

O realismo mágico e a intertextualidade em *A Jangada de Pedra*

Doutoranda Tania Mara Antonietti Lopes¹ (UNESP)

Resumo:

*Conscientes de que José Saramago lança mão do realismo mágico em alguns de seus romances, dialogando, assim, com a convenção dessa categoria literária, em nossa pesquisa analisamos como se manifesta tal categoria em três romances do autor português. Ao focalizar o realismo mágico em **Memorial do convento** (1982), **A jangada de pedra** (1986) e **As intermitências da morte** (2005), verificamos que ele se configura nesses romances como um procedimento narrativo de transgressão: de discursos, valores e da própria representação, ao lado da intertextualidade e da ironia. Em **A jangada de pedra**, o realismo mágico apresenta-se na estrutura do romance junto ao resgate de mitos e lendas, trazidos à tona por meio da intertextualidade. Procuraremos demonstrar de que forma, configurando-se como um procedimento transgressor, essa categoria se instaura no romance em questão.*

Palavras-chave: Saramago, Jangada de pedra, Intertextualidade, Realismo Mágico, Transgressão.

Introdução

A expressão “realismo mágico” foi empregada primeiramente pelo crítico de arte alemão Franz Roh na década de 1920, para caracterizar a arte pós-impressionista. Em relação à pintura significava “representar coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (ROH apud CHIAMPPI, 1980, p.21). Após um longo percurso, depois de ser empregado por críticos hispano-americanos como Arturo Usler Pietri, Ángel Flores, Luis Leal, associado ao *real maravilloso* de Alejo Carpentier e alcançar, na década de 1960, sua maior expressão no *boom* da literatura hispano-americana, à qual o termo é geralmente relacionado, o realismo mágico volta a ter forte representação na crítica e na literatura contemporâneas.

Trata-se de uma categoria literária freqüentemente confundida com a literatura fantástica, provavelmente devido ao parentesco entre ambas, mas que se constitui de uma característica fundamental: diferente da ficção fantástica, na ficção realista mágica o natural e o sobrenatural coexistem numa realidade ampliada, sem entrarem em conflito. Trataremos melhor dessa questão no decorrer de nossa análise.

José Saramago (1922) é considerado atualmente o maior romancista português vivo. Embora renegue o seu primeiro romance, **Terra do pecado** (1947), a base de sua literatura é o Neo-Realismo, difundido em Portugal a partir de 1938. Assim, o romance que dá início à sua carreira é **Manual de pintura e caligrafia** (1977), seguido de **Levantado do chão** (1980). Mesmo sendo influenciado pelo Neo-Realismo, José Saramago deu um contorno próprio à sua produção, apresentando nela parábolas criativas e inteligíveis, pontuação peculiar, diálogos com textos importantes da Língua Portuguesa e da literatura universal. A nosso ver, Saramago superou o aquela corrente estética por meio de seu estilo inconfundível e, entre outras coisas, ao dialogar com a tradição do realismo mágico, empregando essa categoria em alguns de seus romances como um procedimento narrativo de transgressão, junto à ironia e à intertextualidade.

A intertextualidade é, sob nosso ponto de vista, uma característica essencial da obra de Saramago, por ser a mais renitente. Ao ser questionado sobre esse procedimento em relação aos problemas que as traduções de seus textos suscitam, o autor exprime a seguinte opinião: “[...] há efetivamente um ponto que deveria ser considerado na altura da tradução: o ideal seria que os tradutores

pudessem dispor também das passagens citadas, não isoladamente, mas no seu contexto próprio”. (CALBUCCI, 1999, p.106). José Saramago defendeu sempre o mérito das relações intertextuais em sua obra. Em uma entrevista concedida a Eduardo Calbucci, ele diz:

Os seres humanos são seres intertextuais e sempre o foram: a cultura, em sentido muito amplo, é a intertextualidade por excelência. O que me surpreende é que ela se tenha convertido numa moda, quando deveria dar-se-lhe uma atenção permanente em todos os ramos do saber, e não apenas nos estudos literários. (1999, p.106).

