

**O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA DE JOSÉ SARAMAGO
E A SIMBOLOGIA DA VIAGEM¹**

**JOSÉ SARAMAGO'S *THE TALE OF THE UNKNOWN ISLAND*
AND THE VOYAGE SIMBOLOGY**

MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
lsoares@utad.pt
orcid.org/0000-0002-4664-8190

Artigo recebido a 13-06-2016 e aprovado a 14-10-2016

Resumo

A viagem como modalidade genológica ou como motivo de inspiração é uma constante na cultura portuguesa com expressão obsessiva na diacronia da literatura. No presente artigo, o alvo de estudo é um dos diversos exemplos literários dessa reiterada presença: *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago. O tema da viagem neste conto de Saramago abre espaço a reflexões várias em torno de viagens entre o consciente e o inconsciente, entre o real e o abstrato, entre a abertura ao mundo e o processo de autoconhecimento, sem esquecer os comentários crítico-irónicos do narrador, com conotações sociológicas de cunho marxista. A análise semiótica do conto não exclui as concepções intelectivas e uma leitura pessoal, explorando-se a carga simbólica da viagem como percurso iniciático da figura central da narrativa: o *homem do barco* que quer rumar em direção à *Ilha*.

Palavras-chave: Saramago, viagem, percurso iniciático, ilha, autognose

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Abstract

The “travel”, as a literary genre or a motif of inspiration, is a constant in the Portuguese culture, presenting an obsessive expression in the literature diachrony. We here analyse one of the several literary examples of this reiterated presence: “O conto da ilha desconhecida” (“The tale of the unknown island”), by José Saramago. In this Saramago’s tale, the theme of “travel” opens space for various reflections upon the journeys between the conscious and the unconscious, the real and the abstract, the external openness to the world and the internal self-knowledge process, and also to the ironic criticism of the narrator’s comments, often imbued with Marxist sociological connotations. The semiotic analysis of this tale does not exclude the intellectual conceptions and our personal reading, exploring the symbolic charge of the travel as an initiation journey of the central figure of the narrative: the man of the boat wanting to set course to the island.

Keywords: Saramago, travel, initiatory journey, island, autogenesis

Em *Introdução à Saudade*, Dalila Pereira da Costa considera como “fórmulas eminentes de consciência do eu pátrio”² e da espiritualidade portuguesa³ as seguintes expressões: “Até a fim do mundo”, de Fernando Pessoa; “E se mais mundo houvera lá chegara/ Mais do que consentia a força humana”, de Camões; e “Por o impossível andamos, não por al”, de Gil Vicente⁴. A todas preside uma ideia comum: a da viagem como superação de barreiras físicas e psicológicas, de significado e alcance transcendente.

Em torno do *pensamento português* e da questão da viagem, é ainda oportuno lembrar António Quadros, que fundamenta o imaginário nacional em cinco mitologemas⁵, em que sobressai o *henriquismo*, sendo que, todos no seu conjunto, se manifestam como *constante* e como *unidade onírica*, que singulariza o *ser português*, nos âmbitos da cultura, da literatura e do pensamento.

² Costa 1976:94.

³ Soares 2007:21.

⁴ Id, 94 e sqq.

⁵ Quadros 1982: 129-130. Para António Quadros, a mitogenia portuguesa fundamenta-se em cinco temas: a *sublimação da mulher*, a *supervivência do Amor*, o *providencialismo da história de Portugal*, o *Encoberto* e o *Henriquismo*. Os dois primeiros primeiros são mitos de índole amorosa e os três últimos de feição histórica, com variados subtemas, designadamente: o *Quinto Império*, associado à questão do regresso do *Encoberto*; o da *Saudade* (em que se inclui a *vocação nostálgica do impossível*, de que fala Gilbert Durand) indissociável da viagem, da distância, da busca ou, em suma, do *henriquismo* (Soares 2013b: s/p).

Da mito-análise da *psique portuguesa* e da questão da viagem ocupam-se atualmente José Gil e, antes dele, Eduardo Lourenço. O primeiro, numa entrevista acerca do lançamento do seu livro, *Portugal, hoje – medo de existir*, fala da viagem e do *lá fora* como algo que coexiste com o *cá dentro* e, para o potenciar, é “necessário dessubjectivarmo-nos e isto significa não olharmos só para nós”⁶. Antes dele, no artigo “Lá fora e cá dentro ou o fim de uma obsessão”⁷, Eduardo Lourenço posiciona o *lá fora* num espaço simbólico e, na obra *O Labirinto da Saudade*, reconhece que a viagem *por mares nunca dantes navegados*⁸ d’*Os Lusíadas* revela o “espírito de Portugal”⁹, discutindo, contudo, a “imagiologia” através de “um discurso crítico sobre [essas mesmas] imagens”¹⁰, que visa problematizar e substituir.

