantes do

romance, envolvido, como é possível perceber, por uma atmosfera de pesadelo que se constrói a partir do manicômio, para onde os cegos eram levados “em rebanho”; a maioria era ali jogada nos corredores “aos tropeções, agarrados em cachos ou disparados um a um, agitando aflitivamente as mãos em jeito de quem está a afogar-se”, entrando na camarata, onde se encontravam o médico e sua mulher, “em turbilhão, como se viessem a ser empurrados de fora por uma máquina arroladora”. Outros cegos, “aos poucos, iam-se desbordando para os espaços entre os catres, e aí [...] tomavam posse do seu fundeadouro pessoal, que era a cama, e protestavam que já não cabia mais ninguém”.(SARAMAGO, 2007, p.72-73).

O prenúncio que a mulher do médico faz se confirma no desenrolar da narrativa: a partir do manicômio, onde a personagem conduzirá o seu grupo numa verdadeira travessia do inferno. Nessa travessia, também significativa no que concerne à construção da narrativa mágica, se opera uma transformação que se intensifica a cada encontro, fato que contribui para a coerência na lógica desse relato inusitado, uma vez que as personagens – o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazito estrábico – colaboram para a confirmação de um ambiente que mais parece de sonho. Esse ambiente é revelado, não nos esqueçamos, ora pelo narrador-autor implícito, ora pela mulher do médico, que expressa impressões que tem desse mundo transformado.

As impressões da mulher do médico materializam a realidade incontestável da cegueira, sobretudo quando se questiona sobre “se alguma vez chegaria a cegar”, como os outros, e “que razões inexplicáveis a teriam preservado até agora”. (SARAMAGO, p.97). As razões inexplicáveis permanecerão inexplicáveis, corroborando a *sensação* de alegoria que o realismo mágico promove em *Ensaio sobre a cegueira*.

Dentro dessa perspectiva caótica do mundo, que aos poucos se constrói, a mulher do médico conclui, referindo-se ao manicômio e dirigindo-se ao marido: “O mundo está todo aqui dentro” (SARAMAGO, 2007, p.102). E é graças a ela que o grupo, sobrevivendo à barbárie e ao caos, mantém a dignidade durante o percurso da narrativa. Ainda sob a perspectiva caótica, a situação absurda e insólita vivida pela mulher do médico é reafirmada no seguinte fragmento do romance:

[...] a mulher do médico estranhou o silêncio, um silêncio que parecia estar a ocupar o espaço de uma ausência, como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e de mulheres que a não podiam ver. (SARAMAGO, 2007, p.154)

Assim, é possível constatar que a construção da atmosfera incerta que predomina no romance se materializa na percepção da mulher do médico de que nada fazia sentido. Como observamos, não existe sobrenatural no texto; mas a sensação de irrealidade, como se a personagem estivesse dentro de um pesadelo, instaura-se na narrativa pela impossibilidade de uma definição palpável dos fatos, sancionada pelo absurdo da situação. Usando outras palavras, projetando-nos mais à frente na narrativa, quando o grupo não está mais no manicômio (uma vez que as personagens se libertam e são conduzidas pela mulher do médico para outro espaço: as ruas), a mulher do primeiro cego, num diálogo com a mulher do médico, confirma a atmosfera onírica característica do realismo mágico metafísico:

[...] Tanto nos custa a ideia de que temos de morrer, disse a mulher do médico, que sempre procuramos arranjar desculpas para os mortos, é como se antecipadamente estivéssemos a pedir que nos desculpem quando a nossa vez chegar, Tudo isto me continua a parecer um sonho, disse a mulher do primeiro cego, é como se sonhasse que estou cega [...]. (SARAMAGO, 2007, p.273-274 – grifos nossos)

A atmosfera de sonho, percebida pela mulher do primeiro cego, reforça a indução de senso de irrealidade no leitor, acentuando-lhe o estranhamento, sobretudo quando o próprio narrador assume uma linguagem que infere a presença de algo desconhecido - como quando o médico e sua mulher voltam do supermercado que transfigura o inferno - afirmando que o relato daqueles acontecimentos, “cada um no seu gênero”, deixara “consternados e assombrados os companheiros, sendo de notar, contudo, que a mulher do médico, talvez por se lhe recusarem as palavras, não logrou comunicar-lhes o sentimento de horror absoluto” que havia sentido “diante da porta do subterrâneo, aquele retângulo de polidos e vacilantes lumes que dava para a escada por onde se chegaria ao outro mundo”.(SARAMAGO, 2007, p.304)

