

PELOS CAMINHOS DO MUNDO: (RE)FIGURAÇÕES DA MOBILIDADE EM *A JANGADA DE PEDRA*, DE JOSÉ SARAMAGO¹

ON THE ROADS OF THIS EARTH: (RE)FIGURATIONS OF MOBILITY IN JOSÉ SARAMAGO'S *THE STONE RAFT*

Eduardo Nunes

Universidade de Aveiro

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas

<https://orcid.org/0000-0002-7431-960X>

Agora toda a atenção se concentra no bom andamento de Dois Cavalos sobre uma península, tanto faz que ela vogue como não vogue, mesmo que a rota da minha vida me leve a uma estrela, nem por isso fui dispensado de percorrer os caminhos do mundo.

JOSÉ SARAMAGO, *A jangada de pedra*

RESUMO

As personagens-viajantes de *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago, empreendem uma viagem pela Península Ibérica, acabada de se desprender da restante Europa, sem que elas próprias ou o narrador consigam dissociar a mobilidade que praticam do imaginário conformado por práticas e

¹ Este trabalho enquadra-se na investigação de doutoramento que desenvolvo na Universidade de Aveiro, com o título “O romance de estrada na literatura portuguesa: genealogia e genealogia, modernidade e mobilidade”, sob a orientação da Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues. Este projeto é financeiramente apoiado pela União Europeia e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da Bolsa de Investigação para Doutoramento (com a referência 2020.05761.BD) que a FCT me atribuiu.

representações da mobilidade anteriores, fixadas em géneros literários com reconhecida tradição peninsular, como é o caso do romance de cavalaria ou do relato de naufrágio. Desse modo se situam as personagens numa extensa linhagem de figuras da mobilidade, de que elas constituem uma refiguração. Essa circunstância, no entanto, não impede que a viagem descrita no romance – tal como, por consequência, as personagens que nela participam – adquira traços distintivos e se identifique melhor com a que é usualmente representada numa categoria genológica mais recente, devedora daquelas outras, cuja presença (também) na literatura portuguesa urge cartografar: o romance de estrada (ou *road novel*).

Palavras-chave: José Saramago, personagem, refiguração, intertextualidade, romance de estrada, genologia literária

ABSTRACT

The travelling characters in José Saramago's *The Stone Raft* (1986) embark on a journey through the Iberian Peninsula, just set loose from the remaining Europe. Neither the characters nor the narrator can dissociate the mobility that they practice from the imaginary that is shaped by previous practices and representations of mobility, portrayed in literary genres with an acknowledged Iberian tradition, such as the chivalric romance or the report of shipwreck. Thus, the characters are positioned in a long lineage of figures of mobility, of whom they constitute a refiguration. This circumstance, however, does not prevent the journey depicted in the novel – as well as, therefore, the characters that take part in it – from acquiring distinctive traits and better identifying with the one that is usually represented in a more recent genre, indebted to those other categories, whose presence (also) in Portuguese literature needs to be mapped: the road novel.

Keywords: José Saramago, character, refiguration, intertextuality, road novel, literary genre

No discurso proferido na Academia Sueca, em Estocolmo, a 7 de dezembro de 1998, José Saramago dirigia um olhar retrospectivo sobre a sua obra quando, chegado à consideração do seu romance de 1986, *A jangada de pedra*, o apresentou em conexão com *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado dois anos antes. Mais concretamente, relacionou-o com o seu conhecido *explicit*, ele próprio uma reescrita de um verso de *Os Lusíadas*: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 1998: 407). Fê-lo o autor por entender que o que *A jangada de pedra* encena é, pelo contrário, uma nova viagem marítima, conduzida já não (apenas) por homens, mas por uma imensa porção de terra – a Península Ibérica –, “[posta] a navegar pelo mar fora” (Saramago, 2018: 16) e a girar sobre si mesma até encontrar o seu aparente lugar definitivo entre a América do Sul e África, com Portugal e a Galiza a norte.

Com efeito, esta nova incursão no “mar outra vez desconhecido” (Saramago, 2010: 58) constitui um dos traços mais salientes da obra, enquanto mistério geológico de que não se chega a conhecer qualquer explicação científica válida. Nesse aspeto se tem justificadamente concentrado grande parte da produção crítica dedicada ao romance, assim lido à luz do (trans)iberismo de Saramago, que o próprio tratou de expor em entrevistas e textos doutrinários dispersos.² Contudo, e apesar de não ser o meu propósito desenvolver uma exegese conjunta desse romance e do que o antecedeu, a frase final

² Como se sabe, a escrita de *A jangada de pedra* liga-se intimamente a um acontecimento político preciso: a adesão de Portugal e Espanha à então designada Comunidade Económica Europeia, no ano em que o romance veio a ser publicado. Facto que Saramago admitiu, por exemplo, ao declarar que, colocando ele em todos os seus livros – exceção feita, segundo pensava, a *Levantado do chão* (1980) – “o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que [o] acompanha[va]m”, no caso do romance de 1986 elas eram “de carácter (...) imediatamente político” (Reis, 1998: 45).

de *O ano da morte de Ricardo Reis* parece prenunciar algo mais que *A jangada de pedra* consumaria: navegado que está o mar em toda a sua extensão, cumpre agora desviar a atenção para a terra, percorrê-la de novo e (re)descobri-la. Dessa empresa encarrega-se o grupo de viajantes portugueses e espanhóis, em contínua dilatação, que o autor coloca a percorrer a Península (ou ilha) à deriva. É ele composto, de início, por Joaquim Sassa, ao volante do seu automóvel Dois Cavalos, e depois, em sucessão, também por José Anaiço, Pedro Orce, Joana Carda, o cão Constante, Maria Guavaira e, na reta final, Roque Lozano, não esquecendo os dois cavalos *de facto* que movem a galera que eventualmente substitui o carro.³