É um facto que o tema da viagem na literatura portuguesa é amplo, complexo e variável. De Camões a Saramago, são muitas as experimentações – não apenas diacrónicas – no plano do enunciado, no plano da enunciação e no plano da crítica literária, sendo que o tema ganha particular alcance na cultura portuguesa como componente de expressão identitária. Fatores como a emigração, a vocação atlântica dos Portugueses¹¹ ou o henriquismo, centrado na figura do Infante de Sagres, adquirem a dimensão de mitologema¹² que se exprime, por meio de diversas modalidades genológicas, com manifestação textual concreta a partir do século XVI.

Indissociável da ligação ao mar¹³ e do fenómeno dos Descobrimentos, a viagem ganha expressão em obras que caracterizam o período de ouro da cultura portuguesa, designadamente, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e a *História Trágico-Marítima*, compilada por Gomes de Brito¹⁴. Com diferentes focalizações, estes três textos pertencentes à literatura de viagens são relevantes porque expõem, no dizer de Miguel Real, a personalidade portuguesa: o carácter mítico

⁶ Gil 2005: 26.

⁷ Lourenço 2004: 162.

⁸ Camões *Lus* 1.1.

⁹ Lourenço 2010:148.

¹⁰ Lourenço 2010: 11-12.

¹¹ Soares 2013c: 8-16.

¹² Quadros 1982:129-130.

¹³ Soares 2013c: 8-16.

¹⁴ Soares 2013b: http://itunesu-repository.uc.pt/itunesu/pages_collections/104100-1.

n' *Os Lusíadas*, o pragmatismo luso na *Peregrinação* e o fatalismo português na *História Trágico-Marítima*¹⁵.

A viagem como modalidade genológica na literatura portuguesa nem sempre perdura, mas o tema – com diferentes intenções – é obsessivo no tempo. Desde as *Viagens filosóficas*, obra que persegue objetivos científicos, às *Viagens na Minha Terra* da esfera romanesca de Garrett, aos *Emigrantes* ou à *Selva* de Ferreira de Castro, prenhes de realismo sociológico¹⁶, à poesia contemporânea, evocadora da literatura trágico-marítima¹⁷, a viagem é tema central, sem que se possam enquadrar as obras no género designado *literatura de viagens*. Como tema ou motivo, surge desde sempre na tradição literária portuguesa, no quadro do lirismo galaico-português medieval, designadamente, nas barcarolas de sugestão marítima e, já com anterioridade, nas lendas célticas. Contudo, a viagem só ganha alcance, extensão e expressão concreta com os Descobrimentos, na *experiência naval e transoceânica*, que se prolonga – modificada pelas razões do tempo e de múltiplas relações intertextuais – na literatura moderna e contemporânea. É disso exemplo o poema de “imaginação marítima e aquática”¹⁸, “Noite”, de Fernando Pessoa, em *Mensagem*, onde a viagem é a “busca de quem somos/ na distância de nós”¹⁹. São disso exemplos – entre outros, passíveis de menção na literatura atual – as obras de Valter Hugo Mãe, que marcam o exílio e a solidão, ou os textos de Gonçalo Tavares, em que há o retorno melancólico a uma Índia atual, em tudo distinta da de Camões. Com efeito, do poeta épico (Índia geográfica e mítica) para o escritor atual, a conceção da Índia mudou da “mitificação” para a “desmitificação”²⁰, tendo como marcos de transição os textos de Fernando Pessoa (a “Índia nova” – espiritual)²¹, ou a escrita de Teixeira de Pascoaes para quem, no poema “O Adamastor”, a viagem se processa como “aventura para a Nova Índia do espírito, que funciona como o fim, a finalidade, a esperança, verdadeiro mito da apetência portuguesa

¹⁵ Real 2011: 114.

¹⁶ O tema da viagem ou mito henriquino na cultura portuguesa reveste cambiantes que vão da visão eufórica dos Descobrimentos, à visão trágica dos naufrágios até às questões em que a viagem se prende com o problema da emigração, da solidão, da saudade ou do exílio.

¹⁷ Martins 2003: 1-20.

¹⁸ Mendes s./d: 299.

¹⁹ Pessoa 1990: 121.

²⁰ Gomes 1970: 131.

²¹ “E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”” (Pessoa 1912: 191).

como *Pátria*”²². Seja como for, a Índia é um só e o mesmo destino para diferentes itinerários, a mesma meta para diversas errâncias²³.