É importante ressaltar que, a despeito de o narrador mencionar o “outro mundo”, representado pelo supermercado, ele não recorre explicitamente ao sobrenatural para descrever a cena acima. O que cria a situação insólita é a maneira como o narrador descreve situações que, vistas sob outro prisma, são comuns.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, parece-nos evidente o papel que a mulher do médico desempenha, isto é, a mediação pela qual é responsável pelo fato de não ter cegado, situando-se ela própria numa condição inusitada e sendo, portanto, um elemento essencial para compor o universo incerto que predomina no romance. Se, num primeiro momento, a mulher do médico pergunta-se a si mesma “De que me serve ver” e supõe que “servira-lhe

para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso (SARAMAGO, 2007, p.152), num segundo momento, ela parece ser detentora do mistério que não será revelado sequer na (in)conclusão do romance, quando a visão de todos inexplicavelmente retorna, e ela pergunta ao marido:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (SARAMAGO, 2007, p.310)

A falta de explicação para a inaudita cegueira, imprescindível no realismo mágico do tipo que descrevemos aqui, cria uma atmosfera estranha pelo fato de algo permanecer implícito, quase ao alcance dos personagens (e mesmo do leitor) e, ainda assim, continuar desconhecido.

Um outro componente que ainda pode ser observado em *Ensaio sobre a cegueira* e nos parece suficiente para comprovar a leitura do romance sob o aspecto do realismo mágico é a presença do cão das lágrimas no enredo, servindo de guia para a mulher do médico no espaço labiríntico das ruas. Inevitavelmente, a inexplicável aparição do cão nos remete a Ardent - lembremo-nos, o cão descendente de Cérbero que possui uma misteriosa ligação com as personagens e com a causalidade mágica predominantes em *A jangada de pedra* (1986). Numa breve digressão, é interessante notar nessa alusão o que Dällenbach (1979, p. 51) chama de “intertextualidade restrita”, em que há relações intertextuais entre textos do mesmo autor, e verificar que José Saramago, a partir de um procedimento que possibilita um novo olhar em seus romances, mantém impressa a sua marca. Reatando os fios desatados brevemente pela referência aos cães, a aparição do cão das lágrimas pode ser entendida como a representação de uma situação comum e banal que é “sobrenaturalizada” pelo narrador:

Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (SARAMAGO, 2007, p.226 – grifos nossos)

De acordo com o exemplo acima, é o comentário do narrador que oferece indícios de que o cão é um componente especial no entrelaçamento dos fios que conduzem sua narração. No texto, a indeterminação, podemos assim dizer, do cão das lágrimas – em nenhum instante é revelada a sua origem – colabora também para a sensação de estranhamento que a sua presença provoca. No entanto, o narrador não se surpreende com o comportamento do cão,

anunciando inclusive que o animal seguia o grupo “tranquilamente, como se fosse coisa de toda a vida” (SARAMAGO, 2007, p.239), e insinua a sua maior proximidade com a mulher do médico: “O cão das lágrimas vinha aí, com o focinho rente ao chão como se estivesse a seguir um rasto, questão de costume, porque desta vez o simples olhar bastava para encontrar aquela a quem procura”. (SARAMAGO, 2007, p.252, grifo nosso)

Na medida em que se revelam as consequências da cegueira advindas do comportamento do homem, é possível perceber um processo de humanização em relação ao cão das lágrimas, conforme revela o narrador ao descrever o corpo de um homem a apodrecer, preso entre dois carros:

A mulher do médico desvia os olhos. O cão das lágrimas aproxima-se, mas a morte intimida-o, ainda dá dois passos, de súbito o pêlo encrespou-se-lhe, um uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles. (SARAMAGO, 2007, p.295, grifo nosso)

A inversão que se estabelece no comportamento do homem e no do animal expressa a concentração do narrador-autor implícito no homem e em sua desumanização, que se constrói numa atmosfera de angústia e horror, até que suas personagens alcancem um estágio de purificação que os transformam em novos homens, para que se inicie um novo mundo, livre da miséria anterior. Quanto ao cão das lágrimas, assim como acontece para a cegueira branca e para a visão da mulher do médico, sobre ele também não é oferecida qualquer explicação. Depois de se instalarem no espaço da casa do médico e sua mulher, onde se estabelece uma suposta ordem e as coisas vão retomando o rumo normal, inesperadamente a cegueira desaparece. Em meio à excitação das personagens com o restabelecimento da visão, o cão das lágrimas aproxima-se da mulher do médico, pois “sabe sempre quando o necessitam”; entre todos que estavam ali, a mulher do médico escolhe agarrar-se ao cão, tamanha a “sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas”. (SARAMAGO, 2007, p.307)

O fim da cegueira é tão inexplicável quanto o seu começo, mantendo-se, nesse caso, uma atmosfera de incerteza na narrativa. Ao construir um mundo caótico, regido pela causalidade e dominado pelo absurdo, José Saramago oferece-nos a possibilidade de uma leitura feita a partir da perspectiva do realismo mágico metafísico, cujos componentes privilegiados em nosso comentário analítico – o narrador-autor implícito, a mulher do médico e o cão das lágrimas – apontam para a desumanização do homem desvelada através da inexplicável cegueira. O caos da realidade acentua o horror, inventado num universo onde a

intromissão do insólito “ilustra os limites da loucura humana levada às últimas proporções”. (TEIXEIRA, 1999, p.162)

Portanto, o enredo de *Ensaio sobre a cegueira* se compõe a partir de uma situação insólita, podendo até mesmo ser denominada como kafkiana, visto que em dado momento a fala do médico comprova a alusão: “Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde terá de declarar não sabe quê”.(SARAMAGO, 2007, p.283).