É nesta viagem terrestre que gostaria de me focar aqui. Com uma tal restrição de enfoque, não pretendo implicar que a romagem das personagens constitui uma realidade alheia à viagem maior, que é a da Península Ibérica vogando pelo Oceano Atlântico. Não é assim, desde logo, porque o romance apresenta a mobilidade como condição intrínseca da existência e até da dinâmica de funcionamento do cosmos, desde o seu elemento menor até ao maior. Nesse sentido se entende a reflexão (seguida de uma pergunta) de Pedro Orce, a certa altura do trajeto que conduzirá os viajantes aos Pirenéus:

ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direcção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movi-

³ Pedro Orce e Roque Lozano são da Andaluzia (de Venta Micena o primeiro e de Zufre, o segundo) e Maria Guavaira é da Galiza. Joaquim Sassa vem do Porto, José Anaiço, de uma vila ribatejana, e Joana Carda, da zona de Coimbra.

mentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós, falo doutra coisa, duma coisa que se mova e que talvez nos mova, como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península, Dois Cavalos, que nome finalmente tem o que a tudo move, de uma extremidade da cadeia à outra, (...) que nome tem o que a seguir a nós vem. (Saramago, 2010: 354-355)

Ao abrigo desta espécie de mobilidade pervasiva, que funciona como elo que tudo liga, pode ler-se o comentário do narrador quando, poucas páginas antes, faz notar que “nenhuma viagem é ela só” e que “cada viagem contém uma pluralidade de viagens” (Saramago, 2010: 332). É este um apontamento passageiro, mas importante – embora pouco original no quadro da teorização da viagem e da criação artística sobre ela – acerca do consabido desdobramento do percurso viático em deslocação física e itinerância espiritual. Porém, atendendo à globalidade do romance em apreço, para além de essa nota se acomodar na dita ideia de um universo em permanente movência, ela aponta ainda para a circunstância de a viagem da Península Ibérica motivar muitas outras viagens, empreendidas no seu interior ou para o seu exterior.

Dessa forma, ao longo da narrativa faz-se notícia de quatro êxodos (assim designados pelo narrador): o primeiro dá-se com a fuga dos turistas que estão na Península Ibérica quando esta se separa do resto da Europa, o que tem lugar em agosto (Saramago, 2010: 50-52); o segundo corresponde à emigração dos “ricos e poderosos”, primeiro juntamente com aqueles turistas, depois quando os hotéis são invadidos e ocupados por portugueses e espanhóis (Saramago, 2010: 137); o terceiro consiste na retirada das populações da costa ocidental da Península para o interior, na tentativa de escapar aos danos provo-

cados pelo previsível choque com os Açores, que não chega a ocorrer (Saramago, 2010: 308-309); o quarto, em coincidência temporal com o terceiro, resolve-se na fuga de “pessoas de recursos médios e altos” para o estrangeiro (Saramago, 2010: 309). Outras movimentações descritas pelo narrador, ainda que com graus díspares de minudência, são a dos espanhóis que afluem ao sul de Espanha para ver passar Gibraltar (Saramago, 2010: 112-117), a dos portugueses que vão à costa ver o mar (Saramago, 2010: 120), as duns e doutros invadindo os hotéis (Saramago, 2010: 126, 135), as que resultam da evacuação das ilhas açorianas, dias antes do expectável embate com a Península (Saramago, 2010: 313-314), a das populações costeiras de Portugal e da Galiza de regresso às suas casas, após o desvio peninsular em relação aos Açores (Saramago, 2010: 319-320), e as dos turistas que se deslocam à ilha do Corvo para ver passar a Península, quando esta retoma a rota para ocidente, agora a norte do arquipélago (Saramago, 2010: 359-360).

Mas um outro tipo de viagem (pelo menos, nos seus propósitos), no qual se poderá arrumar a deambulação das personagens principais, é o que realizam, por exemplo, várias das pessoas com quem Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Joana Carda se cruzam no caminho para a Ereira. Nessa ocasião, o narrador reporta como, num cenário pouco frequentado por automóveis, sobretudo em razão da escassez de combustíveis associada à crise que a fenda nos Pirenéus provocara, assomavam aqui e ali “certas incongruências, como seguir pela auto-estrada uma carroça puxada por um burro, ou uma esquadra de ciclistas” (Saramago, 2010: 184), reinventando uma e outra a utilização daquelas vias vocacionadas para as altas velocidades e atestando ambas a falência do aparato sinalético que a deveria regulamentar. “E também havia gente que viajava a pé” (Saramago, 2010: 185), ou sozinha ou em família. Intrigado por este inusitado uso da estrada, Joaquim Sassa procurou saber junto de algumas dessas

peessoas para onde se dirigiam, ao que elas responderam: “Vamos por aí a ver o mundo” (Saramago, 2010: 185). A isso adita o narrador: “Não podiam elas ignorar que o mundo, o mundo imediato, estava agora mais pequeno do que fora, talvez por isso mesmo se tornara realizável o sonho de conhecê-lo todo” (Saramago, 2010: 185).