Dessa forma, podemos afirmar que a intertextualidade é um procedimento inerente ao projeto estético de Saramago. As relações intertextuais presentes nos romances apontados em nosso trabalho reiteram a convergência do romancista com uma literatura que podemos chamar de experimental, “em que a multiplicidade de vozes nos relatos atinge uma dimensão crítica que não perde de vista a criação artística e a originalidade”. (CALBUCCI, 1999, p.116). Tais relações, a nosso ver, são os diálogos que o romancista estabelece com a tradição literária, seja imitando-a ou contestando-a. Sob esse aspecto, ao valer-se do realismo mágico nos romances que mencionamos, José Saramago não apenas dialoga com a tradição dessa categoria como também com a tradição literária ocidental.

Assim, de maneira mais trabalhada em nossa pesquisa, a partir das reflexões de Laurent Jenny (1979), em que “o olhar intertextual é um olhar crítico” (p.10) e a intertextualidade é entendida como “a irrupção transcendente dum texto noutro” (p.30), e das idéias de Lucien Dällenbach (1979) sobre intertexto e autotexto, objetivamos analisar a configuração do realismo mágico em **Memorial do convento**, **A jangada de pedra** e **As intermitências da morte**. No primeiro, a transgressão que a categoria promove, como procedimento narrativo, faz-se por meio do discurso herege, vinculado a Blimunda, personagem investida de magia, e pela presença do insólito, naturalizada pelo narrador (como o faz também nos outros romances) de forma exemplar, nesse caso, ao lado da ficcionalização da história.

Em **As intermitências da morte**, de forma irônica e bem-humorada, José Saramago serve-se da narrativa mágica para estender-se sobre um tema universal, que é a morte. De maneira inusitada, as pessoas de uma determinada região deixam de morrer e a própria Morte figura como personagem. Nesse caso, o realismo mágico, junto à ironia, anuncia a transgressão da própria condição humana. Dessa forma, a Morte em “pessoa” é o agente subversivo.

Em **A jangada de pedra**, romance que analisaremos brevemente nesse artigo, a transgressão dá-se pela ruptura literal da Península Ibérica em relação à Europa e pelo resgate de mitos e lendas anunciados pelas relações intertextuais que promovem interessantes diálogos. Nesse trabalho, pretendemos comprovar que o realismo mágico figura como um procedimento narrativo de transgressão no romance em questão, proporcionando um questionamento junto a intertextualidades presentes e necessárias numa história que se pretende mítica e mágica.

Quando o realismo mágico se instaura

Como aludimos no início desse texto, essa o realismo mágico tornou-se de fato expressivo na literatura graças ao *boom* da ficção hispano-americana, mas vem se desenvolvendo desde a primeira metade do século XX. As teorizações mais recentes sobre o termo são feitas por críticos europeus e norte-americanos, os quais reconhecem a associação do realismo mágico ao que chamam de “periferia”, mas o tomam como pertencente ao “centro”, ou seja, Europa e Estados Unidos.

Assim sendo, para abordar o realismo mágico nesse breve artigo, aplicamos em nossa análise as propostas do crítico inglês William Spindler, adaptando-as de modo a torná-las coerentes com nossas conclusões. O trabalho de Spindler interessa-nos ao que se refere às características que

julgamos essenciais do realismo mágico, apresentadas, por ele, por meio de categorizações as quais acrescentaremos mais alguns traços. Desse modo, após apresentar o longo percurso do realismo mágico, o crítico inglês propõe três tipos: 1) o **antropológico**, em que o acontecimento sobrenatural é apresentado naturalmente por meio de mitos e crenças étnico-culturais; 2) o **ontológico**, cuja presença do sobrenatural – não necessariamente vinculada a mitos e crenças –, é apresentada de maneira despreocupada e sem necessidade de explicações e 3) o **metafísico**, em que o natural é sobrenaturalizado, causando um estranhamento, ou seja, não há a manifestação do sobrenatural na narrativa, apenas a *sensação* de irreabilidade.

Da proposta de Spindler, para nós o mais importante não é a divisão em categorias, mas o que torna um texto realista mágico. Dessa forma, embasados parcialmente em suas considerações, acrescentamos às propostas do crítico mais três características que serão essenciais nos romances de José Saramago que constituem o nosso corpus: i) a distorção do tempo cronológico, apresentando-se freqüentemente de forma cíclica; ii) a utilização de personagens exóticas, dependendo do autor, combinadas com sua intenção política e iii) a adoção de espaços geográficos periféricos e, geralmente, em relação de conflito com o centro.