Embora a referência nos direcione para uma análise intertextual do romance, nesse momento nosso interesse se limita a constatar a possibilidade de se fazer uma diferente leitura – a que comprova que a narrativa de José Saramago é suscetível de ser interpretada a partir do realismo mágico - no caso, de seu desdobramento, o realismo mágico metafísico. Comprovando a inerência da função intertextual que conferimos em *A jangada de pedra* e *As intermitências da morte*, em *Ensaio sobre a cegueira* vemos que o procedimento se singulariza por trazer em seu bojo traços que dialogam com outras formas literárias, como as fábulas, parábolas, lendas, etc., como confirma o narrador do romance em questão, ao comentar que “em verdade começa a parecer uma história doutro mundo aquela em que se disse, Estou cego” (SARAMAGO, 2007, p.310). Porém, esses traços se inscrevem em notas para outras tessituras.

Chegamos ao final do capítulo, felizmente sem esgotar as possibilidades de leitura sugeridas, uma vez que supomos suficientes as considerações que delineamos para constatar os desdobramentos do realismo mágico n’ *As intermitências da morte* e *Ensaio sobre a cegueira*. Os dois romances podem ser analisados a partir da perspectiva oferecida pelo realismo mágico, cujo universo se compõe por meio da ampliação da representação do real, em que participam elementos característicos de outras formas narrativas. O fundamental é perceber que, no realismo mágico, todas as noções que caracterizariam o irreal “incorporam-se à representação do real que não mais se revela mimético, mas sim em sua dimensão total, contendo o que existe na imaginação, no pensamento, no sonho, no devaneio, e que passam a compor uma realidade ampliada”. (CAMARANI, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise de *A jangada de pedra* e as leituras de *As intermitências da morte* e *Ensaio sobre a cegueira* pela perspectiva do realismo mágico e considerando-se que, atualmente, é possível encontrar interessantes trabalhos que apontam os desdobramentos desse procedimento literário sob diferentes terminologias, propomos algumas reflexões.

Desenvolvido em seu aspecto literário a partir da literatura hispano-americana, à qual é comumente atrelado, realismo mágico ainda é um termo que incita discussões e constantemente é relacionado com a literatura fantástica⁴³. Por essa razão, convém incluir aqui uma breve menção sobre a narrativa fantástica. Estruturada enquanto gênero, esse tipo de narrativa só se consolida efetivamente no século XVIII e seu desenvolvimento se apóia em sua natureza antinômica. Em realidade, “o fantástico nasce livremente no seio da irrealidade, revelando-se como uma das engrenagens possíveis para a imaginação”. (MIRANDA TABAK, 2010, p.97)

Irene Bessièrè (1974) defende uma ideia bastante pertinente em relação à natureza do fantástico, que consiste na premissa de que a razão, em seu movimento, o comanda. Trata-se de uma particularidade que, segundo Miranda Tabak (2010, p. 98), “parece compor a sua grande ambição enquanto gênero: revelar um caminho para a liberdade dentro de um mundo opressor”. Com a chegada do século XX, é possível perceber o surgimento do que grande parte da fortuna crítica referente ao assunto considera como uma nova manifestação do fantástico ao mencionar o realismo mágico, distinguindo-o do fantástico do século XIX pela tendência a “criar elementos mágicos dentro de uma aparente normalidade cotidiana”. (p.100)

É interessante notar que a associação do realismo mágico ao fantástico é comum na crítica contemporânea; no entanto, é essencial ter em mente que se trata de diferentes tipos de narrativas, uma vez que a semelhança existe devido à presença do sobrenatural e aos temas relacionados a ele nessas narrativas. O que consideramos notável no realismo mágico é a sua natureza híbrida e dialógica, ou seja, a capacidade de misturar diferentes formas literárias, sobretudo provindas da tradição oral por meio de diálogos com diferentes formas literárias, como mitos, lendas, fábulas e, no caso de José Saramago e autores contemporâneos, a

⁴³ Para um estudo mais detalhado sobre a literatura fantástica, ver: BESSIÈRE, Irene. *L'expérience imaginaire des limites de la raison*. In: _____. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**, par Irène Bessièrè, Paris: Larousse, 1974 e TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates).

intertextualidade com a tradição literária ocidental. Talvez, a confusão que se estabelece entre realismo mágico e fantástico resida na dificuldade de perceber que o tratamento dado às manifestações inusitadas presentes nos textos diferencia um modo de manifestação do insólito do outro por meio da focalização⁴⁴. Se, por um lado, a associação entre esses dois tipos de narrativas acaba promovendo alguns equívocos, por outro, parece-nos que ela cria a possibilidade de novas leituras acerca do procedimento em questão.