A sensação de que o território ibérico se tornou mais domável e tangível porque se desprende da Europa é, então, o que inspira aquelas pessoas a fazer-se à estrada, com a acabada consciência de que *se movimentam* já num “mundo novo”, que se quer desimpedido pelos resquícios do “mundo velho”, como sejam a “casa” ou o “trabalho” que antes tinham (Saramago, 2010: 185). Não obstante as motivações diferentes e, por vezes, difíceis de decifrar que levam o grupo de protagonistas a decidir sucessivamente pela continuidade da sua errância, parece ser também esse redimensionamento do “mundo próximo” que, em certos momentos, o impele a uma incontida mobilidade, associado, claro está, ao desejo de conhecimento que, desde tempos imemoriais, se associa à prática e à representação da viagem.⁴ Em suma, admitindo que o caráter insular assumido pela Península se oferece não como limitação, “mais plutôt comme une possibilité d’ouverture où va enfin se réaliser la vocation atlantique des peuples qui l’habitent” (Besse, 2000: 81), implicando-se, nesse pensamento, uma certa leitura (bem aceite) da alegoria que a premissa do romance consubstancia, o território ibérico também deve ser compreendido enquanto espaço aberto em observação dos percursos rodoviários internos que a sua inédita insularidade estimula.

⁴ Conquanto seja da mobilidade praticada por aqueles outros viandantes que a de Sassa, Anaíço, Orce, Carda e Guavaira mais se aproxima, cabe notar uma distinção relevante entre os percursos de uns e outros, pois o narrador informa, mais tarde, que, sendo certo “que as pessoas (...) viajam muito”, o fazem “mais no interior das fronteiras” (Saramago, 2010: 236), ao passo que os protagonistas passam quer por Portugal, quer por Espanha.

Essa abertura geográfica é um dos denominadores comuns à viagem geral (a da Península Ibérica) e à viagem particular (a das personagens-viajantes), sustentando a ideia de uma interseção entre ambas. Em rigor, não se podem descodificar os significados de uma sem se atender aos da outra. Justamente disso faz prova o primeiro encontro de José Anaiço com Joana Carda, no Hotel Bragança, em Lisboa. Vendo José entrar na sala onde ela o aguarda, Joana levanta-se, esclarecendo-nos o narrador, de seguida, acerca dos efeitos que este gesto, à primeira vista inócuo, tem sobre a personagem masculina:

Este gesto, este gesto de que antes não se pôde dizer tudo, fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo, esta impressão não é confundível com o conhecido tremor de que fala Pedro Orce, não vibram de José Anaiço os ossos, mas todo o seu corpo sentiu, física e materialmente sentiu, que a península, por costume e comodidade de expressão ainda assim chamada, de facto e de natureza vai navegando, só o sabia por observação exterior, agora é por sua sensação própria que o sabe. Assim, por causa desta mulher, se não apenas deste momento em que ela veio, que mais do que tudo contam as horas em que coisas acontecem, deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direcção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo da proa, com perdão da patente propriedade das palavras. Tanto pode. (Saramago, 2010: 154)

Tratando-se de um trecho que, para lá do seu superior apuro tanto ao nível da forma quanto do conteúdo, impressiona pelos muitos sentidos que em si concentra, aponto tão-só, de feição sumária, aqueles que mais importam para o que aqui venho expondo. Em primeiro lugar, e de maneira mais evidente, nele se plasma a sensação (enquanto perce-

ção por via sensorial) da mobilidade num plano profundo e recôndito, porque subjetivo e interior a quem a pratica e a pensa. Em segundo lugar, nele se lê um reflexo particularmente notório da preponderância que o motivo do encontro assume na itinerância das personagens pela Península e, por extensão, na progressão diegética do romance, de que se faz força motriz. No caso do encontro entre José Anaiço e Joana Carda, acresce ao seu relevo narrativo o posterior (mas quase imediato) emparelhamento romântico das personagens. Por último, destaco o que é mais significativo neste momento: a sugestão (imagética, entre outras dimensões) do Hotel Bragança como “carranca e castelo da proa” da jangada, isto é, da Península Ibérica.

Efetivamente, do ponto de vista das personagens focadas, a viagem que elas realizam, pelo impacto direto que tem na vida de cada uma e do grupo como um todo, acaba por se sobrepor à deslocação do território ibérico, que lhe deu origem.⁵ Além disso, o narrador concede ao trajeto dos protagonistas um admitido privilégio narrativo, por comparação com os outros exercícios de mobilidade acima referidos. Depois de discorrer acerca da necessidade e da dificuldade de evacuar as populações costeiras de Portugal, na iminência do choque

⁵ Não cabendo neste espaço a análise das muitas nuances e do caráter aparentemente imotivado que a viagem das personagens adquire a partir de determinado ponto, é razoável afirmar que o seu começo se justifica com o facto de elas suspeitarem que existe uma relação incerta entre a fenda que se deu nos Pirenéus e fez desprender a Península Ibérica da Europa e os insólitos eventos em que, pela mesma altura, se viram envolvidas: Joaquim Sassa por atirar ao mar uma pedra demasiado pesada para que pudesse saltar duas vezes depois de bater na água; José Anaiço por se ver perseguido por um bando de estorninhos cada vez mais numeroso; Pedro Orce por sentir a terra tremer sob os seus pés; Joana Carda por desenharem no chão da Ereira um risco que não se apaga; Maria Guavaira por desfiar um pé de meia sem lhe alterar a forma ou a dimensão. Sugere-o, aliás, a frase que informa acerca da deslocação que conduzirá a todas as outras: “não se rejeite este outro facto, e inteira verdade, que foi partir Joaquim Sassa à procura de Pedro Orce por dele ter ouvido falar nas notícias da noite, e o que disse” (Saramago, 2010: 40).

com os Açores, ainda para mais localizando-se as maiores cidades do país no seu litoral, declara o narrador: “Tudo isto, naturalmente, nos preocupa, mas, confessemos-lo, muito mais nos preocuparia se não calhasse estarmos na Galiza, observando os preparativos da viagem de Maria Guavaira e Joaquim Sassa, de Joana Carda e José Anaíço, de Pedro Orce e o Cão”, o que se remata com a conclusão desculpabilizante de que “a objectividade do narrador é uma invenção moderna” (Saramago, 2010: 280-281).