É, em suma, relevante reforçar que a literatura de viagens, desde o período de Quinhentos, vem estabelecer um paradigma cultural e identitário que condiciona a perspectiva axiológica do povo português e lhe traça para sempre um perfil, onde se evidencia um desajuste entre o que *se foi*, ainda *se queria ser* e já *não se é*. Resta assim, hoje, apenas um “país de muito mar”, como o explicita o poema de Manuel Alegre²⁴, ou algumas obras de José Saramago, que revisitam o *topos* da identidade lusitana, e onde o tema sobressai não só como resgate ficcional da memória, mas ainda por outras subtilezas em torno da *viagem*, do *mar* e da descoberta do próprio *eu* como, por exemplo, *Jangada de Pedra* ou *O Conto da Ilha Desconhecida*.

O último dos textos referidos – *O Conto da Ilha Desconhecida* de José Saramago – sem introduções explicativas dadas ao leitor – abre com a seguinte proposição: “Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco”²⁵. Assim começa o conto de José Saramago com um imperativo, o que reenvia o leitor para a questão da viagem e da urgência que o homem tem de fazê-la. Mas quem é este homem? Por que quer ele um barco? Irá o rei ceder? Por que razão se dirige tão informalmente ao rei? Estas questões e outras que surgem são verdadeiramente o texto a provocar o leitor e a fazê-lo refletir sobre o motivo da viagem que, mais do que concreta, se assume como intelectual e simbólica.

Analisando a narrativa do ponto de vista semiótico e recorrendo a conhecimentos dos principais teóricos que a fundamentam²⁶, é possível uma abordagem das relações entre personagens de acordo com pressupostos de Algirdas Greimas²⁷: o *herói* do conto – o *homem* – é o *sujeito* da intriga, mas ocupa também outras funções; é *destinador*, porque põe em marcha a ação e é o *destinatário* último na dinâmica da narrativa. Por conseguinte, não se lhe opõe qualquer personagem, mas assinala-se uma *adjuvante* correspondente à mulher da limpeza; e, por último, regista-se o *objeto*/

²² Soares 2007: 441.

²³ Soares 2007: 444.

²⁴ Alegre 2007:18.

²⁵ Saramago 1999: 9.

²⁶ Soares 2013a:13-21. Refere-se a autora do livro a Courtès (1972 e 1979), loc cit. 13; a Larivaille e Cristina Macário Lopes (1987), loc cit.. 14-15; a Vladimir Propp (2003), loc cit. 16-19; e a Greimas (1966) (loc cit. 20-21).

²⁷ Id. 20.

objetivo ou ação que move o sujeito, que consiste na obtenção de um barco para alcançar a ilha.

Semelhantes às figuras dos contos tradicionais de potencial receção infantil, no conto de Saramago, “as personagens não são individualizadas. Caracterizam-se pela ausência de nome próprio, possuindo apenas [...] um papel social ou um estatuto que as determina inteiramente”²⁸. Na verdade, como nas narrativas míticas, as personagens de *O Conto da Ilha Desconhecida* são funcionais, possuindo um carácter simbólico, designadamente, o *rei*, o *homem*, os *tripulantes*, a *mulher da limpeza*.

Em número reduzido, o que é próprio na tipologia do conto, são desprovidas de densidade interior, figuras planas²⁹, com parca caracterização que, quando existe, é sobretudo indireta, pois sabe-se o que são pelas ações praticadas. Do esquema do conto de Saramago sobressai a simplicidade e o sincretismo.

No que diz respeito à dinâmica da narrativa, a estruturação dos contos foi alvo de análise por Courtès que os estrutura internamente em três momentos: a *prova qualificadora*, a *prova decisiva* e a *prova glorificadora*³⁰. Cristina Macário Lopes, seguindo o modelo de Larivaille³¹, opta pela divisão da narrativa em cinco momentos/estados: *estado inicial*, *perturbação*, *transformação*, *resolução* e *estado final*³².

Em *O Conto da Ilha Desconhecida* de Saramago, o *estado inicial* corresponde à *falta* do barco para encontrar a ilha, iniciando-se de seguida o estado de *perturbação*, que é a força que vem romper com a situação de *falta* e que corresponde, neste conto, ao momento em que o homem, tendo-se dirigido ao rei com uma petição, vê satisfeito o seu objetivo. Em posse do barco, inicia-se a inquietação da viagem e os preparativos para ela. É este o momento designado como *transformação*, que permite a *resolução*: a personagem passa efetivamente da impossibilidade de alcançar

²⁸ Id. 25.

²⁹ Reis; Lopes 2002.

³⁰ Courtès 1979:13.

³¹ Larivaille 1974:368-388.

³² Lopes 1978. Pode estabelecer-se um paralelo entre a divisão triádica de Courtès e a divisão quinária de Cristina Macário Lopes, sendo que a *prova qualificadora* corresponde ao *estado inicial* e à *perturbação* desse estado, a *prova decisiva* associa-se ao estado de *transformação* e de *resolução* e, por último, a *prova glorificadora* é, para Cristina Macário Lopes, o *estado final* que pode, ou não, corresponder à glorificação do herói (Soares 2013a:14).

o objetivo para a obtenção de meios que lhe permitam a realização da viagem. O desfecho do conto ou *estado final* fica em aberto, sem conclusões concretas ou definitivas.