Segundo Miranda Tabak (2010, p. 100), a evolução histórica do fantástico enquanto gênero reflete a própria evolução “da resistência para a compreensão da crise humana”, o que nos direciona para a teorização elaborada por Jean Paul Sartre (1968), em que o crítico sugere uma divisão conceitual entre o fantástico tradicional (anterior ao século XX) e o atual (a partir do século XX), denominado por ele de “fantástico contemporâneo”. Curiosamente, as características aí descritas aproximam-se muito do realismo mágico metafísico, proposto por William Spindler (1993). Segundo a definição estabelecida por Sartre (1968), a partir do século XX surgiu uma nova maneira de enxergar o fantástico, cujos textos passaram a apresentar um homem “às avessas”, assim como o mundo contemporâneo. Em vista disso, para sobreviver na atualidade, o fantástico deveria renunciar à exploração das realidades transcendentais e resignar-se a transcrever a condição humana. Relacionado ao absurdo, o fantástico contemporâneo oferece narrativas em que o natural adquire sentido perturbador tanto para as personagens quanto para o leitor, embora percebido sem espanto. Trata-se da sobrenaturalização do real defendida por Spindler em sua tipologia sobre o realismo mágico. Outra semelhança entre essas duas modalidades narrativas refere-se à apresentação das inquietações humanas geradas pela angústia da sensação de impotência frente aos diversos tipos de opressão, proporcionando uma atmosfera de melancolia nos textos.

A nosso ver, o que distingue fantástico contemporâneo e realismo mágico metafísico associa-se a como o extraordinário irrompe na realidade representada. No fantástico contemporâneo, embora exista uma aceitação do que se considera inusitado, este não faz parte daquela realidade. No realismo mágico, o sobrenatural, o que seria tratado como incomum, se configura como existente na realidade representada, revelando-se nela pela sua ampliação. Nesse caso, a irrupção não existe.

Ao mencionar o texto fantástico, Oliveira Filho (2008, p. 2) afirma que na criação de

⁴⁴ Como sabemos, grosso modo, o narrador do texto realista mágico confere naturalidade ao evento extraordinário, participando dele como testemunha, enquanto o narrador do texto fantástico se mantém reservado em relação ao sobrenatural, uma vez que o relato se dá na terceira pessoa e os fatos narrados, geralmente, são incertos, o que contribui para a hesitação, componente característico desses textos.

sua coerência interna, “que é seu modo de operar o estranhamento da realidade, não deixa de haver também uma certa atmosfera de melancolia, de insatisfação, de não-aceitação da realidade problemática, como fruto, talvez, de uma espécie de ‘nostalgia’ de algo perdido, de um mundo cujo sentido não é mais familiar”. Essa ideia também se aproxima do realismo mágico metafísico se considerarmos a técnica do estranhamento, presente ainda no fantástico tradicional, e o que reafirma a diferença entre os dois tipos de textos continua sendo a irrupção do sobrenatural na realidade representada. Nas narrativas realistas mágicas, tal irrupção inexistente.

Como podemos perceber, as reflexões acerca da literatura fantástica podem nos levar para diversos caminhos, e todos eles parecem confluir nas questões que, a nosso ver, cercam o realismo mágico como forma literária, dificilmente dissociada do fantástico. Entretanto, essa dificuldade não impossibilita a variedade de análises; muito pelo contrário, impulsiona leituras que enriquecem a fortuna crítica relacionada ao tema e interessantes perspectivas que contribuem para o constante movimento da literatura.

Nesse contexto, uma vez que se escolhe determinado caminho para a leitura de um ou vários textos, e sobretudo compreendidas as características formais que diferenciam fantástico de realismo mágico, verificamos que há romances de José Saramago que podem ser lidos tanto sob a luz do fantástico – assim confirma um artigo de Lílían Lopondo (2010)⁴⁵ sobre o *Homem duplicado* (2002), cuja análise se pauta na obra de Todorov⁴⁶ (com algumas ressalvas) e nas definições do fantástico contemporâneo, bem como o texto de Oliveira Filho (2008)⁴⁷ –, como pelo viés do realismo mágico, conforme propusemos em nossa análise de *A jangada de pedra* e nas leituras de *As intermitências da morte* e *Ensaio sobre a cegueira*.

Desse modo, como demonstrou nosso estudo, o realismo mágico que se apresenta em *A jangada de pedra* é o mesmo que se constitui em romances de autores hispano-americanos que seguiram essa tendência literária, como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, entre outros. É possível verificar que se trata de um realismo mágico voltado para as tradições locais no que se refere ao resgate de mitos e lendas. No caso de José

⁴⁵ LOPONDO, Lílían. Entre o eu e o tu: Tertuliano Máximo Afonso, sujeito do limiar. **Labirintos**. Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses. n.7, 1º semestre, 2010. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/01_2010.htm>. Acesso: 22/03/2011.