Desse modo, levando em conta nossas observações, nesse momento pretendemos averiguar como o realismo mágico, junto a relações intertextuais, se estabelece em **A jangada de pedra**.

1 Da narrativa saramágica

José Saramago publicou **A jangada de pedra** em 1986, quando Portugal e Espanha passaram a integrar o Mercado Comum Europeu (MCE), hoje União Européia (UE). Partindo de uma série de acontecimentos insólitos, o autor português expressa de maneira muito clara em seu romance o des-caso europeu em face das nações ibéricas. É nesse contexto que o realismo mágico se instaura na narrativa como um procedimento de transgressão, ao servir de instrumento à negação expressa em texto que Saramago realiza em relação à Europa, revelando assim a sua insatisfação. Em **Diálogos com José Saramago**, de Carlos Reis (1998), o romancista fala sobre a adesão de Portugal à União Européia:

A idéia de uma Europa que nos iria levar no colo e que iria resolver todos os nossos problemas [...] conduziu-nos [...] ao prolongamento da situação anterior, num quadro diferente. Por que antes era o jogo das potências no qual não tínhamos importância nenhuma; agora, é um suposto jogo de concerto e de acordo geral em que nós participamos, mas que também continuamos a não ter importância nenhuma. (p.147).

Em **A jangada de pedra**, o autor exclui literalmente a Península Ibérica da Europa valendo-se do discurso irônico e do realista mágico, mas não com o objetivo de dessacralizar a história oficial, como fez em **Memorial do convento**, mas para questionar sobre o porvir, dialogando com antecedentes históricos, expressos na intertextualidade, por exemplo, com Camões, e sugerindo uma solução para o futuro, que se realiza na configuração mítica de um novo mundo.

A narrativa descreverá o caos estabelecido na Península a partir do desgarramento, desde os problemas políticos, falta de alimentos, apagões até as alterações ecológicas. Trata-se de um prenúncio apocalíptico, dimensionado pelo descaso dos países europeus e pelos movimentos marítimos da “jangada”. O realismo mágico instaura-se já no primeiro capítulo, quando o narrador, instância importante na realização da categoria, antecipa de forma magistral os acontecimentos mágicos que vão se intensificar no decorrer de um enredo nada linear.

Logo no início do romance, o narrador destaca estrategicamente as cinco personagens mais o cão que as guiará e os acontecimentos sobrenaturais relacionados a cada uma, e anuncia a ruptura da Península, a qual todos estão ligados. A narrativa é tomada por um clima de incertezas e pressen-

timentos apocalípticos. Importante para a constatação do realismo mágico no texto é o tratamento que as personagens e o narrador dão ao acontecimento sobrenatural, mágico.

Joana Carda, ao riscar o chão com uma vara de negrilho, de maneira descontraída, segundo o narrador, sem prestar atenção, faz com que cães destituídos de cordas vocais passem a latir, iniciando, assim, a história mágica do desgarramento:

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

Notamos no exemplo acima que o narrador inicia o relato referindo-se a uma lenda conhecida em Cerbère, região dos Pirenéus Orientais onde os cães não ladram, sendo eles descendentes de Cérbero. Por causa dessa linhagem, um tanto estranha, os cães se tornaram mudos, destituídos de cordas vocais, e os habitantes daquela região sempre acreditaram que se um dia os cães voltarem a latir, será um sinal do final dos tempos. Por meio da lenda verificamos aqui a primeira intertextualidade presente na diegese e concretizada pelo narrador realista mágico, confirmando o uso atual dessa categoria, o qual, conforme William Spindler (1993, p.78),

[...] describes texts where two contrasting views of the world (one “rational” and one “magical”) are presented as if they were not contradictory, by resorting to the myths and beliefs of ethno-cultural groups for whom this contradiction does not arise.