O homem, depois de abandonado pelos marinheiros, apenas acompanhado pela mulher da limpeza, continua a sua viagem de autoconhecimento. Conclui-se, deste modo, que a *falta inicial* não é totalmente reparada ou equilibrada no *estado final*. O homem consegue o barco, mas não chega à ilha. A “ilha desconhecida” no *estado inicial*, cuja procura exige o percurso (que se pretendia coletivo) ou a viagem iniciática do herói, permanece desconhecida no termo da narrativa, o que faz deste conto a história de uma *busca*.

No que se refere ao quadro enunciativo, a onisciência não exclui uma certa cumplicidade do narrador com o protagonista: o homem que busca a ilha, primeiro coletivamente e, por fim, de modo isolado porque os marinheiros preferem ficar em ilhas conhecidas:

“O sol havia acabado de sumir-se no oceano quando o homem que tinha um barco surgiu no extremo do cais. Trazia um embrulho na mão, porém vinha sozinho e cabisbaixo. A mulher da limpeza foi esperá-lo à prancha, mas antes que ela abrisse a boca para se inteirar de como lhe tinha corrido o resto do dia, ele disse, Está descansada, trago aqui comida para os dois, E os marinheiros, perguntou ela, Não veio nenhum, como podes ver, Mas deixaste-os apalavrados, ao menos, tornou ela a perguntar, Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível”³³

Nesta narrativa para a infância³⁴, o comprometimento ideológico do autor empírico vai aflorando, aqui e além, na focalização do autor textual. O plano enunciativo inclui por vezes de modo explícito os comentários crítico-irónicos do narrador, com conotações sociológicas de cunho marxista, sobretudo no início do conto que tem um significado político-ideológico muito distante do simples *delectare*.

³³ Saramago 1999:39.

³⁴ *O Conto da Ilha Desconhecida* reeditado com ilustrações, em 2015, pela Porto Editora insere-se nas *Metas Curriculares de Português* e no *Plano Nacional de Leitura*. É obra de leitura recomendada no 8.º ano de escolaridade.

No limiar do texto, o narrador onisciente informa que a casa do rei tem muitas portas, cada uma com uma função distinta: a “porta das petições”, a “porta dos obséquios” e a “porta das decisões”. Mesmo para o leitor mais desatento, fica claro que estas portas têm uma carga simbólica de cunho político. A porta das petições, a que se dirige a personagem principal, quase nunca é aberta e os pedidos são atendidos por funcionários – em que se inclui a mulher da limpeza – inseridos num sistema de execução ineficaz. A porta dos obséquios é aquela em que o rei passa quase todo o tempo e, por fim, sabe-se da existência de uma porta que é raramente utilizada: a porta das decisões.

Verifica-se, neste passo, que inclui os comentários crítico-irônicos do narrador, uma clara intenção político-social, designadamente, pela crítica à burocracia na “porta das petições” e pela denúncia da prepotência das classes superiores. Recorde-se que o rei apenas se instala à porta dos favores que lhe concedem e ignora sucessivamente a porta dos pedidos que lhe fazem. A crítica alarga-se, mais adiante no texto, com uma referência subtil ao pouco uso da porta das decisões.

Uma vez que, em *O Conto da Ilha Desconhecida*, todo o processo de decisão política se faz pela abertura de portas, é possível desde logo contemplar o sentido simbólico de “porta” como “lugar de passagem entre dois estados (...) [com] valor dinâmico, psicológico; pois não só indica uma passagem como ela própria convida a atravessá-la. É o convite à viagem para um além”³⁵.

Cada porta é, em si mesma, um acesso, um descerramento, sendo que a primeira a ser descrita (a das petições) é aquela que se abre para a concretização da viagem do protagonista, que ambiciona um barco para partir em busca da ilha desconhecida. O que move este indivíduo é a crença na viagem, sendo esta facilmente associada ao sonho que “manifesta também a natureza complexa, representativa, emotiva, vectorial do símbolo”³⁶.

O sonho, capacidade própria do ser humano, leva o homem do barco a procurar fora de si o que quer realizar, sendo que essa busca se concretiza efetivamente numa viagem, seja esta de ordem concreta ou abstrata, de abertura ao mundo ou de autoconhecimento.

No plano do discurso, a personagem criada por José Saramago ambiciona encontrar a ilha desconhecida, algo que simbolicamente remete

³⁵ Chevalier; Gheerbrant 1982: 537.

³⁶ Id., 616.

para o desejo do homem do barco (uma vez nomeado “caravela”) de se mover e de se submeter constantemente a desafios, vencendo obstáculos para encontrar uma razão para a sua existência.