⁴⁶ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. SP: Perspectiva, 2003. (Debates).

⁴⁷ OLIVEIRA FILHO, Odil José de. A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP – Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitri et al. São Paulo: ABRALIC, 2008 – e-book.

Saramago, os mitos e lendas que se projetam no romance relacionam-se à tradição literária ocidental e, nesse contexto, na narrativa do autor português, o realismo mágico promove um duplo diálogo: com a tradição literária vinculada ao realismo mágico, ou seja, com a literatura hispano-americana; e por meio de referências intertextuais à tradição literária ocidental.

A respeito do primeiro diálogo, quando Saramago se aproxima da literatura hispano-americana ao apropriar-se de um procedimento formal atrelado a essa cultura, o autor afasta-se da Europa pela negação e contestação característica do realismo mágico. A resistência à União Européia dá-se pela ampliação e transformação da realidade representada e refletida por meio de uma interpretação fabulosa. Quanto ao segundo, tratamos de comprovar o papel essencial que o realismo mágico, como procedimento literário, adquire na obra saramaguiana: projetar para o romance mitos, lendas e outros modos narrativos que concorrem para a construção de uma atmosfera mágica que corrobora a leitura de *A jangada de pedra* pela perspectiva realista mágica.

A leitura de *As intermitências da morte* e *Ensaio sobre a cegueira* a partir do realismo mágico põe em evidência a reavaliação do procedimento anunciada pela crítica especializada⁴⁸ e afasta-se da associação com a literatura hispano-americana. Assim, o ponto de partida para a leitura de *As intermitências da morte*, levando-se sempre em consideração a focalização, é a figura da morte, transfigurada em mulher. Através das imagens evocadas por essa figura, o narrador constrói a atmosfera mágica da narrativa a partir do resgate do mito literário e proporciona ao leitor um novo olhar sobre a morte, incorporando-a, por uma perspectiva ampliada, à representação do real.

Reforçando o novo olhar da crítica em relação ao realismo mágico, nossa leitura de *Ensaio sobre a cegueira* confirma a diversidade de interpretação que o procedimento oferece, sem perder, contudo, o papel essencial que adquire nos romances de José Saramago – o de promover diálogos. Assim, partindo do realismo mágico metafísico, proposto por Willian Spindler (1993), esse romance se caracteriza pela atmosfera do absurdo instalada a partir da

⁴⁸Conf. ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1981. LINS, Álvaro. Sagas de Minas Gerais. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

sobrenaturalização do real, considerando-se elementos que concorrem para a composição dessa atmosfera o narrador, a mulher do médico e o cão das lágrimas, inseridos num contexto em que todas as pessoas de um país são assoladas por uma cegueira branca, o componente transformador da realidade representada. O principal interesse na leitura desse romance se limitou a demonstrar a composição da atmosfera absurda que promove os traços do realismo mágico na narrativa, sem deixar de lado a referência a Kafka e algum procedimento intertextual, que, embora colocados brevemente, reafirmam o diálogo que o procedimento oferece numa história que apresenta a realidade construída para desafiar as leis que regem o nosso mundo e competir com algo desconfortável e muito familiar ao nosso cotidiano: a angústia.

Desse modo, de acordo com nossas perspectivas, *A jangada de pedra*, *As intermitências da morte* e *Ensaio sobre a cegueira* são romances que podem ser estudados na esteira do realismo mágico, uma vez que seus enredos são preenchidos por eventos que se configuram irrealis em nossa realidade, mas que, no contexto desses romances, graças ao narrador e aos elementos que compõem o seu relato, configuram uma realidade ampliada no mundo representado.

