

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA**  
**PORTUGUESA**

**A reconstrução da identidade em *A JANGADA DE PEDRA*,  
de José Saramago: uma análise sêmio-discursiva**

SERSI BARDARI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lineide do Lago Salvador Mosca.

São Paulo

1998

## **AGRADECIMENTOS**

À **Betty Salum**, com quem consegui rir nos momentos difíceis.

À **Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nilce Sant'Anna Martins**, que me apontou o caminho.

À minha orientadora, **Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lineide do Lago Salvador Mosca**, pelas indicações acertadas e pelo incentivo constante.

Ao **Prof. José Maria Rodrigues Filho**, amigo sempre disposto a colaborar.

À **Universidade de Mogi das Cruzes**, que apoiou este projeto.

A todos que, de um modo ou de outro, contribuíram para a realização deste trabalho, a minha gratidão.

*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

Este estudo de *A jangada de pedra*, de José Saramago, tem como fundamentação a Teoria Semiótica do Discurso, a Lingüística Textual, os postulados das teorias de enunciação referentes à *categoria de pessoa* e alguns princípios de Narratologia. Recebe subsídios também da Mitologia, da História de Portugal e da Literatura Portuguesa. A análise segue o *percurso gerativo do sentido*, segundo o qual são investigadas as estruturas sêmio-narrativas e discursivas do texto, em seus componentes sintáxico e semântico.

No *nível fundamental*, identificam-se a categoria semântica de base e as operações de asserção e negação a que está submetida. Com relação ao *nível de superfície*, são descritas as transformações de estado ocorridas no desenvolvimento da narrativa e os valores inscritos nos objetos modais e de valor, com os quais os actantes entram em conjunção e/ou disjunção. Referentemente ao *nível discursivo*, a abordagem é ampliada para possibilitar: 1) a descrição das formas de instalação e de enunciação da pessoa no texto literário; 2) a indicação dos papéis temáticos desempenhados pelos atores e dos temas que subjazem às principais *configurações discursivas*.

Como objetivo principal buscou-se apreender a função da *categoria de pessoa* e dos *percursos figurativos* no processo de construção do sentido.

**Palavras-chave:** *Percurso Gerativo do Sentido. Categoria de Pessoa. Percurso Figurativo. Configuração Discursiva. Metáfora. Identidade/Alteridade.*

## ABSTRACT

The present study on *A jangada de pedra*, by José Saramago, is founded on the Discursive Semiotics Theory, Textual Linguistics, postulates from enunciation theories regarding the *category of person*, as well as some principles from Narratology. It also takes subsidies from Mythology, Portugal's History, and Portuguese Literature. The analysis is guided by the *generative process* of meaning, whereby the semio-narrative and discursive structure of the text is investigated in terms of its syntactic and semantic components.

On the *deep structure*, we identify the basic semantic category and the process of assertion and negation to which it is subjected. As far as the *surface structure* is concerned, we describe changes in state which take place throughout the narrative, and values inscribed upon objects of mode and value, which are related to the actants through conjunction and/or disjunction. As for the *discursive structure*, the approach is enhanced in order to encompass: 1) description of the strategies for inaugurating and enunciating a person in the literary text; 2) revelation of the thematic roles played by the actors as well as the themes underlying the main *discursive configurations*.

The scope of the main objective is to apprehend the function of the *person category* and the *figurative paths* in the process of constructing meaning.

**Key words:** Generative Process of Meaning; Category of Person; Figurative Path; Discursive Configuration; Metaphor; Identity / Otherness.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	7
2. Os caminhos do sentido .....	12
2.1 Semântica fundamental.....	14
2.2 Sintaxe fundamental.....	15
2.3 Sintaxe narrativa.....	16
2.4 Semântica narrativa.....	37
2.5 Sintaxe discursiva.....	38
3. A categoria de pessoa.....	50
3.1 As vozes do discurso.....	65
3.2 A “imagem” de um autor.....	68
3.3 Os papéis do narrador.....	77
3.4 O diálogo e seus interlocutores.....	89
4. Semântica discursiva: tematização e figurativização.....	99
4.1 Joana Carda.....	101
4.2 Joaquim Sassa.....	104
4.3 Pedro Orce.....	106
4.4 José Anaiço.....	110
4.5 Maria Guavaira.....	115
4.6 O cão.....	118
4.7 Roque Lozano.....	121
4.8 A imprensa.....	121
4.9 A jangada de pedra.....	122
4.10 Tempo, caos e amor.....	124
5. A história do que poderia ter sido.....	128
6. Considerações finais.....	139
7. Bibliografia.....	146
7.1 Livros.....	146
7.2 Artigos de jornal.....	150
7.3 Textos na Internet.....	151

## 1. Introdução

A proposta de empreender uma análise sêmio-discursiva da obra *A jangada de pedra*, de José Saramago, surgiu desde o início como um trabalho desafiador, em virtude das várias possibilidades de pesquisa que o texto sugere. Os recursos mobilizados pelo produtor são de tal maneira numerosos, que ficou clara a necessidade de se tomar algumas decisões, com vistas a delinear os contornos desta dissertação de mestrado.

Sabia-se de antemão que as noções de *enunciação* e *discurso* eram as que podiam nortear o presente estudo, uma vez que canalizam a atenção de disciplinas afins na tentativa de sua colocação mais abrangente dentro de uma Teoria Geral da Linguagem. No entanto, essas noções, se por um lado apresentavam em suas virtualidades as linhas gerais pelas quais seria possível trilhar, por outro, ampliavam consideravelmente as opções no que se refere à fundamentação teórica a ser utilizada.

Enfim, uma terceira noção ocorreu em auxílio para que se encontrasse a delimitação adequada à proposta de trabalho: a noção de *transformação*. De acordo com Salvador Mosca: <sup>1</sup>

[...] é, por exemplo, a noção de transformação, tratada na questão das estruturas superficiais e das estruturas profundas, que conduz a passagem da questão lingüística para o campo da Análise do Discurso .

A *transformação*, no processo de construção do significado, constitui-se, portanto, em um dos objetos deste estudo, descrito na primeira parte da dissertação.

Na segunda parte, trata-se, à luz das teorias da enunciação, das questões relativas à instalação de pessoas no discurso. Com o objetivo de apreender os modos como o narrador se instaura ou se afasta das situações narradas, foi realizado um levantamento numérico sobre a utilização que ele faz da primeira pessoa do plural, tanto por meio do pronome “nós”, quanto da desinência verbal.

---

<sup>1</sup> SALVADOR MOSCA, Lineide do Lago. O lugar na da análise do discurso nas ciências da linguagem. In: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS XXVI. *Anais de Seminários do Gel*, Campinas, GEL, 1997.

Já na terceira parte, busca-se apreender os efeitos de sentido criados por meio da caracterização das personagens, isto é, dos papéis temáticos e dos percursos figurativos a que estão relacionadas, e das configurações discursivas, organizadoras do todo de significação que é o texto.

Finalmente, numa quarta parte, procura-se estabelecer as relações de situacionalidade histórica às quais o romance remete, por meio da identificação e descrição dos percursos temáticos que subjazem aos percursos figurativos. Sob esse aspecto, pode-se desde já tecer algumas considerações a respeito da interseção entre ficção e realidade que se verifica no interior da narrativa.

O universo mágico e fantasista em *A jangada de pedra* é apreendido já no título da obra, cuja impertinência semântica contraria esquemas tradicionais relativos ao saber institucionalizado sobre o que seja a realidade. O substantivo *jangada* apresenta-se em relação de incoerência com a locução adjetiva *de pedra*. É preciso, portanto, fixar o ponto de vista a partir do qual o texto em estudo, tomado com base em suas propriedades de intencionalidade e aceitabilidade, será interpretado como coerente ou incoerente.

Segundo Matheus <sup>2</sup>, um texto é coerente se os elementos cognitivos ativados pelas expressões lingüísticas estiverem de acordo com o que se reconhece como sendo (1) a estrutura dos estados, processos e eventos; (2) as relações lógicas entre estados de coisas, e (3) as propriedades características dos objetos de um mundo considerado “normal”.

Sob este aspecto, uma jangada feita de (fabricada em) pedra causa de imediato um efeito de estranhamento por não corresponder à normalidade do chamado “mundo real”. Porém, de acordo com Seixo <sup>3</sup>, é o equívoco do ser / não-ser, da realidade / ficção, da materialidade-verbal / imaginário-inefável o produtor do paradoxo que faz com que a obra literária seja o gênero por excelência da mentira, do fingimento e, ao mesmo tempo, o mais adequado à expressão da verdade do mundo e do homem. Com este postulado, parece concordar o próprio narrador de *A jangada de pedra* <sup>4</sup>, quando já no final do romance enuncia:

---

<sup>2</sup> MATHEUS, Maria Helena Mira et. al. *Gramática da Língua Portuguesa*. Coimbra, Almedina, 1983, p. 204.

<sup>3</sup> SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa, INCM, 1987, p. 43.

<sup>4</sup> SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Cia. das Letras, 1988, p. 304.



Não falta por aí, nunca faltou, quem afirme que os poetas, verdadeiramente, não são indispensáveis, e **eu pergunto o que seria de todos nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras.**<sup>5</sup>

A pouca claridade a que o narrador se refere é aquela que toda coletividade tem a respeito dos caminhos aos quais a levam seus processos internos de transformação, no momento em que estes são vividos. Baseado no arbitrário imagético, o romance de José Saramago apresenta uma dosagem equilibrada entre elementos textuais que remetem ao conhecimento partilhado com o interlocutor e informações novas, veiculadas principalmente por meio de construções metafóricas. Dessa forma, o texto compõe uma coerência interna e estabelece uma relação coerente com o mundo real, numa dada situação histórica, geográfica, cultural, política e econômica, como se verá adiante. É justamente esta sua ligação com o histórico que o diferencia dos romances aos quais se costuma aplicar a etiqueta do realismo fantástico sul-americano.<sup>6</sup>



Fig.1<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Os grifos que aparecem no *corpus* foram todos realizados pelo autor desta dissertação.

<sup>6</sup> REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa, Caminho, 1995, p.30.

<sup>7</sup> Imagem redigitalizada: *Encarta Encyclopedia*, Microsoft, 1993-1996.

Uma rachadura nos Pireneus faz com que a Península Ibérica se desprenda da Europa e comece a deslizar pelo Oceano Atlântico. É esta a “embarcação” que estabelece no texto a *conectividade conceitual* de que fala Matheus<sup>8</sup> e que, no quadro geral dos elementos cognitivos novos introduzidos pela narrativa, está absolutamente coerente com a propriedade que lhe é atribuída.

Ao postular uma *teoria da referência metafórica*, Ricœur analisa a metáfora como uma estratégia discursiva de valor *heurístico*, isto é, que expressa a experiência humana sob a forma de linguagem figurada. Segundo o autor<sup>9</sup>:

[...] la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de **redécrire la réalité**.<sup>10</sup>

Salvador Mosca retoma os estudos nessa área, esclarecendo que as metáforas devem ser compreendidas hoje em dia como *figuras de discurso* e não como figuras de palavras ou construções. Sobre as figuras de retórica, escreve a autora<sup>11</sup>:

[...] São, portanto, figuras de texto, por desempenhar um papel na produção geral de sentido [...], isto é, participam de um procedimento discursivo de **construção de sentido**. A ruptura das regras combinatórias esperadas, criando uma impertinência semântica, possibilita a produção de novos sentidos e outras leituras criadas pelo novo recorte. É o que dá à figura margem para estabelecer um outro ponto de vista sobre o mundo, a exploração de uma outra “perspectiva”, contando com a sua capacidade de reorganização cognitiva e sensorial.<sup>12</sup>

Desse modo, é possível afirmar que a metáfora central em *A jangada de pedra*, uma vez aceita pelo leitor, passa a desempenhar o papel de elemento

<sup>8</sup> MATHEUS, Maria Helena Mira *et. al.* **Gramática da Língua Portuguesa**. Coimbra, Almedina, 1983, p. 204.

<sup>9</sup> RICŒUR, Paul. **La métaphore vive**. Paris, Seuil, 1975, p. 11.

<sup>10</sup> Grifo nosso.

<sup>11</sup> SALVADOR MOSCA, Lineide do Lago (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo, Humanitas, FFLCH-USP, 1997, p. 38.

<sup>12</sup> Grifos e aspas de Salvador Mosca.

catalizador para a apreensão do significado das demais metáforas construídas no interior do texto, que de modo geral “reescrevem a realidade”.

## 2. Os caminhos do sentido

Segundo Greimas e Courtés <sup>13</sup>, o discurso é compreendido como uma superposição de níveis de profundidades diferentes, que se articulam segundo um *percurso gerativo* de sentido, que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.

Pode-se considerar que esse percurso conduz da imanência à manifestação em três etapas: as *estruturas profundas*, que definem a maneira de ser fundamental de um indivíduo ou de uma sociedade e que determinam as condições de existência dos objetos semióticos; as *estruturas superficiais*, que constituem uma gramática semiótica que ordena, em formas discursivas, os conteúdos susceptíveis de atualizarem-se, e as *estruturas de manifestação*, que produzem e organizam os significantes. <sup>14</sup>

Em cada uma dessas etapas existe um componente sintático e um componente semântico. A sintaxe e a semântica complementam-se na gramática semiótica. A sintaxe semiótica, além de ser relacional, tem um caráter conceptual, isto é, as relações que se constituem, embora abstratas, são significantes. Já a semântica semiótica é de natureza gerativa, sintagmática e geral. Na qualidade de gerativa é “concebida sob a forma de investimentos de conteúdo progressivos, dispostos em patamares sucessivos, que vão dos investimentos mais abstratos aos mais concretos e figurativos”. Como sintagmática, “procura dar conta não de unidades lexicais particulares, mas da produção e da apreensão dos discursos”. É ainda geral, porque, sendo as línguas naturais, tanto quanto os mundos naturais, lugares de aparecimento e de produção de semióticas múltiplas, deve-se postular a unicidade do sentido e reconhecer que ele pode ser manifestado por diferentes semióticas ou por várias semióticas ao mesmo tempo. <sup>15</sup>

<sup>13</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p.125.

<sup>14</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. Ana C. Cruz Cezar et. al. Petrópolis, Vozes, p. 126.

<sup>15</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p.396.

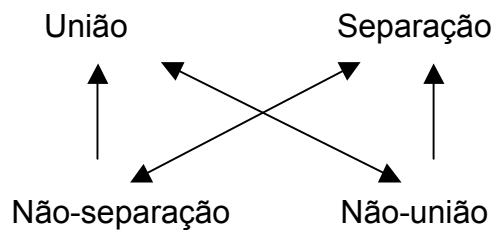
Reproduz-se abaixo o esquema do percurso gerativo:

<b>P E R C U R S O   G E R A T I V O</b>			
	Componente sintáxico		Componente semântico
Estruturas semio-narrativa	Nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	Nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	<p>SINTAXE DISCURSIVA</p> <p>Discursivização</p> <p>                                                                  Actorialização                                                        Temporalização                   Espacialização         </p>		<p>SEMÂNTICA DISCURSIVA</p> <p>Tematização</p> <p>Figurativização</p>

## 2.1 Semântica fundamental

No nível da semântica fundamental, todo texto se apresenta como um jogo de diferenças, cuja rede de relações pode ser representada por um modelo lógico ao qual se dá o nome de *quadrado semiótico*. Dito de outro modo, “é o quadrado semiótico que representa as relações principais às quais estão necessariamente submetidas as unidades de significação para poderem engendrar um universo semântico suscetível de ser manifestado”.<sup>16</sup>

De modo geral, a construção da estrutura do quadrado semiótico referente a um determinado texto parte de dois termos passíveis de constituir uma categoria semântica, isto é, que estejam em relação de oposição ou, mais precisamente, de *contrariedade*. De cada um desses termos, por meio da negação, pode-se fazer surgir um termo dito *contraditório*, qualificado também como *subcontrário*. Importante ressaltar que dois termos só serão declarados contrários se a negação de um implicar a afirmação do outro, e isto de modo recíproco. É o que ocorre com os termos /união/ versus /separação/, constitutivos da categoria semântica do nível fundamental que está na base de construção da significação de *A jangada de pedra*, a qual é representada pelo seguinte quadrado semiótico:



No contexto do romance, apreende-se que /união/ recebe qualificação semântica de natureza disfórica, ou seja, de valor negativo, enquanto que /separação/ é qualificada de modo eufórico, isto é, tem um valor positivo, como se irá mostrar no decorrer deste trabalho.

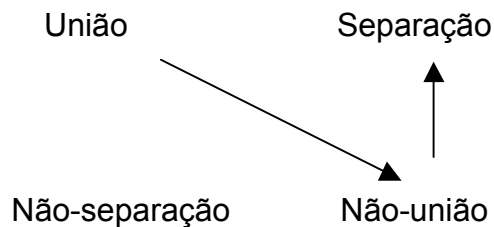
<sup>16</sup> GROUPE d'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*. 6.ed., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 132.

## 2.2 Sintaxe fundamental

Referentemente à sintaxe no nível fundamental, esta abrange duas operações: a negação e a asserção. Na sucessividade de um texto, ocorrem estas duas operações, o que significa que, dada uma categoria tal que **a versus b**, podem aparecer as relações abaixo:

- a) afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*;
- b) afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*.

No texto em estudo a relação que se estabelece é afirmação da *união*, negação da *união*, afirmação da *separação*, como no esquema:



A *ruptura*, com suas causas e efeitos, é, portanto, o primeiro tema importante que sobressai deste romance. O estado inicial de conjunção física da Península Ibérica com a Europa, pressuposto no início da narrativa, vai ser negado quando se constata o rompimento da cadeia de montanhas situada na fronteira entre os países ibéricos e a França.

[...] chegou o momento de dizer, agora chegou, que a **Península Ibérica se afastou de repente**, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, que 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 ao mar.<sup>17</sup>

O rompimento vai ser percebido por alguns cientistas, instalados na narrativa, como um processo passível de ser revertido. É o que se nota no trecho abaixo, em

<sup>17</sup> *A jangada de pedra*, p. 34.

que os procedimentos da ciência se fazem presentes nos termos “tese”. “defende”, “rigor” e “probabilidade”.

Uma outra tese defende que o avanço da península, ou, com mais rigor, a sua progressão [...] far-se-á, de cada vez, em novo ângulo recto, o que ipso facto, **permite admitir a espantosa probabilidade do regresso da península ao ponto de partida.**<sup>18</sup>

Porém o estado de disjunção de Portugal e Espanha com a Europa não vai ser mais negado no decorrer do romance, no qual se descreve a sucessão de movimentos desta “massa de terra e pedra” mar adentro.

### 2.3 Sintaxe narrativa

Tendo-se em vista a sintaxe no nível narrativo, pode-se afirmar que o mesmo tipo de *relação-função* que ocorre entre os *actantes* no plano coletivo, respectivamente Península e Europa, ocorre também no individual, ou seja, entre as personagens e seus valores tradicionais.<sup>19</sup>

De acordo com Joseph Courtés,<sup>20</sup> em semiótica narrativa, o **enunciado elementar** se define como a relação-função (= F) entre actantes. Destes, preliminarmente, destacam-se *sujeito* (= S) e *objeto* (= O), que só existem como tais na relação e pela relação que entretêm mutuamente. Esta relação é de natureza não-simétrica, ou seja, é orientada do sujeito para o objeto e não inversamente, e é representada da seguinte forma:

F (S,O)

<sup>18</sup> **A jangada de pedra**, p.238.

<sup>19</sup> Vale esclarecer que não é objetivo deste trabalho analisar os estados e as transformações de cada personagem individualmente, mas sim descrevê-los de modo generalizado, levando-se em conta apenas os aspectos em que estes apresentam um percurso paralelo ao do programa narrativo cumprido pelo sujeito actancial de carácter coletivo, isto é, pela Península Ibérica.

<sup>20</sup> COURTÉS, Joseph. **Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation**. Paris, Hachette, 1991, pp. 76-8.



Sujeito e objeto são apenas posições formais: a semiótica descarta toda e qualquer definição substancial desses actantes, os quais não devem ser confundidos respectivamente com pessoa e coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados por coisas, pessoas, animais, entidades ou qualidades.

A articulação fundamental da narrativa encontra-se na contraposição entre permanência e mudança, estatismo e dinamismo, *estados* e *transformações*. É esta dicotomia que a semiótica toma por base para postular dois tipos de função: a *função-junção*, relativa aos **enunciados de estado**, e a *função-transformação*, relativa aos **enunciados de fazer**.

Os enunciados de estado são aqueles que estabelecem uma relação de conjunção ( $= \cap$ ) ou disjunção ( $= \cup$ ) entre um sujeito e um objeto, a qual é representada pelo esquema:

$$F \text{ junção } (S,O)$$

Esse se apresenta de duas formas, para dar conta das relações conjuntiva e disjuntiva, respectivamente:

$$F (S \cap O); F (S \cup O)$$

Em *A jangada de pedra*, a rachadura dos Pireneus, que subitamente ocorre logo no início do livro, marca um estado anterior de conjunção da Península Ibérica com um objeto-valor representado pelo objeto concreto Europa. Ao mesmo tempo, os acontecimentos insólitos na vida das personagens principais fazem pressupor um estado conjunto anterior destas com o que se poderia generalizar como hábitos e valores tradicionalmente cultivados em sociedade. Tem-se então a seguinte representação:

$$F (\text{Península Ibérica} \cap \text{Europa}); F (\text{personagens} \cap \text{valores tradicionais})$$

No desenvolvimento da narrativa, o que se verá são estados de disjunção: Espanha e Portugal desgarram-se completamente do continente europeu; as personagens (e toda a coletividade) são apartadas da rotina de suas vidas.

F (Península Ibérica  $\cup$  Europa); F (personagens  $\cup$  valores tradicionais)

No final do romance, nota-se que tanto a península quanto as personagens caminharam em busca de novas formas de conjunção. A Ibéria está voltada para um novo objeto de valor representado pelos continentes do hemisfério sul, enquanto que a população em geral e as personagens vêm-se forçosamente envolvidas num processo de reciclagem de valores:

F (Península Ibérica  $\cap$  Hemisfério Sul); F (personagens  $\cap$  novos valores)

Com exceção de Pedro Orce, que no final entra em disjunção com o objeto vida, as demais personagens principais entram em conjunção com novas formas de viver. Veja-se a trajetória de Joana Carda, que rompe seu casamento e vai iniciar um relacionamento amoroso com José Anaíço. A passagem de um estado a outro é representada pela reflexão e pelo desejo de novos conhecimentos:

[...] Joana Carda continuou a falar, Estou em casa de uns parentes, queria pensar, mas não o balancé do costume, terei feito bem, terei feito mal, o feito feito está, **queria era pensar na vida, para que serve, para que servi eu nela, sim, cheguei a uma conclusão e julgo que não há outra, não sei como a vida é.** [...] Era para aqui que eu vinha pensar na minha vida [...] e um dia [...] encontrei este pau. [...] Levantei o pau do chão, sentia-o vivo como se ele fosse toda a árvore de que tinha sido cortado, ou assim o sinto agora quando me lembro, e nesse momento, num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, **tracerei um risco que me separava de Coimbra, do homem com quem vivi, definitivamente, um risco que cortava o mundo em duas metades.**<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *A jangada de pedra*, pp.139-40.

Joaquim Sassa, outro exemplo, pertencia “à arraia-miúda dos empregados de escritório”. Levava vida meio tranqüila na cidade do Porto até que, em virtude de ter lançado uma pesada pedra ao mar, interrompe suas férias, deixa sua casa e vai à Espanha, ao encontro de um homem que diz sentir a terra tremer. Logo, abandonará também o emprego. Nesse tempo já haverá conhecido Maria Guavaira. Esta, por sua vez, destramou o fio que foi buscar este homem, com quem manterá um relacionamento amoroso. Já o professor José Anaíço, por conta de um bando de estorninhos que lhe seguem o tempo todo, é levado a largar cidade e escola. Mas é por conta desses mesmos passarinhos que Joana Carda vem a seu encontro, para viver uma história de amor. Na lista de personagens principais, pode-se incluir ainda o cão Ardent e Roque Lozano. O cão, emudecido desde o começo da narrativa, dá um uivo por ocasião da morte de Pedro Orce. Roque, montado num burro, viaja rumo aos Pireneus: quer ver a rachadura pelos próprios olhos.

Já os enunciados de fazer são os que mostram as transformações, isto é, os que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro. Neste caso, o objeto já não é mais uma entidade, como ocorre no caso dos enunciados de estados, mas sim uma relação, seja ela conjuntiva ou disjuntiva, a exemplo das que se acaba de descrever. Em outras palavras, o sujeito deste tipo de enunciado é aquele que transforma um estado dado em outro estado. Se, por um lado, os enunciados de estados colocam em jogo os dois actantes sujeito e objeto, por outro, os enunciados de fazer não pressupõem somente dois estados sucessivos e diferentes, mas também um *sujeito do fazer* (= S1), assim chamado na semiótica para se diferenciar do *sujeito dito de estado* (= S2), embora em termos de investimento semântico S1 e S2 possam ser o mesmo.

Aqui vale lembrar, junto com Courtés,<sup>22</sup> que o enunciado de fazer é constituído por dois enunciados de base complementares: o próprio enunciado de fazer, que rege um enunciado de estado pressuposto. Isto é, o sujeito do fazer faz com que o sujeito de estado, anteriormente em disjunção, entre em conjunção com determinado objeto de valor, ou vice-versa. É esta a formulação que se configura como a unidade de base à qual se dá o nome de **programa narrativo** (PN). Têm-se assim duas formulações possíveis. Uma indica do estado conjuntivo alcançado.

<sup>22</sup> COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'noncioacion*. Paris, Hachette, 1991, pp. 79-82.

$$PN = F \{S1 \rightarrow (S2 \cap O)\}$$

Outra representa o estado disjuntivo realizado.

$$PN = F \{S1 \rightarrow (S2 \cup O)\}$$

No desenvolvimento do programa narrativo, poderá ocorrer o sincretismo actancial, ou seja, quando as duas funções sintáticas de sujeito de fazer e de sujeito de estado são desempenhadas por um só e mesmo *ator*.<sup>23</sup> Neste caso, a transformação será dita *reflexiva*. É o que ocorre nas transformações verificadas no texto em análise, tanto em nível coletivo quanto individual, como se mostrará a seguir. Quando essas duas funções são exercidas por atores diferentes, tem-se a transformação *transitiva*.

De acordo com o grau de complexidade, um determinado texto pode apresentar mais de um programa narrativo, os quais mantêm relações entre si. Estas podem ser de *exclusão* ou de *pressuposição*. Será de exclusão quando a relação estabelecida entre as unidades ocorrer sobre o eixo paradigmático da narrativa, isto é, quando for do tipo «ou...ou», segundo a qual um dos programas narrativos é selecionado acima de todos os outros possíveis. Já a relação de pressuposição se dá sobre o eixo sintagmático, é regida pelo princípio de co-presença do tipo «e...e», e pode ser recíproca (quando a mudança de estado ocorre se, e somente se, a uma primeira transformação corresponder uma segunda) ou unilateral (nos casos em que um PN1 pressupõe um PN2 anterior, sem que o PN2 implique PN1).

Na semiótica de linha greimasiana, uma narrativa complexa estrutura-se numa seqüência canônica que compreende quatro fases: a **manipulação**, a **competência**, a **performance** e a **sanção**. O esquema remonta às reflexões de V. Propp a respeito dos contos maravilhosos russos, segundo as quais toda narrativa apresenta, como regularidade situada no eixo sintagmático, três provas: *qualificante*, *decisiva* e *glorificante*. A prova qualificante é a que permite ao herói obter os meios

---

<sup>23</sup> É preciso distinguir os *actantes* dos *atores*. O actante pertence à sintaxe do nível narrativo; na instância do discurso, o actante converte-se em ator (ver Cap.4).

de agir. A prova decisiva, também conhecida como principal, é a ação voltada para o objetivo essencial visado. E a prova glorificante é aquela que proclama os altos feitos realizados.

Segundo Courtés,<sup>24</sup> esse esquema narrativo articulado em três provas ficava incompleto, porque a prova glorificante, que ele chama de sanção, pressupõe não somente o sujeito que completou a ação, pela qual ele é julgado, mas também um outro sujeito, que exerce a sanção. É neste ponto que o autor introduz, para atender às necessidades de descrição da narrativa, dois novos actantes: o *destinador* e o *destinatário-sujeito*. Estes actantes mantêm entre si uma relação de implicação unilateral, em que o destinatário pressupõe o destinador, e não inversamente. Se o destinatário-sujeito (aquele que faz a ação) é sancionado, isto ocorre evidentemente em atenção à relação contratual que estabelece com o destinador, que neste caso será chamado de *jugador*. É de fato em decorrência de um *contrato* que o destinatário-sujeito realiza a prova decisiva e que, por esta própria razão, recebe no término de seu percurso a *retribuição* que lhe é devida. O destinador, por sua vez, não é somente aquele que fecha o desenvolvimento de uma narrativa pela sanção que carrega, mas é também aquele que o coloca em percurso, de acordo com o que em semiótica deu-se o nome de *manipulação*. Tem-se então o destinador dito *manipulador*. A formulação simbólica que representa no programa narrativo mais este actante é a seguinte:

$$F1 \{ S1 \rightarrow F2 \{ S2 \rightarrow (S3 \cap O) \} \}$$

Nessa, S1 é o destinador manipulador da transformação que S2 (sujeito do fazer) faz S3 (sujeito do estado) fazer, ou seja, no caso do esquema acima, entrar com conjunção com um objeto (= O). Se a relação que se estabelece entre sujeito e objeto for disjuntiva, tem-se então a seguinte fórmula:

$$F1 \{ S1 \rightarrow F2 \{ S2 \rightarrow (S3 \cup O) \} \}$$

---

<sup>24</sup> COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'noncioacion*. Paris, Hachette, 1991, p. 99.

Em *A jangada de pedra* o que se tem, no que diz respeito às transformações de estado, tanto do sujeito coletivo quanto do individual, é a relação de pressuposição unilateral (PN2 ← PN1), reconhecida na semiótica narrativa como aquela que se estabelece entre o **programa narrativo de base** – que concerne ao objetivo final (PN1) – e um **programa narrativo de uso** – percebido como meio para um fim visado (PN2). Programa narrativo de base e programa narrativo de uso são denominados respectivamente de PN *de performance* e PN *de competência*. Assim, se a Península Ibérica objetiva como performance a busca de novas formas de conjugação, no caso com os continentes do hemisfério sul, ela precisa antes de mais nada adquirir a competência para tal, ou seja, entrar em disjunção com a Europa, o que pode ser visualizado da seguinte maneira:

$$PN2 = F2 \{ \text{Península} \rightarrow (\text{Península} \cup \text{Europa}) \} \leftarrow PN1 = F1 \{ \text{Península} \rightarrow (\text{Península} \cap \text{Hemisfério Sul}) \}$$

A mesma relação se verifica no processo de transformação dos enunciados de estado relativos às personagens: a entrada em disjunção de cada uma delas com os padrões de comportamento socialmente aceitos configura-se como a condição *sine qua non* para o estabelecimento de novas formas de relacionamento com as outras pessoas e com a própria vida.

$$PN2 = F2 \{ \text{personagens} \rightarrow (\text{personagens} \cup \text{v. tradicionais}) \} \leftarrow PN1 = F1 \{ \text{personagens} \rightarrow (\text{personagens} \cap \text{novos valores}) \}$$

Leia-se o que diz Joana Carda a José Anaiço, Pedro Orce e Joaquim Sassa quando estes chegam ao lugar onde ela havia traçado o risco no chão:

[...] Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas **porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu**, teria sido uma desilusão se não tivessem vindo comigo até aqui, mas vieram, **pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo**, agora acompanhem-me.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *A jangada de pedra*, p. 139.

Algumas vezes, são as próprias personagens que, por iniciativa própria, deixam seus lugares de origem e partem em busca umas das outras. É Joaquim Sassa, por exemplo, que vai atrás de Pedro Orce. Outras vezes, é a influência de uma personagem que faz a outra mover-se: José Anaiço acompanha Joaquim Sassa à Espanha; por sugestão de Pedro Orce, os três vão ver Gibraltar. Na volta, o farmacêutico decide seguir com os portugueses para Portugal. Também de forma deliberada, Joana Carda abandona o homem com quem vive em Coimbra e vai morar em Ereira, na casa de parentes. De lá, viaja a Lisboa, atraída pelas notícias que lhe chegam sobre um bando de estorninhos, e retorna ao ponto de origem, levando consigo os três homens que conhecera ao local em que havia feito um risco no chão. Ali é o cão que passa a guiá-los até a Galícia, onde encontrarão Maria Guavaira. O que os faz retirarem-se do litoral, primeiramente, é a iminência de um choque da península com os Açores; em segundo lugar, é a vontade de ver a rachadura dos Pireneus.

O que se pretende marcar com a descrição destes sucessivos deslocamentos das personagens é que, embora de modo particular um e outro ator desempenhem por vezes o papel actancial de sujeito do fazer da transformação – conjuntiva ou disjuntiva – pela qual passam outros atores na posição sintática (actancial) de sujeito de estado, no âmbito geral da narrativa, tanto no PN de performance quanto no PN de competência, as personagens englobam os papéis actancias de sujeito de estado e de sujeito de fazer, uma vez que se movem por autodeterminação. O mesmo se dá com a Península Ibérica, que é movida por um fazer reflexivo, evidenciado pelas seguintes formas verbais utilizadas:

[...] Quando se tornou patente e insofismável que a Península Ibérica **se tinha separado** por completo da Europa, assim já se ia dizendo, **Separou-se.**<sup>26</sup>

A península separou-se da Europa e a esta, conforme visto, não se irá unir novamente até o final da narrativa, quando estará voltada para o Sul. As personagens também se separaram do convívio com suas comunidades de origem e

---

<sup>26</sup> *A jangada de pedra*, p.38.

para estas não retornarão. Ao contrário, estabelecerão novos laços de afeto e amizade, em lugares diferentes. Afirma-se desta forma que houve performance, a qual faz pressupor determinada competência do sujeito do fazer. Mas o que possibilita à península e às personagens realizar – /poder fazer/ – a performance?