A ilha é outro símbolo que representa, no conto, a necessidade do homem e da mulher da limpeza de conhecer o desconhecido, de explorar as próprias limitações. Deste modo, quando o homem se dirige ao rei, é confrontado com as palavras do monarca que estabelece com ele um diálogo de surdos:

“Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada. A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas”³⁷.

Na verdade, a *ilha desconhecida*, sendo “um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos”³⁸, simboliza também o “refúgio onde a consciência e a vontade se unem para fugirem aos assaltos do inconsciente: contra as vagas do oceano, procura-se o socorro da rocha”³⁹. A viagem que, no plano do discurso, é a busca da ilha, no plano simbólico é a busca da centralidade do ser, o percurso iniciático do homem ao encontro de si mesmo: “a ilha, à qual apenas se chega depois de uma navegação (...), é o símbolo por excelência dum centro espiritual, e mais concretamente do centro espiritual primordial”⁴⁰. Pode dizer-se então que esta viagem é a história de uma procura, um percurso iniciático que encerra o propósito do *nosce te ipsum*.

O motivo da viagem que percorre a narrativa tem assim também contornos de viagem interior, e as personagens como os espaços – aparentemente reais e concretos – são funcionais, possuindo uma significação simbólica. Na lógica deste contexto, o homem, figura central do conto, que surge inominado, é concebível como “síntese do mundo”, é uma representação do homem universal.

Presente na narrativa de modo indireto mas, ainda assim, perceptível, está também a noção de luta de classes, que se faz no conto através de personagens de feição simbólica que servem de metáfora à medida do ideal

³⁷ Saramago 1999:14-15.

³⁸ Chevalier; Gheerbrant 1982: 374.

³⁹ Id. 374.

⁴⁰ Id. 374.

marxista. O rei simboliza as classes sociais superiores. O homem do barco e a mulher da limpeza simbolizam as classes sociais mais desfavorecidas, o povo. O primeiro representa a opulenta aristocracia ociosa e os últimos figuram como povo trabalhador e construtor da história.

José Saramago, transpondo para uma época distante, em tempos de monarquia, a sua conceção da sociedade, critica – ainda e sempre – a época contemporânea, cuja política se centra na “porta dos obséquios”, onde os poderosos apenas atentam aos mais poderosos ainda, vendo as relações sociais como meios de alcance de prestígio e glória. Quanto à “porta das petições”, quase nunca é frequentada pelo rei que menospreza os apelos do povo,

“quem ficava a ganhar com este artigo do regulamento era o rei, dado que, sendo menos numerosa a gente que o vinha incomodar com lamúrias, mais tempo ele passava a ter, e mais descanso, para receber, contemplar e guardar os obséquios”⁴¹.

Outra porta que raramente é aberta pelo poder é a “porta das decisões” e, quando aberta, consagra-se à burocracia. Para obter deferimento, qualquer pedido, solicitação ou reivindicação, antes de chegar ao rei, teria de passar por diversos indivíduos, o que aponta para uma crítica ao impasse político:

“Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chamava o terceiro, que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta”⁴².

Esta passagem espelha efetivamente uma censura política, aqui explícita, além velada, quer através da evasão temporal (refere chefias monárquicas) quer através da materialização de problemáticas como a burocracia ou a inércia representadas nas portas, quase sempre fechadas, “das petições” e “das decisões”. Na verdade, Saramago transporta as questões burocráticas de sistemas atuais para indivíduos e objetos concretos posicionados nos cânones do *illo tempore*, o que confere aos assuntos a atemporalidade onde cabem todas as épocas.

⁴¹ Saramago 1999: 11.

⁴² Id. 9.

Contudo, as particularidades significativas do conto não se ficam por aqui, e cada frase revela asserções importantes para a compreensão da personagem e do autor por detrás da sua criação. Como já referido, a busca da ilha levada a cabo pela personagem principal assume-se como viagem interior. Contudo, tal ilação é produto de observações consequenciais até ao momento em que, através da fala da própria personagem, o tema é abertamente revelado: “quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver (...) Se não saís de ti, não chegas a saber quem és (...)”⁴³.

A continuação do trecho apresentado, manifestando a extensão da ideia defendida, é também digna de realce, uma vez que, através da intertextualidade estabelecida com o poema “Noite”, de *Mensagem*, de Fernando Pessoa⁴⁴, revela uma identificação projetiva do próprio homem com a ilha: “todo o homem é uma ilha (...) é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, se não saímos de nós próprios”⁴⁵.

O *sair de si* como forma de encontro do *eu* está também presente na história pela intromissão do elemento feminino com a função *adjuvante*, que age em sincretismo actancial com o *sujeito*. Encontram-se assim o homem e a mulher da limpeza em cumplicidade, assinalada pelo determinante possessivo usado para referir o barco que permite a navegação: “É realmente bonita a *nossa* caravela”⁴⁶.