A composição desses romances é enriquecida por meio de questionamentos que recompõem o mundo a partir da linguagem e, retomando o que postulamos na introdução deste trabalho, promovem reflexão e comunicação entre os leitores sem vedá-los à ilusão – fermento indispensável da imaginação.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De Vãos e Ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- ADOUM, Jorge Enrique. O Realismo de Outra Realidade. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 201-214.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- ALDRIDGE, Alfred Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. Tradução de Sonia Torres. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259
- ALEGRÍA, Fernando. **Alejo Carpentier: realismo mágico**. Literatura y revolución. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- ANTONIETTI-LOPES, Tania Mara. **O realismo mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão**. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2007.
- ARAÚJO NETTO. A saga dos Mau-Tempo: o descobridor do Macondo português. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 maio 1983.
- ARNAUT, Ana Paula. ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- _____. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70, 2008.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1981.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental**. Tradução de George Sperber e Suzi F. Sperber. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1971.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 39-64.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Hermentina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BAKHTIN, Mikhail. “Apresentação do problema”. In: _____. **Cultura Popular na Idade Média**. O contexto de François Rabelais. Introdução. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huitec; Brasília: UNB, 2008. p. 1-50.
- BARBOSA, Francisco Leandro. A linguagem e o narrador. In: _____. **Mito e Literatura na Obra de José Saramago**. 2009, 212f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2009.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: _____.; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003. p.1-9
- BAUMAN, Zigmund. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago – O Romance**. 2.ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- BESSIÈRE, Irene. L’expérience imaginaire des limites de la raison. In: _____. **Le récit fantastique: la poétique de l’incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- BOOTH, Wayne Clayson. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOZZETTO, Roger. Fantastique et “real maravilloso”: le domaine latino-américain. In: _____. **Territoires des fantastiques**. Aix-Provence : Université de Provence, 1998. p.94-116 (Regards sur le fantastique).
- BRANDÃO, Junito de Sousa. Busca do cão Cérbero. In: _____. **Mitologia Grega**. v. III, 5. ed., Petrópolis : Vozes, 1993. p.112
- _____. Cérbero. In: _____. **Mitologia Grega**. v. I, 12. ed. Petrópolis : Vozes, 1998. p.243
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de P. Tamen. Lisboa: Moraes, 1969.
- BROOKE-ROSE, Christine. **A rethoric of the unreal**: studies in narrative & structure on the fantastic. New York: Cambridge University Press, 1983.
- BUENO, Aparecida de Fátima. Três momentos do romance histórico de José Saramago. **Boletim do CEP**, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, jan/jun. 1999.
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMARANI, Ana Luiza. Murilo Rubião e o realismo mágico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA,

11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/.../ANA_CAMARANI.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2010.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CARILLA, Emilio. **El cuento fantástico**. Buenos Aires: Nova, 1968.

CARPENTIER, Alejo. Papel social do romancista. In:_____. **Literatura e consciência política na América Latina**. Tradução de Manuel J. Palmeirin. São Paulo: Global, [19--]. p.81-95.

_____. **Concerto barroco**. Tradução de Jean-Claude Bernadet e Teixeira Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Do real maravilhoso americano. In:_____. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CASTRO, Marcílio França. A vertigem do tempo na *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago. **Revista do CESP**, v.23, n.32, jan.-dez. 2003, p.117-129.

CHAVES, Castelo Branco. **O Portugal de D. João V visto por três forasteiros**. 2. ed. Tradução, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989. (Série Portugal e os Estrangeiros).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. Forma e Ideologia no Romance Hispano Americano. SP: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. Manual Intermitente. Notas sobre a poética ficcional de José Saramago. 2008, 2 v. Tese. (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belorizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONRADO, Iris Selene. *As intermitências da morte*, de José Saramago: considerações sobre o narrador pós-moderno. In: CIELLI – COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1. CIELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS,4. **Anais...** Maringá, 2010. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/700.pdf>>. Acesso em: 15 març. 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Del sentimiento de lo fantástico**. La vuelta al día en ochenta mundos. 4. ed. México: Siglo XXI, 1968.

COSTA, Horácio. O lugar de José Saramago na literatura contemporânea. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 abril 1988. Caderno Brasil, p.7.

_____. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

COSTA, Horácio. Apontamentos sobre a cidade saramaguiana. **Revista do CESP**, v.22, n.30, jan.-jun. 2002, p.159-171.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 730-735.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977, p. 52.

_____ - et al. **Intertextualidades**. Coimbra: 1979, p.5-49.

DAUPHINÉ, James. Mitos cosmogônicos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.696-701.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (edit.). **Magical Realism**. Durham e London: Duke University Press, 1995, p. 249-263.

D'HAEN, Theo Louis. Magical Realism and Posmodernism: Decentering Privileged Canters. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (edit.). **Magical Realism**. Durham e London: Duke University Press, 1995, p.191-208.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=alegoria&stype=k>> Acesso (restrito): 24 abril 2009.

DUMOULIÉ, Camille. O eterno retorno: o “pensamento supremo” de Nietzsche. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.325-328.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 4).

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ESTEVEVES, Antonio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). **Estudos de Literatura e Lingüística**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.125-158.

FARIS, Wendy B. **The question of the other**: cultural critiques of Magical Realism. Universidade do Texas. Arlington, [20--?]. Disponível em: <www.janushead.org/5-2/faris.pdf> Acesso: 27 març. 2008.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Mutantes e provisórios: os narradores na ficção portuguesa contemporânea. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. LEONEL, Maria Célia & TELAROLLI, Sylvia. (Orgs.) **Narrativa e representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. p. 203-225.

FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu**. Juiz de Fora: Blumenau: Edifurb, 2003.

FERREIRA, Ermelinda. Ensaio sobre a cegueira: Charles Baudelaire, Pieter Bruegel, H.G.Wells e José Saramago. **Revista do CESP**, v.22, n.30, jan.-jun. 2002, p.173-197.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara :Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. S. Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTES, Leonardo Pandura. **Carpentier y el surrealismo**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364069977103128610046/209467_0009.pdf>. Acesso: 17 nov. 2010.

FURTADO, Felipe. **A Construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário,1980.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes** : La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. (Poétique).