Uma outra epifania relativamente à indissociabilidade entre a viagem que os próprios realizam e aquela que a Península Ibérica, por obscuros desígnios, também trilha verifica-se no episódio em que Pedro Orce, acompanhado por Constante, encontra uma barca de pedra entre as rochas junto ao mar, perto da casa de Maria Guavaira, na Galiza. Dando por si em cima de uma “pedra enorme, com a forma tosca de um barco” (Saramago, 2010: 252), vai adivinhando os restantes componentes da embarcação, descobrindo-lhe a proa, a popa, o mastro e o leme. Estarrecido com a descoberta, e reconhecendo, no entanto, que o fenómeno é bem explicável como um de natureza geológica, ele não evita um labor imaginativo que merece ser considerado:

Pedro Orce sentou-se no fundo do barco, na posição em que está não vê mais que o céu ou o mar distante, se esta nave balouçasse um pouco julgaria que ia navegando, e então, quanto podem imaginações, representou-se-lhe uma ideia absurda que seria ser verdadeiramente navegante este barco petrificado, aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque, não se pode confiar nos delírios da fantasia, claro que não seria impossível de acontecer, outras acrobacias se têm visto mais difíceis, mas dá-se o caso irónico de ter o barco a popa voltada para o mar, nenhuma embarcação que se respeite navegaria alguma vez às arrecuas. (Saramago, 2010: 252-253)

Pedro Orce descarta provisoriamente a ciência que adquiriu por formação e que exerce enquanto farmacêutico para elaborar, em registo mental, o sítio onde está como uma plataforma movente que funcionasse enquanto proa da Península Ibérica. E não despreciando é o facto decisivamente impeditivo dessa fantasia. É este o de se encontrar a popa da embarcação virada para o mar, o que implica, pois, que a proa esteja virada para terra, assim apontando a direção (ou a superfície) em que se deverá fazer a nova viagem. Note-se, igualmente, que o excerto ilustra um procedimento várias vezes empregado ao longo do relato. Afinal, apesar de a viagem das personagens decorrer em terra, a sua representação por parte do narrador e a apreensão dos seus sentidos pelos ditos viajantes não se revelam imunes às várias travessias marítimas que marcaram a história peninsular e perduram na memória coletiva, convocando-se frequentemente o imaginário das antigas viagens em alto mar para pensar a errância terrestre do presente.

Desse modo sucede, por exemplo, quando, chegados Joaquim Sassa e José Anaiço a Granada, onde contam obter indicações até Orce, o narrador estabelece uma sugestiva comparação: “Joaquim Sassa e José Anaiço vão a inculcas, é como se levassem carta de prego e fosse hora de abri-la, agora saberemos onde o destino nos espera” (Saramago, 2010: 98). O mesmo elemento, associado à iconografia da navegação, com toda a sua aura idealizada de aventura, busca e mistério, torna a surgir na viagem até à Ereira, onde Joana Carda pretende mostrar aos seus companheiros de viagem o indestrutível risco que desenhou no chão com uma vara de negrilho. Todavia, ela não lhes precisa qual o destino. De tal maneira que, perguntando-lhe Joaquim Sassa, a dada altura, “E agora”, o narrador o compara ao “capitão do barco que ao abrir a carta-de-prego suspeita que lhe vai sair um papel em branco” (Saramago, 2010: 187-188). Analogia apoiada, de mais a mais, num apontamento feito pouco antes, no qual se afirmava que aquela viagem, orientada pelas poucas indicações de Joana Carda,

conduzia Joaquim Sassa e José Anaíço a sentir que “[tinham] viajado no meio de um nevoeiro, ou, adequando esta situação particular às circunstâncias gerais, tinham sido como antigos e inocentes navegantes, no mar estamos, o mar nos leva, para onde nos levará o mar” (Saramago, 2010: 186). E, na Andaluzia, quando Pedro Orce propõe aos dois companheiros que vão ver passar Gibraltar, cedo se faz nota de que “também foi destas terras do sul que partiram os homens a descobrir o outro mundo” (Saramago, 2010: 109). É, enfim, com um gênero literário particular, de que a navegação é tema nuclear e o (mau) augúrio motivo destacado – o relato de naufrágio –, que se relaciona um novo comentário do narrador, desta vez a propósito das nuvens e da chuva que encobrem o céu da manhã em que os viajantes abandonam a casa de Maria Guavaira rumo aos Pirenéus:

sendo tão grande a força da tradição, se esta nossa viagem levasse diário de bordo, por certo o escrivão da nau lavraria assim a sua primeira lauda, A manhã acordou encoberta e chuviscosa, como se aos céus estivesse desagradando a aventura, sempre nestes casos se invocam os céus, tanto faz que chova como faça sol. (Saramago, 2010: 284-285)

Por meio de tais aproximações entre o trajeto rodoviário das personagens principais e a arte náutica, enquanto inescapável ponto de comparação, fica ratificada a interseção entre o percurso viático daquelas e o de toda a Península.⁶ Ao mesmo tempo, traz-se à luz a confluência de vários arquétipos no processo figurativo das personagens em causa. Conforme defende Maria Graciete Besse (2000: 82), estas são identificadas com o viajante, o descobridor e o conquista-