É através da mulher (ex-empregada de limpeza do rei) que Saramago veicula a importância da firmeza e determinação no ser humano. Isto revela-se no texto pela tomada de decisão da mulher de partir com o homem do barco para o indeciso: “Nunca me riria de quem me fez sair pela porta das decisões”, sabendo-se, logo a seguir, que ambos partem para “uma viagem como esta, que não se sabe aonde [os] levará”⁴⁷.

A partida para o ignoto causa medo. Mesmo os marinheiros (que tinham recebido uma proposta de mudança que lhes traria benefícios) recusaram-se, por fim, a viajar perante a incerteza do desconhecido. Apenas o homem e a

⁴³ Id. 27. Recorde-se que José Gil e Eduardo Lourenço perfilam este alinhamento ideológico nas suas teorias e estudos da cultura portuguesa (Cf. Gil 2005: 26; Lourenço 2004: 162).

⁴⁴ Pessoa 1990: 121.

⁴⁵ Saramago 1999: 27-28.

⁴⁶ Saramago 1999: 30. Itálicos nossos.

⁴⁷ Ibid. 30.

mulher da limpeza enfrentam a instabilidade da aventura: “faremos menos barulho (...) Mas baloiçaremos muito mais”⁴⁸. A instabilidade associada à ausência de barulho traduz, uma vez mais, a ideia de modificação interior, dado que a viagem ao interior de si mesmo é pouco visível no exterior (“faremos menos barulho”) mas é, efetivamente, a que mais modifica o *ser* e o *estar* (“baloiçaremos muito mais”). A relação das duas noções (*barulho/ação*) é estabelecida pelo herói através da coordenada adversativa “mas”, constituindo-as, deste modo, como lados opostos. Barulho não é ação, ficando assim clara a ideia de concretização efetiva do *ser* (“baloiçaremos...mais”), só que desligada da exteriorização pela manifestação (“menos barulho”).

O ser humano que o presente artigo vem debatendo, que se apresenta, sumariamente, na busca da ilha, é enriquecido com complexidades psicológicas inerentes: ao lado do ser masculino encontra-se o ser feminino, apresentados pelo narrador numa vivência complementar de projeto comum. Essa complementaridade chega ao leitor através de subtilezas momentâneas como: “A mulher voltou atrás (...) o que não tenho é fósforos, Eu tenho, disse o homem”⁴⁹.

A relação de amor que une as personagens para além do projeto comum é também explorada no conto, muito embora sejam analisadas as visões distintas de cada género: o masculino e o feminino. O amor que o homem do barco e a mulher da limpeza sentem desenha-se de modo diferente no quadro de intenções psicológicas: “o que ele pensou, É bonita, mas o que ela pensou, sim, Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas se enganam nos sentidos do olhar (...)”⁵⁰.

Na continuidade do processo de enamoramento, o narrador onisciente e participante assemelha-se à própria personagem masculina, agindo em conformidade, através de comentários e justificações, com uma focalização em que emerge uma identificação projetiva:

“ele quis dizer o mesmo doutra maneira, Que tenhas sonhos felizes, foi a frase que lhe saiu, daqui a pouco, quando lá estiver em baixo, deitado no seu beliche, vir-lhe-ão à ideia outras frases, mais espirituosas, sobretudo mais insinuantes, como se espera que sejam as de um homem quando está a sós com uma mulher”⁵¹.

⁴⁸ Id. 31.

⁴⁹ Id. 32.

⁵⁰ Id. 32-33.

⁵¹ Id. 33.

Chegado a este ponto, o autor textual dá abertura à segunda parte da narrativa através do domínio do sonho, que “é um prestidigitador hábil, muda as proporções das coisas e as suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as, e quase não se vêem uma à outra”⁵².

O sonho, na indefinição espaço-temporal que o caracteriza, apresenta elementos com cargas simbólicas significativas. É uma descida ao inconsciente, onde estão presentes ideias, objetos e seres como as “plantas”, os “animais” e as “três velas triangulares”⁵³. As velas, ao possuírem este número e esta forma, confirmam efetivamente a *perfeição* da viagem no sonho do homem. Também as plantas e os animais no interior do barco, mencionados em variedade, constituem uma subtil referência intertextual à *arca de Noé*. Apesar disso,

“não se lembrava de quando os tinha trazido para o barco, fosse como fosse era natural que ali estivessem, imaginemos que a ilha desconhecida é, como tantas vezes o foi no passado, uma ilha deserta, o melhor será jogar pelo seguro”⁵⁴.

Esta ideia de construção de uma nova civilização pós-diluviana – ainda que em sonho do protagonista – revela a ambição autoral de criação de uma sociedade *outra*.