_____. **Introdução ao Arquitexto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1987. (Coleção Vega Universidade).

_____. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].

GIRARD, René. **O Sagrado e o Profano**. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. As intermitências da morte e a encenação da escrita In: SEMINÁRIO DO GEL, 54, 2006, Araraquara. **Caderno de Resumos**. Araraquara: Ferrari Editora, Araraquara, 2006.

_____. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. 2007. 219f. Tese (Livre Docência)-Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista de Araraquara, Araraquara, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**: textos doutrinários comentados. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Maria Augusta Costa Vieira. São Paulo: Atlas, 1994.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGERFELDT, Anne. Contentious Contributions: Magical realism goes British. **Janus Head Journal**, Pittsburg, v.5, n. 2, p.62-86, fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>> Acesso: 15 set. 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and Mise En Abyme. (*Chapter three*). In: **Narcissistic Narrative**. The Metafictional Paradox. Londres, Nova York Routledge, 1991, p.48-69.

JAMESON, Fredric. Sobre o realismo mágico no cinema (1986). Tradução de Ana Lúcia de Almeida. In: **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida et al. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 131-155.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____ - et al. **Intertextualidades**. Coimbra: 1979, p.5-49.

JOSEF, Bella. A nova realidade do romance hispano-americano. In: _____. **O Espaço Reconquistado**: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974. p.11-29.

_____. A expressão mágica de Asturias. In: _____. **O Espaço Reconquistado**: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974. p.30-37.

_____. Uma metáfora da realidade. In: _____. **O Espaço Reconquistado**: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974. p.128-142.

_____. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 120, abril- junho, 1991, p.124-136.

LEAL, Luis. Magical Realism in Spanish American literature. Translated by Wendy B. Faris. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). **Magical Realism**: theory, history, community. Durham: Duke UP, 1995. p.119-123.

LEONEL, Maria Célia. Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador. In: _____. **Guimarães Rosa**: Magma e gênese da obra. São Paulo: Unesp, 2000, p.67-75.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.370-384

LIMA, Luiz Costa. A Ficção. In: _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.165-311.

LINS, Álvaro. “Sagas de Minas Gerais”. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. ; FIORIN, J.L. (Orgs). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

LOPES, João Marques. **Saramago** : biografia. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, Oscar. José Saramago: as fronteiras do maravilhoso real. In: _____. **Os sinais e os sentidos**. Literatura Portuguesa do século XX. Lisboa: Caminho, 1986.

LOPONDO, Lilian. O mito de ponta-cabeça em *A jangada de pedra*, de José Saramago. **Navegantes dos mares às Letras**, Londrina, p.282-292, 1997.

_____. O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em *A jangada de pedra*. In: _____. **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas, 1998. p.59-76.

_____.; SILVA, Angela Ignati. Tempo, Espaço e Reconhecimento em *Ensaio sobre a cegueira*. In: *Labirintos*. Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses. n.1, 1º semestre, 2007. Disponível em:
<http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_2007.htm>. Acesso: 15 març. 2010.

_____.; PEREIRA, Helena Bonito Couto. Um narrador sob suspeição: *Memorial do convento*, de José Saramago. **Labirintos**. Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses. n.4, 2º semestre, 2008. Disponível em:
<http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/13_artigo_lilian_lopondo_e_helena_pereira.pdf>. Acesso: 15 març. 2011.

_____. Entre o eu e o tu: Tertuliano Máximo Afonso, sujeito do limiar. **Labirintos**. Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses. n.7, 1º semestre, 2010. Disponível em:
<http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/01_2010.htm>. Acesso: 22 març. 2011.

LÖWY, M. **Redenção e Utopia: O judaísmo literários na Europa Central**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MADRUGA, Conceição. **A paixão segundo José Saramago**. Porto: Companhia das Letras, 1998.

MAIA, Maria Elena Pinheiro. A ficção e a história em *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago: Ricardo Reis diante do espetáculo do mundo. **Revista do CESP**, v.21, n.28/29, jan.-dez. 2001, p.185-202.

_____. O regime salazarista revisto por Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*. **Revista do CESP**, v.22, n.30, jan.-jun. 2002, p.241-254.

_____. A figura mitológica de Adamastor como ligação entre Saramago, Fernando Pessoa e Camões em *O ano da morte de Ricardo Reis*. **Revista do CESP**, v.23, n.32, jan.-dez. 2003, p.105-115.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-132.

MATTOSO, José. **História de Portugal: Portugal em transe**. v.8. Lisboa: Caminho, [19--].

MENTON, S. Entrevista a Carlos Midence: Tendências em la novela Latinoamericana. **El Nuevo Diálogo**, 6 de Enero de 2001, Manágua, Nicarágua. Disponível em:
<<http://www.elnuevodiario.com.ni/archivo/2001/ener0/06-enero-2001/cultural/cultural1.html>>. Acesso em 05 set. 2005.