Já foi visto que a busca de novas formas de união só é viável a partir da ruptura, compreendida aqui como programa narrativo de uso, o qual coloca em jogo valores modais relativos à aquisição de competência. Procura-se saber agora o que (ou quem) torna factível essa ruptura e o que (ou quem) torna factível a busca de novos caminhos. No texto em estudo, levando em consideração por enquanto apenas a leitura que deste se pode fazer no plano do fantástico, é o *sobrenatural*<sup>27</sup> que se apresenta como destinador-manipulador do programa narrativo de uso que descreve a primeira transformação de estado dos sujeitos, isto é, o rompimento, tanto no plano coletivo quanto no individual, conforme formulações abaixo.

No plano coletivo:

$$\text{PN2 - F1 \{ sobrenatural \} \rightarrow \text{F2 \{ Península \} \rightarrow (Península \cup Europa)\}}$$

No plano individual:

$$\text{PN2 - F1 \{ sobrenatural \} \rightarrow \text{F2 \{ personagens \} \rightarrow (personagens \cup valores tradicionais)\}}$$

Leia-se o que afirma o narrador:

Sabido é que todo efeito tem sua causa, e esta é uma universal verdade, porém, não é possível evitar alguns erros de juízo, ou de simples identificação, pois acontece considerarmos que este efeito provém daquela **causa**, quando afinal ela foi outra, **muito fora do alcance do entendimento que temos e da ciência que julgávamos ter.**<sup>28</sup>

<sup>27</sup> O termo *sobrenatural*, neste contexto, é utilizado no sentido de algo que é superior à natureza humana, uma vez que, no enredo de *A jangada de pedra*, tudo faz crer que o rompimento dos Pirineus esteja relacionado com fatos inusitados.

<sup>28</sup> *A jangada de pedra*, p.12.



Fora do alcance do entendimento está a inusitada rachadura dos Pireneus que, em termos de modalizações semióticas, coloca a península numa situação de /não poder não fazer/ a separação, assim como o fazem os fatos insólitos com relação às personagens. A manipulação que se verifica em ambos os casos ocorre no nível cognitivo, é negativa e se dá por *provocação*,<sup>29</sup> em que o destinador-manipulador exprime um juízo negativo a respeito da competência do manipulado e à qual está associado um /dever fazer/. Tudo ocorre como se o sobrenatural zombasse da capacidade de Espanha e Portugal, e por conseqüência de sua gente, de sobreviverem a uma disjunção súbita. Países e populações vêem-se de uma hora para outra como que obrigados a agir de alguma forma, provocados por acontecimentos inusitados que se supõem relacionados entre si. Nisso parecem acreditar as autoridades que interrogam Joaquim Sassa a respeito da pedra pesada que havia atirado ao mar. Registra-se o que lhe diz o governador civil:

[...] **a ruptura dos Pirenéus não se explica por causas naturais**, ou então estaríamos mergulhados numa catástrofe planetária, foi a partir desta evidência que começamos a investigar casos insólitos ocorridos nestes últimos dias, e o seu é um deles.<sup>30</sup>

A própria personagem chega a considerar esta hipótese:

[...] **Quem sabe se a culpa não é minha**, murmurou Joaquim Sassa [...] atirei uma pedra ao mar e há quem acredite que foi razão de arrancar-se a península à Europa.<sup>31</sup>

Os outros casos insólitos também são contextualizados em relação de causa e efeito.

<sup>29</sup> Para os demais tipos de manipulação, ver COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991, p. 109 e GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cutrix, s.d., p. 269.

<sup>30</sup> *A jangada de pedra*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 69

[...] Por exemplo, pareceu ficar demonstrado que **se os cães de Cerbère** [que eram mudos] **ladram foi porque Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho.**<sup>32</sup>

E foi porque Joana Carda riscou o chão é que parece terem-se rachado os Pireneus. Ela própria não desconsidera esta hipótese.

[...] Estava o pau ali no chão fiz um risco com ele, **se por tê-lo feito é que estas coisas acontecem**, quem sou eu para o jurar, o que é preciso é ir lá ver.<sup>33</sup>

Joaquim Sassa é quem em algum momento chega a questionar, pela voz do narrador, a ligação entre os eventos individuais e o fato coletivo, porém seu pensamento resta inconcluso:

[...] era a vez de Joaquim Sassa duvidar. De súbito, por iluminação do dia novo ou efeito da noite má conselheira, todos estes episódios lhe pareciam absurdos, não podia ser verdade partir-se um continente por alguém ter atirado uma pedra ao mar, maior a pedra do que as forças que a lançaram, mas **era verdade incontroversa ter sido atirada essa pedra e ter-se partido esse continente, e um espanhol diz que sente a terra tremer, e um bando de pássaros doidos não larga um professor português**, e sabe-se lá o que mais aconteceu ou estará para acontecer por essa península além.<sup>34</sup>

O que aconteceu foi que um pé-de-meia, desde o momento em que começou a ser desmanchado por Maria Guavaira, não parou mais de soltar seu fio de lã azul, que enche um quarto inteiro na casa dessa mulher.

Infere-se, portanto, uma relação de pressuposição recíproca entre a manipulação que /faz fazer/ o sujeito coletivo e aquela exercida sobre os sujeitos individuais. Ou seja, se por um lado a soma dos eventos insólitos ocorridos em nível pessoal caracteriza-se como o destinador-manipulador do rompimento dos Pireneus,

<sup>32</sup> *A jangada de pedra*, pp. 12-3.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 72.

por outro é a ocorrência continental que surge como manipuladora do fato inusitado sucedido a cada personagem. O narrador, entretanto, modaliza estas relações na categoria do /parecer/.

Já se fez referência ao fato de que algumas personagens, ante o sobrenatural, abandonam suas rotinas pelo desejo de partilhar experiências. Um exemplo é o seguinte diálogo entre Joaquim Sassa e José Anaiço:

[...] E se o encontrarmos [Pedro Orce], que vamos dizer-lhe [...] **Vamos falar-lhe da tua pedra e dos meus estorninhos, e ele falará da terra que tremeu, ou ainda treme.**<sup>35</sup>

Outro exemplo é a conversa entre José Anaiço e Joana Carda:

Estão sentados, felizmente numa sombra de árvores, ele perguntou, **Que foi que a trouxe a Lisboa, por que razão veio procurar-nos, e ela disse, Porque deve ser verdade que você e os seus amigos têm parte no que está a acontecer,** A acontecer a quem, Bem sabe a que me refiro, a península, o arrancamento dos Pirenéus, esta viagem como nunca se viu outra.<sup>36</sup>

Mas o motivo para largar tudo e sair península adentro pode advir simplesmente do espírito de aventura, que não mede conseqüências nem antecedentes. Pedro Orce propõe, pela primeira vez:

[...] **E se fôssemos à costa ver passar o rochedo.** [...] Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, deslocamo-nos nas calhas do tempo com um movimento circular, como os espojinhos que atravessam o campo levantando poeira [...] Outras vezes **uma palavra é quanto basta,** Vamos ver passar o rochedo, e logo se puseram de pé, prontos para a aventura.<sup>37</sup>

Uma segunda vez ainda o farmacêutico decidirá o destino:

<sup>35</sup> *A jangada de pedra*, p. 72

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 80.

[...] Maria Guavaira disse em voz alta e clara, Há um tempo para estar e um tempo para partir, ainda não chegou o tempo de voltar, e Joaquim Sassa perguntou, Para onde queremos ir, Por aí sem destino, **Vamos ao outro lado da península, propôs Pedro Orce**, nunca vi os Pirenéus.<sup>38</sup>

Em muitas situações, é a percepção instintiva a respeito dos acontecimentos que move estas pessoas:

Há um acordo entre este cão e estas pessoas, **quatro seres racionais consentem em deixar-se conduzir pelo instinto animal**, salvo se estão todos eles a ser atraídos por um íman colocado ao norte ou puxados pela outra ponta de um fio azul gémeo deste que o cão não larga.<sup>39</sup>

Nota-se com isso que, se o destinador-manipulador do programa narrativo de uso (o sobrenatural) obriga, por meio da provocação, península e personagens a empreenderem a separação, este /dever fazer/ logo estará associado a um /querer fazer/ a transformação, viabilizado pelo destinador-manipulador do programa narrativo de base, que é o *espírito de aventura*. Vejam-se as seguintes formulações:

PN1 - F1{espírito de aventura → F2 { Península → (Península ∩ Hemisfério Sul)}}

PN1 - F1{espírito de aventura → F2 { personagens → (personagens ∩ novos valores)}}

Uma vez desgarrada da Europa, a Península Ibérica se lança ao mar:

[...] sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos

<sup>38</sup> *A jangada de pedra*, p. 234.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 168.

cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, **barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido.**<sup>40</sup>

É a possibilidade de revelação do desconhecido que seduz o sujeito para a ação. O que se tem, portanto, em termos semióticos é a manipulação em nível cognitivo, do tipo positiva, que se dá por meio da *sedução*. Neste caso o destinador-manipulador manifesta um juízo positivo sobre a competência do manipulado, o qual associa ao seu /não poder não fazer/ um /querer fazer/. É como se península e personagens se colocassem em movimento justamente por acreditar na sua própria potencialidade de empreender conjunções com objetos de valor diferentes daqueles com os quais se mantinham conjuntos antes dos acontecimentos sobrenaturais. Note-se como a expectativa da comunidade ibérica é expressa por um telejornal espanhol:

Mostraram também as imagens de Portugal, da costa do mar atlântico, com as vagas batendo nos rochedos ou revolvendo as areias, e estava muita gente a olhar o horizonte, com aquele trágico ademane de quem se preparou desde séculos para o ignoto e teme que afinal não venha [...] Lírico, arrebatado, o locutor espanhol declama, Vejam-se os portugueses, ao longo das suas douradas praias, proa da Europa que foram e deixaram de ser, porque do cais europeu nos desprendemos, mas **novamente fendendo as ondas do Atlântico, que almirante nos guia, que porto nos espera.**<sup>41</sup>

Na verdade, não há no interior da narrativa nenhuma explicação conclusiva a respeito de forças internas ou externas que estariam fazendo a península mover-se pelo mar. Quatro hipóteses são apresentadas, mas sobre todas pairam dúvidas. A primeira, segundo a qual o trajeto era direcionado por um ato de vontade, é logo ridicularizada pelo narrador:

---

<sup>40</sup> *A jangada de pedra*, p. 43.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 88-9.

[...] ninguém ousará pretender que uma massa enorme de pedra e terra [...] possa produzir [...] uma inteligência e um poder capazes de conduzir-se com precisão.<sup>42</sup>

A segunda defende que a progressão se fará, de cada vez, em novo ângulo reto e admite a probabilidade de regresso da península ao ponto de partida, possibilidade esta que, como já se sabe, ficará em aberto até o final da obra. A terceira tese propõe a hipótese da existência de um campo magnético na península, mas não esclarece muito além disso. A quarta, que acaba ganhando grande popularidade, fala de potências metapsíquicas e afirma que a massa de terra teria, no caso da iminente colisão com os Açores, sido desviada por um vetor formado pela concentração, em um décimo de segundo, “das ânsias de salvação e dos terrores das populações afligidas”.

De qualquer modo, não poderá chegar muito longe a tentativa de se explicar por causas naturais as conseqüências de um fato sobrenatural. Se Portugal e Espanha viajam (navegam) haverá outras razões de natureza histórica, como se verá. O que importa agora é compreender a próprio espírito de aventura (que se expressa no empreendimento da navegação) como sujeito manipulador do /querer fazer/ gerar uma nova forma de ser da Península Ibérica. É o que se pressupõe do seguinte trecho:

[...] a península retoma seu caminho, agora na direcção sul, ao tempo que continua a rodar em torno do seu imaginário eixo, por certo não saberíamos ultrapassar e enriquecer o simples enunciado dos factos se não viesse ajudar-nos a inspiração daquele poeta português que **comparou a revolução e descida da península à criança que no ventre de sua mãe dá a primeira trambolha da sua vida.**<sup>43</sup>

E essa criança deverá nascer já voltada para novas conjunções, como se vê:

[...] A península parou o seu movimento de rotação, desce agora a prumo, **em direcção ao sul, entre a África e a América Central** [...] mas

<sup>42</sup> *A jangada de pedra*, p. 238.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.304.

desce devagar. Os sábios, ainda que com muita prudência, prevêem que o movimento está prestes a cessar.<sup>44</sup>

Ao mesmo tempo em que a península é compreendida como um bebê quase formado, prestes a vir à luz, novas formas de ser também são geradas pelas personagens:

[...] Foi aqui, numa destas aldeias, que **Maria Guavaira e Joana Carda perceberam que estavam grávidas.**<sup>45</sup>

E pela população em geral:

[...] Foi o caso que, de uma hora para a outra [...] **todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas** [...] Tendo tudo isso acontecido, dizendo o tal português poeta que 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.<sup>46</sup>

A metáfora do nascimento, utilizada para simbolizar a completude das transformações, confirma o paralelismo das performances realizadas pelos sujeitos coletivo e individual. Já se falou do espírito de aventura como destinador-manipulador da conjunção de Portugal e Espanha com os países do hemisfério sul. Mostra-se adiante como o mesmo espírito, ou seja, a curiosidade, também manipula, por meio da sedução, o /querer fazer/ das personagens. Ao decidir procurar Pedro Orce, Joaquim Sassa diz a si mesmo:

---

<sup>44</sup> *A jangada de pedra*, p. 310.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 306.

[...] **Vou lá saber** se existe alguma ligação entre o que me sucedeu a mim e aquilo de sentir a terra tremer debaixo dos pés.<sup>47</sup>

Em busca de satisfazer sua curiosidade é que ele toma conhecimento da existência de José Anaiço. Foi durante a viagem, enquanto jantava num restaurante de uma vila às margens do Tejo. A televisão noticiava os últimos acontecimentos e pedia às pessoas que, caso soubessem da ocorrência de fenômenos inexplicáveis, avisassem as autoridades mais próximas. O dono do restaurante então comentou:

[...] de moer o juízo, conta-me dessas, é aquilo dos estorninhos do professor. **Que estorninhos, que professor, perguntou Joaquim Sassa.**<sup>48</sup>

O professor José Anaiço decide acompanhar Joaquim Sassa. No caminho, pedem informações a Roque Lozano, que não sabe a localização exata de Orce. Mas os portugueses encontram o povoado, onde se estabelece mais uma conjunção.

Em Orce **encontraram os viajantes a Pedro Orce.**<sup>49</sup>

Depois da tentativa de ver Gibraltar, ao chegarem em Lisboa, é Joana Carda quem lhes vem ao encontro, a propor novas andanças, que eles não recusam.

[...] Parecia que as nossas viagens tinham acabado, que ia cada um para sua casa, à vida de todos os dias, **Vamos à vida destes dias, a ver o que dá.**<sup>50</sup>

O que se dá, além de verem um risco na terra, é o encontro com o cão. Mas, antes, José Anaiço e Joana Carda já estarão aproximados:

[...] assim passou a ser sempre, **onde estava José, Joana estava,** embora nenhum deles, por enquanto, saiba dizer porquê e

---

<sup>47</sup> *A jangada de pedra*, p. 48.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 125.



para quê, ou, sabendo-o já, não se atreveriam, cada momento tem o seu sabor próprio, e o deste ainda não se esgotou.<sup>51</sup>

O próximo momento acontecerá no dia seguinte, na casa de Joaquim Sassa, na cidade do Porto:

[...] **Dormem cansados Joana Carda e José Anaiço, que a meio da noite uma terceira vez se tinham juntado**, estão no princípio, por isso cumprem a boa regra de não recusar ao corpo o que o corpo, por suas razões próprias, reclama.<sup>52</sup>

Nessa ocasião já é o cão que os conduz. Quando o encontraram, foi o farmacêutico quem dele se aproximou. Entre o homem e o animal estabeleceu-se uma sutil e mágica relação:

[...] **Pedro Orce [...] pôs-lhe a mão sobre a cabeça. O cão cerrou os olhos sob o afago, duma maneira pungente, se tal palavra tem cabimento**, é de cães que vimos falando, não de pessoas sensíveis que praticam a sensibilidade, e depois levantou-se, fitou os humanos um por um, deu-lhes tempo para entenderem e começou a andar.<sup>53</sup>

O cão queria que o seguissem. Isto eles compreenderam rapidamente. Mais difícil, no entanto, foi resolver se deveriam fazê-lo. Primeiro discutiram se haveria sentido embarcar numa aventura como aquela. Por fim, Pedro Orce – outra vez ele – deu o tom da decisão:

Não te dêem cuidado os sentidos completos, isto disse Pedro Orce, **uma viagem não tem outro sentido que acabar-se, e nós estamos a meio caminho, ou no princípio dele**, quem é que o pode saber, diz-me que fim tiveste e eu te direi que sentido pudeste ter.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> *A jangada de pedra*, p. 135.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 146.

O cão, com um fio de lá azul na boca, leva os viajantes para as terras da Galícia, nas proximidades de Santiago de Compostela. É Maria Guavaira quem os recebe, como se já os esperasse.

Subitamente o cão pára. O sol está raso com a cumeada dos montes, adivinha-se o mar do outro lado. A estrada desce em curvas [...] Em frente, a meia encosta, há uma casa grande [...] O sol escondeu-se. **Então um fio azul ondulou no ar, quase invisível na transparência, como se procurasse apoio, roçou as mãos e os rostos, Joaquim Sassa segurou-o [...] Que faço com isso, perguntou, mas os outros não podiam responder, o cão sim, saiu da estrada e pôs-se a descer a encosta suave, foi atrás dele Joaquim Sassa, a sua mão levantada seguia o fio azul [...]** Quando pararam num terreiro defronte da casa, chegava Joaquim Sassa a dez passos da porta, que estava aberta [...] **Do interior escuro da casa surgiu uma mulher. Tinha na mão um fio, o mesmo que Joaquim Sassa continuava a segurar.**<sup>55</sup>

Como se vê, o espírito de aventura deu a essas pessoas a possibilidade de unirem-se umas às outras, de descobrirem um barco de pedra oculto por trás das montanhas na costa da Galícia e de encontrarem um meio de vida (eles passam a vender roupas) no meio do caos que se transformou a península depois do rompimento dos Pireneus.

Ocorreram três êxodos num curto espaço de tempo. O primeiro foi o dos turistas estrangeiros, quando se deu a notícia oficial da ruptura. O segundo, das classes mais abastadas, verificou-se quando se teve a certeza de que a fratura era irreparável. O terceiro, da população litorânea, teve como causa o pânico. A península parecia ir de encontro aos Açores. Mas é do meio do caos que surge o novo: o engravidamento coletivo ou, em outras palavras, a geração de milhões de crianças cujos pais não se sabe ao certo quem sejam. Pode ser o velho farmacêutico, no caso das mulheres nomeadas, podem ser as “águas murmurantes” ou o “sopro dos ventos”, em se tratando das mulheres em geral. O mais provável, no entanto, é que essas crianças sejam filhas da busca pelo desconhecido em que se lançou a península; filhas da aventura que pode levar até mesmo à morte.

---

<sup>55</sup> *A jangada de pedra*, pp. 174-6.

O último componente do esquema narrativo canônico é a sanção, que se apresenta sob duas formas, ou seja, segundo as dimensões pragmática e cognitiva.<sup>56</sup> Viu-se anteriormente que o destinatário-sujeito é sancionado em atenção ao contrato que estabelece com o destinador. Entra em jogo neste contrato um sistema axiológico (implícito ou explícito em um discurso dado) em que os valores são marcados positiva ou negativamente. Em *A jangada de pedra* a separação da Península Ibérica em relação à Europa e o direcionamento daquela para o Sul são valores apresentados como positivos. Já no final da narrativa, há como que um encantamento das pessoas com relação à viagem coletiva. A comparação da península a uma criança que, viajando, se formou em ventre aquático é relacionada à evolução, ao renascimento da população ibérica. Ao girar a massa de pedra e terra, era como

[...] se o homem, afinal, não tivesse de sair com históricos vagares da animalidade e pudesse ser posto outra vez, inteiro e lúcido, num mundo novamente formado, limpo e de beleza intacta (p.306).<sup>57</sup>

E o caminho que Portugal e Espanha tomam também é visto como positivo:

[...] **o novo rumo**, vistas bem as coisas, **não era assim tão mau**. Eles estão a descer entre a África e a América Latina [...] Sim, **o rumo pode trazer benefícios** (p.309).<sup>58</sup>

O engravidamento coletivo, por sua vez, é saudado pelas autoridades. Ante a expectativa de nascimento de doze a quinze milhões de criança, o primeiro-ministro discursa:

[...] a gravidade da expressão oficial luta contra o apetite do riso, a todo o momento parece que vai dizer, **Portuguesas, portuguesas, grande**

---

<sup>56</sup> COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette, 1991, p. 113.

<sup>57</sup> *A jangada de pedra*, p. 306.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 309.

**será o nosso proveito**, espero que não tenha sido menor o gosto, que fazer filhos sem a boa alegria da carne é a pior das condenações.<sup>59</sup>

A sanção dita pragmática apresenta-se em duas faces. Na primeira, o julgador realiza um julgamento epistemológico (da ordem do *crer*) sobre a conformidade ou não-conformidade da performance com relação ao previsto no contrato anteriormente estabelecido. Na segunda, é a retribuição a que faz juz o destinatário-sujeito que, segundo sua realização esteja de acordo ou não com a axiologia presente na narrativa, será uma recompensa ou punição. É por este tipo de sanção que Joana Carda e José Anaiço, Maria Guavaira e Joaquim Sassa são recompensados. Todos, por terem largado suas rotinas em busca do desconhecido, encontram novos parceiros na vida. Cada casal por sua vez ganhará um filho para criar. O cão mudo, depois de servir ao destino dessas personagens, embora perca o “amigo” Pedro Orce, recebe a voz como prêmio. A própria morte de Pedro Orce não é tratada, de modo algum, como uma punição. Deve-se lembrar que, por ter-se aventurado, o velho farmacêutico mantém relações sexuais com duas mulheres bem mais jovens do que ele, o que pode, do ponto de vista da psicologia masculina, ser compreendido como recompensa. Pode-se inferir que o velho morre para dar lugar ao novo, como referência ao próprio modo de ser da vida, em seu eterno processo de morte e renascimento. Neste caso, entretanto, é a sanção cognitiva que pode explicar a transformação empreendida pelo destinatário-sujeito. Leiam-se, primeiramente, os dois trechos abaixo:

[...] aceite-se que finjam José Anaiço e Joaquim Sassa o seu próprio despeito, de quem vê posto em dúvida pela mulher o seu poder fecundativo [...] **porque se é verdade que as duas mulheres** [Joana Carda e Maria Guavaira] **estão grávidas, também verdade é que ninguém sabe de quem.**<sup>60</sup>

[...] Joana Carda e Maria Guavaira choram. A este homem que aqui vai morto [Pedro Orce] deram elas o seu corpo misericordioso, com suas

<sup>59</sup> *A jangada de pedra*, p. 308.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 307.

próprias mãos o puxaram para si, o ajudaram, e **talvez sejam filhos dele as crianças que se estão gerando dentro dos ventres.**<sup>61</sup>

A sanção cognitiva não apresenta um julgamento sobre o *fazer*, mas sobre o *ser*. O destinador-julgador faz um julgamento epistêmico sobre a “realidade” da prova decisiva a que é submetida o destinador-sujeito, isto é, sobre a realização ou não de suas explorações. Mas a sanção cognitiva pode corresponder também ao ponto de vista do destinatário-sujeito, ou seja, ao *reconhecimento* deste a respeito de sua própria performance. Como se notou, há uma forte suspeita de que Pedro Orce seria o pai dos filhos de Joana Carda e Maria Guavaira, embora nem elas tenham a certeza disso.

[...] as duas mulheres chamaram os seus homens de parte, foram com eles passear ao campo [...] e ali, sem rodeios, como tinham combinado, lhes disseram, **Estou grávida, e não sei se é de ti, se de Pedro Orce** (p.291).<sup>62</sup>

Pedro Orce tampouco fica sabendo que as mulheres estavam grávidas. Morre sem ao menos sonhar com (reconhecer) a possibilidade de estar deixando dois filhos em gestação. Do ponto de vista dos destinatários-sujeitos, o narrador embaralha, por assim dizer, o *ser*, que é da ordem da imanência, e o *parecer*, da ordem da manifestação. Já do ponto de vista do destinador-julgador, é o sobrenatural – manipulador de toda a narrativa – que vem clarear qualquer sombra de dúvidas a respeito da paternidade do farmacêutico.

## 2.4 Semântica narrativa

Como se sabe, é a semântica narrativa que se ocupa dos valores inscritos nos objetos. “Numa narrativa, aparecem dois tipos de objetos: objetos modais e objetos de valor. Os primeiros são o querer, o dever, o saber e o poder fazer, são

<sup>61</sup> *A jangada de pedra*, p. 315.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 291.

aqueles elementos cuja aquisição é necessária para realizar a performance principal. Os segundos são os objetos com que se entra em conjunção ou disjunção na performance principal”.<sup>63</sup>

No que se refere ao texto em estudo, pode-se afirmar que o valor inscrito no objeto concreto Europa é o da /dessemelhança/, enquanto que hemisfério sul concretiza o objeto-valor /identidade/. Com relação aos objetos modais, lembra-se que estes já foram descritos paralelamente à análise da sintaxe do nível narrativo.

Viu-se de que modo os programas narrativos de uso colocaram em jogo valores modais relativos à aquisição de competência. É o sobrenatural que investe os sujeitos do /poder fazer/ a transformação. No caso da península, trata-se do poder afastar-se do continente europeu, do qual a Ibéria sente-se cultural e economicamente apartada. Quanto às personagens, esse /poder fazer/ diz respeito a mudanças radicais na rotina de suas vidas. A partir da ruptura, os sujeitos passam então a ser modalizados pelo /dever fazer/ a performance, isto é, buscar um novo modo de ser no mundo, sob o risco de sucumbir às estruturas psíquicas, sociais e econômicas cristalizadas. Manipulado pelo espírito de aventura, esse /dever fazer/ vai tornar-se um /querer fazer/ a reconstrução da identidade ibérica, individual e coletiva, a partir do reencontro de Portugal e Espanha com seu passado remoto, isto é, com sua vocação navegadora.

## 2.5 Sintaxe discursiva

No nível da sintaxe discursiva são estudados basicamente dois aspectos do texto: aqueles referentes às projeções da instância da *enunciação* no enunciado, isto é, relativos à produção, e os que dizem respeito às relações entre *enunciador* e *enunciatário*, que dão conta do processo de comunicação.

Segundo Benveniste, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito”<sup>64</sup>. Por conseqüência, a enunciação é o lugar de instauração

<sup>63</sup> FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3.ed., São Paulo, Contexto, 1992, p. 28.

<sup>64</sup> BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiz Neri. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1976, p. 286.

desse “sujeito”, em torno do qual se organizam o espaço e o tempo da enunciação. Enunciação é a instância de mediação que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua.<sup>65</sup> A pessoa que enuncia o faz num dado espaço e num determinado tempo. Assim, a enunciação é o lugar que se pode denominar *ego, hic et nunc*, a partir do qual se dá a projeção, para fora dessa instância, tanto dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espacio-temporais, que constituem o sujeito da enunciação.

O conjunto dos procedimentos capazes de instituir o discurso como um espaço e um tempo povoado de sujeitos outros que não o enunciador constitui a competência discursiva no sentido estrito. Se se acrescenta a ela o depósito de *figuras* do mundo e das *configurações discursivas* (ver cap. III), que permitem ao sujeito da enunciação exercer seu saber-fazer figurativo, tem-se então a competência discursiva em sentido lato.<sup>66</sup>

Deve-se, porém, distinguir a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado, e a *enunciação enunciada* que é o conjunto de índices que remetem à instância enunciativa. Desta, deve se diferenciar ainda a *enunciação reportada*, isto é, o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo.

Em se tratando de discurso narrativo, diz Maingueneau, esses sujeitos – enunciador e co-enunciador<sup>67</sup> – são lugares pressupostos pela instituição literária, lugares do narrador e do leitor instalados no texto, e não um *eu* e um *tu* imediatos.<sup>68</sup> Também no que se referem às dimensões espacial e temporal, os textos literários constroem suas cenas enunciativas através de um jogo de relações internas ao próprio texto, que implica a instauração de certa relação entre o momento e o lugar a partir dos quais o narrador enuncia e o momento e o lugar dos acontecimentos que ele narra.

É, pois, na enunciação enunciada que se evidenciam os mecanismos de construção de cada sujeito dentro do enunciado. No discurso narrativo, é a

<sup>65</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p.146.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>67</sup> O termo é extraído de D. Maingueneau, que, juntamente com A. Culioli, prefere *co-enunciador* a *enunciatário*, em razão do papel ativo que este desempenha na enunciação.

<sup>68</sup> MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 44.

enunciação enunciada que fornece os elementos necessários para que se possa melhor apreender a carga de significação resultante da forma de instalação de cada actante do discurso, carga esta que se configura como unidade constitutiva do todo de significação que é o texto.

Os mecanismos de instauração das categorias de pessoa, espaço e tempo no enunciado são dois: a *debreagem* e a *embreagem*.

Debreagem é a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir o enunciado-discurso.<sup>69</sup> Tendo em vista que a enunciação é o lugar do “eu-aqui-agora”, isto é, a instância em que as categorias de pessoa, espaço e tempo encontram-se em estado de sincretismo, há uma *debreagem actancial*, uma *debreagem espacial* e uma *debreagem temporal*.

Como nenhum *eu*, *aqui*, ou *agora* inscritos no enunciado são de fato a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação, que ficam sempre implícitos e pressupostos, a debreagem consiste, num primeiro momento, em disjuntir do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*, um *não-aqui* e um *não-agora*.

Há dois tipos bem distintos de debreagem: a *debreagem enunciativa* e a *debreagem enunciva*.

A debreagem enunciativa é aquela por meio da qual se instalam no enunciado os actantes da enunciação (*eu / tu*), o espaço da enunciação (*aqui*) e o tempo da enunciação (*agora*). Reunindo as três instâncias, a debreagem enunciativa é aquela em que o *não-eu*, o *não-aqui* e o *não-agora* são enunciados como *eu*, *aqui*, *agora*.

[...] lá embaixo se tinham juntado Maria Guavaira e Joaquim Sassa, os tempos mudaram muito, agora é encher, atar e pôr ao fumeiro, se **me** é permitida a grosseira, plebeia e arcaica comparação (p.185).<sup>70</sup>

<sup>69</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p. 95.

<sup>70</sup> **A jangada de pedra**, p. 185.



No trecho acima, há uma debreagem actancial enunciativa que instala no enunciado o *eu* (me) enunciador. Trata-se, neste caso, do narrador que, utilizando-se da primeira pessoa, questiona seu próprio fazer e lugar social enunciativos, ou seja, pergunta a si próprio se lhe é permitida, dentro da posição enunciativa que ocupa, a utilização de expressões populares para tecer comentários sobre o relacionamento sexual das personagens Maria Guavaira e Joaquim Sassa.

No fragmento abaixo, o narrador comenta a passagem da península, em seu deslocamento para ocidente pelo oceano Atlântico, ao norte do arquipélago de Açores. Nota-se a debreagem actancial enunciativa, em que se instalam os dois actantes da enunciação, o *eu* e o *tu*.

[...] imagine-se o que seria se, em vez daquele seu feitio esquinado, a península tivesse ao sul uma costa toda cortada a direito, [eu] **não sei se** [você] **está a seguir** o desenho. <sup>71</sup>

Já no seguinte trecho há uma debreagem temporal enunciativa, evidenciada pela utilização do verbo *ser* no tempo presente, e uma debreagem espacial enunciativa, por meio da qual o enunciador instala um *aqui* no enunciado.

**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 (p.18). <sup>72</sup>

Vale lembrar que na debreagem espacial enunciativa todo espaço ordenado em função do *aqui* é um espaço enunciativo, assim como na debreagem temporal são enunciativos os tempos ordenados com relação ao *agora* da enunciação.

A debreagem enunciativa gera a forma discursiva do enunciado enunciado, isto é instala no enunciado os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*), como ocorre de modo localizado no fragmento abaixo:

<sup>71</sup> *A jangada de pedra*, p.259

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 18.

[...] numa povoação do sul da Espanha, um homem [...] partiu da sua casa para ir à cidade de Granada, dizer aos senhores da televisão que há mais de oito dias sentia a terra tremer (p.29).<sup>73</sup>

Nota-se, primeiramente, que uma debreagem espacial enunciativa estabelece o ponto de partida da ação de “um homem” (que em seguida saber-se-á tratar-se de Pedro Orce), personagem esta que, por sua vez, é instaurada por meio de uma debreagem actancial enunciativa. Em seguida há outra debreagem espacial enunciativa que instaura o local para onde a personagem se locomove e onde seu *ato de dizer* irá se desenrolar. No conteúdo da fala da personagem, reportada por meio de discurso indireto, informa-se a ocorrência durativa no tempo de determinado fato, a partir de um marco temporal pretérito instituído no romance: o momento em que surgiram os primeiros sinais de rompimento dos Pireneus.