⁶ Adicione-se aos exemplos apresentados a aceção náutica, destacada por Moisés de Lemos Martins (2008: 61), em que também pode ser lido o termo “galera”, que no romance refere o veículo que transporta os viajantes da Galiza em diante.

dor. Ajustando esta ideia a teorizações mais recentes desenvolvidas no campo dos estudos narrativos (Reis, 2015), Joaquim Sassa, José Anaíço, Pedro Orce, Joana Carda e Maria Guavaira (e até mesmo Roque Lozano, embora a viagem deste requeira outra ponderação) podem ser vistos, em certa medida e salvaguardadas as devidas distâncias, como refigurações desses outros modelos figurativos associados à mobilidade – marítima e não só.

Com efeito, *A jangada de pedra* situa os seus protagonistas numa linhagem já longa de figuras da mobilidade bem conhecidas da cultura ibérica. Daí decorrerá, pelo menos em parte, a impressão de fluidez genológica gerada pelo romance (Arnaut, 2008: 38), porquanto, para além de referências e alusões a circunstâncias e instrumentos específicos da navegação, ou mesmo da absorção de estratégias narrativas recorrentes em géneros que representaram e tematizaram as viagens marítimas, vêm a avultar ligações mais ou menos explícitas com a tradição genológica do romance de cavalaria.⁷ Para isso concorrem pequenos gestos das personagens e, em especial, a ironia com que o narrador os conta e descreve. Veja-se a referência ao comportamento de José Anaíço, na chegada à Ereira: após desligar o motor do automóvel, “foi abrir, cavaleiro, a porta do outro lado (...) e tendo recebido de Joana Carda o pau de negrilho estende-lhe a mão para a ajudar a sair, ela dá-lhe a sua” (Saramago, 2010: 187). Note-se a reincidência do remoque do narrador: prestes a abandonar aquele local, devendo Joana Carda ficar em casa dos primos enquanto os restantes companheiros iam pernoitar à Figueira da Foz, Constante, acabado

⁷ Trata-se de um exercício que, naturalmente, não se desliga da vasta malha intertextual tecida na obra, de inspiração ocidental mais lata, e da qual vários autores já foram puxando alguns fios: por exemplo, os da mitologia clássica (Daniel, 1991: 539) e da cultura celta (Frier, 1999) ou outros mais concretos, como os da *Odisseia* (Frier, 1998: 714) e do mito do Holandês Voador (Seixo, 1999: 46).

de se cruzar com os viajantes, atravessou-se à frente daquela, resultando daí que “José Anaiço pensou que a amada estivesse em perigo, e, outra vez cavaleiro andante, parou bruscamente o carro, saltou e foi acudir, acção dramática de todo inadequada, como logo percebeu, o cão, simplesmente, deitara-se no caminho” (Saramago, 2010: 197). Considere-se, ainda, como, indo Maria Guavaira a guiar a galera, Joaquim Sassa se sentou a seu lado “de guarda-chuva aberto, é o seu dever, acompanhar a mulher amada e defendê-la dos maus tempos” (Saramago, 2010: 286). Sobre todos paradigmático, porém, é o “admirável e inocente (...) quadro, por assim dizer medievo”, composto por Maria Guavaira, Joaquim Sassa, Constante e o cavalo acabado de roubar, e que nestes moldes se pinta:

a donzela sentada à amazona na hacaneia, e à frente o andante cavaleiro, pedestremente caminhando, levando o cavalo pela arreata, que felizmente não se tinham esquecido de trazer. O dogue completava a visão encantadora, que a alguns pareceu sonho, a outros sinal de mudança de vida (...). Por isso hoje não vai faltar quem diga, Esta manhã vi Amadis e Oriana, ela a cavalo, ele a pé, ia com eles um cão, Amadis e Oriana não podem ter sido, que nunca nenhum cão foi visto com eles, Vi-o, e basta, uma testemunha vale tanto como cem, Mas na vida, amores e aventuras desses dois não se fala de cão, Então torne-se a escrever a vida, e tantas vezes quantas forem precisas para que lá venha a caber tudo, Tudo, Enfim, o mais possível. (Saramago, 2010: 326-327)

Deste trecho cumpre, então, destacar, por um lado, a emulação de uma cena típica de um romance de cavalaria, dada a *ver* em estilo pictórico (e pitoresco), e, por outro, a direta convocação de duas famosas personagens herdadas daquela categoria genológica. Lembrança esta que, sinalizando justamente o lastro genealógico em causa, não deixa de realçar, em contrapeso, a transformação que

sobre a mesma memória se opera, neste caso através da adição da figura canina. E é curioso observar, no que à locomoção dos viajantes concerne, que o romance começa por refigurar o cavaleiro e o seu cavalo imprimindo-lhes uma maior carga transformativa, por via da continuada denominação do Citroën 2CV de Joaquim Sassa como “Dois Cavalos” – o qual, em certos passos, adquire mesmo “traços equinos” (Angelini, 2010: 63) –, acabando, contudo, por se forçar uma coincidência mais clara (ou seja, menos subtil) entre a presente viagem e a dos tempos medievais quando, avariando o automóvel, se elege uma galera movida por dois cavalos (ou apenas por um, de início) como novo meio de transporte, que do anterior recebe o nome e a lona. Nessa circunstância, e desfeita a apreensão que primeiro se desperta nos viajantes pela incomodidade adivinhada do veículo eleito, generaliza-se o entusiasmo, devedor do tal imaginário cavaleiresco: “Estão todos de pé, felizes, parece-lhes grande a aventura, de galera por esse mundo fora” (Saramago, 2010: 273).