MIRANDA TABAK, Fani. Clarice Lispector e as resistências do fantástico. In: **Revista Cerrados**, v.16, n.24, 2007. p. 96-107. Disponível em:
<www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/.../10/11> . Acesso: 15 març. 2011.

MOISÉS, Massaud. Gênero. In: _____. **Dicionário de termos literários**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORENO, César Fernández. (Coord). **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. A jangada de pedra: um romance de tese. In: **Revista de Letras**, n. 21, v. 1/2, jan.-dez., 1999. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl21Art01.pdf>>. Acesso: 11 març. 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Saramago e a ficção latino-americana. **Revista de Letras**. São Paulo, n.30, 1990, p.141-152

_____. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11. 2008. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em <www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/.../ODIL_FILHO.pdf> Acesso em 20 març. 2010.

ORTEGA, Julio. "Postmodernism in Latin America". In: _____. **Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas**, ed. D'haen and Bertens, p.193-208.

PAES, José Paulo. Introdução. In: _____. **Os buracos da máscara**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. As dimensões do fantástico. In: _____ **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASCOLI, Maria do Carmo. A jangada de pedra: uma mensagem político-ideológica. **Revista do CESP**, v.24, n.33, jan.-dez. 2004, p.55-67.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. **A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Org. de Maria Gallhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PITERI, Sonia Helena de O. Raymundo. A desconstrução da história oficial. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. Araraquara/SP, ano IV, n. 8, jul.-dez. 1995. p. 7-14.

PORTUONDO, José Antonio. Literatura e Sociedade. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 403-418.

REBELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José Saramago. Prefácio à 2ª edição de **Manual de Pintura e Caligrafia**. Lisboa: Caminho, 1983.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

REIS, Carlos. ; LOPES, Ana. Cristina. M. Gênero narrativo. In: _____. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000 p.46-49.

REZENDE, Irene Severina. O fantástico contemporâneo em Murilo Rubião e Mia Couto. In: **Revista Semioses**. Artigos. Rio de Janeiro, v.1, n.7, agosto 2010, semestral.

RETAMAR, Roberto Fernández. Intercomunicação e Nova Literatura. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 325-399.

RODRIGUES, Selma Calasans. **Modernidade e pós-modernidade em Gabriel García Márquez**. Hispanista. Revista eletrônica de los Hispanistas. Vol. IV – n.16 – enero – febrero – marzo – 2004. <www.hispanista.com.br/revista/rosto16esp.htm>. Acesso em 20 set. 2006.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SAMOYAUULT, Tiphane. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAMAGO, José. “Europa sim, Europa não”. In: **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. 10 jan. 1989, p.32.

_____. “História e Ficção”. In: **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, 06 de março de 1990.

_____. **Memorial do Convento**. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. “O autor como narrador”. In: **Ler** (Revista do Círculo de Leitores), n.38, Primavera/Verão, 1997, p. 40-41.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso)

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Companhia de Bolso)

_____. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Seleção e organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARTRE, Jean Paul. “Aminabad, ou do fantástico considerado como linguagem” In: **Situações I**. Tradução de Rui Mário Gonçalves. Lisboa, publicações Europa-América, 1968.

SEIXO, Maria Alzira. José Saramago. Alteridade e auto-referencialidade no romance português hoje. In: _____. **A Palavra do Romance**. Lisboa: Horizonte, 1986.

_____. A jangada de pedra. Recensão Crítica. **Colóquio Letras**, n.99, set. 1987, p.97-99.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1987.

_____. Notas para uma leitura do caderno de apontamentos sobre a composição de “A jangada de pedra”. *Derivas*. **Colóquio Letras**, n.151-152, jan. 1999. p. 311-319.

SCHEEL, Charles W. **Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques**. Paris : Harmattan, 2005.

SHIPPEY, Tom. Allegories, Potatoes, Fantasy and Glamour. **The road to Middle-Earth**. How J.J.R. Tolkien created a new mythology. Hammersmith. Londres, 1982. p.39-41.

SILVA, Angela Ignatti. **Tempo, Espaço e Auto-consciência: a construção da identidade em *Ensaio sobre a cegueira***. Tese. (Doutorado), 2008, 217f. Faculdade de Filosofia, História, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SOARES, Maria de Lourdes. Amor e morte no romance de José Saramago. **Soletras**. Revista do Departamento de Letras da UFRJ. n.14. Artigo disponível em <<http://www.filologia.org.br/soletras/14/08.htm>>. Acesso: 15 març. 2011.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Condições de inteligibilidade. In: _____. **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura**. Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

SPINDLER, William. Magic realism. In: **Fórum for modern language studies**, Oxford, n. 39, p. 75-85, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O fantástico e o dialogismo em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. **Revista de Letras**, Curitiba, n.52, jul.-dez. 1999, p.143-164.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. SP: Perspectiva, 2003. (Debates).

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

XIRAU, Ramón. Crise do Realismo. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. Sao Paulo: Perspectiva, 1972. p. 179-199.