Vejam-se agora os trechos que marcam a entrada em cena de cada personagem:

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.<sup>74</sup>

[...] nesta praia do norte [de Portugal] **Joaquim Sassa** segura uma pedra, tão pesada que já as mãos lhe cansam [...] atirou a pedra, contava que ela caísse distante poucos passos [...] mas [...] a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tornou a subir, em grande voo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo [...] Como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada.<sup>75</sup>

Diria **Pedro Orce**, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira, forte

<sup>73</sup> *A jangada de pedra*, p. 29.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 11.

presunção a sua, se não nossa, que levemente estamos duvidando, se cada pessoa deixa no mundo ao menos um sinal, este poderia ser o de Pedro Orce por isso declara, Pus os pé no chão e a terra tremeu.<sup>76</sup>

[...] um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais, ia por carreiros e caminhos entre árvores [...] e por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos, tantos que faziam uma nuvem escura e enorme, como de tempestade. Quando ele parava, os estorninhos ficavam a voar em círculo ou desciam fragorosamente sobre uma árvore [...] Recomeça a andar **José Anaiço**, era este o seu nome, e os estorninhos levantavam-se de rompão, todos ao mesmo tempo, vruuuuuuuuu.<sup>77</sup>

**Maria Guavaira** [...] subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho [...] pôs-se a desfazer-lhe as malhas [...] Passou uma hora 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.<sup>78</sup>

O narrador, além de debreagens actanciais, elabora debreagens espaciais e temporais enuncivas específicas a cada situação narrada. Também no nível coletivo, são as debreagens que dão conta da instalação dos actantes e dos espaços enuncivos.

[...] É que [...] chegou o momento de dizer, agora chegou, que a **Península Ibérica** se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará.<sup>79</sup>

Mãe amorosa, a **Europa** afligiou-se com a sorte das suas terras extremas, a ocidente (p.31).<sup>80</sup>

A época do ano em que se passa a história contada em *A jangada de pedra* é conhecida por meio de uma debreagem temporal enunciva:

---

<sup>76</sup> *A jangada de pedra*, p. 13.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 31.

[...] não obstante estar o céu limpo [...] perfeito e liso azul de Agosto.<sup>81</sup>

Segundo Greimas e Courtès,<sup>82</sup> conforme o tipo de debreagem utilizado – enunciativa ou enunciva –, distinguir-se-ão duas formas discursivas: na enunciativa têm-se as formas próprias da enunciação enunciada, que ocorrem tanto nos casos das narrativas em *eu* quanto das seqüências dialogadas; a debreagem enunciva cria as formas do enunciado enunciado, como ocorre, por exemplo, nas narrações que têm sujeitos quaisquer.

Se se toma por base o texto “Estrutura das relações de pessoa no verbo” de Benveniste,<sup>83</sup> segundo o qual a categoria de pessoa, instalada pelo mecanismo da debreagem actancial, articula-se em *pessoa / não-pessoa*, a debreagem enunciativa e a enunciva criam, pois, dois efeitos de sentido: o de subjetividade e o de objetividade respectivamente. Ao termo *pessoa* correspondem os morfemas pessoais *eu* e *tu*, próprios da debreagem enunciativa, enquanto que ao termo *não-pessoa* corresponde o morfema pessoal *ele*, que marca a debreagem enunciva.

Assim, o *eu* e o *tu* projetados no enunciado correspondem aos actantes da enunciação enunciada, enquanto que o(s) *ele(s)* projetado(s) corresponde(m) ao(s) actante(s) do enunciado.

A debreagem interna ocorre quando “um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torna instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem que pode ser enunciativa ou enunciva”.<sup>84</sup> Pode-se dizer que a debreagem enunciva de segundo grau se dá quando, a partir de um *narrador* já instalado pela instância implícita de enunciação, instauram-se no discurso os actantes do diálogo – *interlocutor* e *interlocutário* –, ou seja, os *eu / tu* que dialogam por meio do discurso direto, como no seguinte fragmento:

<sup>81</sup> **A jangada de pedra**, p. 31.

<sup>82</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p. 96.

<sup>83</sup> BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiz Neri. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1976, p. 247.

<sup>84</sup> FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, Ática, 1996, p. 45.

[...] O homem, que era português, de nome Sousa, e viajava com a mulher e os sogros, voltou para o carro e disse, **Até parece que já entrámos em Portugal, imagina, uma vala enorme, podia amolgar-me as jantes, partir um semieixo** [...] A mulher, sem dar muita atenção à informação, respondeu, **Vê lá tu.**<sup>85</sup>

No trecho a seguir, é possível notar como, por meio de debreagens internas, são instalados no enunciado três interlocutores. O que se observa, na utilização deste mecanismo, é um efeito de sentido de realidade, pois se tem a impressão de que são as próprias personagens que tomam, cada uma por seu turno, a palavra.

[...] Pedro Orce faz um gesto que abrange a mísera aldeia [...] Não passa ninguém, não se ouve ladrar um cão, os estorninhos sumiram-se, um longo arrepio percorre as costas de Joaquim Sassa, que não consegue reprimir o mal-estar, e **José Anaíço pergunta**, Que nome tem aquela serra ao fundo, **É a serra de Sagra [é Pedro Orce quem responde]**, E esta, à nossa direita, **É a serra de Maria**, Quando o homem de Orce morreu, deve ter sido ela a última imagem que os seus olhos levaram, Como lhe teria ele chamado quando falava com os outros homens de Orce, os que não deixaram crânios, **perguntou Joaquim Sassa**, Nesse tempo ainda nada tinha nome, **disse José Anaíço**, Como se pode olhar uma coisa sem lhe por nome, Tem de se esperar que o nome nasça. Ficaram os três a olhar, sem outras palavras, enfim **Pedro Orce disse**, Vamos.<sup>86</sup>

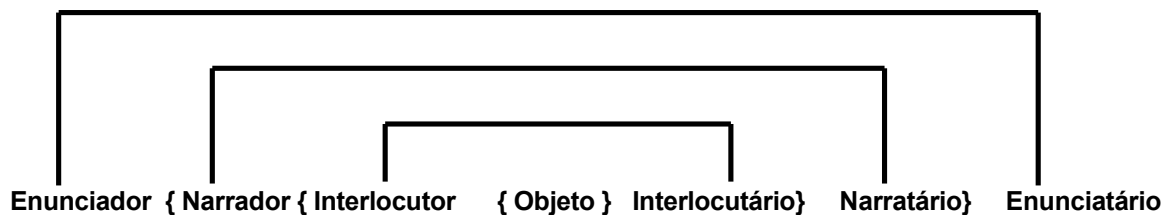
A debreagem interna será de terceiro grau se o sujeito debreado em segundo grau fizer outra debreagem e desenvolver uma narrativa que irá instalar um segundo diálogo e assim por diante. No trecho abaixo, cinco interlocutores, já instalados no discurso por meio de debreagem actancial enunciativa de segundo grau, passam a dialogar em pensamento – por meio de discurso direto – com um sexto interlocutor (o cão), também pertencente ao enunciado. A partir de certo momento do diálogo, cada interlocutor desenvolve uma narrativa que instala, cada um por seu turno, um novo sujeito, cuja voz é relatada em terceiro grau por meio de discurso direto.

<sup>85</sup> *A jangada de pedra*, p. 25.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp.81-2.

[...] Debaixo da árvore, com a galera à espera e o cavalo já refeito de forças, as cinco pessoas que se deixaram ficar para trás olham o cão como se dele é que devesse vir ordem ou conselho, Tu que vieste donde não sabemos [...] diz-nos tu, por um movimento, um gesto, um sinal, já que nem ladrar sabes, diz-nos para onde deveremos ir, que nenhum de nós quer voltar à casa do vale, seria para todos o princípio do último regresso, a mim me diria o homem que quer casar comigo **senhora case comigo**, a mim me diria o chefe do escritório onde trabalho **preciso dessa factura**, a mim me diria o meu marido **afinal sempre voltaste**, a mim me diria o pai do pior aluno **senhor professor dê-lhe umas palmatoadas**, a mim me diria a mulher do notário que se queixa de dores de cabeça **dê-me uns comprimidos para a dor de cabeça**, diz-nos tu então para onde deveremos ir, levanta-te e caminha, esse será o nosso destino (p.233-4).<sup>87</sup>

Barros<sup>88</sup> representa esses níveis enunciativos por meio do seguinte esquema:



Se a debreagem é a operação pela qual a instância da enunciação projeta fora de si termos ligados a sua estrutura de base, a *embreagem*, ao contrário, produz o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado.

Se o efeito produzido é o de retorno à enunciação, isto equivale a dizer que toda embreagem pressupõe uma debreagem anterior e que, assim como a debreagem, também a embreagem concerne às três categorias da enunciação:

<sup>87</sup> *A jangada de pedra*, pp. 233-4.

<sup>88</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual, 1988, p. 75.

actancial, temporal e espacial. No que se refere à sistematização de uma tipologia de embreagens, reconhecem-se tipos de embreagem correlatos aos da debreagem, como *embreagem enunciva* e *embreagem enunciativa*; *embreagem de primeiro grau*, que visa ao retorno à instância da enunciação, e *embreagem de segundo grau* – ou interna –, que se efetua no interior do discurso quando o sujeito visado já está aí instalado.

A embreagem actancial diz respeito à neutralização da categoria de pessoa:

[...]Pedro Orce disse, Por minha causa corremos riscos, voltamos para trás, mas Maria Guavaira respondeu, Continuamos, está aí o cão que nos defende, Um cão não pode fazer frente a uma alcateia, lembrou Joaquim Sassa, Este pode, e, por muito extraordinário que o caso pareça a quem destas matérias saiba mais que **o narrador** (p.281).<sup>89</sup>

No trecho acima, o que se nota formalmente é uma debreagem enunciva, que instala no enunciado um *e/e*: “o narrador”. Porém, como é o próprio narrador quem realiza a debreagem, esta se encontra complementada pelo conjunto de procedimentos chamado embreagem, que visa a produzir um efeito de identificação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação.

Em outras palavras, o *e/e* (narrador) instalado no enunciado significa *eu* (narrador). Dessa forma, o que se pode pressupor, na verdade, é que uma debreagem enunciativa (instalação de um *eu*) precedeu a uma embreagem enunciva, cujo efeito produzido é a neutralização da oposição categórica *eu / e/e*, permitindo com que o *e/e* enunciado recubra a instância da enunciação e possa ser compreendido como *eu*.

Com esse procedimento, denega-se o enunciado. Isto é, por meio da embreagem enunciva, que formaliza o actante da enunciação como um *e/e*, há uma volta à instância pressuposta pela própria existência do enunciado, que é a debreagem enunciativa implícita (instalação do *eu*), ou seja, uma volta à enunciação enunciada.

---

<sup>89</sup> *A jangada de pedra*, p. 281.

Outro exemplo de embreagem actancial (interna, neste caso) pode ser verificado no fragmento abaixo em que o *eu* é substituído por um *tu*.

[...] Joaquim Sassa [...] saiu para desentorpecer as pernas e refrescar o pensamento, que no entanto não soube ser bom conselheiro, propôs-lhe uma irregularidade, **Ficas** aí numa cidade mais populosa, que têm dessas comodidades, **procuras** uma casa de putas, **passas** a noite com uma delas, **descansa** que não **te** pedem o bilhete de identidade, assim **pagues**, e se não **te** apetecer recrear a carne, com as preocupações que **tens**, ao menos **poderás** dormir, se calhar até fica mais barato que o hotel, Absurdo respondeu Joaquim Sassa à proposta, a solução será dormir no automóvel, aí num caminho retirado, E se **te** aparecem uns valdevinos, uns vagabundos, uns ciganos, se **te** assaltam e roubam, se **te** matam, Estas terras são sossegadas, E se vem aí um incendiário de ofício ou de mania deitar fogo aos pinhais, estamos no tempo deles, **ficas** cercado pelas chamas, e **morres** queimado, que deve ser a pior das mortes, segundo tenho ouvido dizer, lembra-**te** dos mártires da inquisição, Absurdo, tornou a dizer Joaquim Sassa, está decidido, durmo no carro, e o pensamento calou-se, cala-se sempre quando a vontade é firme.[...] Até posso dormir ao relento, com o calor que faz, a esta ideia não respondeu o pensamento, mas desaprova (p.52-3).<sup>90</sup>

Há primeiramente duas debreagens enuncivas, por meio das quais são instalados no enunciado a personagem Joaquim Sassa e o pensamento da mesma personagem. Ao lançar mão desse expediente, o enunciador cria um efeito de divisão em duas instâncias enunciativas da personagem, que mantém um “diálogo interior”. É no discurso direto, manifestado neste diálogo, que se observa a instalação, por meio de debreagem interna enunciativa, do sujeito *tu*. Mas esse *tu*, na verdade, trata-se de um *eu*, em decorrência da neutralização da oposição entre esses dois termos, verificada no retorno à instância enunciativa do diálogo, operada pela embreagem de segundo grau actancial enunciativa. Dessa forma, a embreagem desreferencializa o enunciado que ela afeta. No trecho acima, por exemplo, a embreagem faz com que Joaquim Sassa fale consigo próprio como se

---

<sup>90</sup> *A jangada de pedra*, pp. 52-3.



dialogasse com outra pessoa. O resultado é a expressão mais intensa da divisão interna da personagem.

Quando as neutralizações de oposições ocorrem na categoria de espaço, tem-se a *embreagem espacial*:

[...] Passaram por **uma aldeia** em ruínas chamada Fuente Nueva, se fonte **aqui** houve envelheceu e secou.<sup>91</sup>

No trecho acima, há inicialmente uma debreagem espacial enunciva que instala um *lá* (uma aldeia) no enunciado. Na referência que se faz a esse mesmo lugar, verificada logo em seguida, por meio do uso da marca referencial *aqui*, que diz respeito ao espaço enunciativo, há uma embreagem espacial enunciativa que neutraliza a oposição categórica *lá / aqui*. O efeito que se obtém por meio deste recurso é o de aproximação do local descrito e, conseqüentemente, da cena narrada, tanto do enunciador quanto do enunciatário

Já a *embreagem temporal* refere-se a neutralizações efetuadas na categoria de tempo, como ocorre no fragmento abaixo:

**Ainda não clareava quando Joaquim Sassa se levantou** [...] Na profundidade prateada do olival os troncos começavam a tornar-se visíveis, havia **já** [naquele momento] no ar um bafo húmido e impreciso, como se a manhã estivesse saindo dum poço de água nevoenta, e **agora** cantou um pássaro, ou foi ilusão auditiva, nem as calhandras cantam tão cedo.<sup>92</sup>

O que se nota é um determinado tempo pretérito já instalado no enunciado, por meio de debreagem temporal enunciva. Em seguida, esse mesmo tempo enuncivo é referencializado por meio do termo enunciativo *agora*. Essa suspensão da oposição entre tempo enuncivo e tempo enunciativo, operada pela embreagem temporal enunciativa, presentifica para o leitor a cena narrada.

<sup>91</sup> *A jangada de pedra*, p.81.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 62.

### 3. A categoria de pessoa

Uma vez instalada no enunciado pelos mecanismos de debreagem e embreagem, a pessoa converte-se em *ator* do discurso pela reunião de pelo menos um *papel actancial* com pelo menos um *papel temático*, a partir dos quais é demarcada no interior do discurso (ver Cap. 4). A demarcação de pessoas na gramática tradicional se faz por meio dos pronomes pessoais *eu*, *tu* associados ao *ele*. Têm-se assim três pessoas às quais correspondem as respectivas formas plurais: *eu - tu - ele - nós - vós - eles*.

Porém é preciso lembrar que, de acordo com Benveniste,<sup>93</sup> existe uma dissimetria entre *eu* e *tu*, da seguinte ordem: para ser *eu*, basta tomar a palavra, enquanto que para ser *tu* é necessário que um *eu* constitua alguém como *tu*. Além disso, o par *eu / tu* apresenta uma correlação de subjetividade, em que o *tu* representa a pessoa não-subjetiva, em face da pessoa subjetiva que *eu* representa, em virtude de suas qualidades de interioridade e de transcendência.

No discurso literário, *eu* e *tu* são lugares criados pelo simulacro enunciativo e correspondem ao narrador e ao leitor instalados no texto.

[...] É altura **de** [eu] **revelar** que os sábios andam a esconder uma outra angustiante inquietação.<sup>94</sup>

No trecho acima, quem revela o que “os sábios andam a esconder” é um *eu narrador*, uma vez que não há a partícula “se”, indicando a impessoalização do verbo. Neste caso, o narrador realça sua onisciência a respeito da história que conta. Mas são outros ainda os efeitos de sentido criados por meio do uso dos pronomes de primeira pessoa.

[...] Não falta por aí, nunca faltou, quem afirme que os poetas, verdadeiramente, não são indispensáveis, **e eu pergunto o que seria de**

<sup>93</sup> BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1976, pp. 250-5.

<sup>94</sup> *A jangada de pedra*, p. 129.

**todos nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras.**<sup>95</sup>

No fragmento acima (já citado na página 9), o narrador dialoga com uma voz coletiva e afirma sua individualidade ante o senso comum.

Já no fragmento abaixo, utilizando a segunda pessoa, o narrador dirige-se explicitamente a “cada um” dos leitores, que são convocados a participar da construção do enunciado.

[...] Do que disseram [Maria Guavaira e Joaquim Sassa a respeito da relação sexual que haviam mantido] não vale a pena fazer registro, ponha cada um [**de vocês**] na sua idéia, tente [**você**] tirar da sua imaginação, o mais provável é [**você**] não acertar, mesmo parecendo tão limitado o vocabulário do amor.<sup>96</sup>

De outro modo, a forma dita de terceira pessoa comporta uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma pessoa necessariamente. Isto é, a terceira pessoa não é uma *pessoa*. Esta é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a *não-pessoa*; é sempre a terceira pessoa que é empregada quando não se designa a pessoa e principalmente na expressão dita impessoal.<sup>97</sup> Os exemplos abaixo procuram recobrir alguns casos de uso da terceira pessoa:

[...] Falta agora saber como se encontraram **os três** [Pedro Orce, Joaquim Sassa e José Anaíço] e por que estão aqui clandestinos, debaixo duma oliveira, única neste lugar.<sup>98</sup>

No trecho acima, o sintagma “os três” é empregado no lugar de “eles”, os homens. Abaixo, tem-se o pronome de terceira pessoa empregado como referente da expressão “mundo real”.

<sup>95</sup> **A jangada de pedra**, p. 304.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>97</sup> BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1976, pp. 250-5.

<sup>98</sup> **A jangada de pedra**, p. 47.

[...] o sol reverbera em todas as chapadas, o ar treme, é o calor andaluz, apesar de estarmos no meio de um circo de montanhas, de repente tornámo-nos conscientes destas materialidades, entrámos no mundo real, ou **ele** que nos arrombou a porta.<sup>99</sup>

Quando se fala de um ser hipotético, somente é possível fazê-lo por meio da terceira pessoa, como ocorre a seguir:

[...] José Anaíço e Joaquim Sassa não acharam que fosse preciso responder, **alguém** diria que foi má educação calarem-se, mas **esse** sabe pouco das naturezas humanas, **outro** mais informado juraria que estes três homens se tornaram amigos.<sup>100</sup>

O fragmento abaixo exemplifica o uso da terceira pessoa como forma de impessoalização do verbo.

É tempo de explicar que quanto aqui **se diz** ou **venha a dizer** é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa.<sup>101</sup>

Vale ressaltar que o emprego de expressões impessoais cria um efeito de objetividade no texto, como se este fosse construído por si próprio. O recurso é utilizado pelo narrador de *A jangada de pedra* na elaboração de proposições de caráter polêmico, como no exemplo abaixo:

[...] tendo em conta a impreparação dos portugueses para a mais insignificante das calamidades públicas, terramoto, inundaçã, fogo na floresta, seca persistente, **duvida-se** que o governo de salvação nacional saiba cumprir o seu dever.<sup>102</sup>

Há evidentemente outras características na primeira e na segunda pessoas que as diferenciam da terceira. Em primeiro lugar *eu* e *tu* são cada vez únicos num processo de enunciação, enquanto que o *ele* pode ser inúmeros sujeitos ou nenhum.

<sup>99</sup> *A jangada de pedra*, p. 47.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 204.

Uma segunda diferença concerne ao modo como *eu* e *tu* são reversíveis na situação de comunicação, o que não ocorre entre nenhuma dessas duas pessoas e *e/e*. Nota-se, ainda, que a terceira pessoa é a única pela qual qualquer coisa é predicada verbalmente, como no trecho abaixo:

[...] Tudo isto, naturalmente, nos preocupa, mas, confessemos-lo, muito mais nos preocuparia se não calhasse estarmos na Galiza, observando os preparativos de viagem de Maria Guavaira e Joaquim Sassa, de Joana Carda e José Anaíço, de Pedro Orce e o Cão, a importância relativa dos assuntos é variável, **ele**<sup>103</sup> é o ponto de vista, **ele** é o humor do momento, **ele** é a simpatia pessoal.<sup>104</sup>

A essas diferenças pode-se acrescentar uma quarta apontada por Kerbrat-Orecchioni<sup>105</sup>: os pronomes pessoais *eu* e *tu* são dêiticos puros, ou seja, para receberem um conteúdo referencial preciso, exigem do receptor que ele leve em consideração tão-somente a situação de comunicação; já o pronome *e/e* funciona ou como dêitico negativo, indicando apenas que o referente não se trata de interlocutor do processo de comunicação, ou como um anafórico, quando seu conteúdo referencial é determinado por um antecedente lingüístico.

Apesar de estabelecer essa distinção, a autora refuta a posição de Benveniste segundo a qual a noção de pessoa nos pronomes pessoais é própria de *eu / tu* e que esta falta em *e/e*, concepção que, ao que tudo indica, já havia surgido em 1660, como se pode inferir do seguinte trecho da *Grammaire générale et raisonnée*, de Arnauld e Lancelot, conhecida como “Grammaire de Port Royal”<sup>106</sup>:

Mais parce que le sujet de la proposition n'est souvent ni soi-même, ni celui à qui on parle, il a fallu nécessairement, pour réserver ces deux terminaisons à ces deux sortes de personnes, en faire une troisième qu'on joignit à tous les autres sujets de la proposition. Et c'est ce qu'on a appelé troisième personne, tant au singulier qu'au pluriel; quoique le mot de

<sup>103</sup> Embora se encontre no singular, o pronome *e/e* refere-se aos “preparativos de viagem”.

<sup>104</sup> **A jangada de pedra**, p. 204.

<sup>105</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **L'énonciation: de la subjectivité dans le langage**. Paris, Armand Colin, 1980, p. 34.

<sup>106</sup> *Apud* SALUM, Isaac Nicolau. “As vicissitudes dos dêiticos-anafóricos”. In: **Língua e literatura**. Memoriam Eurípedes Simões de Paula. São Paulo, FFLCH-USP, p. 322.

personne, qui ne convient qu'aux substances raisonnables et intelligentes, ne soit propre qu'aux deux premières, puisque la troisième est pour toutes sortes de choses, et non pas seulement pour les personnes.

On voit par-là que naturellement ce qu'on appelle troisième personne devrait être le thème du verbe, comme il est aussi dans toutes les langues orientales. Car il est plus naturel que le verbe signifie premièrement l'affirmation, sans marquer particulièrement aucun sujet, et qu'ensuite il soit déterminé par une nouvelle inflexion à renfermer pour sujet la première ou la seconde personne.

Para Kerbrat-Orecchioni,<sup>107</sup> o único fato que diferencia a terceira pessoa da primeira e da segunda pessoas é o de que geralmente o pronome *e/le* necessita, para receber um conteúdo referencial preciso, de determinações inseridas no *cotexto*,<sup>108</sup> das quais o *eu* e o *tu* podem fazer economia. Neste ponto, pode-se acrescentar que nos textos literários, quando *eu* e *tu* pertencem à estrutura de interlocução, até mesmo esses pronomes recebem conteúdo referencial apenas por intermédio de determinações cotextuais. Só se conhece quem diz *eu* e a quem este *eu* constitui como *tu*, se tanto *eu* quanto *tu* forem atores já instalados no enunciado por meio de *debreagem* actancial enunciativa, isto é, se já tiverem sido referenciados de maneira objetiva como *não-pessoas*.

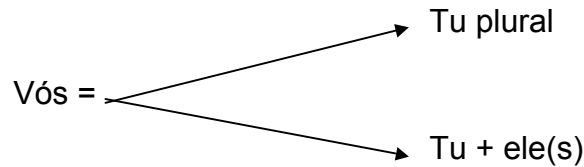
No que diz respeito ao plural na categoria de pessoa, segundo Benveniste,<sup>109</sup> o fato de haver formas distintas para as chamadas primeira e segunda pessoas do plural (*eu - nós : tu - vós*) é suficiente para se verificar que não há nelas uma simples pluralização, diferentemente do que ocorre com a terceira pessoa, que admite um plural verdadeiro. Com esse modo de ver não concorda inteiramente Kerbrat-Orecchioni,<sup>110</sup> para quem certos *vós* correspondem a um *tu* inteiramente pluralizado.

<sup>107</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1980, p. 43.

<sup>108</sup> Kerbrat-Orecchioni utiliza o termo *cotexto* para referir-se especificamente a contexto verbal, diferenciando-o do contexto extralingüístico.

<sup>109</sup> BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1976, pp. 256-9.

<sup>110</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin, 1980, p. 43.

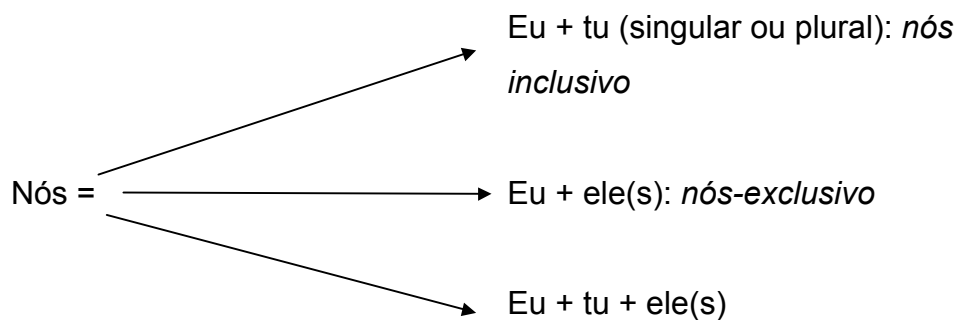


Veja-se o fragmento abaixo:

[...] Todo o pássaro come trigo, só o pardal é que paga, decida cada um de **vós** se encontra adequação entre a lição geral e o caso particular. <sup>111</sup>

Ao utilizar a expressão “cada um de vós”, o narrador projeta no texto uma pluralidade de leitores, em vez de um único narratário.

Referentemente à primeira pessoa do plural, ambos pesquisadores parecem estar de acordo com o fato de que *nós* não corresponde, salvo em situações muito extraordinárias, como a recitação ou a redação coletiva, a um *eu* plural. O conteúdo de *nós* é definido como a união entre *eu* e *não-eu*, e neste *não-eu* pode estar ou não incluso o *tu* interlocutor de *eu*, conforme se pode visualizar melhor no esquema abaixo:



O *nós inclusivo* é um dêitico puro, isto é, recebe conteúdo referencial unicamente no processo de enunciação. Por outro lado, se o *nós* comporta um elemento de terceira pessoa, deve ser acompanhado de um sintagma nominal funcionando como antecedente do elemento *ele* incluso no *nós*.

<sup>111</sup> *A jangada de pedra*, p.33.

[...] Era noite, o princípio dela, quando **a maioria das pessoas** já recolheram a casa, estão uns sentados a olhar a televisão [...]

Meia hora depois a televisão e a rádio recomeçaram a transmitir, deram notícias, e assim **soubemos** que todos os cabos de alta tensão entre França e Espanha tinham rebentado.<sup>112</sup>

A primeira pessoa do plural, expressa pela desinência verbal em “soubemos”, inclui o narrador e todas as “pessoas” que estavam “a olhar a televisão”.

Salvaguardando as diferenças de plurais já mencionadas, o mesmo pode ser dito com relação ao *vós*, ou seja, o *vós* pluralizado é um dêitico puro, enquanto que o *vós* que contém um elemento de terceira pessoa necessita de um referente cotextual.

Com relação ainda à primeira pessoa do plural, há o *nós* empregado no lugar de *eu*, cuja representação gráfica é a seguinte:

Nós = —————> eu + φ

É o chamado *nós* retórico, também conhecido como majestático, de modéstia, de autor. O que distingue um do outro é o tipo de texto em que o *nós* se encontra. Trata-se na verdade de uma embreagem enunciativa, uma vez que o *nós* significa *eu*, demonstrando que houve uma debreagem enunciativa precedente.

A existência de um *nós* retórico explica igualmente que seja possível o uso de um *vós* dito “de polidez”. Interpelar um indivíduo único por *vós* significa uma ampliação da pessoa e não uma adição de unidades,<sup>113</sup> como na representação abaixo:

Vós = —————> tu + φ

[...] Quanto aos Estados Unidos da América [...] o ideal, se querem que **vos** diga, e esse é o sonho secreto do Departamento de Estado e do

<sup>112</sup> *A jangada de pedra*, pp. 36-7.

<sup>113</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.12.



Pentágono, seria que as ilhas [dos Açores] detivessem, mesmo que com alguns estragos, a península (p.202-3).<sup>114</sup>

No fragmento acima, a segunda do plural “amplia” a pessoa do leitor, isto é, por meio do *vós* o narrador dispensa ao narratário um tratamento formal.

Abaixo transcreve-se a descrição do significado de cada pessoa (Fiorin 1996:60).

Significados:

- *Eu*: quem fala, *eu* é quem diz *eu*;
- *Tu*: aquele com quem se fala, aquele a quem o *eu* diz *tu*, que por esse fato se torna o interlocutor;
- *Ele*: substituto pronominal de um grupo nominal, de que tira a referência, actante do enunciado, aquele de que *eu* e *tu* falam;
- *Nós*: não é a multiplicação de objetos idênticos, mas a junção de um *eu* com um *não-eu*;
- *Vós*: há o *vós* plural de *tu* (dêitico) e o *vós* em que ao *tu* se juntam *ele* ou *eles*;
- *Eles*: pluralização de *ele*.

Para melhor visualizar o processo enunciativo do narrador presente em *A jangada de pedra*, julgou-se importante a realização de um levantamento numérico das ocorrências no texto da primeira pessoa do plural, tanto por meio das desinências verbais quanto pelo emprego do pronome “nós”, conforme quadro abaixo:<sup>115</sup>

<sup>114</sup> *A jangada de pedra*, pp. 202-3.

<sup>115</sup> Os números correspondem a levantamento realizado no total do texto e não por amostragem.

<b>Primeira pessoa do plural =</b>	<b>Número de ocorrências</b>	<b>%</b>
Eu, narrador (modéstia)	70	27,45
Eu, narrador (autor)	85	33,33
Eles, as personagens	44	17,25
Você, leitor	7	2,75
Narrador + leitor	33	12,94
Narrador + personagens	16	6,28
<b>Totais</b>	<b>255</b>	<b>100</b>

Como se nota, a realização de embreagens actanciais por meio do emprego da primeira pessoa do plural é recorrente. O plural de modéstia, por exemplo, é verificado em 27,45% das ocorrências. Quando opta por esse procedimento, o narrador evita dar realce a sua subjetividade ao apresentar-se como instância produtora do texto.

[...] complicado só foi o caso de Andorra, de que imperdoavelmente **nos íamos esquecendo**.<sup>116</sup>

[...] **Poupemo-nos** aos pormenores que um dia virão a ser divulgados para ilustração de quantos se interessam pela vida submarina. **Limitemo-nos** a dizer que a plataforma continental foi minuciosamente examinada, sem resultado.<sup>117</sup>

[...] **Cortemos**, porém, à nascença o divagante exórdio, e **digamos**, com recta simplicidade, que os viajantes irão dormir esta noite a uma povoação chamada Villalar.<sup>118</sup>

Em maior quantidade do que o plural de modéstia, aparece o plural de autor, em 33,33% das ocorrências. Segundo Fiorin, esse tipo de plural é utilizado freqüentemente em obras científicas, porque, nesse caso, “não é um indivíduo que fala em seu próprio nome, ele tem atrás de si a comunidade científica, que fala em

<sup>116</sup> *A jangada de pedra*, p.32.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p.130.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.262.

nome da Ciência, do Saber” (1996:96). Repare-se como o narrador utiliza a primeira do plural quando se refere a procedimentos relacionados à pesquisa histórica:

Passam os tempos, confundem-se as memórias, em quase nada acabam por distinguir-se a verdade e as verdades, antes tão claras e delimitadas, e então, querendo apurar o que ambiciosamente **denominamos** rigor dos factos, **vamos** consultar os testemunhos da época, documentos vários, jornais, filmes, gravações de vídeo, crónica, diários íntimos, pergaminhos, sobretudo os palimpsestos, **interrogamos** os sobreviventes, com boa vontade de um lado e do outro **conseguimos** mesmo acreditar no que diz o ancião sobre o que viu e ouviu na infância, e de tudo **haveremos** de concluir alguma coisa. <sup>119</sup>

Entretanto, é viável dizer que o plural de autor pode ser empregado também em nome do saber genérico de uma comunidade mais ampla, como nos exemplos abaixo:

[...] sendo Pedro Orce o mais velho dos que aqui estão, é também o que mais perto estará de morrer, por aquilo a que, com negro humor, **chamamos** lei natural da vida. <sup>120</sup>

[...] enquanto a fogueira dança no ar parado, olham-na pensativamente os viajantes, estendem para ela as mãos como se as impusessem ou ao fogo se rendessem, há um velho mistério nesta relação entre **nós** e o lume, mesmo com o céu por cima, é como se **estivéssemos** ele [o lume] e **nós**, no interior da caverna original, gruta ou matriz. <sup>121</sup>

Ainda como embreagem, a primeira do plural aparece empregada em lugar de terceira pessoa, em 17,25% dos casos, e de segunda pessoa, em 2,75% das vezes, tanto do plural quanto do singular. No fragmento abaixo, a primeira do plural é utilizada em substituição a *e/es*. Tem-se a sensação de que tanto o narrador quanto o leitor estão juntos com as personagens:

<sup>119</sup> *A jangada de pedra*, p. 35.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.134.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 264.