Ora, se o romance de cavalaria é um intertexto proeminente no romance saramaguiano, compreende-se que também o seja a obra que de maneira mais feliz parodiou o género: *Don Quixote de la Mancha*. Os liames entretecidos com a narrativa cervantesca, que alguns autores já têm vindo a apontar (Abreu, 2015: 28-29; Baltrusch, 2016: 7; Courteau, 2016: 79), tornam-se manifestos em breves menções a alguns dos seus episódios, como o de Clavileño e as barbas chamuscadas de Sancho ou o de D. Quixote aos saltos na serra Morena (Saramago, 2010: 113, 187, respetivamente). Já perto do final, compara-se a propriedade do nome Platero, atribuído ao cavalo de Roque Lozano, graças à sua “rara cor de prata”, com a do quixotesco Rocinante, que, similarmente, “sendo antes rocim, não desmerecia o seu” (Saramago, 2010: 410).

Maria Fernanda de Abreu, aceitando estes exemplos (em concreto, os dois primeiros) na sua indesmentível natureza de “alusões explícitas ao *Dom Quixote*”, identifica em *A jangada de pedra* uma

influência mais forte e pervasiva da obra de Cervantes, a saber “na função da viagem como eixo estruturante da narrativa, no seu sentido utópico ou na paródia literária” (Abreu, 2015: 28-29). Estas palavras, em rigor, são aplicáveis à dinâmica geral de figuração das personagens-viajantes do romance de Saramago, inspiradas noutras (e por outras) figuras da mobilidade que as antecederam, sejam elas o cavaleiro andante ou o navegador/descobridor.⁸ A refiguração destes modelos resolve-se essencialmente em dois aspetos, de certo modo contemplados por Maria Fernanda de Abreu, embora a investigadora se reporte ao texto na sua globalidade e não tanto às suas personagens. O primeiro – o denominador comum, que permite a leitura das figuras de *A jangada de pedra* como produtos da refiguração daquelas outras – reside no impulso para a movência, por se tratar de personagens definidas pela mobilidade (diversa) que praticam: para constatar o que é óbvio, o cavaleiro deixa de o ser se não montar a cavalo e o navegador perde o seu atributo distintivo se não se fizer ao mar. O segundo aspeto – aquele por meio do qual se medem as lonjuras entre as personagens do texto saramaguiano e os arquétipos figurativos que estão na sua base – cifra-se numa manifesta intenção paródica. Intenção que se concretiza, por exemplo, nos motejos do narrador ao dar conta do esforço excessivo, quase caricatural, de José Anaiço em dar provas da sua bravura e cavalheirismo frente à amada ou na antecipação fantasiosa da viagem de galera, qual aventura empolgante que promete aos seus passageiros a revelação do mundo.

Mas a paródia, enquanto “repetition with critical distance” (Hutcheon, 2000: 6), deteta-se ainda num outro nível, mais instigante

⁸ A estas poder-se-á acrescentar ainda a do peregrino, a julgar pela correspondência momentânea entre o trajeto das personagens principais, de passagem por Sarriá, Samos e Villafranca del Bierzo, e “o antigo caminho de Santiago” (Saramago, 2010: 353), com origem na Idade Média.

do ponto de vista hermenêutico, se se atentar aos contextos epocais tão diferentes em que decorrem a viagem representada no romance e as deslocções daquelas figuras mais antigas da mobilidade. Esse afastamento no tempo tem consequências que a motorização do Dois Cavalos utilizado até à Galiza torna evidentes, pela velocidade e conforto que o automóvel, apesar de “velho, coitado” (Saramago, 2010: 170), proporciona aos viajantes. No entanto, outras consequências há que contemplam, de igual forma, o trajeto em galera, porquanto dizem respeito a especificidades da viagem moderna na estrada, tais como: a dispensabilidade de um planeamento escrupuloso do percurso (ao contrário do que sucedia na navegação, com as suas cartas-de-prego), visível nos sucessivos prolongamentos de uma viagem que, de início, apenas tinha o objetivo de levar Joaquim Sassa a conhecer Pedro Orce; a significativa redução de perigos associados à travessia (por oposição às cavalgarias medievais ou às empresas marítimas dos séculos XV e XVI), descontando eventuais assaltos ou ataques de lobos, ocorrências de que Constante livra as personagens, fazendo por “[merecer] o título de anjo-da-guarda” (Saramago, 2010: 346); a remoção de qualquer caráter épico da itinerância (conotado com as expansões ultramarinas e, em grau distinto, com a superação dos desafios colocados ao cavaleiro andante), porque os trilhos rodoviários percorridos não são novos e, podendo em todo o caso conduzir os viajantes a uma renovada perceção do mundo, deste não lhes podem já oferecer uma porção por desbravar; e, em resultado disso, a ausência do propósito de (re)mapeamento da superfície terrestre (que as incursões por mares nunca dantes navegados consabidamente possibilitaram).⁹

⁹ É claro que, no mundo ficcional apresentado em *A jangada de pedra*, a deriva da Península Ibérica impõe um novo desenho cartográfico do planeta, como atesta a reconhecida inade-