A cumplicidade do narrador com a personagem – adotando por vezes uma focalização interna – é inequívoca, quando a voz de enunciação afirma: “está claro que isto só pode ser um sonho, na vida real nunca se viajou assim”⁵⁵. Fica aqui esclarecido que esta viagem é intelectual, uma vez que o narrador afirma a impossibilidade da concretização real da mesma. A viagem nunca se chegará a iniciar pelo mar como sonho comum e coletivo, pois sem marinheiros não é possível navegar.

Num estado alternado entre a lucidez e a inconsciência, o homem do barco assimila tudo à sua volta, demonstrando um acentuado contraste entre o real e o abstrato, o concreto e o sonhado. Na esfera primeira, o herói vê-se abandonado, isolado, algo que contrasta com o sonhado:

⁵² Id. 33.

⁵³ Simbolicamente, o número três das “três velas” remete para a perfeição e o triângulo (composto por três lados) tem uma simbologia mística.

⁵⁴ Saramago 1999: 34.

⁵⁵ Id. 35.

“O homem do leme buscou com os olhos a mulher da limpeza e não a viu, Talvez esteja no beliche de estibordo, a descansar da lavagem da coberta, pensou, mas foi um pensar fingido, porque ele bem sabe, embora também não saiba como o sabe, que ela à última hora não quis vir, que saltou para o cais, dizendo de lá, Adeus, adeus”⁵⁶.

A ambição de criação de uma nova civilização na ilha desconhecida é reiterada novamente no texto através da referência a plantas e a sacos de terra transportados no barco. Assim, ao invés de levarem sementes, levam as plantas desenvolvidas, argumentando a favor da economia de tempo para a criação dessa nova era. Contudo, todas as expectativas de uma nova criação saem goradas, devido à atitude dos marinheiros que não ambicionam a ilha desconhecida e cujo horizonte é, afinal, limitado: “estão a pensar em desembarcar na primeira terra povoada que lhes apareça, desde que haja lá um porto onde fundear, uma taberna onde beber e uma cama onde folgar”⁵⁷.

Associada ao baixo horizonte de esperança encontra-se, consequentemente, a descrença da tripulação no sonho do homem do leme: “A ilha desconhecida é coisa que não existe, não passa de uma ideia da tua cabeça”⁵⁸.

Conclui-se, portanto, que, na esfera do inconsciente (o sonho), o homem é abandonado tanto pela mulher da limpeza como pelos marinheiros, assumindo assim abertamente a impossibilidade de levar a cabo a descoberta: “Sozinho, não serei capaz de governar o barco”⁵⁹. Com a saída massiva da tripulação, a caravela torna-se um campo agrícola, uma vez que ficam as árvores e a terra espalhada no chão:

“tinham-no deixado com as árvores, os trigos e as flores, com as trepadeiras que se enrolavam nos mastros e pendiam da amurada como festões. Por causa do atropelo da saída haviam-se rompido e derramado os sacos de terra, de modo que a coberta era toda ela como um campo lavrado e semeado, só falta que venha um pouco mais de chuva para que seja um bom ano agrícola”⁶⁰.

⁵⁶ Id. 35.

⁵⁷ Id. 36.

⁵⁸ Id. 37.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Id. 38.

Simbolicamente, a referência às árvores e à terra representa a possibilidade humana de crescimento interior a partir da experiência: “símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade”⁶¹. Assim, o “bom ano de colheita”, consequência da “chuva”, é o ser humano que, em crescimento interno e acompanhado de fatores externos favoráveis, encontra a possibilidade de alcance de bons resultados, como a terra semeada e fertilizada se torna seara e chega à colheita:

“basta que o vento sopra nas copas e vá encaminhando a caravela ao seu destino. É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas, uma floresta onde, sem saber-se como, começaram a cantar pássaros, deviam estar escondidos por aí e de repente decidiram sair à luz, talvez porque a seara já esteja madura e é preciso ceifá-la”⁶².

Tudo ocorre, porém, nesta segunda parte do conto, no domínio do sonho, sendo que o “acordar”, a ligação ao real, ocorre já nas últimas linhas, depois da transmutação da caravela em ilha, metáfora da transformação do homem e da mulher que se alcançam um ao outro. É dada, assim, abertura à terceira e última parte: “Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele”⁶³.

A viagem do “homem que tinha um barco” e que pensava coletivamente partir com “os marinheiros” em busca da “ilha desconhecida” será uma viagem para uma nova descoberta. E far-se-á de novo, como no apogeu quinhentista, mas agora simbolicamente, pelo mar, que representa o percurso do herói e a “dinâmica da vida”⁶⁴. O mar, sendo um “lugar de nascimentos, transformações e renascimentos [...]” simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal”⁶⁵. Neste contexto, “o homem do barco” de Saramago aproxima-se da personagem central dos contos tradicionais, em que

“O herói, através das provas que vence, não descobre o real; apenas demonstra o seu carácter e as suas aptidões. E, desde o início do conto, é apresentado

⁶¹ Chevalier; Gheerbrant 2002 : 89.