Recolheram-se enfim os casais aos quartos, fizeram o que sempre se faz em ocasiões destas, quem sabe se **voltaremos** aqui [na casa de Maria Guavaira] algum dia.<sup>122</sup>

O efeito é reforçado pelo uso do dêitico *aqui* no lugar de *lá*. Outro trecho em que se dá o mesmo procedimento e se cria igual sensação de proximidade é o que segue:

[...] Estavam, por assim dizer, no teatro de operações. Usando de todas as cautelas iam-se aproximando de Albufeira [...] Em verdade, quem tem como destino próximo a cidade de Lisboa não precisaria de aventurar-se nestas paragens onde a subversão reina, mas vale a pena **certificarmos** da verdade das informações [se havia ou não barreiras nos caminhos], mil vezes se tem visto que contos contados são contos acrescentados, podia ter havido um caso isolado, ou dois.<sup>123</sup>

A primeira pessoa do plural também é empregada com valor de *tu*, como uma estratégia para instaurar o leitor no texto:

[...] este foi o diálogo, que nada adianta à inteligência da história, provavelmente apenas foi posto aqui para que **ficássemos** cientes de que Joaquim Sassa e José Anaíço já se tratam por tu, devem tê-lo combinado no caminho. E se tratássemos por tu, disse um deles, e o outro concordou, Vinha precisamente a pensar nisso.<sup>124</sup>

Ao preferir a impessoalidade da voz passiva – “foi posto aqui” –, com a omissão do agente “por mim”, o narrador simula ter o mesmo grau de conhecimento sobre a história que o leitor. Esse procedimento possibilita a entrada da expressão “para que ficássemos cientes” em lugar da “para que ficasses ciente” ou “para que ficásseis cientes”, que seriam próprias da segunda pessoa. Como é impossível imaginar que o narrador não tivesse conhecimento prévio da história que narra, a

<sup>122</sup> *A jangada de pedra*, p. 206.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.94.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 64.

primeira do plural nesse caso não pode ser tomada como o *nós inclusivo*. Trata-se na verdade de uma embreagem, que neutraliza a oposição entre a primeira e a segunda pessoa.

Mas o *nós inclusivo*, em que o narrador associa o narratário, é empregado em 12,94% das vezes. O efeito que se obtém é o de cumplicidade do leitor no processo de construção do texto.

[...] Somente quarenta e oito horas depois de Pedro Orce ter ido dizer à televisão **o que sabemos**, não era mais possível, do Atlântico ao Mediterrâneo, atravessar a fronteira a pé ou em veículos terrestres.<sup>125</sup>

O que narrador e leitor já sabem nesse momento da história é que Pedro Orce tinha ido à televisão dizer que sentia a terra tremer sob seus pés. Os trechos abaixo ainda ilustram esse tipo de utilização da primeira pessoa do plural:

[...] e estando José Anaiço de costas para cozinha, donde a luz vem, **continuamos sem saber** que feições são as suas.<sup>126</sup>

[diz Joaquim Sassa a José Anaiço] Se cá ficássemos engatavas a antropóloga, **perdoemos-lhes** a vulgaridade da expressão, os homens quando estão juntos têm destas conversações.<sup>127</sup>

Como já foi dito, o *nós inclusivo* pode comportar um elemento de terceira pessoa, identificável no contexto narrativo. Assim, além de narrador e narratário, na primeira pessoa do plural pode(m) estar incluída(s) a(s) personagem(ens), como no trecho abaixo, em que se narra a reprise de um telejornal:

[Joaquim Sassa, Joana Carda, José Anaiço e Pedro Orce] Olham a televisão [...] o primeiro-ministro tornou a aparecer no último noticiário, Portugueses, disse ele, o resto também já **conhecemos**.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> *A jangada de pedra*, pp. 31-2.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 164.

Nesse ponto do enredo, o conteúdo do discurso narrado anteriormente já é do conhecimento não só do narrador e do narratário como também das personagens, que haviam escutado a fala do primeiro-ministro de Portugal através do rádio.

Já o *nós exclusivo*, ou seja, aquele que não inclui o interlocutor (o leitor), é utilizado, em 6,28% das vezes, de modo a causar a impressão de que o narrador está junto das personagens, isto é, que se encontra no mesmo local, participando dos mesmos acontecimentos. Leiam-se os exemplos:

[...] Se Micena não foi nome de mulher [...] talvez que a estas remotíssimas paragens tenham chegado uns gregos de Micenas [...] em algum sítio haveriam eles de replantar o toponímico pátrio, calhou ser aqui, bem mais longe que de Cerbère, no coração do inferno, e nunca tão longe como agora, que **vamos** navegando. <sup>129</sup>

[...] mas a apregoada rotação significaria que a península estaria a torcer-se sobre o seu próprio eixo [...] o resultado seria partir-se o núcleo central mais tarde ou mais cedo, e então, sim, **ficaríamos** à deriva sem amarras, entregues aos baldões da sorte. <sup>130</sup>

É ainda por meio da utilização do *nós exclusivo* que o narrador deixa transparecer sua nacionalidade:

[...] Portugal e Espanha terão de resolver os seus problemas locais, menos os espanhóis do que **nós**, que a eles sempre a história e o destino trataram com mais do que evidente parcialidade. <sup>131</sup>

Além dos pronomes pessoais do caso reto, outros conjuntos gramaticais servem para expressar a pessoa. Trata-se dos pronomes oblíquos, dos pronomes possessivos adjetivos, dos pronomes substantivos e das desinências número-pessoais dos verbos. <sup>132</sup>

<sup>129</sup> *A jangada de pedra*, p. 75.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>132</sup> Apenas se constituíram objeto do presente estudo as desinências número-pessoais da primeira do plural.

Os pronomes pessoais oblíquos, em suas variantes átonas e tônicas, tanto no singular como no plural exprimem a pessoa em função de complemento. Tome-se um exemplo:

[...] Uma pessoa habitua-se a tudo, os povos ainda com mais facilidade e rapidez, afinal é como se agora **viajássemos** num imenso barco, tão grande que até seria possível viver nele o resto da vida sem lhe ver proa ou popa, barco não era a península quando ainda estava agarrada à Europa e já muita era a gente que de terra só conhecia aquela em que nascera, **digam-me** então, por favor, onde está a diferença.<sup>133</sup>

Além de incluir-se na situação narrativa por meio do uso do *nós exclusivo* (viajássemos), o narrador reforça a marca da enunciação por meio do pronome oblíquo *me*. Como exemplo de pronome oblíquo no plural, destaca-se o trecho abaixo. Repare-se como o narrador está presente nos acontecimentos narrados:

[...] Mas dentro das casas as luzes já estão acesas, ouvem-se vozes calmas, de gente cansada, um choro discreto no berço, em verdade os povos são inconscientes, **lançam-nos** numa jangada ao mar e continuam a tratar das vidas como se estivessem numa terra firme para todo o sempre (p.57).<sup>134</sup>

Os pronomes possessivos adjetivos são uma variante morfológica dos pronomes pessoais, quando estes são interpretados como possuidores de algo; expressam, portanto, uma relação de apropriação entre uma pessoa (o possuidor) e um objeto (o possuído). Quando o possessivo acompanha substantivo concreto, significa posse, como expressa o discurso direto representativo do pensamento de Maria Guavaira a respeito de seu encontro com Joaquim Sassa:

[...] e o Cão veio não se sabe donde juntar estas pessoas, E mais que aos outros me juntou a ti, puxei o fio e vieste até à **minha** porta, até à

<sup>133</sup> *A jangada de pedra*, p. 132.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 57.

**minha** cama, até ao interior do **meu** corpo, até à **minha** alma, que só dela pode ter saído o grito que dei.<sup>135</sup>

Quando está associado a nome de lugar, o pronome possessivo adjetivo indica lugar em que se nasceu ou lugar em que se mora (*minha cidade, meu bairro*). Junto de um nome designativo de parentesco, marca a relação de consangüinidade ou de afinidade:

[...] Disse então Joaquim Sassa [...] proponho que a galera passe a chamar-se Dois Cavalos, de facto e de jure, como parece que em latim se diria, que eu latim não aprendi, é só de outiva, como dizia um **avô meu** que também não conhecia a língua desses **seus antepassados** (p.240-1).<sup>136</sup>

Em companhia de nome designativo de instituição, o possessivo assinala pertença (*minha universidade, meu clube*); unido a nome referente a pessoa, denota relação afetiva (*minha querida, meu amor*). Já quando o possessivo surge associado a nomes abstratos, pode indicar o agente de um processo ou de uma ação:

[...] Ah, então ainda têm muito que andar, e agora adeus, senhores portugueses, muito maior é a **minha jornada** e vou de burro.<sup>137</sup>

Pode ainda expressar a posse de um dado atributo:

[...] A **minha sabedoria** está-me aqui a segredar que tudo só parece, nada é, e temos de contentar-nos com isso.<sup>138</sup>

Há nomes que não admitem a presença de possessivos, a não ser quando usados em sentido figurado, como no seguinte exemplo:

[...] Ainda não tinha chegado a **minha hora**.<sup>139</sup>

<sup>135</sup> *A jangada de pedra*, p. 187.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 240-1.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 224.



Cabe ressaltar que o possessivo equivale ao complemento substantivo introduzido por *de*. É o caso da seguinte ocorrência:

Este mundo, não nos fatigaremos de o repetir, é uma comédia de enganos. Outra prova desta verdade é ter-se dado o nome de Homem **de Orce** a um osso encontrado, não precisamente em Orce, mas em Venta Micena.<sup>140</sup>

Gramaticalmente, a expressão “de Orce” deveria, conforme o próprio narrador o reconhece, indicar o lugar em que foram encontrados os fósseis do ser humano mais antigo de que se tem notícia na Europa.

Os pronomes possessivos substantivos, por sua vez, associam uma retomada pronominal a uma relação do tipo *meu / teu / nosso / vosso* + Nome: *o teu* é tanto “o N que é teu” quanto “a ação que tu fazes”. Embora este conjunto de pronomes contenha embreantes de pessoa (*o meu*, por exemplo, contém um *eu*), eles dependem, entretanto, da *não-pessoa*: *o meu* designa um objeto do qual eu falo, da mesma maneira que *o livro* ou *Paulo*.<sup>141</sup> Veja-se o trecho em que Joaquim Sassa compara sua mulher com a de seu companheiro:

[...] agora, ao lado de Maria Guavaira não vale nada Joana Carda, a **minha** [mulher] é muito mais bela senhor José Anaíço.<sup>142</sup>

### 3.1 As vozes do discurso

Uma vez instalada no simulacro lingüístico que é o texto literário, a pessoa fala. “O homem no romance é essencialmente o homem que fala”, diz Bakhtin.<sup>143</sup>

Ora, o homem que fala no romance o faz por meio de um conjunto de linguagens diferentes constitutivas do discurso literário. A este conjunto,

<sup>140</sup> *A jangada de pedra*, p. 75.

<sup>141</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.12.

<sup>142</sup> *A jangada de pedra*, p. 181.

<sup>143</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. 3.ed., São Paulo, UNESP / HUCITEC, 1993, pp. 134-5.

Bakhtin <sup>144</sup> dá o nome de *plurilingüismo*, que pode ser exterior ao romance, servindo como um fundo de diálogo, nos casos em que o texto apresenta um único enunciador, com uma só linguagem totalmente fixa, ou interior ao romance, materializado nas figuras das pessoas que falam. Em *A jangada de pedra*, as vozes do enunciador e das personagens se entrecruzam a todo o momento, de modo a compor um todo significativo.

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*. A palavra desse discurso literário é uma palavra *bivocal* <sup>145</sup> especial, na qual se encontram duas vozes, cruzam-se dois enunciados, dois sentidos, duas expressões, orientadas para duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção sub-reptícia do autor.

O fato de que sob a palavra de alguém ressoa a voz de outrem remete tanto para o dialogismo, tratado pela primeira vez pelo próprio Bakhtin <sup>146</sup>, quanto para o fenômeno da polifonia, ambos relacionados com os princípios da heterogeneidade do discurso, assunto de que trata Authier-Revuz <sup>147</sup>.

Ao dialogismo costuma-se remeter a heterogeneidade constitutiva, que não é marcada em superfície, mas que pode ser definida por meio da formulação de hipótese, através do interdiscurso, a propósito da constituição de uma formulação discursiva. Neste sentido, o romance de José Saramago apresenta pontos em comum com a “Literatura de viagens ultramarinas”, característica dos séculos XVI e XVII. Segundo Saraiva e Lopes, autores da *História da literatura portuguesa*, a maior parte dessas obras sobre viagens

[...] são ainda hoje de leitura interessante [...] pelo imprevisto e arriscado das situações em que vieram a encontrar-se os protagonistas, pela linguagem específica, direta, por vezes colorida, enriquecida de metáforas e vocábulos próprios da marinharia. <sup>148</sup>

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>145</sup> Grifos de Bakhtin.

<sup>146</sup> BAKHTIN, Mikhail. *La poetique de Dostoïewski*. Paris, Seuil, 1970, pp. 238-64.

<sup>147</sup> AUTHIER, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, 26, 1982, pp. 91-151.

<sup>148</sup> SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 6ª ed. corrig. e atualiz. Porto, Porto Editora, s. d., p. 317.

Já a polifonia trata da relação entre os diferentes centros discursivos presentes no texto e tem sido associada à heterogeneidade mostrada que incide sobre as manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação. Sob este aspecto, podem ser levantadas algumas fontes da heterogeneidade mostrada em *A jangada de pedra*, por meio dos recursos de *intertextualidade* utilizados pelo autor. Entende-se por intertextualidade o tipo de citação que uma determinada formação discursiva define como legítima através de sua própria prática, como no exemplo abaixo, em que o narrador busca na obra de Shakespeare uma referência para expressar a atitude da personagem.

[...] Ligeiro, subiu ao quarto de José Anaíço, ia mudar de sapatos, lavar os dentes, estes procedimentos comuns não são incompatíveis com o espírito resoluto, **dê-se o exemplo de Otelo, que, estando constipado e sem dar pelo que fazia, ridiculamente se assou antes de matar Desdémona.**<sup>149</sup>

Outras vozes presentes no discurso surgem por meio de diferentes mecanismos intertextuais.

[...] fotografias tiradas de satélite, que mostravam o progressivo alargamento do canal entre a península e a França [...] que aquilo já não era canal mas água aberta, por onde navegavam os barcos à vontade, **em mares, estes sim, nunca dantes navegados.**<sup>150</sup>

No trecho acima, o narrador cita *Os Lusíadas*, de Camões, para criar uma *ironia*. Abaixo, tem-se um *provérbio*, que remete à fala popular:

[...] Atravessar o Alentejo por este braseiro, debaixo de um céu mais branco do que azul [...] seria logo uma história completa, acaso mais rigorosa do que outra em tempos contada [...] **Quem contou um conto, de não contar outro se dará desconto.**<sup>151</sup>

<sup>149</sup> *A jangada de pedra*, p.111.

<sup>150</sup> *Ibidem*, pp. 87-8

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 64.

Por intermédio da paráfrase, no fragmento seguinte faz-se alusão à obra *A comédia dos erros*, de Shakespeare:

[...] Este mundo, não nos fatigaremos de o repetir, é uma **comédia de enganos** (p.75).<sup>152</sup>

Segundo alguns estudiosos, polifonia não se confunde com o dialogismo, uma vez que aquela concerne ao fato de que várias vozes se apresentam no interior de um discurso, enquanto que este se refere à bivocalidade, fenômeno pelo qual um mesmo enunciado deixa ouvir diferentes vozes.

Não se objetivando neste trabalho aprofundar a discussão a respeito das diferenças entre dialogismo e polifonia, adotar-se-á este último termo para o estudo tanto das várias vozes que se apresentam no interior de um discurso como daquelas que se deixam ouvir num mesmo enunciado.

### 3.2 A “imagem” de um autor

O primeiro nível enunciativo identificado no discurso tem como actantes o *enunciador* e o *enunciatário*. Greimas e Courtès<sup>153</sup> denominam *enunciador* o destinador implícito da enunciação, em contraposição ao destinatário, a quem dão o nome de *enunciatário*, reconhecível como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, enunciatário é considerado também sujeito produtor do discurso.

No discurso literário, enunciador e enunciatário correspondem respectivamente a autor e leitor implícitos, e estes por sua vez são distintos do homem real, ontologicamente definido. São na verdade caracterizados e criados a partir do texto, pela escrita.<sup>154</sup> A própria Teoria Literária aboliu, a partir dos anos 60, a figura do autor de “carne e osso” e passou a trabalhar com as categorias

<sup>152</sup> *A jangada de pedra*, p. 75

<sup>153</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p.150.

<sup>154</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. (1988) *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual, 1988, p.79.

resultantes da narratologia do texto. Para Fiorin <sup>155</sup>, o autor implícito é produto do texto, provém da leitura da obra toda e não das intervenções explícitas do narrador, uma vez que está fundado numa rede de índices pontuais e localizados que se espalham pelo discurso. Dessa forma, o texto constrói um tipo de leitor chamado a participar de seus valores, de modo a intervir indiretamente como filtro produtor do texto.

A distinção entre autor histórico, real, e autor implícito, no entanto encontra objeções segundo as quais o texto deixaria entrever, de forma pressuposta, um conjunto de intenções do autor real, tornando nula a figura do autor implícito. Entre os objetores dessa distinção encontra-se Gérard Genette <sup>156</sup>, cuja posição

[...] sur l' "auteur impliqué" reste donc, en un sens, négative pour l'essentiel. Mais je la dirais volontiers, en un autre sens, essentiellement positive. Tout dépend en effet du statut que l'on veut attribuer à cette notion. Si l'on signifie par là qu'au delà du narrateur (même extradiégétique) et par divers indices, ponctuels ou globaux, le texte narratif, comme tout autre, induit une certaine *idée* (ce terme est à tout prendre préférable à "image", et il est grand temps de le lui substituer) de *l'auteur*, on signifie une évidence, que je ne puis qu'admettre [...] L'auteur impliqué, c'est tout ce que le texte nous donne à connaître de l'auteur, et ne pas plus que tout autre lecteur le poéticien ne doit le négliger. Mais si l'on veut ériger cette *idée de l'auteur* en "instance narrative", je n'en suis plus, tenant toujours qu'il ne faut pas les multiplier sans nécessité - et celle-ci, *comme telle*, ne me semblant pas nécessaire. Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court), et il me semble, disait déjà Platon, que cela suffit (1983:102).

<sup>155</sup> FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, Ática, 1996, pp. 63-4.

<sup>156</sup> GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris, Seuil, 1983, p.102.

Como se nota, mesmo criticando a divisão do autor em duas instâncias, Genette admite que só se pode apreender do autor a imagem (*idée de l'auteur*)<sup>157</sup> projetada no texto.

A imagem do autor implícito é erigida não só pela forma como o autor se mostra, se constrói ou se denuncia no texto, mas também pelo conjunto de normas sobre as quais está construída a obra, o conjunto de escolhas – de temas, de técnicas, de pontos de vista – que faz a obra ser o que é. Em outras palavras, o autor se manifesta por meio das opções lingüísticas e de técnicas de estilos, e na ideologia que conforma os temas e a resolução dos conflitos.

Nesse sentido, podem-se visualizar aqui fragmentos da imagem de autor implícito construída na escrita de José Saramago. Fala-se em fragmentos em virtude da impossibilidade de cotejar, no espaço deste trabalho, todos os textos do autor. E, ainda que não fosse por esse motivo, seria mesmo impossível obter a imagem total do autor implícito a partir de uma obra em construção. De modo geral, pode-se apontar algumas constantes na obra de José Saramago. Em vários de seus romances aparecem determinados temas, tais como: as relações entre identidade e alteridade, realidade e fantasia, pensamento racional e irracional ou ilógico, ciência e crença; a articulação entre o homem e a terra; a falsa legitimidade do poder do Estado; a luta de classes sociais; a religião como forma de alienação popular; os ideais progressistas contra as forças conservadoras; o papel e a condição da mulher na sociedade; a reflexão sobre a precariedade da vida humana e a eterna busca do homem de uma justificativa e de um sentido para a própria existência.

No que se refere às técnicas discursivas, sobressaem nos textos de José Saramago, como já se viu em *A jangada de pedra*, o mecanismo da intertextualidade, implícita ou explícita, por meio de referências históricas, mitológicas, religiosas, literárias, bíblicas; de referências às artes plásticas, ao cinema e a outras formas de expressão artística. Ainda como intertextualidade, surgem em profusão os clichês, renovados ou não, que veiculam a voz da coletividade e a lógica da consciência social. A preferência do autor pela linguagem

---

<sup>157</sup> Embora Genette prefira o termo *idée* em vez de *imagem*, deve-se atentar para a ambigüidade que a expressão *idée do autor* pode criar em língua portuguesa. Portanto, neste trabalho, continuar-se-á utilizando o termo *imagem*.

figurada, especialmente pelas metáforas, é evidente em qualquer um de seus romances. Outro procedimento comum é o da desconstrução narrativa, evidenciado em trechos metalinguísticos.

Faz parte ainda do estilo do autor: parágrafos e períodos longos, nos quais estão ausentes os sinais emotivos de pontuação, tais como exclamação, interrogação, reticências, travessões; introdução da fala das personagens no fluxo do discurso do narrador, marcada apenas pela inicial maiúscula e algumas vezes até mesmo sem o verbo *dicendi*, e substituição de grande número de pontos finais por vírgulas. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, José Saramago explica esse seu modo de escrever:

No meu processo narrativo adoto os “mecanismos”<sup>158</sup> do discurso oral, em que também a pontuação não existe. A fala compõe-se de sons e pausas, nada mais. O leitor dos meus livros deverá ler como se estivesse a ouvir dentro da sua cabeça uma voz dizendo o que está escrito.<sup>159</sup>

Em *A jangada de pedra*, é o próprio narrador que se refere à ausência de pontuação expressiva em seu texto:

Vamos lá, disse José Anaíço. Pedro Orce viajará calado no banco de trás, triste, de olhos fechados, será agora ou nunca, melhor oportunidade não teremos para lembrar o refrão português, Aonde vais, vou para a festa, Onde vens, Venho da festa, **mesmo sem a ajuda de pontos de exclamação e reticências vê-se logo a diferença que há entre a alegre expectativa da primeira resposta e a desencantada fadiga da segunda**, só na página em que ficam escritas parecem iguais (p.86-7).<sup>160</sup>

Na opinião de Machado, mestre em Ensino e Aprendizagem da Literatura Portuguesa, pela Universidade do Minho, o estilo de José Saramago

[...] rebuscando em textos barrocos e neoclássicos, com sintaxe subordinativa, há pouco caída em desuso porque demasiado obtusa para

<sup>158</sup> Aspas da reportagem.

<sup>159</sup> Suplemento Fovest 96, 16 de novembro de 1995, p.5.

<sup>160</sup> *A jangada de pedra*, pp. 86-7.

espíritos “modernos”<sup>161</sup>, dá ao leitor uma preocupação dupla: além de tentar compreender o texto no seu conteúdo, terá de, por uma ginástica visual, procurar o sujeito do verbo num mar de complementos.<sup>162</sup>

Também as personagens criadas pelo autor apresentam alguns traços de semelhança entre si. Segundo escreve Viana, no jornal *O Estado de S. Paulo*,

[...] é o homem assustado, porém firme no sonho, que marca a obra de José Saramago, no teatro e na literatura. Seu personagem central é sempre o homem deslocado num mundo que corre cada vez mais rápido.<sup>163</sup>

Compare-se o que diz o crítico ao seguinte trecho de *A jangada de pedra*:

[Joaquim Sassa, José Anaíço e Pedro Orce] Estão sentados no chão, no meio deles ouve-se a voz fanhosa de um rádio que já deve ter as pilhas cansadas, e o que está dizendo o locutor é isto, De acordo com as últimas medições, **a velocidade de deslocação da península estabilizou-se à roda dos setecentos e cinquenta metros por hora, mais ou menos dezoito quilómetros por dia, não parece muito mas se fizermos contas miúdas, quer dizer aquilo que em cada minuto nos afastamos doze metros e meio da Europa, embora devamos evitar cair em alarmismos dissolventes, a situação é realmente de preocupar** (p.45).<sup>164</sup>

Continua Viana:

Ao defender com tanta garra sua integridade, o homem de Saramago acaba por perder-se. Quando resolve ceder um pouquinho já é tarde demais. Resta-lhe o apoio da mulher, a companheira que Saramago sempre desenha com traços fortes, mais lúcida que o protagonista masculino, quase um farol no meio da tempestade em alto-mar.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Aspas do autor.

<sup>162</sup> **Letras & Letras**: <http://www.ipn.pt/literatura/letras/crit008.htm>

<sup>163</sup> Caderno 2, 20 de junho de 1998.

<sup>164</sup> ***A jangada de pedra***, p. 45.

<sup>165</sup> Caderno 2, 20 de junho de 1998.



Repare-se como é Maria Guavaira quem “ilumina” a discussão do grupo de viajantes nos momentos que antecedem a tomada de uma decisão. Diz ela:

[...] Há um tempo para estar e um tempo para partir, **ainda não chegou o tempo de voltar** (p.234).<sup>166</sup>

Conforme analisa Seixo, determinadas escolhas recorrentes na obra de José Saramago, não só temáticas como também estilísticas, já estavam presentes nas crônicas publicadas pelo autor em *A Capital* (1968-1969) e no *Jornal do Fundão* (1971-1972), que deram origem às coletâneas *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973). Diz a autora:

[...] com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar. Não só no que diz respeito à temática [...] não só também no que diz respeito à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática: a água, a embarcação, a estrela, o silêncio, a pedra, o rumor – mas também nas atitudes dominantes: cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana, no projecto que é o sonho; mas também ainda na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago (1987:16-7).<sup>167</sup>

A partir dessas constatações, não se pode evidentemente concluir que o autor em questão seja um homem céptico, entusiasta da capacidade do ser humano, ao mesmo tempo tenso e lírico, mordaz e terno, irônico e afável. No entanto, o autor implícito é responsável por perspectivas e valores veiculados na obra, ele se constitui como fonte de asserções implícitas (e também explícitas) e, portanto, como uma instância que “fala” no texto. Trata-se de “fala” no sentido polifônico de enunciar-se no enunciado de outrem, de fazer ouvir sua voz na voz do narrador, que ele próprio instala em seu texto, ou mesmo de expressar-se por meio de comentário

<sup>166</sup> *A jangada de pedra*, p.234

<sup>167</sup> SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa, INCM, 1987, pp. 16-7.

à margem do discurso do narrador, de tal modo que se possa distinguir autor de narrador.

Segundo Reyes<sup>168</sup>, há em toda narração um ponto de vista que se poderia chamar metadiscursivo ou metanarrativo, e que é o ponto de vista retórico do autor implícito. O “discurso do autor” funciona como um texto subjacente, que às vezes emerge e outras não, e que recebe atenção e interpretações diferentes nas distintas leituras que se pode fazer da obra. Tome-se, por exemplo, a defesa pública que Saramago faz do homem oprimido, seja prefaciando ensaios fotográficos, seja por meio de artigos veiculados na imprensa. Ilustram essas duas iniciativas, o prefácio do livro *Terra*, com fotos de Sebastião Salgado<sup>169</sup>, realizado em prol do movimento dos sem-terra do Brasil, e o texto “Chiapas, nome de dor e de esperança”, publicado na *Folha de S. Paulo*, do qual se reproduz o seguinte fragmento:

[...] na dolorida terra mexicana, que foi de onde a câmara interrogadora e rigorosa de Sebastião Salgado trouxe o estremecimento das comovedoras imagens [dos índios] que aqui frontalmente nos interpelam. Que dizem: “Como é possível que vos fale, a vós, ‘ocidentais’ e ‘ocidentalizados’ do Norte e do Sul, do Este e do Oeste, tão cultos, tão civilizados, tão perfeitos, o pouco de inteligência e de sensibilidade suficiente para compreender-nos [...]?”

De isso, realmente, se trataria: de compreender. Compreender [...] este silêncio de quem leva séculos protestando por respeito e justiça, esta ira represada de quem finalmente se cansou de esperar [...].

Os índios de Chiapas não são os únicos humilhados e ofendidos deste mundo: em todas as partes e épocas, com independência de raça, de cor, de costumes, de cultura, de crença religiosa, o ser humano que nos gabamos de ser soube sempre humilhar e ofender aqueles a quem, com triste ironia, continua a chamar seus semelhantes.<sup>170</sup>

A voz que clama por justiça nas páginas do jornal é a mesma cujo eco pode ser ouvido em obras como *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *A jangada de pedra*. Deste último, leia-se o trecho abaixo e compare-se

<sup>168</sup> REYES, Graciela. *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madri, Gredos, 1984, p.104.

<sup>169</sup> São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

<sup>170</sup> 7 de junho de 1998, p.1-25.

com o texto acima. A polícia tenta impedir que centenas de famílias invadam mais um hotel, abandonado pelos turistas logo após a rachadura dos Pireneus. O líder dos invasores conversa com os policiais:

[...] de nada serviu ter arengado o chefe das hostes populares invasoras, e que bem ele arengou, Guardas, soldados, amigos, abri bem esses ouvidos, virai para cá a vossa atenção, vós sois, e disse não vos esqueçais, filhos do povo como nós, **este povo tão sacrificado que faz as casas e não as tem, que constrói hotéis e não ganha para hospedar-se neles, reparaí que viemos aqui com os nossos filhos e as nossas mulheres, mas não foi para pedir o céu que viemos, apenas um tecto mais digno, um telhado mais firme, quartos para neles dormirmos com o recato e o respeito que a seres humanos se está devendo, nós não somos animais, e também não somos máquinas, temos sentimentos,** ora, esses hotéis além estão vazios, são milhares de quartos, fizeram-se os hotéis para os turistas e eles foram-se embora, não voltam mais, enquanto cá estiveram resignámo-nos ao mau viver da vida, agora, por favor, deixai-nos entrar, pagaremos uma renda igual à que pagávamos pela casa donde viemos, não seria justo pedirem-nos mais, e juramos, tanto pelo que é sagrado como pelo que o não é, que estará sempre tudo limpo e arrumado.<sup>171</sup>

A presença na obra da manifestação do autor implícito já era conhecida de Bakhtin<sup>172</sup>. Diz ele:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo relato, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos

<sup>171</sup> p.95.

<sup>172</sup> BAKHTIN Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii., 3.ed., São Paulo, Hucitec/Edunesp, 1993, pp.118-9.

do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra (1993:118-9).

Esse segundo plano, “intencionalmente acentuado do autor”, tem por vezes realimentado discussões a respeito do quanto se pode apreender do autor real em sua obra. Discute-se até que ponto há uma identidade entre autor implícito e autor empírico. Para certos exegetas, diz Bakhtin<sup>173</sup>, a voz de Dostoïevski se confunde com a voz de algumas de suas personagens, para outros, é uma síntese particular de todas estas vozes ideológicas, para outros enfim, ela é completamente recoberta pela voz dos heróis.

Mattoso Camara<sup>174</sup> também percebe como inegável a conexão íntima entre a personalidade do autor e a expressão afetiva da linguagem utilizada por este. Segundo o conceituado lingüista brasileiro, a contribuição pessoal na frase se resume, a rigor, no estilo:

[...] é o impulso para [...] exprimir claramente nossa maneira pessoal de sentir o assunto que determina uma formulação [frasal] própria, pela escolha de palavras na base de suas conotações [...] por uma disposição peculiar dessas palavras, pelo estabelecimento de pausas inesperadas, pelo uso da linguagem figurada e até pela “deformação” de certas normas da língua.

Cada um de nós tem linhas diretrizes pessoais para fazê-lo e, portanto, um estilo seu. Por isso, a estilística pode ser um meio de penetrar numa psique individual (1989:172).

Como se fez neste estudo, algumas tentativas de identificar a voz do autor real em textos literários têm sido empreendidas, mais recentemente, pela aproximação e cotejamento entre valores expressos na obra e o conjunto de dados veiculados sobre o autor por meio de biografias, resenhas, entrevistas concedidas a veículos de comunicação, participação em conferências e mesas-redondas, entre outros meios, que acabam tornando públicas as opiniões do artista.

<sup>173</sup> BAKHTIN Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970, p.31

<sup>174</sup> CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Princípios de linguística geral*. Rio de Janeiro, Padrão, p. 172.