Por focar uma viagem que é irremissivelmente moderna, sem prejuízo da suposta ancestralidade que os nexos intertextuais elencados lhe procuram imprimir, entendo *A jangada de pedra* como um texto enquadrável no gênero do romance de estrada (ou *road novel*), que aqui tomo enquanto concretização literária de uma categoria transmedial – a narrativa de estrada –, na qual também se incluem os filmes de estrada (ou *road movies*).¹⁰ Apresento esta proposta de (re)classificação genológica não como um gesto estéril, que em si mesmo se esgota, mas antes, e no decurso do que venho expondo, na tentativa de amenizar a impressão, acima apontada, de estarmos perante um romance híbrido, em que se cruzam vários gêneros. Isto porque a narrativa de estrada, conquanto desfrute de uma larga tradição nos Estados Unidos da América (donde as designações alternativas em inglês) – o romance *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, e o filme *Easy Rider* (1969), realizado por Dennis Hopper, são dois exemplares que modelaram muito do que depois se foi fazendo –, encontra o seu lugar na descendência de uma vasta série de relatos literários com origem europeia que já antes, em tempos variavelmente longínquos, fizeram da viagem o seu tema e a sua linha condutora. Nesse leque encontram-se a literatura de viagens, na produção muito diferenciada que ela alberga, a epopeia, a canção de gesta, o relato de aventuras, o romance picaresco ou o *Bildungsroman* (Primeau, 1996: 2-8; Pérez, 2011: 15-16).¹¹ Procurando organizar um inventário que

quação dos antigos mapas (Saramago, 2010: 122, 389), mas não é disso que se ocupam os protagonistas.

¹⁰ Nesse sentido, contam-se já alguns estudos dedicados à análise conjunta de filmes e romances de estrada, a maioria dos quais centrados no contexto norte-americano: Talbot, 1999; Mills, 2000; Pérez, 2011; Brasebin, 2013; Brigham, 2015.

¹¹ Olho à ascendência mormente europeia da narrativa de estrada, mas não ignoro, por exemplo, a importante influência que o *Western* exerce sobre o gênero, em especial na sua conformação norte-americana. Concordo, pois, com Jorge Pérez quando reclama atenção para

não tem a veleidade de esgotar o tópico nem pode aqui ser pormenorizado, desses gêneros a narrativa de estrada – e *A jangada de pedra*, como texto que se presta a ler como tal – colhe estratégias narrativas, procedimentos retóricos, estruturas diegéticas, temas, modelos de itinerância, motivos iconográficos e, claro está, figuras e figurações da mobilidade. Em suma, recebe, por via de linhagem direta, uma herança que não desdenha e que intertextualmente mobiliza, conforme o romance saramaguiano atesta.

É certo que a narrativa de estrada, nascida no pós-Segunda Guerra Mundial, com tudo o que isso implica nos planos histórico-cultural e epistemológico (Brasebin, 2013: 12), estabelece com os gêneros da mobilidade que lhe são anteriores uma relação genealógica marcada por uma cronologia da sucessão. Afinal, ela é o produto da “technological transformation of journey narratives” (Pérez, 2011: 20), acomodando nas suas ficções as novas formas de transporte dos tempos hodiernos.¹² Todavia, não convém descurar os trâmites em que o novo gênero faz a admissão da sua herança genológica. É o que diz Jenny Brasebin: “le road novel et le road movie semblent délibérément se construire à partir des récits d’errance antérieurs” (Brasebin, 2013: 346). A investigadora considera que a reiteração paródica dos modelos narrativos que compõem a sua ascendência é uma marca diferenciadora deste gênero (Brasebin, 2013: 263-264). Afigurando-se justa a sua constatação de que os hipotextos selecionados por cada relato de

a dinâmica de interinfluências transatlânticas no desenvolvimento dos romances e filmes de estrada (Pérez, 2011: 15).

¹² Seguindo a lição de Nadia Lie sobre o filme de estrada latino-americano, julgo que o conceito de narrativa de estrada, sobretudo se perspectivado nas suas ligações com outras formas genológicas, apenas ganha pertinência numa época em que o automóvel existe, mesmo que não seja sempre esse o veículo utilizado pelas personagens, eventualmente por razões socioeconómicas (Lie, 2017: 10).

estrada variam consoante o território cultural em que ele é produzido (Brasebin, 2013: 321), deve-se acrescentar à lista de géneros antigos da mobilidade acima delineada um com que *A jangada de pedra* insistentemente dialoga e que a narrativa de estrada na Península Ibérica dificilmente poderá obliterar: o romance de cavalaria.¹³

A obra de José Saramago que aqui estudei evidencia os liames genealógicos que a prendem a uma vasta e ancestral tematização e representação da viagem, o que não cancela as especificidades que esse mesmo tema e objeto de representação nela assumem. Numa formulação que apenas à superfície é aporética, *A jangada de pedra* apresenta a mobilidade, simultaneamente, como sua causa e seu efeito, em conformidade com aquilo a que Pedro Orce, num dos excertos citados, chamava a “cadeia de movimentos dentro de movimentos”: move-se a Península Ibérica, movendo-se (alterando-se) a representação cartográfica e mental da Terra; movem-se as pessoas na Península, movendo-se, de igual modo, a perceção que elas têm do espaço (cultural) que partilham. O movimento surge em resposta ao movimento. As personagens que o romance acompanha de mais perto e muitas das que elas encontram pelo caminho, ao invés de se sentirem enclausuradas devido à perda da conexão terrestre com a Europa, veem na inaudita condição insular do território que habitam uma oportunidade de conhecer o seu “mundo próximo”, agora mais restrito e, por isso, mais facilmente percorrível. Mas o narrador avisa que “nenhuma viagem é ela só” (Saramago, 2010: 332). Assim, o percurso é geográfico, passível de se traduzir num (re)conhecimento da terra ibérica por parte dos viajantes, absorvendo, ao mesmo tempo, uma relevante componente de inquirição do imaginário cultural-

¹³ O outro género que entra em forte diálogo com o romance saramaguiano – o relato de naufrágio – subsume-se na amplitude da literatura de viagens.

mente partilhado por portugueses e espanhóis, como demonstra a rememoração de várias figuras da mobilidade que o povoam.¹⁴ Por meio destas lembranças e do registo paródico (logo, crítico) que lhes é reconhecível, sobressaem as diferenças entre a viagem do presente e as viagens do passado que aquela parece querer emular. Condição que, em síntese, justifica o emolduramento genológico que sugiro para o texto saramaguiano.