⁶² Saramago 1999:39.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Chevalier; Gheerbrant 2002: 439.

⁶⁵ Id. 439.

ao leitor/ouvinte na totalidade (...). As provas qualificadoras por que passa apenas existem para definir o que ele é: um errante perpétuo⁶⁶.

O conto termina em aberto, ao invés da maioria dos contos tradicionais ou para crianças, que concluem com a *prova glorificadora*⁶⁷.

A *caravela* que ainda nem saíra do cais com os seus dois únicos passageiros é, então, pintada em letras brancas, a cor associada à paz, e “pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma”⁶⁸.

Termina a leitura, inicia-se mais uma viagem. Todo o homem viajará enquanto for capaz de sonhar. É o sonho – representação ficcionada do real – que torna possível a aventura e viabiliza a viagem do homem para a Ilha, um percurso que é o encontro do *si-mesmo*, quer ele saia do lugar, quer não.

Bibliografia

- Alegre, M. (2007), *Doze Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Camões, L. (2000), *Os Lusíadas*. (Pref. Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro). Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros; Instituto Camões.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2002), *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Edições Teorema.
- Costa, D. P.; Gomes, P. (1976), *Introdução à Saudade*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Courtès, J. (1972), “De la description à la spécificité du conte populaire merveilleux français”. *Ethnologie Française*, II, 1-2: 9-42.
- Courtès, J. (1979), *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Gil, J. (2005), “Somos um país de invejosos” (entrevista conduzida por Catarina Pires no pré-lançamento do livro de José Gil, *Portugal, hoje – medo de existir*). *Notícias Magazine*, suplemento integrante do *Jornal de Notícias*, n.º 264, (20 de Fev.): 19-26.

⁶⁶ Soares 2013 a:25

⁶⁷ Courtès 1979: 13

⁶⁸ Saramago 1999: 39

- Gomes, P. (1970), “Mitificação e desmitificação da Índia”, in *Fenomenologia da cultura portuguesa*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar:131-132.
- Greimas, A. J. (1966), “Eléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”. *Communications*, 8 : 28-59.
- Larivaille, P. (1974), “L’analyse (morpho)logique du récit”. *Poétique*, 19: 368-388.
- Lopes, A. C. M. (1987), *Analyse sémiotique de contes traditionnels portugais*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.
- Lourenço, E. (2004), “Lá fora e cá dentro ou o fim de uma obsessão”, in *Destroços – O Gibão do Mestre Gil e Outros Ensaios*. Lisboa, Gradiva: 162-166.
- Lourenço, E. (2010), *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Martins, J. C. de O. (2003), “A Literatura Trágico-Marítima e a Literatura Contemporânea”: 1-20. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid03.htm> Consultado em 15-10-2016.
- Mendes, J. (s./d.), *Literatura Portuguesa IV*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Pessoa, F. (1912), “A nova Poesia Portuguesa”. *A Águia*, 2.ª série, 12: 191.
- Pessoa, F. (1990), *Mensagem e Outros Poemas Afins* (Introdução, organização e bibliografia actualizada de António Quadros). Mem-Martins: Europa-América.
- Propp, V. (2003), *Morfologia do Conto*. Lisboa: Editorial Vega.
- Quadros, A. (1982/1983), *Poesia e Profecia do Mito Sebastianista. D. Sebastião em Portugal e no Brasil*, 2 vols. Lisboa: Guimarães editores.
- Real, M. (2011), *Introdução à cultura portuguesa*. Lisboa: Grupo Planeta.
- Reis, C.; Lopes, A. C. M. (2002), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Saramago, J. (1999), *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Soares, M. L. C. (2007), *Profetismo e espiritualidade de Camões a Pascoaes*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Soares, M. L. C. (2013)a, *Considerações Gerais sobre a Literatura Tradicional de Transmissão Oral (Uma proposta de análise à versão portuguesa de “A Gata Borralheira”)*, n.º 41. Vila Real: UTAD.
- Soares, M. L. C. (2013)b, “O mito henriquino de ressonâncias marítimas: *Os Lusíadas* e a *Peregrinação*”. *Pólis e Cosmópolis*, n.º 29. (Publicado Sex, 25 Jan 2013 14:36). 19 págs. Consultado em 18.05.2016.

<https://itunes.apple.com/pt/itunes-u/polis-e-cosmopolis/id567084297?mt=10>

Repositório:

http://itunesu-repository.uc.pt/itunesu/pages_collections/104100-1.html

Soares, M. L. C. (2013)c, “A onnipresença do mar na cultura portuguesa: sua expressão na literatura”, *Nova Águia. Revista de Cultura para o século XXI. O Mar e a Lusofonia*. “Da minha língua vê-se o mar”, 11: 8-16.