Segundo Reyes<sup>175</sup>, a hipótese de que o autor “fala” em sua obra, às vezes sem usar a máscara do narrador ou usando o narrador de porta-voz, responde a uma concepção do mundo fictício como um mundo aberto penetrado pelo real; não o espaço fechado pelas linhas demarcatórias do simulacro enunciativo. Para a autora, as informações extraliterárias, por mais que possam contribuir para ampliar as probabilidades de leitura da obra, não derrubam a idéia de que a voz do autor, no texto literário, se converte na voz de um falante fictício, diferente da voz que concede uma entrevista. Nisso parece não acreditar José Saramago:

[...] tudo é tudo, e é que, digamos, eu não separo aquilo que é ficção do que é real e, portanto, é como se eu fizesse uma espécie de interpenetração constante entre a realidade e a ficção negando as fronteiras que existiram entre uma e outra.<sup>176</sup>

### 3.3 Os papéis do narrador

O segundo nível de hierarquia enunciativa é aquele do destinador e do destinatário instalados no enunciado. Trata-se de actantes da enunciação enunciada, sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário, respectivamente chamados *narrador* e *narratário*.<sup>177</sup>

Partindo da distinção entre autor, entidade real e empírica, e narrador, Reis e Lopes<sup>178</sup> definem este último como *autor textual*, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa.

O narrador pode estar explícito ou implícito no texto. O narrador explícito é nitidamente observável através da presença de um *eu* narrativo instaurado no enunciado. Já o narrador implícito, embora não esteja instalado por uma debragem actancial enunciativa, corresponde a uma instância do enunciado que é responsável

<sup>175</sup> REYES, Graciela. *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, pp. 109-10.

<sup>176</sup> *Apud* REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa, Caminho, 1995, p.13.

<sup>177</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p. 294.

<sup>178</sup> REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina, 1996, p.257.

pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. Essa forma de apreender o narrador implícito, também chamado de narrador impessoal ou “em terceira pessoa”, pode ser compreendida à luz da diferenciação que Fiorin<sup>179</sup> faz entre enunciação enunciada e enunciação reportada, entendendo que a primeira contém os elementos apreciativos que remetem à instância da enunciação e apenas a segunda é um simulacro da enunciação.

O simulacro enunciativo é erigido pelo próprio narrador, que, percebido como dimensão imanente ao enunciado, cria um sistema de proposições constitutivas do mundo fictício no texto literário. Como ressalta Reyes<sup>180</sup>, a ficção literária não é só ficção de fatos referidos, senão ficção de uma situação narrativa ou, em geral, comunicativa completa, em que se comunicam narrador e narratário, podendo este último também estar implícito ou explícito no texto. Será implícito quando se constituir apenas em uma imagem construída pelo narrador e explícito quando o narrador a ele se dirigir.

É a partir da compreensão do texto literário como ficção de uma situação comunicativa completa que se pode questionar a denominação *narrador em terceira pessoa*. Isto porque pela lógica não pode existir um falante que seja *ele*. O que ocorre, portanto, nesse tipo de narração é que o narrador não participa dos acontecimentos narrados. Mas na medida em que ele pode a todo instante intervir na narrativa, toda narração é virtualmente feita em primeira pessoa. Como diz Reyes<sup>181</sup>, a origem de um texto só pode ser um *eu*, ainda que seja amplamente aceita a idéia de que a linguagem nem sempre cumpre funções comunicativas e a despeito do naturalismo, segundo o qual o narrador nunca devesse enunciar-se, dado que os fatos deveriam narrar-se por si mesmos.

No campo da teoria literária, Genette, em *Figure III*, já questionava a inadequação das expressões *narrativa em primeira pessoa* e *narrativa em terceira pessoa*, uma vez que estas acentuam uma variação sobre um elemento de fato invariante da situação narrativa, que vem a ser a presença explícita ou implícita da

<sup>179</sup> FIORIN, José Luiz. ***As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo***. São Paulo, Ática, 1996, p. 65.

<sup>180</sup> REYES, Graciela. ***Polifonía textual: la citación en el relato literario***. Madri, Gredos, 1984, pp. 93-7.

<sup>181</sup> *Idem, ibidem*, p.98.

peessoa do narrador, que só pode ser em sua narrativa a *primeira pessoa*, como, aliás, o é todo sujeito da enunciação em seu enunciado. Diz o autor<sup>182</sup>:

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire.

Na *narrativa em primeira pessoa*, o que se tem portanto é um narrador personagem e/ou testemunha dos fatos narrados, enquanto que na narrativa dita *em terceira pessoa* o narrador conta os fatos "de fora", sem participar do mundo narrado ou, em outros termos, sem mostrar-se gramaticalmente como narrador. A este segundo tipo de narrador, isto é, àquele que está ausente da história que ele conta, Genette chama de *heterodiegético*, destinando o nome de *homodiegético* para o tipo de narrador presente na narrativa.<sup>183</sup>

Na narração homodiegética, junto com os sinais de enunciação, o narrador deixa no texto sinais de sua personalidade, ainda que mais não seja pelos juízos de valores que emite sobre o mundo fictício. Já o narrador heterodiegético, por não se constituir como falante por meio de sua enunciação, carece de personalidade, ou seja, é privado da condição humana.

Há, porém, textos em que o narrador encontra-se "fora" dos acontecimentos narrados, em determinados momentos, e, em outros, coloca-se numa instância diegética interior ao discurso. Na maioria dos textos de José Saramago, o narrador é ora homo ora heterodiegético. A dupla posição é obtida por meio dos mecanismos de *debreagem* e *embreagem*, responsáveis pela criação de determinados efeitos de sentido.

Viu-se, anteriormente, como o narrador e o leitor de *A jangada de pedra* estão instalados na narrativa, pela *debreagem*. Viu-se também como, pelo uso decorrente de *embreagem*: (1) do *nós* de modéstia em linguagem metalingüística, esse narrador constrói e desconstrói a narrativa; (2) do *nós* de autor, refere-se ora ao saber científico ora ao saber popular, e (3) do *nós* empregado no lugar de terceira e

<sup>182</sup> GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris, Seuil, 1972, 252.

<sup>183</sup> *Idem, ibidem*.

segunda pessoas, aproxima a si próprio e ao leitor das personagens e das cenas narradas. Viu-se ainda (4) como obtém a cumplicidade do leitor no processo de construção do texto, por meio do *nós inclusivo*, e (5) como participa dos acontecimentos narrados, pelo uso do *nós exclusivo*.

Já quando emprega a terceira pessoa e se afasta da situação narrativa, o que ele faz é apagar as marcas da enunciação. Embora esse procedimento, de modo geral, possibilite criar no texto um efeito de objetividade e por vezes seja utilizado no romance para descrever paisagens, situações, estado de alma, fatos acontecidos e por acontecer, não se constitui de modo algum na técnica preferida do narrador. Aliás, ele a rejeita explicitamente:

[...] a objectividade **do narrador** é uma invenção moderna, basta ver que nem Deus Nosso Senhor a quis no seu Livro (p.204).<sup>184</sup>

No entanto, a objetividade da terceira pessoa é buscada quando se trata de apontar alguma limitação do próprio narrador. No trecho abaixo, no qual há uma enumeração das camadas do subsolo expostas pela rachadura dos Pireneus, o narrador, em um momento de dúvida, denega a responsabilidade pelo enunciado. Logo em seguida, ao readquirir a certeza, retoma seu papel enunciativo, voltando a utilizar a primeira pessoa do plural:

[...] E nas terras baixas do litoral, os mares, cada um do seu lado, começavam a entrar pelos novos canais, misteriosas gargantas, ignotas, cada vez mais altas, com aquelas paredes a pique, rigorosamente na vertical do pêndulo, o corte liso mostrando a disposição dos estratos arcaicos e modernos, as sinclinais, as intercalações argilosas, os conglomerados, as extensas lentilhas de calcários e de arenitos macios, os leitos xistosos, as rochas silicosas e negras, os granitos, **e o mais que não seria possível acrescentar, por insuficiência do relator** e falta de tempo. Agora já **vamos** sabendo que resposta se deveria ter dado ao galego que perguntou, Para onde vai esta água, Vai cair no mar, **lhe diríamos** (p.32).<sup>185</sup>

<sup>184</sup> *A jangada de pedra*, p.204.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.32.



A embreagem também é empregada quando se trata de eliminar do texto eventuais *isotopias* – isto é, possibilidades de interpretação – não desejadas pela instância produtora. Prevenindo-se contra possíveis julgamentos precipitados por parte de um ou outro leitor, o narrador utiliza a terceira pessoa no lugar da segunda para selecionar o narratário. Explica-se melhor essa técnica com o auxílio do trecho abaixo:

[...] chega a parecer-nos impossível que este abismo de água, com milhares de metros de profundidade, possa manter-se equilibrado sobre si mesmo, sem cair para um lado ou para outro, a observação só parecerá estúpida **a quem achar** que todas as coisas neste mundo se explicam pelo facto simples de serem como são, o que evidentemente, se aceita, mas não basta.<sup>186</sup>

A “observação” a que o narrador se refere é dele mesmo – notar o uso da primeira pessoa do plural de modéstia em “chega a parecer-nos”. Uma vez que se tem na maior parte da narrativa um leitor instalado, a expressão “a quem achar” substitui alguma outra mais direcionada ao narratário, do tipo “a observação só parecerá estúpida se você, leitor, achar”.

O mesmo ocorre no próximo fragmento, em que o sintagma “algumas pessoas” encontra-se no lugar de “você, leitor”:

Debatem-se estas interessantes questões à sombra duma árvore, na hora do almoço, frugal como convém a viajantes que ainda não terminaram a jornada, e se **algumas pessoas** considerarem o exame desajustado, quer ao local, quer à circunstância, teremos de recordar-**lhes** que, globalmente, a instrução e cultura dos peregrinos admitem, sem escandalosa impropriedade, uma conversação cujo teor, de um exclusivo ponto de vista da composição literária que buscasse uma também exclusiva verossimilhança, apresentaria, de facto, algumas deficiências (p.249).

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, pp. 218-8.

A respeito da presença e da ausência do narrador no texto literário, dizia Genette<sup>187</sup>, em 1972:

[...] l'absence est absolue, mais la présence a ses degrés.

Entretanto, em obra posterior, o autor<sup>188</sup> atualiza sua teoria:

Je ne sais pas si je maintiendrais aujourd'hui l'idée d'une frontière infranchissable entre ces deux types [de narrador] hétéro- et homodiégétique.

O narrador, entretanto, não é só aquele que relata a história e estabelece um contato com narratário. Além dessas funções – *narrativa* e de *comunicação* –, ele desempenha mais três: a *testemunhal*, a *ideológica* e a de *direção*.<sup>189</sup>

A *função testemunhal* ou de *atestação* trata da orientação do narrador para ele mesmo. Pode assumir a forma de um simples testemunho, em que o narrador indica as fontes de suas informações ou o grau de precisão de suas lembranças, como no caso abaixo:

[...] 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.<sup>190</sup>

Ainda no desempenho dessa função, o narrador transmite os sentimentos que nele desperta determinado episódio, conforme ilustra o trecho a seguir. Trata-se do momento em que surge, de madrugada, a primeira fenda em uma das estradas que ligam a França à Espanha:

[...] um automobilista [...] sentiu dar o carro um salto brusco, como se as rodas tivessem entrado e saído de um rego transversal, e foi ver o

<sup>187</sup> GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris, Seuil, 1972, p. 253.

<sup>188</sup> GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983, p.70.

<sup>189</sup> GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris, Seuil, 1972, p. 262.

<sup>190</sup> *A jangada de pedra*, p. 18.

que era [...] A racha [no asfalto] tinha meio palmo de largura, uns quatro metros de comprimento, se tanto. O homem, que era português, de nome Sousa, e viajava com a mulher e os sogros, voltou para o carro e disse, Até parece que já entrámos em Portugal, imagina, uma vala enorme, podia amolgar-me as jantes, partir um semieixo. **Não era vala, nem era enorme, mas as palavras, assim nós as fizemos, têm muito de bom, ajudam, só porque as dizemos exageradas logo aliviam os sustos e as emoções, porquê, porque os dramatizam.**<sup>191</sup>

A *função ideológica* é aquela em que o narrador intervém direta ou indiretamente na história por meio de comentário a respeito da ação, avaliando-a e julgando-a sob a ótica subjetiva de uma visão de mundo. Evidentemente, o pensamento ideológico expresso pelo narrador deve ser analisado dentro do todo significativo que é a obra. Porém, fragmentos desse pensamento, referentemente a questões localizadas, podem ser apreendidos em alguns trechos do romance. Entenda-se o que o narrador pensa a respeito das estruturas sociais. Depois de narrar o modo diferente como ricos e pobres fugiram das regiões litorâneas, quando a península estava na iminência de chocar-se com os Açores, ele comenta:

Ressalvemos, no entanto, o que na sumária análise que aí fica, possa reflectir, ainda que involuntariamente, uma certa atitude mental infectada de maniqueísmo, isto é, a inclinação para uma visão idealizante das classes baixas e para a condenação liminar das altas classes, logo de modo acintoso marcadas pelo rótulo, nem sempre adequado, de ricos e poderosos, o que, naturalmente, suscita ódios e antipatias, a par desse mesquinho sentimento que é a inveja, fonte de todos os males. Sem dúvida os pobres existem, é uma evidência difícil de negar, mas não se deve sobrevalorizá-los. Tanto mais que eles não são [...] modelo de paciência, de resignação, de disciplina livremente consentida.<sup>192</sup>

A *função de direção* diz respeito à organização interna do texto narrativo, segundo a qual o narrador, por meio de um discurso metanarrativo, marca as articulações, as conexões, as interrelações no interior da própria narrativa. Como foi

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 225.

visto anteriormente, em *A jangada de pedra*, as relações de causa e efeito são referenciais importantes para a articulação do texto. Outro fator organizador da narrativa é o tempo. Escreve Seixo<sup>193</sup>:

[...] A nosso ver, o encontro da específica forma romanesca praticada por José Saramago é-lhe em grande parte proporcionado pela concepção do tempo. Este é o tempo da gesta (atitude activa do herói-sujeito, que o narrador quase mais não faz que contemplar, decrevendo) e o da sucessão inexorável (que destrói, mas também transformando cria); e desta conjugação humana vai Saramago extrair uma noção de alteridade (1987:40-1).

Acrescenta-se que, por meio de avanços e retrocessos, o narrador contorna as restrições impostas pela concepção unidimensional do tempo, para expressar a sincronicidade de determinadas ações e o desenvolvimento em espiral dos circuitos. As limitações do texto – quando se trata de apresentar fatos ocorridos simultaneamente – merecem do narrador o seguinte comentário:

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos.<sup>194</sup>

É, pois, com verdadeiras acrobacias que o narrador salta os obstáculos da linearidade temporal. Outro exemplo é o modo como vão sendo narrados os contatos entre as personagens. A primeira informação que se tem do encontro de Joaquim Sassa e José Anaíço e deles com Pedro Orce aparece na página 33. Os três já conversam sob a sombra de uma oliveira, na região de Córdova, à página 44,

<sup>193</sup> SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa, INCM, 1987, pp. 40-1.

<sup>194</sup> *A jangada de pedra*, p.12.

sem que o leitor tenha ainda conhecimento de como as personagens se conheceram. Três páginas depois, há um retrocesso e volta-se no tempo:

Não há, pois, princípio, **mas houve um momento em que** Joaquim Sassa partiu donde estava, praia do norte de Portugal [...] por ter ouvido que um Pedro Orce de Espanha sentia tremer o chão debaixo dos pés quando o chão não tremia.<sup>195</sup>

Daí por diante narra-se linearmente a sucessão de acontecimentos até que se retorne ao ponto interrompido à página 44, no momento em que os homens estão sentados no chão:

[...] debaixo de uma oliveira cordovil.<sup>196</sup>

De maneira contrária, às vezes o narrador também se recusa a dar certas informações antes do momento que julga ser o mais apropriado:

[...] bastou que nestes dias, a centenas de quilómetros de Cerbère, **em um lugar de Portugal de cujo nome nos lembraremos mais tarde**, bastou que a mulher chamada Joana Carda riscasse o chão com a vara de negrilho, para que todos os cães de além saíssem à rua vociferantes.<sup>197</sup>

Mas é preciso diferenciar voz narrativa de focalização. A voz narrativa é a que relata a história, enquanto que a focalização é a perspectiva a partir da qual se relata, ou seja, o ponto de vista, que pode ser o do narrador ou o de uma das personagens.

Greimas e Courtès<sup>198</sup> marcam essa distinção postulando a existência de duas instâncias com funções diferentes no interior do texto narrativo: o narrador e o observador. O narrador é aquele que fala, ou seja, é o sujeito do fazer pragmático. Trata-se do destinador do discurso explicitamente instalado no enunciado. Na

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>198</sup> GREIMAS, Algirdas Julien COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., 294.

qualidade de actante da enunciação enunciada pode encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado. Já o observador é o sujeito cognitivo (aquele que sabe) delegado pelo enunciador e instalado por ele no enunciado, no interior do qual é encarregado de exercer o fazer receptivo e, eventualmente, o fazer interpretativo, que incidem sobre os actantes da narrativa e os programas narrativos de que participam. O observador pode permanecer implícito no enunciado, pode estar em sincretismo com o narrador ou ainda estar instalado como tal no enunciado. Há casos em que o fazer cognitivo do observador pode ser reconhecido pelo sujeito observado.

No que se refere à delegação do saber no interior da narrativa, diz Fiorin<sup>199</sup>:

[...] temos narradores que sabem e narradores ignorantes, iludidos ou desenganados. O objeto do saber também varia: saber sobre a competência própria ou dos outros, saber sobre os fazeres pragmáticos ou cognitivos, saber sobre as paixões. A combinação desses elementos do saber daria a classificação em narrador onisciente e não-onisciente, entre difusão (onisciência multisseletiva) ou concentração do saber.

Embora o narrador só possa relatar o que o observador sabe, narrador e observador não se confundem. Genette<sup>200</sup>, partindo de teorias já postuladas por Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, aponta três modos de observação: narrativa *não-focalizada* ou com *focalização zero*, *focalização interna* e *focalização externa*.

A focalização zero se dá nos casos em que o observador é onisciente, isto é, faz uso de uma capacidade de conhecimento ilimitada. Ele sabe mais do que as personagens, conhece os sentimentos e os pensamentos de cada uma delas; pode por isso facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minucioso da história. Conforme dizem Reis e Lopes<sup>201</sup>:

[...] colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético (a não confundir, no entanto, com essa outra

<sup>199</sup> FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, Ática, 1996, p.103.

<sup>200</sup> GENETTE, Gérard. **Figure III**. Paris, Seuil, 1972, p.206 ss.

<sup>201</sup> REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra, Almedina, 1996, p. 174.

transcendência do autor real que concebeu a história), o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.

É o caso do narrador de *A jangada de pedra*, onisciente na maior parte da narrativa. Diz-se maior parte porque em determinados momentos ele abdica de sua onisciência:

[...] Por isso, e talvez também por ter Pedro Orce repetido a manigância de murmurar-lhe ao ouvido **palavras que até agora ainda não conseguimos averiguar**, o cão entrou no carro com o mais natural ar do mundo.<sup>202</sup>

No trecho acima, essa atitude narrativa contribui para a criação de uma aura de mistério em torno da relação que se estabelece entre o farmacêutico e o cão. O próximo fragmento ainda ilustra a utilização desse recurso, porém com a obtenção de outro tipo de efeito:

[...] demoraram-se nos arranjos corporais, barbeados os homens, polidas as mulheres, e as roupas escovadas, num recanto adequado do arvoredado, para onde transportaram, a balde, água da ribeira, lavaram-se, um por um, os casais, **não se sabe se inteiramente nus, porque deles não houve testemunhas.**<sup>203</sup>

Ao afastar-se do foco, o narrador demonstra certo pudor em “presenciar” a nudez das personagens. Mas pode expressar também discrição:

[...] **não perguntemos já** a José Anaiço quem é e o que faz na vida, donde veio e para onde vai, **o que dele houver de saber-se só por ele se saberá**, esta parcimónia informativa, deverão igualmente contemplar Joana Carda e a sua vara de negrilho, Joaquim Sassa e a pedra que atirou ao mar, Pedro Orce e a cadeira donde se levantou.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> *A jangada de pedra*, p. 168.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p.245.

<sup>204</sup> *Ibidem*, pp.15-6.

Já a focalização interna se dá quando o ponto de vista a partir do qual a história é narrada pertence a uma personagem, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem. Neste caso, o narrador sabe mais que essa personagem, porém não o diz em razão da perspectiva limitada pela qual a cena é compreendida. Pouco utilizado no texto em estudo, esse tipo de focalização pode ser ilustrado por uma passagem em que Pedro Orce narra a batalha de Villalar, ocorrida em 1521.

Que histórias de Villalar conhece Pedro Orce vamos agora sabê-lo [...].

[...] Ora essa batalha, **explicitou Pedro Orce**, foi quando as comunidades de Espanha se levantaram contra o imperador Carlos Quinto [...].<sup>205</sup>

Mas o narrador, em algumas vezes, instala na narrativa um hipotético observador interno, que não se trata de nenhuma das personagens principais, para dar conta de possíveis outras interpretações que determinados fatos podem suscitar, se forem analisados do ponto de vista justamente desse observador. Repare-se:

[...] Pedro Orce afirma que a terra não deixou de tremer, Agora mesmo a sinto, e estendeu a mão num gesto demonstrativo. Movidos pela curiosidade, José Anaíço e Joaquim Sassa tocaram a mão que se demorava, e sentiram, oh sem nenhuma dúvida sentiram, o tremor [...].

**Um observador que estivesse olhando de longe imaginaria que os três homens juraram um compromisso qualquer.** É certo que por um momento os três homens juraram um compromisso qualquer, nada mais.<sup>206</sup>

A focalização interna pode ser fixa, múltipla ou variável. É fixa quando apenas uma personagem desempenha o papel de observador. A focalização interna múltipla ocorre quando o mesmo fato é apreendido a partir do ponto de vista de diferentes

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, p.265.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p.79.



observadores. Já a focalização interna variável permite que o foco de observação circule entre várias personagens.

No caso da focalização externa, vêem-se apenas as ações das personagens, não se sabe quais são seus pensamentos e sentimentos. Segundo Reis e Lopes<sup>207</sup>, é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações. Sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados, a focalização externa decorre por vezes de um esforço do narrador no sentido de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens que integram a história. O trecho abaixo demonstra esse procedimento do narrador, verificado especialmente quando se trata de descrever as características físicas das personagens:

[...] Estão no quintal por trás da casa, José Anaiço sentado no poial da porta, Joaquim Sassa numa cadeira por ser a visita, e **estando José Anaiço de costas para a cozinha, donde a luz vem, continuamos sem saber que feições são as suas.**<sup>208</sup>

Como diz Genette, essas mudanças de focalização no interior da narrativa nem sempre significam que houve infração ao modo adotado. Há segundo o autor dois tipos de alteração de perspectiva: a *paralipse* e a *paralepse*. A paralipse ocorre quando se dá menos informação do que o modo de focalização adotado exigiria, como no caso do exemplo acima. Ao contrário, a paralepse consiste na transmissão de uma informação que a lógica da focalização não permitiria que fosse transmitida.

### 3.4 O diálogo e seus interlocutores

O terceiro nível da hierarquia enunciativa é aquele em que se reproduz sob a forma de simulacro, no interior do discurso, a estrutura da comunicação por meio do diálogo. O diálogo pressupõe os dois actantes – destinador e destinatário – que,

<sup>207</sup> REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina, 1996, p. 168.

<sup>208</sup> *A jangada de pedra*, p. 59

neste nível, são chamados *interlocutor* e *interlocutário*.<sup>209</sup> Trata-se, portanto, de actantes do enunciado, aí instalados por meio de debreagens de segundo grau operadas pelo narrador.

No texto literário narrativo, esses actantes correspondem às personagens que dialogam entre si. Porém pode ocorrer que actantes de um determinado nível narrativo sejam instalados como actantes de outro. Dessa forma, tanto narrador como narratário podem estar presentes no terceiro nível, atuando como interlocutores, sempre que dialogarem diretamente com as personagens. Veja-se como esse procedimento ocorre em *A jangada de pedra*. É o narrador quem interpela a personagem:

De um habitante do norte **não ouviríamos o que iremos ouvir, se pararmos para perguntar** àquele homem que ali vai, escarranchado num burro, **o que pensa do extraordinário caso de ter-se separado a Península Ibérica da Europa**, puxará o bridão ao asno, Xó, e responderá sem papas na língua. Que todo es una bufonada [...] **Mas a televisão mostrou para todo o mundo os Pirenéus a racharem-se como uma melancia, argumentamos, usando uma metáfora ao alcance da compreensão rústica**, Não me fio na televisão, enquanto não vir com os meus próprios olhos, estes que a terra há-de comer, não me fio, responde Roque Lozano.<sup>210</sup>

Mas, independentemente das neutralizações passíveis de serem verificadas nas relações entre os actantes dos três níveis enunciativos, enunciador, narrador e interlocutor são instâncias produtoras de enunciado, mas não necessariamente as únicas responsáveis pela expressão e pelo conteúdo veiculados por meio do enunciado que produzem. A partir da noção de polifonia, sistematicamente desenvolvida por Ducrot<sup>211</sup>, pode-se dizer que há enunciados que veiculam diferentes responsáveis pela enunciação, ou seja, ainda que o produtor de determinado enunciado seja um, pode-se perceber ali a presença de outra voz, ou

<sup>209</sup> GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii., São Paulo, Cultrix, s.d., p.239.

<sup>210</sup> *A jangada de pedra*, p.67.

<sup>211</sup> DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas, Pontes, 1987, pp. 161-218.

de outras vozes, mesmo que não haja marcas gramaticais de citação, a qual neste caso estaria subjacente.

Para melhor demarcar a diferença entre essas duas instâncias, Ducrot dá o nome de *locutor* ao ser a quem se deve imputar a responsabilidade do enunciado; a quem refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa. Esse locutor pode ser distinto do autor empírico do enunciado, ou enunciador. Porém, neste ponto, é preciso esclarecer um problema de natureza terminológica. Para os semioticistas greimasianos, o termo *locutor* designa a fonte enunciativa responsável por um dado enunciado incorporado no enunciado de outrem. Assim, o locutor jamais diz *eu*. O locutor é a voz de outrem que ressoa num enunciado de um narrador ou de um interlocutor, estes sim são instâncias que tomam a palavra, que falam, que dizem *eu*. É nesta acepção que se utiliza no presente trabalho o termo *locutor*.

Repare-se como o narrador, fazendo ouvir – subjacente a sua própria voz – a voz de um locutor coletivo, ironiza os preceitos morais de toda uma comunidade. O fragmento abaixo é relativo ao momento em que Joana Carda deve comunicar aos parentes sua decisão de viajar.

[...] E por falar de Joana Carda, ainda falta sua bagagem, e mais, antes de chegar a arrumá-la [...] é preciso [...] explicar aos primos a súbita partida, mas não podem aparecer à porta da casa três homens [José Anaíço, Joaquim Sassa, Pedro Orce], Dois Cavalos e um cão, Vou com eles, seria a voz da verdade inocente, **mas uma mulher que há pouco tempo se separou do marido não deve dar mais razões ao mundo, sobretudo neste meio pequeno como é Ereira, uma aldeia, as grandes rupturas estão bem para a capital e cidades importantes**, e mesmo assim só Deus sabe com que lutas e trabalhos de corpo e sentimento.<sup>212</sup>

De outro modo, o discurso relatado é a citação, pelo narrador, do discurso de outrem. Mas é mais do que isto. Segundo Bakhtin<sup>213</sup>, o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso

<sup>212</sup> *A jangada de pedra*, p.147.

<sup>213</sup> BAKHTIN Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7.ed., São Paulo, Hucitec, 1995, pp. 139-96.

sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. E o autor vai além, dizendo que a própria unidade real da língua que é realizada na fala não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações.

Em se tratando do discurso narrativo, o que se tem é a enunciação de um narrador que integra na sua composição uma outra enunciação, e isto por meio de mecanismos lingüísticos que possam garantir, embora de forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem. Este procedimento é desenvolvido segundo duas orientações estilísticas diferentes, às quais Bakhtin dá o nome de *linear* e *pictórica*. Na primeira, o que se nota é a delimitação, por fronteiras nítidas e estáveis, do discurso citado com relação ao discurso citante. Já na segunda orientação, o contexto narrativo cria possibilidades para que a estrutura compacta e fechada do discurso citado seja desfeita, de modo que o discurso citante possa absorvê-lo e apagar suas fronteiras.

O narrador pode deliberadamente deslocar a dominante do discurso para o discurso citado, de forma a torná-lo mais forte e mais ativo do que o contexto narrativo que o enquadra. Por outro lado, pode também apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de acrescentar a este suas entoações, seu humor, sua ironia, seu ódio, seu encantamento ou seu desprezo. Com efeito, é na independência ou não do discurso citado que se encontra um dos traços principais de distinção entre as estratégias de transmissão do discurso, ou pelo menos de duas delas: *do discurso direto* e *do discurso indireto*. O estilo direto corresponde à mímese platônica, na qual o sujeito citante trata de criar a ilusão de que não é ele que fala, senão outro. A diegese, por outro lado, corresponde no sistema platônico ao relato puro, ou seja, ao discurso indireto, no qual o sujeito citante não simula ser outra pessoa.

Segundo a teoria semiótica greimasiana, o discurso direto é resultado de uma debreagem interna (em geral de segundo grau), em que o narrador delega voz a um actante do enunciado. Em outras palavras, o discurso direto é um simulacro da enunciação construído por intermédio do discurso do narrador.

A citação em discurso direto supõe a dissociação entre as duas situações de enunciação, citante e citada, e conseqüentemente provoca a coexistência de dois sistemas enunciativos autônomos, cada um dos quais conservando seu *eu*, seu *tu*,

suas marcas dêiticas, suas marcas de subjetividade. No discurso citado, os embreantes só podem ser interpretados a partir das indicações fornecidas pelo discurso citante, que, além de criar a situação de enunciação, tem como função fazer comentários a respeito de outros elementos expressivos, tais como cadência de fala, entonação, sotaque, mímica, entre outros.

No discurso narrativo literário, o discurso direto dos diálogos marca a zona da fala das personagens, criando um efeito de sentido de realidade. Isto é, os diálogos no texto literário tratam de criar situações de enunciação semelhantes às reais, postas em contexto. Justamente por serem fictícios, esses diálogos mimetizam atos de fala autênticos, que se realizam a cada leitura.

Já no discurso indireto, não há uma debreagem interna, o que significa que o discurso citado está subordinado à enunciação do discurso citante. Segundo Maingueneau<sup>214</sup>, o discurso indireto só é discurso citado por seu sentido, constituindo uma tradução da enunciação citada.

De fato, no discurso indireto, os limites entre relato de palavras e a reprodução de palavras são incertos. O discurso citante neste caso tende a não reproduzir um significante, mas sim a utilizar um equivalente semântico integrado na sua própria enunciação. Portanto, não há mais que uma situação de enunciação; não há dois *eu*, mas uma só fonte enunciativa – um locutor – que não diz *eu*, responsável por parte da enunciação. Isto quer dizer que os traços enunciativos da enunciação do locutor são apagados: as pessoas e os dêiticos ficam dependentes do discurso citante, isto é, são referidos à situação da enunciação deste último.

Pode-se afirmar que, em *A Jangada de Pedra*, as citações ocorrem quase que exclusivamente em discurso direto. O fragmento abaixo representa a forma empregada para a maioria dos diálogos. Repare-se como o narrador introduz a fala das personagens com verbos de sentido elocutivo anteposto ou posposto:

**José Anaiço** fez as contas à viagem que os espera [...] e **comunicou os resultados**, De Palas de Rei, onde mais ou menos agora estamos, até Valhadolid, serão uns quatrocentos quilómetros, e daí até à fronteira, desculpem, aqui neste mapa ainda tenho uma fronteira, são outros

<sup>214</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 108.

quatrocentos, ao todo oitocentos quilómetros, uma grande viagem a passo de cavalo, De cavalo, não, isso acabou, e não vai ser a passo, mas a trote, **emendou Maria Guavaira. Disse então Joaquim Sassa**, Com dois cavalos a puxar, **interrompeu-se neste ponto da frase**, com a expressão de quem vê uma luz no interior da sua própria cabeça e **largou a rir**, O que são as coisas, tínhamos nós deixado Dois Cavalos [automóvel] e agora vamos viajar noutra.<sup>215</sup>

Porém, em virtude de as citações não serem marcadas tradicionalmente por meios gráficos e, em algumas vezes, nem mesmo por meios sintáticos, tem-se a impressão de que o discurso do narrador avança contra o discurso direto das personagens. Assim percebe Seixo:<sup>216</sup>

[...] Não é, pois, um texto “aberto”<sup>217</sup>, o que Saramago oferece aos nossos olhos – e onde podemos normalmente distinguir com facilidade, e apenas pela diferença gráfica, os diálogos do discurso do narrador; é, pelo contrário, um texto muito cerrado, denso, onde diálogo e discurso do narrador se imiscuem, onde é difícil separar as falas das personagens umas das outras.

O efeito é obtido também por outras formas de introdução do discurso direto empregadas pelo narrador. Há casos em que o discurso direto emerge de um discurso indireto, como é possível verificar no momento em que uma rádio noticia a separação da península.