Situando-se o romance de estrada na defluência de géneros mais antigos que também privilegiaram a representação da mobilidade, as personagens que ele apresenta procuram, amiúde, interpretar a sua errância à luz das figurações consagradas por esses outros géneros. Porém, sendo novos o contexto e os processos de consumação da viagem agora empreendida, a mobilidade que no novo género se representa é já forçosamente outra, tal como, por igual ordem de força, são já outras as figuras que a praticam – essas mesmas que, hoje, não estão dispensadas de percorrer os caminhos do mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Fernanda de (2015). “Nos 400 anos do *Quixote*”, in Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Miguel Serras Pereira (15-59). 4.^a ed., Lisboa: D. Quixote.
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (2010). “Na estrada: um passeio com a presença do automóvel na literatura portuguesa contemporânea”. *Navegações*. 3.1: 62-68, disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7189> [consultado em 26/07/21].

¹⁴ O que reforça o segundo dos dois sentidos que David Frier concede à viagem de compreensão da Península empreendida pelos protagonistas-viajantes: um sentido espacial – “to *com-prehend* it, that is to encompass it, to take in all of it” – e outro de entendimento – “to come to a greater understanding of it” (Frier, 1999: 196; itálico no original).

- ARNAUT, Ana Paula (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- BALTRUSCH, Burghard (2016). “Os 30 anos d’*A jangada de pedra*: José Saramago e a atualidade do discurso da ‘trans-ibericidade’”. *Fénix – Revista de História e estudos culturais*. 13.2: 1-23, disponível em <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/606> [consultado em 23/07/21].
- BESSE, Maria Graciete (2000). “*A jangada de pedra* de José Saramago: l’errance et l’utopie”, in Maria Fernando Afonso e Anne Quataert (orgs.), *La lusophonie: voies/voix océaniques* (79-87). Lisboa: Lidel.
- BRASEBIN, Jenny (2013). *Road Novel, Road Movie: approche chronotopique du récit de la route*. Tese de doutoramento. Montréal/Paris: Université de Montréal/Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, disponível em <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10803> [consultado em 23/07/21].
- BRIGHAM, Ann (2015). *American Road Narratives: Reimagining Mobility in Literature and Film*. Charlottesville/London: University of Virginia Press.
- COURTEAU, Joana (2016). “*Dom Quixote e A jangada de pedra*: o mundo transformado”. *Revista de estudos saramaguianos*. 1.3: 79-86, disponível em <https://estudossaramaguianos.com/dom-quixote-e-a-jangada-de-pedra-o-mundo-transformado-joanna-courteau/> [consultado em 23/07/21].
- DANIEL, Mary L. (1991). “Symbolism and Synchronicity: José Saramago’s *Jangada de Pedra*”. *Hispania*. 74.3: 536-541.
- FRIER, David (1998). “Agouros e oportunidade: *A jangada de pedra* de José Saramago e o país desconhecido”, in Thomas F. Earle (org./coord.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. II (713-720). Oxford/Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas.
- (1999). “José Saramago’s Stone Boat: Celtic Analogues and Popular Mythology”. *Portuguese Studies*, 15: 194-206.

- HUTCHEON, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press [1985].
- LIE, Nadia (2017). *The Latin American (Counter-)Road Movie and Ambivalent Modernity*. London: Palgrave Macmillan.
- MARTINS, Moisés de Lemos (2008). “A ideia ibérica como recusa da ‘reducção ad unum’: a propósito de *A jangada de pedra* de José Saramago”, in Francisco Javier Gómez, Moisés de Lemos Martins e Francisco Sierra (coords.), *Comunicación y desarrollo cultural en la Península Ibérica: retos de la sociedad de la información. Actas del III Congreso Ibérico de Comunicación* (57-65). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MILLS, Katherine Lawrie (2000). *Remapping the Road Story: Contemporary Narratives of Autonomy and Mobility in American Literature, Film, and Television*. Tese de doutoramento. Los Angeles: University of Southern California, disponível em <http://digitallibrary.usc.edu/digital/collection/p15799coll37/id/85181> [consultado em 23/07/21].
- PÉREZ, Jorge (2011). *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- PRIMEAU, Ronald (1996). *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- (2015). “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”, in *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem* (119-143). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SARAMAGO, José (1998). *O ano da morte de Ricardo Reis*. 14.^a ed., Lisboa: Caminho [1984].
- (2010). *A jangada de pedra*. 16.^a ed., Lisboa: Caminho [1986].
- (2018). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). “O essencial sobre José Saramago”, in *Lugares da ficção em José Saramago* (9-49). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TALBOT, Jill Lynn (1999). *This is Not an Exit: The Road Narrative in Contemporary American Literature and Film*. Tese de doutoramento. Lubbock: Texas Tech University, disponível em <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/19305> [consultado em 23/07/21].