[...] também não **disseram** tudo, nem claramente, apenas, por estas exactas palavras, **que** uma alteração da estrutura geológica da cordilheira pirenaica **resultara** em ruptura contínua, em solução de continuidade física, **estando neste momento interrompidas as comunicações por via terrestre entre a França e a península, as autoridades seguem com atenção a evolução da situação, as ligações aéreas mantêm-se, todos os aeroportos estão abertos e em pleno funcionamento, contando-se que seja possível, a partir de amanhã, duplicar os voos.**<sup>218</sup>

<sup>215</sup> *A jangada de pedra*, p. 241.

<sup>216</sup> SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa, INCM, 1987, p. 46.

<sup>217</sup> Aspas da autora.

<sup>218</sup> *A jangada de pedra*, p.37

O verbo *dizer* no pretérito perfeito (disseram) mais a partícula integrante *que* marcam a introdução do discurso indireto. Embora o narrador esclareça que a declaração se deu “por estas exactas palavras”, na verdade, o verbo *resultar* conjugado no pretérito mais-que-perfeito (resultara) indica o tempo da narração e não do discurso direto do locutor da rádio, que só é percebido a partir da introdução do dêitico “neste momento”. A este tipo de relação entre discurso citante e discurso citado Bakhtin <sup>219</sup> dá o nome de *discurso direto preparado*, em que a subjetividade da fala alheia aparece no sentido que mais convém ao narrador.

É comum também no romance a utilização do que Bakhtin chama de *discurso direto esvaziado*, que ocorre quando, no contexto narrativo, a caracterização da personagem lança sombras sobre seu discurso direto, ou seja, as apreciações e o valor emocional com os quais o narrador carrega a representação objetiva da personagem transmitem-se às palavras desta; é usado mais para caracterizar a personagem do que para transmitir o conteúdo semântico de sua enunciação. Observe-se como o narrador parece ter consciência a respeito dessa possibilidade de citação:

[...] Vê-se pelas feições do rosto, e pelos bilhetes de identidade se confirmaria, que os soldados são realmente filhos do povo, mas o major deles, ou também o é e repudiou nos assentos da escola militar a humilde ascendência, ou pertence desde o nascimento às classes superiores, para quem os hotéis do Algarve foram feitos, pela resposta dada não se pôde saber, **Cheguem-se lá para trás, ou levam nas trombas**, este grosseiro falar não é apanágio exclusivo das camadas baixas. <sup>220</sup>

O discurso direto pode estar “oculto” no contexto narrativo e aparecer de fato no discurso direto da personagem. Nesse caso, a que Bakhtin dá o nome de *discurso direto antecipado e disseminado*, a preparação do discurso citado e a antecipação de seu tema, seus valores e suas inflexões na narração contaminam o contexto narrativo com as características do discurso da personagem e o tornam

<sup>219</sup> BAKHTIN Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7.ed., São Paulo, Hucitec, 1995, pp. 166-72.

<sup>220</sup> *A jangada de pedra*, p.96.

semelhante ao discurso citado. Uma das ocorrências dessa modalidade de citação se dá no seguinte trecho:

[...] a única novidade, se bem que relativa, vinha de Londres, o primeiro-ministro foi à Câmara dos Comuns para afirmar, categoricamente, que a soberania britânica sobre Gibraltar não admitia discussão, qualquer que fosse a distância que viesse a separar a Península Ibérica da Europa, ao que o **leader** da oposição acrescentou uma formal garantia, isto é, A mais leal colaboração da nossa bancada e do nosso partido no grande momento histórico que estamos a viver.<sup>221</sup>

Ao referir-se ao líder da oposição em língua inglesa (*leader*), o narrador antecipa para o leitor que o discurso direto que vem logo a seguir deve ser apreendido naquele idioma.

Outro tipo estudado por Bakhtin é o *discurso direto retórico*, que ocorre nos casos em que há perguntas ou exclamações retóricas. Situa-se de alguma forma na própria fronteira do discurso narrativo e do discurso citado. Pode ser interpretado como uma pergunta ou exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, como pergunta ou exclamação da parte da personagem dirigida a si mesmo. Repare-se no fragmento abaixo:

[...] O segundo êxodo foi o dos ricos e poderosos, ao tornar-se irreparável a fractura, quando a deriva da península [...] veio mostrar, de modo que cremos definitivo, a precariedade das estruturas e ideias assentes. Viu-se então como o edifício social, com toda a sua complexidade, não passa de um castelo de cartas, sólido apenas de aparência, se dermos um safanão na mesa em que está armado, vai-se abaixo. E a mesa, neste caso, e pela primeira vez na história, movera-se por si própria, **meu Deus, meu Deus, para que sejam salvos os preciosos bens e as vidas preciosas, fujaamos.**<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, pp. 48-9.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 223.



As exclamações “meu Deus, meu Deus”, tanto podem ser compreendidas como do próprio narrador quanto dos ricos e poderosos, uma vez que não há demarcação limítrofe entre o discurso citante e o citado.

O exemplo abaixo ilustra o tipo a que Bakhtin dá o nome de *discurso direto substituído*, que ocorre quando narrador apresenta-se no lugar da sua personagem, diz em seu lugar o que ela *poderia* ou *deveria* dizer; o que *convém* dizer:

[...] 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 ideia que poderia ser uma varinha de condão, **Para varinha de condão pareceu-me grande** [...] Sabia que a vara era de negrilho, **Eu de árvores conheço pouco [...] 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.**<sup>223</sup>

O diálogo é claramente hipotético. É o narrador quem dá as respostas que Joana Carda possivelmente daria (“talvez ela responda”).

No processo de citação do discurso alheio, em *A jangada de pedra*, utiliza-se ainda o chamado *discurso indireto livre*. No discurso indireto livre, o narrador delega a palavra à personagem por meio de uma debreagem enunciativa de segundo grau e, em seguida, realiza uma embreagem enunciativa de segundo grau, que promove a neutralização entre a primeira e terceira pessoas em benefício desta última.

Conforme diz Maingueneau<sup>224</sup>, encontram-se misturados no discurso indireto livre elementos que, em geral, se consideram disjuntos: a dissociação dos dois atos de enunciação, característica do discurso direto, e a perda de autonomia dos embreantes do discurso citado, características do discurso indireto.

Com efeito, o discurso indireto livre é uma forma mista de narração e reprodução literal do discurso alheio, que apresenta traços do discurso direto e traços do discurso indireto, ou seja, apresenta um caráter diegético e mimético ao

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>224</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 116.

mesmo tempo. Longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram em contato com as entoações da palavra citante, interferindo nela.<sup>225</sup>

Pode-se afirmar, portanto, junto com Reyes<sup>226</sup>, que no discurso indireto livre o narrador se faz personagem e a personagem se faz de narrador (1984:147). Em outras palavras, o discurso indireto livre atenua o desnível entre discurso citante e discurso citado, sem anular a autonomia do discurso citado. Permite, dessa forma, restituir a autonomia da linguagem e integrar as falas citadas no fio da narração, como acontece no exemplo abaixo:

[...] os ouvidos zumbiam-lhe como um búzio, Ora a minha vida, como é que eles teriam sabido da pedra [...] e agora que vou eu fazer. **Não responderia ao apelo, não se apresentaria a nenhum governador civil ou militar, imagine-se a conversa absurda, o gabinete fechado, o gravador a gravar**, Senhor Joaquim Sassa, atirou uma pedra ao mar, Atirei (p.49-50).

O trecho grifado corresponde ao momento em que o discurso da personagem Joaquim Sassa deixa de ser citado de modo direto e passa a indireto livre.

---

<sup>225</sup> BAKHTIN Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7.ed., São Paulo, Hucitec, 1995, p. 190.

<sup>226</sup> REYES, Graciela. *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madri, Gredos, 1984, p. 147.

## 4. Semântica discursiva

### Tematização e figurativização

Enveredando-se agora a análise pela semântica discursiva, pode-se afirmar que a construção progressiva da significação de um texto torna-se possível não somente pelo quadro narrativo que comanda certas relações, mas também por uma organização das unidades do conteúdo que comanda outras relações, no nível discursivo. A essas unidades do conteúdo que servem para qualificar os papéis actanciais e as funções que eles preenchem dá-se o nome de *figuras*.

Figura, para a Semiótica, é todo conteúdo de qualquer língua ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. “A figura é uma unidade de conteúdo estável definido pelo seu núcleo permanente do qual as virtualidades se realizam diversamente segundo os contextos.”<sup>227</sup>

Quando se toma em análise um texto figurativo, é necessário identificar o tema subjacente às figuras ali empregadas, pois para que estas tenham sentido precisam ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo. Tema é um investimento semântico de natureza puramente conceitual. Os temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural. Assim, tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido. Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado.<sup>228</sup>

Quando se estabelece uma relação fixa entre uma determinada figura e um determinado tema, tem-se um processo de simbolização. Porém, dentro de um texto, as figuras estabelecem uma rede de relações a que se dá o nome de *percurso figurativo*. Para que o encadeamento de figuras ganhe um sentido, é necessário que a este esteja subjacente um tema.

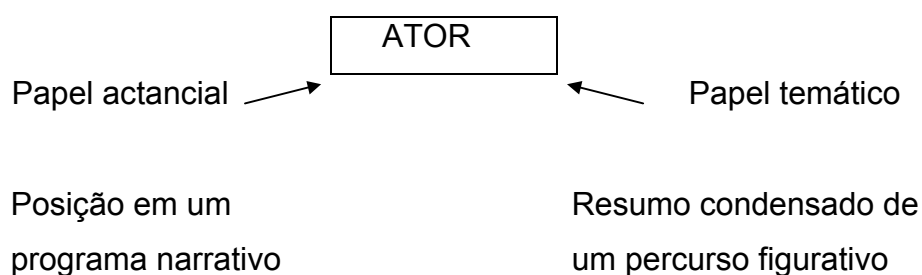
---

<sup>227</sup> GROUPE d'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*. 6ª ed., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.91.

<sup>228</sup> FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3ª ed., São Paulo, Contexto, 1992, pp.64-9.

As figuras são também constitutivas dos *atores*, que correspondem no nível discursivo aos actantes do nível narrativo. Neste sentido, sujeitos de estado e de fazer, objetos modais e de valor, destinador manipulador e destinador julgador entre outros actantes podem se tornar atores desde que os percursos figurativos que lhes dão concretude possam ser reduzidos a tipos de papéis discursivos, mais precisamente nomeados como *papéis temáticos*.

Sistematicamente, pode-se dizer que um ator é uma figura portadora ao mesmo tempo de um (ou vários) papel (papéis) actancial (actanciais) que define(m) uma posição em um programa narrativo, e um (ou vários) papel (papéis) temático(s) que define(m) sua pertença a um (ou vários) percurso(s) figurativo(s). Reproduz-se abaixo o esquema explicativo de ator do Grupo d'Entrevernes:<sup>229</sup>



Neste sentido, são atores em *A jangada de pedra*, não somente as personagens, mas também todos os demais actantes que desempenham um papel temático. Entre estes, destacam-se os de maior relevância para a significação do texto, ou seja, as personagens principais. Viu-se que cada uma delas representa os papéis actanciais de sujeito de estado e de sujeito de fazer dos programas de uso e de base nos quais estão inseridas. Neste capítulo, descrevem-se os papéis temáticos que essas personagens concretizam, por meio da condensação dos percursos figurativos que lhe são reportados.

<sup>229</sup> GROUPE d'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*. 6<sup>a</sup> ed., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.99.

#### 4.1 Joana Carda

Tome-se primeiramente Joana Carda, da maneira como é descrita por meio do diálogo entre José Anaíço e Joaquim Sassa:

[...] foi aí que apareceu a mulher [...] tinha uma história para contar, vinha de pau na mão, trazia uma maleta de viagem, vestia calças e casaco azuis, tem os cabelos pretos, a pele muito branca, os olhos não sei bem, é difícil dizer [descreve José Anaíço] Interessantes pormenores para a história peninsular, só falta dizeres-me que a senhora é bonita [comenta Joaquim Sassa], É [responde José Anaíço] Nova [?] Digamos que sim, que é nova, embora não seja precisamente uma rapariga [...] que queria a Dona Olhos Não Sei Bem, e que pau era esse [?] <sup>230</sup>

Os olhos de Joana Carda são “cor de céu novo de dia, cor de céu novo de noite” <sup>231</sup> e o pau é a “vara de negrilho”, principal figura a que a personagem está associada. Negrilho é o mesmo que ulmeiro, ou olmo, árvore nativa das regiões temperadas do hemisfério norte, cujas flores, púrpuras ou amareladas, nascem em cachos no período anterior ao surgimento de novas folhas, elípticas e de nervuras retas. A espécie mais comum na Europa é o *Olmo inglês*, que atinge até 30 metros de altura. O tronco do olmo, de madeira compacta, durável e resistente à umidade, é utilizado para a fabricação de diversos produtos. Da casca da árvore, são produzidos remédios e tintas.

Mas, voltando à Joana Carda, é possível verificar que, sobreposta à “vara de negrilho”, há outra figura: “vara de condão”. Pergunta o narrador à personagem:

[...] Nem lhe passou pela idéia que poderia ser uma varinha de condão [?] <sup>232</sup>

Isso mostra que ao percurso figurativo no qual está inserido Joana Carda subjaz o tema “magia”. Esta interpretação ganha força quando se constata o que há de intertextualidade no próprio nome da personagem: Carda é um anagrama de

<sup>230</sup> *A jangada de pedra*, p. 122.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p.114.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p.8.

D’Arc, sobrenome da heroína francesa, acusada de feiticeira e herética. Tendo em vista que tudo acontece a partir do ato de riscar o chão praticado por Joana Carda e que a personagem é percebida como uma espécie de maga, descrita mesmo como “uma mulher com artes de esgrima metafísica” (p.118), vê-se confirmada a hipótese de que o mágico (o sobrenatural) é o elemento motivador, manipulador, dos programas narrativos desenvolvidos no texto. É no momento em que Joana Carda risca o chão que os cães de Cerbère, na França, que sempre foram mudos, começam a ladrar, e é naquele mesmo instante também que aparece a primeira fenda numa grande laje natural dos Montes Alberes, nos Pireneus.

[...] A fenda, subtil, lembraria a observador humano um risco feito com a **ponta aguçada de um lápis**, muito diferente daquele outro traço com um pau, em terra dura, ou na poeira solta e macia, ou na lama.<sup>233</sup>

Ao apontar as diferenças entre o risco feito pela personagem e aquele que marca a primeira fenda na cordilheira, o narrador marca também a semelhança entre os dois, que são a concretização do tema “ruptura”: em nível individual, a separação de Joana Carda do marido, e, em nível coletivo, a separação da península da Europa. Há ainda a figura “lápis”, figurativizando a possibilidade que a escrita tem de construir uma “realidade” ou a sua representação.

Mas Joana Carda desempenha ainda outros papéis temáticos. É apresentada, por exemplo, como uma mulher que desafia preconceitos.

[...] Joana Carda [...] não parece mulher para viver de caridades ou a expensas de macho.<sup>234</sup>

Além de se separar do marido, ela tem a “ousadia”, numa sociedade conservadora, de tomar iniciativas com relação a outros homens. Leia-se o seguinte percurso:

A mulher levantou-se, e este gesto, inesperado, pois **está dito que as senhoras, segundo o manual de etiqueta e boas maneiras, devem**

<sup>233</sup> *Ibidem*, p.17.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.167.

**esperar nos seus lugares que os homens se aproximem e as cumprimentem**, então oferecerão a mão ou darão a face, de acordo com a confiança e o grau de intimidade e sua natureza, e farão o sorriso de mulher, educado, ou insinuante, ou cúmplice, ou revelador, depende [...] Este gesto fez mover-se o chão de tábuas [do saguão hotel] como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo.<sup>235</sup>

A expressão “mover-se o chão de tábuas” é facilmente reconhecida como a figurativização de um abalo nas tradições sociais de Portugal e na estrutura emocional de José Anaiço, que é o homem a quem a mulher se dirige. E se este simples gesto de levantar-se já causou espanto, imagine-se então quando Joana Carda, no momento em que as personagens estão para decidir quem vai dormir onde na casa de Joaquim Sassa, vira-se para José Anaiço e dispara:

[...] **Nós ficamos juntos**, em verdade está **o mundo perdido se já as mulheres tomam iniciativas deste alcance**, antigamente havia regras.<sup>236</sup>

Está presente no romance, portanto, subjacente aos percursos figurativos relativos à personagem Joana Carda e também em outros, o tema do “papel da mulher” no processo de evolução das estruturas sociais. Note-se a ironia lançada sobre a própria história das civilizações, cujos registros apontam sempre protagonistas homens:

[...] quando se encontram vestígios humanos antigos, são sempre de homens [...] **naquele tempo não havia mulheres, a Eva ainda não tinha sido criada, depois criada ficou.**<sup>237</sup>

Em *A jangada de pedra*, a mulher não é de modo algum dependente nem “criada” do homem, ela é um ser emancipado, corajoso, forte, mas que não se confunde em nada com o masculino, como se apreende na conversa entre Joana Carda e Joaquim Sassa:

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, pp.112-3.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p.163.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p.74.

[...] Que menina [exclamou Joaquim] Joana Carda sorriu, **Menina já não sou, nem a virago que lhe pareço ser**, Não direi virago, Autoritária, senhora do seu nariz, pernóstica, perliquitete, Credo, o que aí vai, diga misteriosa e basta.<sup>238</sup>

O narrador valoriza acima de tudo os atributos da feminilidade, sem os quais qualquer movimento de renovação resta estéril.

[...] Uma das mais interessantes conseqüências [da movimentação da península] foi a ressurgência [...] do espírito matricial, do influxo mátrio, de que [...] Joana Carda e Maria Guavaira [foram] precursoras [...]. **As mulheres decididamente triunfavam**. Os seus órgãos genitais, com perdão da crueza anatômica, eram afinal a expressão simultaneamente reduzida e ampliada, da mecânica expulsória do universo.<sup>239</sup>

## 4.2 Joaquim Sassa

A segunda personagem, por ordem de entrada na narrativa, é Joaquim Sassa.

[...] um homem ainda novo, tem os seus trinta e tal anos, mais perto dos quarenta que dos trinta [...] as sobrancelhas são pretas, os olhos castanhos à portuguesa, nítida a cana do nariz.<sup>240</sup>

[...] cabelos castanho-escuros, as faces magras [...] os lábios parecem cheios apenas quando falam.<sup>241</sup>

Ele representa, dentro da comunidade ibérica, a posição que Portugal e Espanha ocupavam dentro da Europa no período que antecedeu o ingresso desses países na União Européia, ou seja, a de nações social e economicamente pouco desenvolvidas.

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p.138.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p.305.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p.52.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 57.



Joaquim Sassa é da infantaria, **pertence à arraia-miúda** dos empregados de escritório.<sup>242</sup>

[...] dizia Joaquim Sassa, Vou retirar **o dinheiro que tenho no banco, não é muito**, e peço algum emprestado (p.167).<sup>243</sup>

A tematização do papel desempenhado pela personagem é facilmente verificada quando se nota que nos percursos figurativos relacionados com Joaquim Sassa encontram-se as marcas mais nítidas do paralelismo existente entre os programas narrativos relativos à península e aqueles referentes aos indivíduos. É ele quem lança longe ao mar do Norte uma pedra muito pesada, com forças que não tinha. Esta pedra é, como se pode perceber, a representação de outra muito maior, do tamanho da Península Ibérica, que também foi lançada ao mar, sabe-se lá com que forças.

A criação da personagem, no entanto, é sem dúvida alguma inspirada no herói mitológico Teseu, que no vigor da adolescência soergue uma pedra gigantesca para encontrar, enterrada sob esta, a espada de bronze e as sandálias de seu pai Egeu. Outro percurso que vem corroborar para esta interpretação é aquele no qual Joaquim Sassa se vê enredado pelo fio de lã azul, que o leva aos braços de Maria Guavaira.

[...] **Então um fio azul ondulou no ar**, quase invisível na transparência, como se procurasse apoio, roçou as mãos e os rostos, **Joaquim Sassa segurou-o** [...] a sua mão levantada seguia o fio azul [...] defronte da casa, chegava Joaquim Sassa a dez passos da porta, que estava aberta [...] **Do interior escuro da casa surgiu uma mulher** [Maria Guavaira]. **Tinha na mão um fio, o mesmo que Joaquim Sassa continuava a segurar.**<sup>244</sup>

Este fio de lã azul lembra o fio condutor com que Ariadne, filha do rei Minos de Creta, presenteia Teseu, para que ele possa encontrar o caminho de saída do Labirinto, depois de matar o Minotauro. Portanto, se, por um lado, Joaquim Sassa

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p.243.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p.167.

<sup>244</sup> *Ibidem*, pp.175-6.

“pertence à arraia-miúda”, é oriundo de uma classe social menos favorecida e tem pouco dinheiro no banco, por outro lado, tem a força necessária para realizar grandes feitos, para protagonizar fatos heróicos. Por conseguinte, uma vez que, especialmente neste caso, o indivíduo representa a coletividade, está autorizada a leitura destes mesmos traços semânticos referentemente aos povos ibéricos, ou seja, embora Portugal e Espanha pudessem ser considerados como países pobres, estes reuniam condições para empreenderem o autodesenvolvimento.

### 4.3 Pedro Orce

A seguir vem Pedro Orce, que aparece em terceiro lugar.

[...] de profissão farmacêutica [...] é homem passante dos sessenta anos, magro de cara e corpo, de cabelo quase todo branco.<sup>245</sup>

O fato insólito ao qual está relacionado acontece simultaneamente àquele protagonizado por Joaquim Sassa, isto é,

[...] quando lançar Joaquim uma pedra ao mar e levantar-se Pedro da cadeira **foi tudo obra de um instante único**.<sup>246</sup>

Naquele instante, quando o espanhol pôs o pé no chão, sentiu a terra tremer, o que sentirá até o final da narrativa, embora nenhum sismógrafo da Europa registre qualquer tremor de terra.

Aos percursos figurativos a que a personagem está relacionada subjazem pelo menos dois temas: “conhecimento”, no sentido científico do termo, por ser Pedro Orce farmacêutico e conhecer de manipulações químicas o suficiente para enxergar a vida sob a ótica da ciência, e “sabedoria”, na significação que o lexema recebe no contexto religioso, não porque Pedro Orce seja apresentado como homem ligado a alguma espécie de religião, mas sim como alguém que possui, além

---

<sup>245</sup> *Ibidem*, p.76.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p.12.

da razão, um saber intuitivo a respeito das coisas, acumulado por uma ancestralidade mais do que milenar.

O nome Orce faz referência aos sítios arqueológicos de Venta Micena, província de Granada, na Espanha. Nesse local, foram encontrados, em 1982, ossos do europeu mais antigo de que se tem registro, ao qual se deu o nome de Homem de Orce. A descoberta de fragmentos de um crânio e de dois braços com idade aproximada de 1,4 milhão de anos, pelo paleontólogo Josep Gibert, causou grandes discussões na comunidade científica, a ponto de motivar a realização em Orce do Congresso Internacional de Paleontologia Humana, no ano de 1995. Em 1997, o professor Paul Palmvist <sup>247</sup>, da Universidade de Málaga, declarou que os fósseis encontrados em Orce são de eqüino e não de homem, o que causou forte reação entre os arqueólogos defensores da tese da existência de um *Homo antecessor*, que Gibert chama de “O Primeiro Europeu” <sup>248</sup>. Polêmicas à parte, o narrador de *A jangada de pedra* sobrepõe à figura de Pedro Orce a do Homem de Orce e transfere à personagem a herança cultural de toda a Europa.

Por personificar uma sabedoria que não se encontra nos livros, o farmacêutico representa com perfeição o arquétipo do Velho Sábio, ou seja, aquele que é o significado preexistente escondido no caos da vida, para quem não é mister esquadrihar horizontes distantes, procurando potencialidades futuras, pois parece contente com o presente imediato. A comparação se confirma em vários percursos figurativos. O relacionamento de Pedro Orce com o cachorro, por exemplo, é a figurativização do entendimento instintivo da personagem a respeito dos sinais do destino.

[...] Quando chegaram perto do automóvel viram o cão[...] Pedro Orce aproximou-se dele [...] O cão ficou quieto, de cabeça levantada. Tinha na boca um fio de lã azul que pendia, húmido. Pedro Orce passou-lhe a mão pelo dorso, depois voltou-se para os companheiros, **Há momentos que avisam quando chegam, a terra treme debaixo das patas deste cão.** <sup>249</sup>

<sup>247</sup> Site **CRONICA-Espanha**. Disponível em:  
<http://www.a2000.es/cronica/granada/1997/0897/210897p.htm>

<sup>248</sup> Site **Región de Murcia**: Disponível em:  
<http://www.ccy.e.carm.es/ccye/Cultura/arqueologia/murcia.htm>

<sup>249</sup> **A jangada de pedra**, p. 143.

Como se pode notar, há inclusive uma identificação entre os fenômenos a que homem e cão estão ligados. E haverá entre eles uma silenciosa e mágica amizade durante toda a história.

Também é Pedro Orce quem apresenta um sentido de direção para as andanças das personagens. Ele é quem se move em primeiro lugar, ao ir à imprensa de Granada dizer que sentia a terra tremer. É ele ainda quem decide ver Gibraltar e depois desiste; quem influencia o grupo a seguir o cão; quem sugere a viagem até os Pireneus. Mas o momento que representa melhor os dois lados de Pedro Orce, ou seja, instinto e espírito, razão e emoção, ciência e imaginação, sabiamente integrados em seu próprio ser, é aquele em que o farmacêutico, acompanhado do cão encontra a barca de pedra nas costas da Galícia. Ele compreende de imediato estar diante de um fenômeno geológico.

[...] **Pedro Orce conhece de químicas mais do que o suficiente para a si próprio poder explicar o achado**, uma antiga barca de madeira trazida pelas vagas e deixada pelos mareantes, varada sobre estas lajes desde imemoriais tempos, depois cobriram-nas as terras, mineralizou-se a matéria orgânica, outra vez as terras se retiraram, até hoje, não-de ser precisos milhares de anos para que se apaguem os contornos e apouquem os volumes, vento, chuva, a lima do frio e do calor, um dia não se distinguirá a pedra da pedra (p.183-4).<sup>250</sup>

Porém, depois de algum tempo, tem outra impressão:

[...] Pedro Orce sentou-se no fundo do barco, na posição em que está não vê mais que o céu e o mar distante, se esta nave balouçasse um pouco julgaria que ia navegando, e então, quanto podem imaginações, **representou-se-lhe uma idéia absurda que seria ser verdadeiramente navegante este barco petrificado, aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque.**<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> *Ibidem*, pp. 183-4.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 184.

Pedro Orce figurativiza, portanto, a união entre o que existe de místico e de pragmático na cultura ibérica. Arrisca-se a concluir que ele representa a própria união entre Portugal e Espanha.

Mas a riqueza de papéis temáticos desempenhados pela personagem é ainda maior. Até mesmo o enterro de Pedro Orce caracteriza-se como um percurso figurativo importante, pelo fato de ter-se realizado no mesmo local onde o paleontólogo encontrou o crânio do europeu mais antigo. O tema aqui subjacente é o do “eterno retorno”, cujo paradigma vem de Freud e “consiste na fusão inicial da criança com a mãe, um guia ao qual sempre se deseja retornar [...] Para Lacan, esse é o objeto primeiro do desejo: a Coisa (*Das Ding*), algo primordial em nós, que deixa os seus resíduos e conduz à repetição, equivale ao ‘objeto perdido’ de Freud e requer uma volta permanente à dimensão dos possíveis já vividos, mas não integrados”<sup>252</sup>. Como registram Chevalier e Gheerbrant<sup>253</sup>, todo simbolismo cósmico indica um retorno ao centro, “uma reintegração da manifestação no seu princípio [...] O retorno à *mãe*, à *matriz*, isto é à indistinção primordial, à *umidade*, é o que a alquimia ocidental designa como a *dissolução*: é a *obra em negro*, a noite, a morte prévia antes da restauração da luz e do novo nascimento”. O farmacêutico morre antes que a península tenha concluído seu movimento.

[...] Pedro Orce está morto, **dentro dos seus olhos só ficou uma nuvem escura**, nada mais.<sup>254</sup>

O sepultamento de Pedro Orce em Venta Micena, perto da Cova dos Rosais, onde foi encontrado o Homem de Orce – o *Homo antecessor* – representa, no plano do indivíduo, o retorno do homem ibérico à sua manifestação primordial e, no plano da coletividade, o retorno dos povos peninsulares aos fundamentos que tornaram possível a construção de duas grandes nações, durante os séculos XV e XVI. É a partir dessa reintegração (individual e coletiva) que surgirá o novo. Não se pode esquecer que o farmacêutico representa também a figura paterna. No percurso

<sup>252</sup> WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo, Fapesp / Nova Alexandria, 1995, p.10.

<sup>253</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, pp. 779-80.

<sup>254</sup> *A jangada de pedra*, p. 316.

figurativo que compõe os últimos trechos do romance, compreende-se que o espanhol é o pai dos filhos de Joana Carda e de Maria Guavaira.

[...] Cobriram o corpo, alisaram o chão [...] Depois Joana Carda espetou a vara de negrilho [sobre a sepultura] 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.

A península parou [...] O cão [...] afastou-se lentamente. Não o tornaram a ver [...] Roque Lozano ficará em Zufre, irá bater à porta de sua casa [...] 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.**<sup>255</sup>

“O pau seco que cria raízes, volta a ficar verde e talvez floresça no ano que vem” figurativiza a fecundidade do velho homem. “A árvore renascida, capaz de libertar dos olhos de Pedro Orce a nuvem escura”, evoca a idéia de que o farmacêutico assistirá ao nascimento de seus filhos e ao renascimento de seu povo. Esteja onde estiver, reconhecerá Pedro Orce enfim a realização de sua própria performance.

#### 4.4 José Anaiço

A quarta personagem a entrar em cena é José Anaiço, que mora em alguma vila à margem do rio Tejo, entre Tomar e Santarém.

[...] vem a sorrir, talvez pareça por isso mais novo do que Joaquim Sassa [...] tem os dentes muito brancos [...] e no conjunto da cara nenhuma feição sobressai em particular, mas há uma certa harmonia nas faces magras.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 63.

Ele é o professor a que está relacionada a figura “estorninhos”.

Que estorninhos, que professor, perguntou Joaquim Sassa, O professor da terra, o nome dele é José Anaiço, há uns dias que para **onde quer que ele vá, vai um bando de estorninhos**, não são menos de duzentos [respondeu a rapariga que servia às mesas no restaurante em que Joaquim Sassa jantava].<sup>257</sup>

Estorninhos são pássaros de tamanho médio, de coloração marrom, cuja plumagem é repleta de pontos verdes, purpúreos e amarelos. São essencialmente insetívoros e sociáveis. Há várias espécies de estorninhos, entre as quais se destacam o estorninho soberbo da Índia ou de Bengala, o estorninho púrpura da Pérsia e o estorninho comum (*Sturnus vulgaris*), que emigra durante o inverno para regiões quentes. Sua presença é muito observada na Europa durante o verão.

Esses pássaros que acompanham José Anaiço constituem-se como verdadeiros atores da narrativa, uma vez que desempenham papéis actanciais e papéis temáticos ao mesmo tempo. Além disso, estabelecem uma relação de intertextualidade explícita com o filme *Pássaros*, de Alfred Hitchcock, em que milhares de gaivotas atacam pessoas no balneário de Bodega's Bay, nos Estados Unidos.

[...] à memória de Joaquim Sassa acudiram, sim, **os Pássaros de Hitchcock**, filme clássico, porém esses eram malvados assassinos.<sup>258</sup>

De assassinos, os estorninhos nada têm, muito menos de violentos. Embora sigam José Anaiço, até mesmo em viagem de automóvel, e espantem as pessoas por onde passam, não agridem ninguém. O único episódio em que parecem agir de forma intencionalmente assustadora se dá quando José Anaiço e Joaquim Sassa estão para atravessar a fronteira entre Portugal e Espanha. Os guardas da alfândega pararam os portugueses. Joaquim Sassa temia entregar os documentos e ser reconhecido, pois estava sendo procurado pelas autoridades.

---

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 62.

[...] e sabe Deus com que ansiedade de alma apresentavam os bilhetes de identidade, quando, num repente, como pancada de chuva violenta ou furacão irresistível, **desceram das alturas os estorninhos, negro meteoro, corpos que eram coriscos, silvando, guinchando em todas as direcções** [...] os policiais medrosos sacudiam os braços, corriam a refugiar-se, resultado, Joaquim Sassa saiu do carro para apanhar os documentos que a autoridade tinha deixado cair, ninguém deu pela irregularidade aduaneira, e pronto, por tantos caminhos se tem atravessado clandestino, assim é que nunca tinha acontecido, Hitchcock dá palmas na plateia, são os aplausos de quem é mestre na matéria.<sup>259</sup>

Na posição de sujeito de fazer, os estorninhos facilitaram a entrada de Joaquim Sassa na Espanha. No mesmo papel narrativo, os pássaros atraem, para Lisboa, a atenção das autoridades, da imprensa e de Joana Carda. Por causa deles, Joaquim Sassa e Pedro Orce são descobertos e submetidos ao “furor analítico da ciência”<sup>260</sup>. O primeiro, em virtude da pedra que lançou; o segundo, porque sentia a terra tremer. É também por causa dos estorninhos que José Anaíço conhece a mulher com quem terá um caso de amor. Quando ocorre o encontro entre Joana Carda e o professor, os pássaros despedem-se da história, não sem desempenharem mais um papel: o de apontar o caminho.

Nesse momento os estorninhos levantaram voo todos juntos, cobriram com uma grande mancha negra e vibrante o jardim, as pessoas gritavam, umas de ameaça, outras de excitação, outras de medo, Joana Carda e José Anaíço olhavam sem perceberem o que se estava a passar, então **a grande massa afilou-se, tornou-se cunha, asa, flecha, e depois de três rápidas voltas, os estorninhos dispararam na direcção sul**, atravessaram o rio, desapareceram longe, no horizonte [...] José Anaíço disse, Acho que nunca mais vão voltar.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 117.



Segundo o *Dicionário de símbolos*<sup>262</sup>, o voo dos pássaros os predispõe a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a palavra “pássaro” foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. As aves viajantes são almas engajadas na busca iniciatória. Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais. Um dos papéis temáticos desempenhados pelos estorninhos é, portanto, o da “comunicação”. Ao representarem “flecha” e dispararem na “direção sul”, os pássaros já anunciavam, como mensagem do céu, o caminho que seguiria a península.

É o termo “céu” inclusive que estabelece a *conexão de isotopias*, ou seja, a correspondência de traços semânticos, entre os estorninhos e José Anaiço. O ponto de vista a partir do qual o céu é descrito de modo mais detalhado em toda a narrativa é justamente o da casa do professor, o qual compreende o que se passa na terra por intermédio do firmamento.

[...] O céu estava alto, todo picado de astros que pareciam próximos como se dele estivessem invisivelmente dependurados, poalha de vidro, véu de leite nevado, e as grandes constelações fulgiam dramaticamente, o Boieiro, as Duas Ursas, o Sete-Estrela [...] por cima das árvores apareceu o primeiro alvor da lua, agora terão as estrelas de apagar-se [...] A lua sobe, sobe depressa, a copa baixa e redonda da figueira transforma-se em labirinto de negro e branco, e **José Anaiço diz, Estas sombras não estão já como eram**, Moveu-se a península tão pouco, uns metros, o efeito não pode ter sido grande, observou Joaquim Sassa [...] **Moveu-se** [respondeu José Anaiço], e **bastou para que as sombras todas se tivessem tornado diferentes, há aí ramos que a luz da lua toca pela primeira vez a esta hora [...] a lua está perdida entre os ramos da figueira, vai levar toda a noite à procura do caminho.**<sup>263</sup>

Outro significado associado a pássaros que pode ser relacionado com José Anaiço é o que diz respeito às funções intelectuais. “A inteligência é o mais rápido

<sup>262</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 687.

<sup>263</sup> *A jangada de pedra*, pp. 60-1.

dos pássaros”, diz o *Rig-Veda*<sup>264</sup>, poema épico da Índia, do século 15 a.C. De fato, é uma visão racionalizada dos fatos que externa o professor. É ele, por exemplo, quem calcula o tempo que Gibraltar, desgarrado da Espanha, levaria para “passar” em frente da serra de Gádor e o número de dias que faltavam para a península chegar aos Açores. Mas não só a Matemática serve de fundamento às conclusões de José Anaiço. A História é para ele tanto luz que ilumina sua visão de mundo quanto objeto de suas reflexões, como ilustram os trechos abaixo:

[...] numa voz que enfim o sono quebrava [José Anaiço contou a Joaquim Sassa], Um dia que já lá vai, D. João o Segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista perfeito, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária, diga-me você se **sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma história como esta.**<sup>265</sup>

[...] José Anaiço tenta não adormecer, quer refletir na sua idéia, **se a história é realmente invisível, se os visíveis testemunhos da história lhe conferem visibilidade suficiente, se a visibilidade assim relativa da história não passará de uma mera cobertura.**<sup>266</sup>

Até mesmo sobre a experiência o professor tece considerações. Diz ele:

[...] e agora ocorre-me uma idéia que talvez vos pareça absurda, um contra-senso, que **talvez o efeito da experiência seja muito maior no conjunto da sociedade do que em cada um dos seus membros, a sociedade aproveita a experiência de todos, mas nenhuma pessoa quer, sabe ou pode aproveitar por inteiro a sua própria experiência.**<sup>267</sup>

E, a partir da experiência, também faz ilações. É o que ocorre quando compreende que os estorninhos vão embora definitivamente:

<sup>264</sup> *Apud* CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 687.

<sup>265</sup> **A jangada de pedra**, p. 61.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 248.

[...] Por que é que disseste que os estorninhos se devem ter ido embora [pergunta Joaquim Sassa], Qualquer pessoa é capaz de perceber a diferença entre adeus e até logo, o que eu vi foi um adeus [responde José Anaiço], Mas porquê, Não sei dizer, porém **há uma coincidência, os estorninhos foram-se quando a Joana apareceu.**<sup>268</sup>

De modo geral, a personagem representa o sistema educacional básico da Península Ibérica e especialmente de Portugal. O bom nível de conhecimento de mundo de José Anaiço demonstra a prática de um ensino de qualidade, porém pouco valorizado, como se pode inferir da seguinte descrição:

[...] na casa do professor **não tem frigorífico.**<sup>269</sup>

#### 4.5 Maria Guavaira

Outra personagem que se une ao grupo é Maria Guavaira. Melhor dizendo, são os viajantes que vão ao encontro dessa habitante das costas da Galícia, nas redondezas de Santiago de Compostela. De natureza rústica, viúva há três anos, Maria Guavaira depende de trabalhadores autônomos para fazer o serviço da terra. Mas é sem rancor que fala da solidão:

[...] Estou entre o mar e os montes, sem filhos nem mais família, irmãos que tenho emigraram para a Argentina, meu pai morreu, minha mãe está doida na Corunha, mais sozinha do que eu deve haver poucas pessoas no mundo.<sup>270</sup>

Por ter desfeito um pé-de-meia cujo fio de lã azul nunca mais parou de cair, Maria Guavaira é associada à figura mitológica de Ariadne, explicitamente citada pelo narrador.

---

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 179.

[...] Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está.<sup>271</sup>

Maria Guavaira tampouco se parece com a bela e jovem virgem, de lindos cabelos longos, que Teseu abandona na ilha de Naxos, na sua viagem de volta a Atenas, depois de matar o Minotauro. Ao contrário da princesa de Creta, a camponesa da Galícia

[...] Não é bonita [...] mas também não é feia, tem as mãos gastas e fatigadas [...] uma maneira de olhar que não é olhar mas mostrar os olhos, veste escuro [...] brilham-lhe os olhos [...] os cabelos são castanhos, e tem o queixo redondo, e os lábios cheios, e os dentes [...] são brancos.<sup>272</sup>

Mas, assim como a filha de Minos é salva por Dionísio, que a retira da ilha e casa-se com ela, Maria Guavaira é salva por Joaquim Sassa, que se apaixona por ela e a retira da região litorânea, quando a península (já chamada de ilha) está quase a chocar-se com os Açores. Isso mostra que, se Joaquim Sassa já havia sido comparado a Teseu, nesse momento da narrativa, ele é associado ao Deus do vinho.

A figura “fio” simboliza o “agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio. Esse simbolismo exprime-se, sobretudo, nos *Upanixades*, onde se diz que o fio (sutra), com efeito, *liga este mundo e o outro mundo e todos os seres*. [...] A fim de que seja alcançada a ligação com o centro principal [...] é necessário que o *fio* seja *seguido passo a passo em todas as coisas*. O que não pode deixar de evocar o simbolismo do fio de Ariadne, que é o agente de ligação do retorno à luz”<sup>273</sup>.

Luz, de fato, é o que parece não faltar quando José Anaíço, Joana Carda, Pedro Orce e Joaquim Sassa, depois de seguirem passo a passo o fio que o cão carrega na boca, aproximam-se da casa de Maria Guavaira. A beleza das imagens,

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>273</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 431.

e o tom mágico, culminante e glorioso, presentes na narração marcam esse momento como um dos pontos altos do romance, em que a ligação entre as personagens, já existente no plano metafísico (no outro mundo), se completa no plano físico (este mundo). Vale destacá-lo quase que integralmente:

Por alturas de Santiago de Compostela o cão derivou para noroeste. Devia estar perto do seu destino, percebia-se pelo vigor renovado com que trotava agora, pela segurança dos jarretes, pelo porte da cabeça, pela firmeza da cauda. [...] Joana Carda exclamou, Vejam, vejam o fio azul. Todos viram. O fio não parece o mesmo. O outro, de sujo que se tornara, tanto já podia ter sido azul como castanho ou negro, mas este brilhava na sua cor própria, azul nem do céu nem do mar [...] O sol vai a descer sobre o mar que daqui ainda não se vê [...] ainda nesta manhã e durante a tarde o céu estivera encoberto e triste [...] e **agora uma luz fulva derrama-se pelos campos, o cão é como uma jóia cintilante, um animal de ouro. Até Dois Cavalos não parece o fatigado carro que conhecemos, e dentro os passageiros são todos formosas criaturas, dá-lhes de frente a luz e vão como bem-aventurados. José Anaíço olha Joana Carda e arrepiase de a ver tão bela, Joaquim Sassa baixa o retrovisor para ver os seus próprios olhos resplandecentes, e Pedro Orce contempla as suas velhas mãos, não são velhas, não, saíram duma operação alquímica, tornaram-se imortais**, ainda que o resto do seu corpo tenha de morrer.<sup>274</sup>

“O fio sujo que se tornou inexplicavelmente limpo”, “o céu encoberto que de repente se abre ensolarado” e “os passageiros cansados que parecem formosas criaturas” são percursos figurativos que representam a passagem do velho para o novo, propiciada justamente pela ligação entre “os seres e seu Princípio” que o fio e, conseqüentemente, Maria Guavaira representam.

Corrobora com esta interpretação, o fato de ser Maria Guavaira a quinta personagem a unir-se ao grupo. A ela pode-se associar o número cinco, que é o símbolo da *união*. Além disso, na condição de quatro mais um, o cinco personifica a quinta-essência, a preciosa substância além dos quatro elementos, das quatro funções, das quatro direções e de todos os ‘quatro’ que definem a nossa realidade

---

<sup>274</sup> *A jangada de pedra*, p. 174.

terrena. Já se disse que os quatro primeiros números representam princípios da realidade, ao passo que o número cinco simboliza a Realidade Final. Dessa maneira, pode também simbolizar o nível da psicóide do homem, o permanente substrato da psique, a partir do qual tudo o mais evolui.<sup>275</sup>

Portanto, Maria Guavaira pode ser compreendida como o “quinto elemento” que integraliza a psique coletiva do povo ibérico, a partir do que toda comunidade poderá evoluir.

#### 4.6 O cão

Outra figura a ser analisada é o cão, cuja imagem coletiva surge logo no início da narrativa, em simultaneidade temporal à introdução da personagem Joana Carda:

[...] Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, **todos os cães de Cerbère começaram a ladrar.**<sup>276</sup>

Um desses cães, já se sabe, desempenha importante papel actancial, como sujeito de fazer do encontro entre as quatro primeiras personagens e Maria Guavaira, figurativizando o lado instintivo das pessoas. Mas o cão concretiza ainda outros temas relevantes para a significação global do texto. Por ser de Cerbère, comuna do departamento dos Pireneus Orientais, na França, remete ao mitológico cão Cérbero, o monstro de três cabeças e voz de bronze que vigiava a entrada do império dos mortos. A intertextualidade com a mitologia grega aparece explicitamente no texto:

[...] **o cão Cérbero**, que assim em nossa portuguesa língua se escreve e deve dizer, **guardava terrivelmente a entrada do inferno**, para que dele não ousassem sair as almas.<sup>277</sup>

<sup>275</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 241.

<sup>276</sup> *A jangada de pedra*, p. 7.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 7.

É mesmo com o inferno que o narrador compara a situação vivida pela Península Ibérica nos primeiros momentos após a rachadura dos Pireneus. A sobreposição de imagens é ainda mais facilmente percebida quando se tem em mente que Hades, o temido imperador das trevas, receava tão-somente que Posídon, o imperador do mar, fizesse o solo se abrir e franqueasse “aos olhos de todos, mortais e Imortais, sua morada horripilante, esse local odiado, cheio de bolor e de podridão” (Brandão, 1986:311). Assim, quando Joana Carda risca o chão e os cães de Cerbère latem, ocorre algo muito parecido com o que Hades temia, ou seja, o solo se abre e ficam expostas todas as mazelas da comunidade ibérica. Repare-se como o narrador qualifica uma das ações do cão:

[...] **um desses cães, de seu nome Ardent**, graças ao finíssimo ouvido de que está dotada a espécie, terá percebido o estalar da pedra [...] a fenda alargou-se mais tornou-se funda e avançou [...] O cão Ardent rondava, inquieto, mas não podia fugir [...] subitamente perdido, sem saber de que lado ficar, se em França, onde estava, se em Espanha, já distante três palmos. **Mas este cão [...] de um salto, galgou o abismo [...] e achou-se do lado de aquém [Espanha], preferiu as regiões infernais.**<sup>278</sup>

Aliás, a concepção de que o inferno estava localizado na Ibéria não deixa de ser observada pelo narrador:

Pode-se dizer, sem nenhum exagero, que **o inferno, nos mitológicos tempos distribuído uniformemente por toda a península**, está agora concentrado numa faixa vertical de mais ou menos trinta quilómetros de largura, desde o norte da Galiza até o Algarve.<sup>279</sup>

Os demais papéis temáticos desempenhados por Ardent são identificáveis pelos diferentes nomes que o cão recebe no desenvolvimento da trama. Ele é o Fiel ou o Piloto, quando conduz Joana Carda, José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce à casa de Maria Guavaira. Já a caminho dos Pireneus, as personagens irão discutir a respeito do nome definitivo que o animal deverá, enfim, receber.

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, pp.17-8.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 225.

[...] Joana Carda hesita entre Fronteiro e Combatente [...] Maria Guavaira [...] propôs, meio envergonhada com sua própria idéia, que se lhe chamasse Anjo-da-Guarda [...] José Anaiço [...] propôs que fosse dado ao cão o nome de **Constante** [e justifica sua escolha] **Constante, se entendo bem a palavra, contém todas as que foram sugeridas, Fiel, Piloto, Fronteiro, Combatente**, e até **Anjo-da-Guarda**, porque se nenhum destes for constante perde-se a fidelidade, desorienta-se o piloto, o fronteiro abandona o posto, o combatente entrega as armas, e o anjo-da-guarda deixa-se seduzir pela menina a quem devia defender das tentações.<sup>280</sup>

O trecho acima condensa de certa forma os temas concretizados pela figura do cão: “fidelidade”, “orientação”, “vigilância”, “coragem” e “proteção”. Além disso, do ponto de vista mítico-religioso, o cão representa a ligação entre o inferno e o céu, como se pode notar na contraposição dos seguintes fragmentos, em que se ouve a voz do próprio narrador:

[...] Mas este cão não é um rarefeito qualquer, de paternidade suspeita ou clandestina, a **sua árvore genealógica tem raízes no inferno.**<sup>281</sup>

[...] Este cão, se considerarmos tudo quanto fez até hoje, **mereceria o título de anjo-da-guarda**, apesar das constantes insinuações que continuam a ser feitas sobre a sua pretensa origem infernal (p.250).<sup>282</sup>

Uma vez que se pode compreender a figura “cão dos infernos” como Lúcifer, fala-se aqui de uma referência à história bíblica do “anjo caído” e, ainda, da desmistificação da maldade do demônio, tema que ressurgirá em outro livro de José Saramago: *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 250.



#### 4.7 Roque Lozano

O próximo a ser analisado é Roque Lozano. Trata-se mais de um “figurante” do que de um ator propriamente dito, uma vez que o papel actancial por ele desempenhado, no plano da sintaxe narrativa, é irrelevante. Roque Lozano parece irromper na narrativa para sugerir ao leitor a idéia de um determinado tipo de ser humano ibérico semelhante àquele já figurativizado por *Don Quixote de La Mancha*, na célebre obra de Miguel de Cervantes.

Roque Lozano, por exemplo, duvida da rachadura da cordilheira, não acredita no que diz televisão. Montado num burro, viaja até os Pireneus. Diz ele:

[...] **Deixei família a tratar da vida e vou ver se é verdade,**  
Com os seus olhos que a terra há-de comer [pergunta-lhe o narrador],  
Com meus olhos que a terra ainda não comeu, E conta lá chegar montado nesse burro,  
Quando ele não puder comigo, iremos a pé os dois.<sup>283</sup>

Mais para o final da narrativa, Roque Lozano irá juntar-se às personagens. No momento do encontro a referência à Don Quixote, isto é, ao burro em que “o cavaleiro da triste figura” montava, é explícita:

[...] O homem puxa um burro arreado de albarda e ceirões, o que há de mais visto em burros ao modo antigo, mas este tem uma rara cor de prata, chamasse-se Platero e honraria o nome, **como Rocinante, sendo antes rocim, não desmerecia o seu.**<sup>284</sup>

#### 4.8 A imprensa

O tema da comunicação é figurativizado pelos veículos de comunicação, que acompanham e dão ampla cobertura aos acontecimentos, desde o instante em que se constata a primeira fenda nos Pireneus. É por meio da imprensa que as personagens se informam a respeito da movimentação da península e de suas

---

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>284</sup> *Ibidem*, pp. 296-7.

conseqüências, tanto para a coletividade quanto para os indivíduos. Os esforços para deter a rachadura da cordilheira, a repercussão do caso entre o povo e as autoridades de outros países, o êxodo dos turistas e de parte da população da península, as invasões dos hotéis em Portugal, os fatos inusitados ocorridos com as personagens principais, nada escapa a essa entidade quase onipresente na narrativa, que por várias vezes exerce a função de desencadear movimentos.

É, por exemplo, por meio da televisão que Joaquim Sassa fica sabendo que a terra treme sob os pés de um farmacêutico espanhol. É pelo rádio do automóvel que toma conhecimento de que está sendo procurado pelas autoridades. É também por meio dos veículos de comunicação que Joana Carda fica sabendo da existência de José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce. No interior da Galícia, Maria Guavaira sabe do que se passa no mundo pelo rádio que tem na cozinha. Um aparelho de rádio, aliás, viaja sempre com as personagens. Enfim, a importância do papel desempenhado pela imprensa é tal, que sua voz chega a ser confundida com o próprio silêncio. Como diz o narrador:

[...] Neste momento **deve haver na península um silêncio geral, as notícias ouvem-se nas casas e nas praças** (p.191).<sup>285</sup>

#### 4.9 A jangada de pedra

A Península Ibérica desempenha, como se viu, os papéis actanciais de sujeito de estado e de sujeito de fazer dos programas narrativos de uso e de base. Vejam-se alguns percursos figurativos que lhe são reportados:

[...] massa de pedra e terra coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se **barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido**.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 43.

[...] esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser [como se] tivesse decidido **meter-se ao mar à procura dos homens imaginários**.<sup>287</sup>

[...] do cais europeu nos desprendemos, mas novamente fendendo as ondas do Atlântico, **que almirante nos guia, que porto nos espera**.<sup>288</sup>

[...] será [...] que estávamos fadados para o **destino da Atlântida**.<sup>289</sup>

[...] **é como se agora viajássemos num imenso barco**, tão grande que até seria possível viver nele o resto da vida sem lhe ver proa ou popa.<sup>290</sup>

Tomados em conjunto, os trechos acima podem ser condensados no papel temático desempenhado pela península. As figuras ali presentes, ao mesmo tempo que remetem à conquista dos mares por Portugal e Espanha na época do Renascimento, expressam o desejo e a necessidade de empreender novos descobrimentos. Repare-se nas expressões que sugerem uma retomada das navegações: “aponta ao mar **outra vez** desconhecido”, “**novamente** fendendo as ondas do Atlântico”. Uma viagem desse tipo, meio às cegas – “que almirante nos guia [?]”, “que porto nos espera [?]” –, não se realiza evidentemente sem riscos. O perigo aqui é representado pelo “destino da Atlântida”, terra que teria sido a concretização da “idade do ouro” da civilização humana, localizada, de acordo com relato de Platão, em algum ponto do Oceano Atlântico, entre Europa e América, e que teria afundado como consequência da própria decadência.

Mas o que a “jangada de pedra” almeja, ou melhor, o que esta “massa de pedra e terra coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais” tenta é encontrar seu caminho de autodeterminação. Trata-se de uma busca inspirada por promessas de glórias não cumpridas no passado: as do sonho sebastianista – “à procura de

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>288</sup> *Ibidem*, pp. 88-9.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 131.

homens imaginários”. Se, como diz Oliveira Martins <sup>291</sup>, o Sebastianismo foi “uma explosão simples da desesperança, uma manifestação do génio natural íntimo da raça, e uma abdicação da história”, *A jangada de pedra* propõe, ainda que por meio do mito, do sobrenatural e da escrita, uma retomada ativa da história pelos povos ibéricos.

#### 4.10 Tempo, caos e amor

Ainda no que se refere às figuras, sabe-se que diferentes percursos figurativos podem concretizar o mesmo “tema”. Em outras palavras, um determinado “tema” pode ser explicitado por diferentes percursos temáticos, que conseqüentemente serão revestidos por percursos figurativos também diferentes. A esse “tema genérico” que aparece como um conjunto de significações virtuais suscetíveis de serem realizadas por formas discursivas diversas dá-se o nome de *configuração discursiva*. Uma configuração discursiva é um lexema do discurso que engloba várias transformações narrativas, diversos percursos temáticos e diferentes percursos figurativos. No texto em estudo, realizam-se como configurações discursivas os lexemas *tempo*, *caos* e *amor*.

Leiam-se primeiramente os fragmentos abaixo:

[...] Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, **deslocamo-nos nas calhas do tempo com um movimento circular** [...] Outras vezes uma palavra é quanto basta . <sup>292</sup>

[...] Pedro Orce disse, Vamos, **era tempo de deixar o passado entregue à sua inquieta paz.** <sup>293</sup>

[...] Pedro Orce [...] voltou-se para os companheiros, **Há momentos que avisam quando chegam**, a terra treme debaixo das patas deste cão. <sup>294</sup>

<sup>291</sup> MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa, Guimarães Editores. 1987, p.287.

<sup>292</sup> *A jangada de pedra*, p. 80.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 82.

[...] Maria Guavaira disse em voz alta e clara, **Há um tempo para estar e um tempo para partir, ainda não chegou o tempo de voltar.**<sup>295</sup>

Como se pode notar, o movimento das personagens está associado ao tempo. Fala-se do tempo neste romance como o fator exigente de mudanças no rumo da história, pessoal e coletiva. É o tempo que se encarrega tanto de tornar ultrapassadas certas estruturas sociais quanto de destruí-las, para dar lugar à construção de novos valores. Se, como é dito na narrativa, o rompimento dos Pireneus não se explica por causas naturais, e, como consequência, o sobrenatural é apontado como o destinador-manipulador das transformações empreendidas pela península, o “sujeito” que se encontra por trás de todos os acontecimentos, como destinador manipulador inclusive dos fatos tidos como sobrenaturais, é o próprio tempo. Tal conclusão emerge mais claramente da passagem em que Joana Carda, já em companhia dos três homens, risca novamente o chão de Ereira com a vara de negrilho, e o risco, desta vez, é apagado com facilidade.

[...] Disse José Anaiço, Não é da vara, não é da pessoa, **foi do momento, o momento é que conta** [...] Pedro Orce [...] Tomou das mãos de Joana Carda a vara de negrilho e disse, Pode parti-la, atirá-la fora, queimá-la, já não serve para nada, a sua vara, a pedra de Joaquim Sassa, os estorninhos de José Anaiço, serviram uma vez, não servirão mais.<sup>296</sup>

Nota-se, portanto, que o encantamento não reside nas pessoas, nem nos pássaros, nem nos objetos. O mágico é colocado sob o âmbito do tempo, até mesmo quando ele parece suspenso, como ocorre no instante em que a península pára de girar sobre si própria:

[...] Não era inverno, outono não era, primavera nem pensar, verão também não podia ser. **Era uma estação suspensa, sem data**, como se

---

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 141.

estivéssemos no princípio do mundo e não tivessem sido ainda decididas as estações e os tempos para elas.<sup>297</sup>

O “princípio do mundo” será figurativizado pelo nascimento de milhares de crianças de uma só vez. Mas antes de trazer o novo, o tempo já havia provocado uma grande ruptura, jogando a vida da comunidade ibérica numa grande desorganização, como descreve o narrador:

Aqui teria cabimento a lamentação primeira de não ser libreto de ópera este verídico relato, que se o fosse fariamos avançar à boca de cena um concertante como nunca se ouviu, vinte cantores, entre líricos e dramáticos de todas as coloraturas, garganteando as partes, uma por uma ou em coro, sucessivas ou simultâneas, a saber, **a reunião dos governos espanhol e português, o rebentamento das linhas de transporte de electricidade, a declaração da Comunidade Económica Europeia, a tomada de posição da Organização do Tratado do Atlântico Norte, a pânico debandada dos turistas, o assalto aos aviões, o congestionamento do trânsito nas estradas**, o encontro de Joaquim Sassa e José Anaiço, o encontro deles com Pedro Orce, **a inquietação dos touros em Espanha, o nervosismo das éguas em Portugal, o alarme nas costas do Mediterrâneo, as perturbações das marés, a fuga dos ricos e dos poderosos capitais**, não tarda que comecem a faltar-nos cantores.<sup>298</sup>

As figuras grifadas no trecho acima compõem um dos percursos figurativos que dão concretude à configuração discursiva do “caos” instaurado na Península Ibérica após a rachadura dos Pireneus. Trata-se da imagem da destruição. Diante dela, o ser humano, acuado, busca refúgio no amor.

Tem-se, por conseguinte, o “amor” como outro tema subjacente a diversos percursos figurativos desenvolvidos no interior da narrativa. Como observa Seixo<sup>299</sup>,

[...] em nenhum outro romance anterior de José Saramago a relação amorosa é tão importante, no plano efabulativo e no da construção

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>298</sup> *Ibidem*, pp. 33-4.

<sup>299</sup> SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa, INCM, 1987, pp. 54-5.

das personagens, postulando-se o erotismo como o sinal do mais íntimo entendimento dos seres e os seus efeitos como irradiações mágicas que em última análise esclarecem essas mutações do mundo.

Um dos momentos em que essas “irradiações mágicas” são mais facilmente percebidas é aquele quando Pedro Orce volta da encosta do mar, depois de ter encontrado o barco de pedra, e compreende que no interior da casa, naquele instante, os casais fazem amor. Repare-se nas imagens utilizadas pelo narrador para descrever a intuição do farmacêutico:

[...] Pedro Orce ergueu a cabeça, olhou para baixo, para o vale onde a casa estava. **Parecia haver sobre ela uma aura, um fulgor sem brilho, uma espécie de luz não luminosa [...] seria uma vibração das partículas invisíveis do ar, seria a irradiação duma energia como o calor na distância, seria a distorção dos raios luminosos no limite do seu alcance**, esta noite verdadeiramente povoou-se de assombros, o fio e a nuvem de lã azul, a barca de pedra varada sobre as lajes da costa, **agora uma casa que prodigiosamente estremece, ou assim diríamos, vista daqui. A imagem oscila, fundem-se os contornos, de repente parece afastar-se até se tornar num ponto quase invisível, depois regressa, pulsando lentamente**. Por um instante temeu Pedro Orce ser deixado ao abandono neste outro deserto, mas o susto passou, foi só o tempo de ter compreendido que **lá em baixo se tinham juntado Maria Guavaira e Joaquim Sassa.**<sup>300</sup>

As “mutações do mundo” de que fala Seixo referem-se às transformações sociais e psicológicas ocorridas entre os povos da península. Depois de perderem-se no caos, é por meio do amor que os indivíduos encontram, através do tempo, o caminho para a reconstrução de uma nova ordem social, baseada em novas formas de união.

---

<sup>300</sup> *A jangada de pedra*, p. 185.

## 5. A história do que poderia ter sido

Depois de analisar o significado das figuras presentes na narrativa, chega-se à conclusão de que o fantástico em *A jangada de pedra* constitui-se num longo percurso figurativo que representa, no final das contas, um único tema histórico. Para tratar desse tema, recorre-se neste momento ao conceito de *situacionalidade*, termo que, segundo Matheus<sup>301</sup>, designa os elementos constitutivos que fazem com que um texto seja relevante para uma dada situação, explícita ou recuperável.

A situação histórica passível de ser recuperada por meio da leitura deste romance de José Saramago é aquela que precede o ingresso de Portugal e Espanha na União Européia, em janeiro de 1986. Não por acaso o livro foi publicado em Lisboa naquele mesmo ano. Diferenças políticas e econômicas, bem como características culturais do povo ibérico – suas crenças, seus valores, mitos e conteúdos arquetípicos enraizados no inconsciente coletivo – são apresentadas como fatores impeditivos da participação da Península Ibérica naquela comunidade.

Para Rodrigues da Silva<sup>302</sup>, *A jangada de pedra* é “uma óbvia fábula de Saramago contra a integração européia dos dois povos peninsulares”. Além de concordar com esta visão, Inês Pedrosa<sup>303</sup> manifesta-se a respeito do referente histórico a partir do qual a obra é construída. “A Península separa-se porque nunca esteve ligada à Europa”, diz a autora. Pode-se avançar na interpretação e afirmar que a narrativa não só apresenta uma posição contrária à referida união, como também constrói uma “realidade” alternativa a partir da separação. Pergunta o narrador:

[...] Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido [?] <sup>304</sup>

A pergunta é retórica. Mas Saramago tenta respondê-la, ao escrever a história do que poderia ter sido a Península Ibérica se esta se recusasse a participar

<sup>301</sup> MATEUS, Maria Helena Mira et alii. *Gramática da língua portuguesa*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p. 189.

<sup>302</sup> Site *CITI*. Disponível em: [http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/fab\\_jg5.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/fab_jg5.html).

<sup>303</sup> PEDROSA, Inês. A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa. In *Jornal de Letras*, Lisboa, Ano VI, nº 227, de 10 a 16.11.1986, p.24-6.

<sup>304</sup> *A jangada de pedra*, p. 16.



da comunidade europeia. Pela voz do narrador, argumenta que talvez Portugal e Espanha pudessem formar um bloco comum de interesses culturais e econômicos com os países do hemisfério sul, os quais ajudaram a colonizar de maneira significativa na época dos grandes descobrimentos.

A epígrafe do romance – *Todo futuro es fabuloso* –, de Alejo Carpentier, aponta desde o princípio da leitura da obra para duas isotopias: uma facilmente rotulável com a etiqueta do fantástico, que toma o termo “fabuloso” no sentido referencial de adjetivo derivado do substantivo “fábula”; a outra, que empresta a este mesmo termo a conotação de “grandioso”, assente numa utopia histórica instaurada no futuro do pretérito. De acordo com Seixo <sup>305</sup>, o fantástico em *A jangada de pedra* pode ser convertido sem dificuldades a sua lição ideológica e estética ao plano do então presente histórico.

Portanto, vale destacar aqui o teor argumentativo do texto, levando-se em conta a conexão entre Retórica e Semiótica de que fala Salvador Mosca <sup>306</sup>. Segundo a autora, na produção de um texto que tem, entre outras, a função de convencer,

[...] os recursos estilísticos mobilizados pelo usuário, suas preferências e escolhas serão vistos sob esta perspectiva: como estratégias de persuasão e mecanismos discursivos de produção de efeitos de sentido, ou seja, à luz de uma teoria de geração do sentido proposta pela teoria semiótica. A esta liga-se, pois, um trabalho de natureza retórico-argumentativa.

Desse modo, a categoria semântica do nível fundamental que está na base de construção da significação histórica do texto também é /união/ versus /separação/. A união recebe uma qualificação semântica de natureza disfórica, isto é, a participação da Península Ibéria na União Europeia é considerada negativa para Portugal e Espanha, enquanto que a separação, qualificada de modo eufórico, é percebida como positiva.

<sup>305</sup> SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa, INCM, 1987, p. 50.

<sup>306</sup> SALVADOR MOSCA, Lineide do Lago. **A subjetividade no editorial: uma análise retórico-argumentativa da adjetivação**. São Paulo, FFLCH/USP (Tese de doutorado), 1990, p.60.

No que se refere à sintaxe do nível fundamental, repete-se o encadeamento já observado no plano do fantástico. Observa-se primeiramente uma afirmação da união:

Durante a reunião, como fora combinado previamente, a Comunidade Económica Europeia tornou pública uma declaração solene, nos termos da qual ficava entendido que **o deslocamento dos países ibéricos para ocidente não poria em causa acordos em vigor.**<sup>307</sup>

A despeito das dificuldades de integração, decorrentes das diferenças sócio-econômicas existentes entre os países da Europa e os da Península Ibérica, há uma tentativa de manter o estado conjuntivo, mesmo depois do rompimento dos Pireneus.

[...] não poderemos ignorar que os problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente tão complexos, irão tornar-se explosivos, **Ora constroem-se umas pontes.**<sup>308</sup>

Alguns países também dão sinais de que não pretendem ver alteradas as relações de poder na região, ou seja, buscam manter as mesmas conjunções anteriormente estabelecidas. A Inglaterra logo se pronuncia:

[...] a única novidade, se bem que relativa, vinha de Londres, o primeiro-ministro foi à Câmara dos Comuns para afirmar, categoricamente, que **a soberania britânica sobre Gibraltar não admitia discussão, qualquer que fosse a distância que viesse a separar a Península Ibérica da Europa.**<sup>309</sup>

Discussão a respeito desse tema seria mesmo desnecessária, por que logo

[...] apareceu uma grande fenda entre La Línea e Gibraltar, razão por que **já se prevê, tendo em conta a consequência até agora**

---

<sup>307</sup> *A jangada de pedra*, p. 42.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 48.

**irreversível das fracturas, que El Peñon venha a ficar isolado no meio do mar**, se tal vier a acontecer não lancemos as culpas aos britânicos, culpa, sim, temo-la nós, tem-na Espanha, que não soube recuperar, a tempo, esse pedaço sagrado da pátria, agora é tarde, ele mesmo nos abandona.<sup>310</sup>

Paralelamente ao deslocamento físico da península, uma consciência histórica começa a manifestar-se entre as comunidades ibéricas, que paulatinamente se vai traduzir na negação da união. Assim responde barqueiro a dois turistas (um holandês e um sueco que querem fugir por mar da península já afastada dez metros do continente), quando estes regateiam o preço de seu serviço:

Sabe, a **Europa é longe como um raio**, fica lá para o fim do mundo.<sup>311</sup>

Quando a velocidade de deslocação da península já se havia estabilizado na marca dos setecentos e cinquenta metros por hora, as estradas que levam ao sul da Espanha ficaram congestionadas por todo tipo de veículo e até mesmo por muitas pessoas caminhando a pé.

[...] nem vale a pena perguntar-lhes para onde é a ida, não precisam chamar-se Pedro Orce para terem o mesmo pensamento e desejo de ver passar Gibraltar ao longe desgarrado, basta ser espanhol, e aqui há muitos [...] **estas pessoas tem sido muito pacientes, desde mil setecentos e quatro, deitem-lhe as contas, se Gibraltar não for para nós, que nos fazemos ao mar, não seja também para os ingleses.**<sup>312</sup>

Do ponto de vista europeu, a integração com os países ibéricos se, por um lado, é aceita com certa repugnância em termos culturais, por outro, é compreendida como necessária economicamente falando. Como se sabe, há o interesse de fazer frente à economia norte-americana, fortalecida e influente na Europa desde o final da Segunda Guerra Mundial. No romance, diante da ruptura inusitada dos Pireneus,

---

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 83.

os cidadãos do continente passam a viver situações de antagonismo e de crise de identidade. Há aqueles que se regozijam com a separação:

[...] Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, **suspeita-se que com um inexpressivo sentimento de alívio**, à falta das terras extremas ocidentais.<sup>313</sup>

Outros, entretanto, mostram-se inconformados. Um deles

[...] ousou escrever as palavras escandalosas [...] **Nous aussi, nous sommes ibériques**, escreveu-as num recanto de parede [...] Esta declaração inauguradora alastrou rapidamente, apareceu nas fachadas dos grandes edifícios, nos frontões, no asfalto das ruas, nos corredores do metropolitano, nas pontes e viadutos [...] Mas a frase saltou fronteiras [...] verificou-se que já aparecera também nos outros países.<sup>314</sup>

Mais à frente da narrativa é possível compreender que essa manifestação revolucionária não passará de entusiasmo juvenil.

Quando os ânimos tiverem serenados, daqui por dias e semanas, virão os psicólogos e sociólogos demonstrar que, no fundo, **aqueles jovens não queriam ser realmente ibéricos**, o que faziam, aproveitando um pretexto oferecido pelas circunstâncias, era dar vazão ao sonho irreprímível que, vivendo tanto quanto a vida dura, tem na mocidade geralmente a sua primeira irrupção, sentimental ou violenta, não podendo ser duma maneira é doutra.<sup>315</sup>

Menos pueris serão as pressões dos governos europeus para que a península participe da União Européia.

[...] O rádio [...] referiu fontes bem informadas, segundo as quais **estariam a ser feitas pressões internacionais sobre os governos**

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>314</sup> *Ibidem*, pp. 153-4.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 156.

**português e espanhol para porem a cobro à situação**, como se nas mãos deles estivesse o poder de realizar tal desiderato, como se ser governo numa península à deriva fosse o mesmo que conduzir Dois Cavalos.<sup>316</sup>

Mas a estas os governos ibéricos vão responder com toda a altivez, como se pode notar no trecho abaixo. Repare-se que a afirmação da separação ocorre simultaneamente à negação da união com a Europa, “a que já não pertencemos”<sup>317</sup>. Quem fala é o primeiro-ministro português:

**[...] compete-nos, como governo legítimo e constitucional que somos, rejeitar energicamente as pressões e as ingerências de toda a ordem e de qualquer proveniência, proclamando à face do mundo que apenas nos deixaremos guiar pelo interesse nacional** e, de modo mais amplo, dos povos e países da península, afirmação que posso aqui fazer solenemente e com inteira segurança, uma vez que os governos de **Portugal e Espanha têm trabalhado conjuntamente.**<sup>318</sup>

As possibilidades de novas formas de conjunção vão-se manifestar aos poucos na narrativa, de acordo com a movimentação desgovernada da península pelo Oceano Atlântico. Quando esta se encontra em rota de colisão com os Açores, e entre a população vive-se o pânico generalizado, o presidente de Portugal apela para a solidariedade internacional. A Europa e os Estados Unidos apressam-se em oferecer auxílio. Na América do Norte iniciam-se especulações a respeito do destino da península. Imaginam-se vários tipos de final para a aventura a que Espanha e Portugal estão envolvidos. Para cada um deles, preparam-se formas diferentes de exercer influência e de obter benefícios econômicos.

Uma vez que a península desvia das ilhas dos Açores e “navega” em direção aos Estados Unidos e ao Canadá, estes países em conjunto idealizam a constituição de uma nova comunidade internacional, da qual Portugal e Espanha seriam convidados a participar, observando-se evidentemente algumas restrições.

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 161.

[...] o Canadá e os Estados Unidos concordaram que **a solução preferível seria, podendo ser, ficar a península num ponto da sua rota suficientemente próximo para ficar fora da área de influência europeia e suficientemente afastado para não causar danos imediatos ou mediatos aos interesses canadianos e norte-americanos**, devendo desde já iniciar-se um estudo com vista a introduzir alterações convenientes nas respectivas leis de imigração, reforçando sobretudo as disposições cautelares.<sup>319</sup>

Mas no meio do oceano a península pára. A localização dá motivos a diversas interpretações por parte da imprensa ibérica. Como ocorre em várias passagens do romance, um fato histórico é lembrado de modo a possibilitar, a partir do passado, a elaboração de projeções para o futuro. Estacionada sobre a linha que demarcara no final do século XV o Tratado de Tordesilhas, a Península Ibérica é conclamada por um jornal português, em editorial não assinado, a desempenhar o papel de mediadora dos conflitos sócio-econômicos internacionais. Propunha-se a adoção, pelos países peninsulares, de uma estratégia que os tornasse o fiel da balança na política mundial, Portugal virado para ocidente, para os Estados Unidos, a Espanha voltada para oriente. De um ponto de vista de política prática,

[...] o problema que se discutia nas chancelarias europeias e americanas era o das zonas de influência, isto é, se, apesar da distância, a península, ou ilha, deveria conservar os seus laços naturais com a Europa, ou se, não os cortando completamente, deveria orientar-se, de preferência, para os desígnios e destinos da grande nação norte-americana. Ainda que sem esperança de influir decisivamente na questão, a União Soviética lembrava e tornava a lembrar que nada poderia ser resolvido sem a sua participação.<sup>320</sup>

A península não se inclinará para um lado nem para o outro. Voltar-se-á para o hemisfério sul, para as regiões que Portugal e Espanha haviam conquistado na época das grandes navegações.

---

<sup>319</sup> *Ibidem*, pp. 269-70.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 285.

Portanto, referentemente à articulação fundamental da narrativa, em que se contrapõem estados e transformações, observa-se a conjunção inicial de interesses políticos e econômicos entre povos ibéricos e europeus. O ingresso dos países peninsulares na União Européia já era um fato, uma realidade, que vai ser contestada e transformada, por meio da escrita: da conjunção passa-se à disjunção e, a partir desta, criam-se condições para o estabelecimento de novas conjunções.

Há no plano do referente histórico, ao qual *A jangada de pedra* remete, um programa narrativo de uso e um programa narrativo de base, que se sobrepõem àqueles relativos ao plano do fantástico. Para realizar a performance, isto é, para integrar-se aos países que outrora colonizaram, Espanha e Portugal devem primeiramente adquirir competência, que neste caso é reencontrar-se com seu passado histórico. Ainda aqui a transformação será reflexiva, uma vez que os papéis actanciais de sujeito de estado e sujeito de fazer são exercidos pelo mesmo ator: a Península Ibérica.

Mas a performance, além da competência, faz supor também a manipulação. Se a rachadura dos Pireneus é manipulada pelo sobrenatural, o rompimento político com a Europa – o programa narrativo de uso – terá como destinador-manipulador os próprios países europeus. Embora estes sempre tenham desprezado os povos da península, a partir de um determinado momento, passam a pressionar as nações ibéricas para que estas se integrem na união do continente. Os trechos abaixo expressam este sentimento de superioridade e esta pressão: o primeiro, manifestado na voz de um cidadão europeu qualquer; a segunda, no discurso do primeiro-ministro de Portugal.

[...] Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, 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 benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, **começámos finalmente a saber o que a Europa é [...] 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.**<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 153.

[...] **os governos europeus**, que no passado nunca verdadeiramente mostraram querer-nos consigo, **vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam** e, ainda por cima, sabem não nos ser possível.<sup>322</sup>

Se a Europa sabe que Portugal e Espanha não têm condições de alcançar as metas econômicas estabelecidas para seu ingresso na comunidade, o que se verifica é a manipulação cognitiva, negativa, do tipo provocativa. As nações européias parecem duvidar da capacidade de autodesenvolvimento da península. Mas a provocação que exercem não é motivada, como se poderia esperar, pelo sentimento de solidariedade e sim em razão de interesses próprios. Ainda é o primeiro-ministro português quem fala:

[...] **esses governos** [europeus], **em vez de nos apoiarem**, como seria demonstração de elementar humanidade e duma consciência cultural efectivamente europeia, **decidiram tornar-nos bodes expiatórios das suas dificuldades internas**.<sup>323</sup>

Pressionada, a península vê-se na contingência de /dever fazer/ a transformação, que não será aquela pretendida pelo destinador-manipulador. Antes de aceitar qualquer solução de desenvolvimento sócio-econômico vinda do exterior, Portugal e Espanha voltam-se para dentro de si próprios, em busca de caminhos alternativos aos que lhe são impostos pela comunidade mundial. Os governos peninsulares resistem não só à provocação européia como também à tentativa de sedução por parte dos Estados Unidos.

[...] **os Estados Unidos da América tinham anunciado**, pela boca do próprio presidente, que os países que aí vinham podiam contar com o apoio e a solidariedade moral e material da nação norte-americana, **Se continuarem a navegar de lá para cá, serão recebidos de braços abertos**.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 259.



A pressão internacional, no entanto, é compreendida como positiva, uma vez que força o despertar dos países ibéricos para as próprias potencialidades. Ao rejeitar a união, a península e toda sua população sofrem um abalo em suas estruturas e instituições sociais cristalizadas. É o próprio modo de ser ibérico, de certa forma tranquilo, sossegado, preso a valores tradicionais e ao mesmo tempo místico, trágico e fatalista, que vai ser questionado. A ruptura dos Pireneus representa, entre outros significados, a fragilidade e a vulnerabilidade dos conceitos e valores de certa sociedade diante do tempo. É o tempo que exige as mudanças, e a Ibéria pergunta para onde se deve mudar. A resposta, no entanto, não aparecerá de pronto. Será preciso primeiro lançar-se ao desconhecido. Enquanto a península viaja mar a fora, sem rumo definido, as pessoas viajam terra adentro. A busca pelo desconhecido é novamente é compreendida como o destinador-manipulador do programa narrativo de base, que descreve o caminho para as novas formas de conjunções buscadas por Portugal e Espanha. Viajando, o povo ibérico reencontra-se com seu espírito aventureiro:

[...] então não temos senão que admirar a coragem destes povos de tantos sangues cruzados, e também louvar neles um sentido fatalista da existência que, com a experiência dos séculos, veio a condensar-se na notabilíssima fórmula, Entre mortos e feridos alguém há-de escapar.<sup>325</sup>

E com seu passado navegador:

[...] agora não viajamos de comboio, vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar.<sup>326</sup>

Contudo, de uma hora para outra, a península viu ruir suas estruturas e, por algum tempo, a população experimentou uma completa degeneração dos costumes:

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, pp. 214-5.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 80.

[...] Entre os refugiados, mal alimentados, mal dormidos, com gente velha a morrer, crianças em gritos e choros, os homens sem trabalho, as mulheres carregando às costas a família toda, sucedem-se os conflitos, as más palavras, as desordens e agressões, os roubos de roupas e comida, as expulsões e os assaltos, e também, quem o imaginaria, instalou-se uma libertinagem de costumes que transformou estes acampamentos em alcouces colectivos, uma vergonha, um mau exemplo para os filhos crescidos, que se ainda vão sabendo quem são pai e mãe, não sabem que filhos andam eles próprios a fazer, e onde ou de quem.<sup>327</sup>

Mas, a partir dessas experiências, estarão reciclados os valores da coletividade. Segundo Rodrigues da Silva<sup>328</sup>, encontram-se reunidos em *A jangada de pedra* os grandes temas sempre presentes na tradição cultural ibérica: “o mar, a terra, um destino, a busca do reconhecimento da própria identidade ameaçada, a procura de um novo espaço talvez próximo do africano e do ibero-americano”.

Pode-se dizer, portanto, que sob o ponto de vista do referente histórico, a sanção fica em aberto. Porém, no que se refere à realidade construída pela narrativa, a performance da península e de toda a sua gente é retribuída de forma positiva. Afinal, de uma vara seca de negrilho há-de brotar raiz.

---

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>328</sup> SILVA, Rodrigues da. Fábula de anti-integração europeia. 1986. Site *Citi*: [http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/fab\\_jg5.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/fab_jg5.html).

## 6. Considerações finais

Na base da elaboração deste trabalho estão a Teoria Semiótica do Discurso, a Lingüística Textual, os postulados das teorias de enunciação – especificamente voltados para a categoria de pessoa – e alguns princípios da Narratologia. Subsídios também foram buscados na História de Portugal e da Literatura Portuguesa. Além disso, em razão das inúmeras referências intertextuais presentes no *corpus*, narrativas mitológicas foram pesquisadas.

Para tornar possível a apreensão do significado global da obra, a análise foi conduzida de modo a seguir o *percurso gerativo do sentido*. Isso significa que foram investigadas as estruturas sêmio-narrativas e discursivas do texto, em seus componentes sintáxico e semântico. Embora o acesso à significação tenha-se iniciado no nível discursivo, julgou-se mais apropriado organizar esta dissertação a partir do nível fundamental, ou seja, da categoria semântica de base e das operações de asserção e negação a que está submetida.

Relativamente à sintaxe e à semântica do nível de superfície, foram descritas as transformações de estado ocorridas no desenvolvimento da narrativa e os valores inscritos nos objetos modais e de valor, com os quais os actantes entram em conjunção e/ou disjunção. Essas etapas foram cumpridas como forma de preparação para o aprofundamento que se faz da análise referente à sintaxe e a semântica do nível discursivo.

No que diz respeito à sintaxe discursiva, a abordagem foi ampliada para dar conta da descrição que se pretendia fazer das formas de instalação e de enunciação da pessoa no simulacro lingüístico que é o texto literário. Já com relação à semântica discursiva, procurou-se trazer à luz os papéis temáticos desempenhados pelos atores e os temas que subjazem às principais configurações discursivas. Por meio desses procedimentos, objetivou-se apreender a função da categoria de pessoa e dos percursos figurativos no processo de construção do sentido.

Finalmente, foi possível identificar de que maneira o narrador entrelaça ficção e realidade histórica numa só tessitura discursiva.

Uma vez apresentadas as linhas gerais que nortearam o desenvolvimento deste estudo, passa-se a expor os pontos básicos de reflexão que a análise do objeto possibilitou.

### 1º ) *Um jogo de diferenças*

Foi possível observar que a base na qual se apóia o significado do texto é a categoria semântica que opõe, num jogo de contrários e subcontrários, os termos /união/ *versus* /separação/. Essa estrutura de nível fundamental é a mesma verificada tanto no plano fantástico quanto no plano histórico da narrativa. O elemento que estabelece conexão entre essas duas isotopias é a própria metáfora que dá título ao livro. *A jangada de pedra*, que se desgarrá da Europa e se lança ao mar, representa a Península Ibérica numa situação hipotética, na qual Portugal e Espanha se recusam a participar da União Européia. O percurso que a península traça no Oceano Atlântico constitui-se num dos elementos que expressam os valores axiológicos veiculados no romance. A união é percebida como negativa para os países ibéricos, por causa das diferenças econômicas e culturais entre estes e as demais nações européias.

### 2º) *Uma cultura em transformação*

Os *programas narrativos* (PN) desenvolvidos no interior do texto seguem a seqüência narrativa canônica postulada pela Semiótica de linha greimasiana: *manipulação, competência, performance e sanção*, nessa ordem. Apresentam-se ainda em relação de pressuposição unilateral, em que o *programa narrativo de base* (PN1 – realização da performance) pressupõe um *programa narrativo de uso* (PN2 – aquisição de competência). Nos dois casos, nota-se o sincretismo actancial entre *sujeito de estado* e *sujeito de fazer*, configurando uma transformação dita *reflexiva*.

A manipulação, que provoca uma *ruptura* com o passado recente, é empreendida por acontecimentos ditos sobrenaturais. Já a união com os novos valores tem como *destinador-manipulador* o espírito aventureiro. No final, novos

fatos insólitos vão representar a sanção como um julgamento positivo sobre a realização das performances.

Há um paralelismo de transformações entre coletividade e indivíduo. Simultaneamente à separação de Portugal e Espanha da Europa e à aproximação desses países dos continentes do hemisfério sul, dá-se a separação das personagens principais (e dos habitantes da península) de seus valores tradicionais e a união dessas com novas formas de viver.

### 3º) *Os modos de ser da pessoa*

O estudo da *enunciação reportada*, que é o simulacro do fazer enunciativo, permitiu a apreensão dos efeitos de sentido criados pelo produtor do texto por meio dos mecanismos de *debreagem* e *embreagem*. O narrador está instalado na narrativa pela primeira pessoa, tanto do plural quanto do singular (por meio de pronomes e de desinências verbais) bem como pela terceira pessoa do singular (por meio de pronomes e de sintagmas nominais).

A *primeira pessoa do singular* é utilizada quando o narrador:

- a) afirma sua onisciência sobre a história que conta;
- b) afirma sua individualidade ante o senso comum, por meio do diálogo com uma voz coletiva;
- c) representa o lugar social de que fala, na qualidade de escritor a quem é recomendado o uso de expressões polidas;
- d) cria uma imagem de si mesmo, isto é, o seu “ethos”, como pessoa culta e bem informada.

A *primeira pessoa do plural*, que apresenta o maior número de ocorrências, é empregada como:

Modo referencial:

a) <b>nós inclusivo</b> (narrador + leitor)	- cumplicidade do leitor no processo de construção do texto.
b) <b>nós exclusivo</b> (narrador + personagens)	- narrador participa dos acontecimentos narrados.

Recurso de embreagem:

c) <b>plural de modéstia</b>	- narrador evita dar realce à subjetividade da instância produtora do texto.
d) <b>plural de autor</b>	- narrador fala em nome de uma comunidade científica ou de um saber genérico.
e) <b>1ª do plural com valor de 2ª pessoa</b>	- cumplicidade do leitor no processo de construção do texto.
f) <b>1ª do plural com valor de 3ª pessoa</b>	- narrador e leitor participam dos acontecimento narrados.

A *terceira pessoa do singular* cria um efeito de afastamento do narrador da situação narrativa. É utilizada para descrever paisagens, situações, estados de alma, fatos acontecidos e por acontecer. E ainda quando se trata de deixar evidente alguma limitação do próprio narrador.

#### 4º) *Heterogeneidade do discurso*

Com relação ao princípio da *heterogeneidade constitutiva*, o romance estudado remete à “Literatura de viagens ultramarinas”, característica dos séculos XVI e XVII, em que as novas descobertas lusitanas eram relatadas em textos que mesclavam realidade e ficção.

No diz respeito à *heterogeneidade mostrada*, são várias as referências intertextuais encontradas em *A jangada de pedra*. Como não era objetivo deste trabalho a realização de um levantamento exaustivo, mencionam-se apenas a título de exemplo os seguintes autores citados, implícita ou explicitamente, no texto: Luís de Camões, Padre Antônio Vieira, Fernando Pessoa, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno y Jugo, entre outros. Há ainda, referências ao

cinema (*Os pássaros* e *Lassie*), à mitologia, à História de Portugal e Espanha, a fatos bíblicos, à linguagem popular, que merecem estudo específico.

#### 5º) *O autor implícito*

Referentemente à imagem que se pode ter do autor implícito, é possível captar em *A jangada de pedra* a voz de um enunciador que clama por justiça social. A mesma voz é reconhecida em outras obras de José Saramago e também nos artigos e contos escritos pelo autor para jornais e revistas.

#### 6º) *Voz e focalização*

O narrador instalado no romance é *heterodiegético* na maior parte da narrativa, mas há momentos em que, por meio dos recursos de *embreagem* e de *focalização*, cria o efeito de instalar-se no texto, como se narrasse de uma posição *homodiegética*. De modo contrário, afasta-se do *foco narrativo* em determinadas situações, abdicando de sua própria onisciência. Outro recurso que utiliza é o de instalar no texto um hipotético observador interno e narrar a partir da perspectiva deste.

Além de narrar a história e de estabelecer uma comunicação com o leitor, o narrador de *A jangada de pedra* indica fontes de suas informações, avalia e julga os fatos narrados. Além disso, organiza a narrativa de modo a:

- a) criar relações de causa e efeito entre os acontecimentos;
- b) expressar a sincronicidade de determinadas ações;
- c) contornar os obstáculos da linearidade temporal;
- d) negar informações antes do momento que julga apropriado;
- e) antecipar informações sobre fatos a serem relatados posteriormente.

#### 7º) *Os modos de citação*

As citações em *A jangada de pedra* ocorrem na maioria da vezes em *discurso direto*. Porém, o leitor tem a impressão de que o discurso do narrador avança sobre

a fala das personagens. Esse efeito de mescla entre as vozes do narrador e as das personagens é obtido por meio da ausência de pontuação e de meios gráficos normativos, gerando as formas de introdução do discurso direto descritas por Bakhtin (1995:166-72).

O *discurso indireto livre* também é utilizado, mas em quantidade significativamente menor.

#### 8º) *A passagem do velho para o novo*

Subjacente aos *percursos figurativos* determinantes dos *papéis temáticos* desempenhados pelos *atores*, verifica-se o maior número das referências intertextuais que estão na base de significação do texto. *Figuras* da Mitologia, da Literatura, do Cinema, da História e, ainda, figuras arquetípicas são mobilizadas para caracterizar as personagens do romance. Os temas a que cada uma delas está relacionada são elementos organizadores do sentido do texto, entre os quais destacam-se:

- a) o papel da mulher na sociedade contemporânea;
- b) a capacidade de autodeterminação dos povos;
- c) o respeito à sabedoria e à experiência dos idosos;
- d) a importância da Educação para o desenvolvimento;
- e) o papel dos veículos de comunicação de massa para a integração social;
- f) o cultivo de valores como fidelidade, orientação, vigilância, coragem e proteção na relação entre os seres humanos, e
- g) o reencontro com o passado.

Todas essas proposições são constitutivas de uma proposição maior que é a de *reconstrução da identidade* dos povos da Península Ibérica. Uma necessidade forjada não só pelas imposições da União Européia, mas acima de tudo pelo *tempo*, percebido no romance como fator a exigir mudanças no rumo da história, pessoal e coletiva. Embora os impactos causados por uma transformação profunda nas estruturas sociais possam levar ao caos, a passagem do velho para o novo, da desordem para a nova ordem, será conduzida satisfatoriamente se houver *amor*, tema quase que onipresente na narrativa.



### 9º) *Figura retórica: a metáfora*

*A jangada de pedra* é a metáfora central a partir da qual são construídas as demais figuras retóricas no interior da narrativa. Essa “embarcação”, uma vez aceita como figura representativa da recusa da Península Ibérica em participar da União Européia, estabelece conectividade conceitual com as demais metáforas construídas no texto.

Deve-se lembrar, juntamente com Perelmann<sup>329</sup> que, em virtude de seu valor heurístico, isto é, de sua possibilidade de expressar a experiência humana por meio da linguagem figurada e de propiciar a compreensão dos processos cognitivos, “as metáforas desempenham papel iminente na estruturação e valorização do real”.

Nesse sentido, a viagem a que o narrador submete Portugal e Espanha representa a “viagem” da população desses países ao interior de sua própria cultura, de modo a buscar no passado histórico os elementos necessários para a reconstrução de uma identidade ibérica.

Para finalizar, retoma-se a configuração discursiva que subjaz a grande parte das transformações narrativas, a diversos percursos temáticos e a diferentes percursos figurativos verificados no texto, isto é, o *tempo*.

Pode-se afirmar, acima de outras interpretações, que *A jangada de pedra* é um romance no qual o tempo surge como o principal fator de mudanças no rumo da história pessoal e coletiva dentro de uma comunidade. É o tempo que se encarrega tanto de tornar ultrapassadas certas formas de organização social, quanto de dar lugar à recomposição de uma nova ordem.

Viajando no tempo, o povo ibérico reencontra-se com seu espírito aventureiro e com seu passado navegador.

---

<sup>329</sup> ENCICLOPÉDIA EINAUDI V.11, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Cap. Argumentação, 1987, p.260.

## 7. Bibliografia

### 7.1 Livros

- ANSCOMBRE, Jean-Claude e DUCROT, Oswald. *L'argumentation dans la langue*. 2ª ed., Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988.
- ARRIVÉ, Michel. *Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. São Paulo, Edusp, 1994.
- AUTHIER, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. 1982, DRLAV, 26: 91-151.
- BAKHTIN Mikhail. *La poétique de Dostoïewski*. Paris, Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur le freudisme*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. 3.ed., São Paulo, Hucitec/Edunesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7.ed., São Paulo, Hucitec, 1995.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática, 1990.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo, Nacional/Edusp, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et alii. Campinas, Pontes, 1989.
- BERNÁRDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade*. 3.ed., São Paulo, Cultrix, 1990.
- BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, Unicamp, 1997.

- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 3.ed., Campinas, Unicamp, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I, Petrópolis, Vozes, 1986.
- BÜHLER, Karl. **Teoria del lenguaje**. Madrid, Revista do Occidente, 1961.
- CAMARA JR., Joaquim Mattoso. **História e estrutura da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Padrão, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Princípios de linguística geral**. Rio de Janeiro, Padrão, 1989.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Palas Athena, 1990.
- CARVALHO, José Herculano de. **Teoria da linguagem**. Tomo I, Coimbra, Atlântida, 1973.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem, mito e religião**. Trad. Rui Reininho. Porto, Rés, s.d.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.
- COURTÉS, Joseph. **Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation**. Paris, Hachette, 1991.
- DUBOIS, J. *et alii*. **Dicionário de linguística**. Trad. Frederico Pessoa de Barros *et alii*, São Paulo, Cultrix, s.d.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, Pontes, 1987.
- \_\_\_\_\_. e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. Trad. António José Massano *et alii*. Lisboa, D.Quixote, 1991.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI V.11, Cap. Argumentação. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, p.260.
- FÁVERO, Leonor Lopes e KOCH, Ingedore G. Villaça. **Linguística textual: introdução**. 3.ed., São Paulo, Cortez, 1994.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 3.ed., São Paulo, Contexto, 1992.
- \_\_\_\_\_. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, Ática, 1996.

- GENETTE, Gérard. **Figure III**. Paris, Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Nouveau discours du récit**. Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis, Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo, Cultrix, s.d.
- GROUPE d'Entrevernes. **Analyse sémiotique des textes**. 6ª ed., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- GROUPE μ. **Retórica geral**. São Paulo, Cultrix, 1974.
- GUIMARÃES, Elisa. **A articulação do texto**. 4.ed. São Paulo, Ática, 1995.
- HJELMSLEV, L. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. Trad. José Teixeira Coelho Netto. In: **Os pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- JAKOBSON, Roman. **Essais de linguistique générale**. Paris, Minuit, 1963.
- \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8ª ed., São Paulo, Cultrix, 1975.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'énonciation. De la subjectivité dans le langage. Paris, Armand Colin, 1980.
- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa, Edições 70, 1969.
- KOCH, Ingedore G. Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 5.ed., São Paulo, Contexto, 1993.
- LAPA, M. Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. 11.ed., Coimbra, Coimbra. 1984.
- LEROY, Maurice. **As grandes correntes da linguística moderna**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1971.
- LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. 2.ed., São Paulo, Atual, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Fundamentos da linguística contemporânea**. 14.ed., São Paulo, Cultrix, 1995.
- LYONS, John. **Linguistique générale: introduction à la linguistique théorique**. Paris, Larousse, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Semantics**. Vol 2., Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

MAINGUENEAU, Dominique. ***Approche de l'énonciation en linguistique française***. Paris, Hachette, 1981.

\_\_\_\_\_. ***Novas tendências em análise do discurso***. Trad. Freda Indursky. 2.ed., Campinas, Pontes/Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. ***O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade***. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. ***Elementos de lingüística para o texto literário***. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MARTINET, André. ***Elementos de lingüística geral***. Trad. Jorge Morais-Barbosa. 8.ed., São Paulo, Martins Fontes, 1978.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. ***Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa***. São Paulo, Edusp, 1989.

MARTINS, Oliveira. ***História de Portugal***. Lisboa, Guimarães Editores, 1987.

MATEUS, Maria Helena Mira *et alii*. ***Gramática da língua portuguesa***. Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

MONTEIRO, José Lemos Monteiro. ***A estilística***. São Paulo, Ática, 1991.

POUILLON, Jean. ***O tempo no romance***. São Paulo, Cultrix, 1974.

PRETI, Dino (Org.) ***Análise de textos orais***. 2.ed., São Paulo, FFLCH/USP, 1995.

REAL, Miguel. ***Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago***. Lisboa, Caminho, 1995.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. ***Dicionário de narratologia***. Coimbra, Almedina, 1996.

REYES, Graciela. ***Polifonía textual: la citación en el relato literario***. Madri, Gredos, 1984.

RICŒUR, Paul. ***La métaphore vive***. Paris. Seuil, 1975.

SALGADO, Sebastião. ***Terra***. São Paulo, Cia. Das Letras, 1997.

SALUM, Isaac Nicolau. As vicissitudes dos dêitico-anafóricos. In *Memoriam Eurípedes Simões de Paula*. São Paulo, FFLCH/USP, 1983, p.311-42.

SALVADOR MOSCA, Lineide do Lago. ***A subjetividade no editorial: uma análise retórico-argumentativa da adjetivação***. São Paulo, FFLCH/USP (Tese de doutorado), 1990.

\_\_\_\_\_. O lugar da análise do discurso nas ciências da linguagem. Anais de Seminários do GEL, Campinas, GEL. (Painel: *Perpectivas da Análise do Discurso: alguns confrontos*, apresentado no XLIV Seminário/1996, Taubaté, UNITAU), 1997 a.

\_\_\_\_\_. (org.) **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo, Humanitas, FFLCH/USP, 1997 b.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 6<sup>a</sup> ed., corrig. e atualiz. Porto, Porto Editora, s.d.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, s.d.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa, INCM, 1987.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 20.ed., São Paulo, Cortez, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Problèmes de l'énonciation. **Langages**. Paris, 17: 3-11, março, 1970.

\_\_\_\_\_. **Teorias do símbolo**. Lisboa. Edições 70, 1977.

ULLMANN, Stephen. **Semántica: introducción a la ciencia del significado**. Madrid, Aguilar, 1978.

WEINRICH, Harald. **Estructura y función de los tiempos en el lenguaje**. Madri, Gredos, 1968.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo, Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Além da psicanálise: a literatura e as artes**. São Paulo, Fapesp/Nova Alexandria, 1995.

## 7.2 Artigos de jornal

“MEMORIAL” faz crítica ao poder e à vaidade. *Folha de S. Paulo*, 16.11.1995, Suplemento Fovest 96, p. A-5.

PEDROSA, Inês. A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa. In *Jornal de Letras*, Lisboa, Ano VI, nº 227, de 10 a 16.11.1986, p.24-6.

SARAMAGO, José. Chiapas, nome de dor e de esperança. *Folha de S. Paulo*, 07.06.1998, p.1-25

VIANA, Mario. Os heróis deslocados de José Saramago. *O Estado de S. Paulo*, 20.06.1998. Caderno 2, p.D-7.

### 7.3 Textos internet

EL AYUNTAMIENTO 'pasa' de la polémica sobre la autenticidad de los restos de Orce. (1997). Site CRONICA-Espanha. Disponível em:

<http://www.a2000.es/cronica/1997/0897/210897p.htm>. Acesso em: 15 fev. 1997.

GIBERT Y CLOLS, Josep. Cueva Victoria (Cartagena): La puerta de Europa.

**Región de Murcia**. Disponível em:

<http://www.ccy.e.carm.es/ccye/Cultura/arqueologia/murcia.htm>. Acesso em: 28 mar. 1998.

MACHADO, José Leon. História do cerco de Lisboa, de José Saramago. **Letras & Letras**. Disponível em <http://www.ipn.pt/literatura/letras/crit008.htm>. Acesso em 27 abr. 1997.

SILVA, Rodrigues da. Fábula de anti-integração europeia. (1986) **Citi**.

[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/fab\\_jg5.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/fab_jg5.html). Acesso em 15 fev. 1997.