[...] [the current usage] refers, stylistically to texts where the supernatural is presented as normal and ordinary, in a matter-of-fact way. Structurally, it considers the presence of the supernatural in the text as essential for the existence of Magic Realism¹

À lenda de Cerbère somam-se outros acontecimentos extraordinários que apontam o início da grandiosa transformação: rompe-se a Cadeia dos Pirenéus e a Península Ibérica inicia seu movimento deixando a Europa para trás. Antes, porém, de anunciar-se o rompimento, a narrativa segue variados caminhos, sem que os assuntos sejam organizados linearmente. O gesto de Joana Carda é realizado a quilômetros dos Pirenéus.

Numa praia não determinada pelo narrador, “talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho” (SARAMAGO, 2006, p.9), ao lançar uma pedra ao mar, Joaquim Sassa surpreende-se com o fato de ela ir muito longe e quicar três vezes antes de afundar. “Como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada, ao mar que já escurece, e não está aqui ninguém para dizer-me”. (SARAMAGO, 2006, p.11).

Enquanto não sabemos se a gesto de Joaquim Sassa foi concomitante ou não ao de Joana Carda, por meio de seus jogos metanarrativos o narrador nos expõe um outro fato, tão insólito quanto os outros e, nesse caso, simultâneo ao que ocorre com Joaquim. O acontecimento dá-se em outro espaço, num vilarejo da Espanha, onde Pedro Orce é o único ser humano que sente a terra tremer:

¹ [...] descreve textos em que duas contrastantes visões de mundo (uma “racional” e outra “mágica”) são apresentadas como se não fossem contraditórias, por meio de mitos e crenças de grupos étnico-culturais para os quais essa contradição não surge. [...] [o uso atual] refere-se, estilisticamente, a textos em que o sobrenatural é apresentado como normal e ordinário, de forma natural. Estruturalmente, considera a presença do sobrenatural no texto essencial para a existência do realismo mágico. (Tradução Livre)

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 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 pés no chão e a terra tremeu. Extraordinário abalo foi ele, que ninguém deu mostras de o ter sentido, e mesmo agora, passados dois minutos, quando na praia a vaga já refluíu e Joaquim Sassa diz consigo mesmo, Se eu for contar chamam-me mentiroso, a terra vibra como continua a vibrar a corda que já deixou de ouvir-se [...]. (SARAMAGO, 2006, p.13).

É interessante notar que a percepção desses atos pelas personagens coexiste com a irracionalidade das explicações oferecidas: “juraria toda gente que a terra está firme e só Pedro Orce afirmaria que ela treme”. (SARAMAGO, 2006, p.13). Isso não significa que o narrador contesta o acontecimento mágico: trata-se de uma tática de simulação, um jogo com o leitor, para encobrir razões conhecidas por esse narrador saramágico, que acabarão se revelando. Mas o círculo mágico das personagens ainda não se fechou. E a quarta personagem nos é apresentada da seguinte maneira:

Na manhã seguinte, um homem atravessava uma planície inculta, [...] este homem não poderia ter escolhido maior solidão e mais subido céu, 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, desapareciam entre os ramos, e a folhagem toda estremecia, a copa ressoava de tons ásperos, violentos, parecia que dentro dela se travava ferocíssima batalha. Recomeçava a andar José Anaiço, era este o seu nome, e os estorninhos levantavam-se de rompão, todos ao mesmo tempo, vruuuuuuuuu. (SARAMAGO, 2006, p.14).

Insistimos em sustentar que comum no realismo mágico é a sucessão de acontecimentos insólitos como se fossem naturais. Não se busca uma explicação para os fatos. Embora sobrenaturais, a relação dos prodígios é tão lógica que a aceitação é imediata. A preocupação é com o que vai acontecer após a manifestação do extraordinário e não com o porquê acontece. Podemos dizer que o estranhamento é passageiro, como um susto. Nesse caso, trata-se do que Spindler (1993, p.82), em sua tipologia, chama de realismo mágico ontológico, o qual

[...] resolves antinomy without recourse to any particular cultural perspective. In this “individual” form of Magic Realism the supernatural is presented in a matter-of-fact way as if it did not contradict reason, and no explanations are offered for the unreal events in the text. [...] the total freedom and creative possibilities of writing are exercised by the author, who is not worried about convincing the reader. The word “magic” here refers to inexplicable, prodigious or fantastic occurrences which contradict the laws of the natural world, and have no convincing explanation².

O fragmento anterior é bem exemplificado pela citação a seguir:

José Anaiço acabou de contornar a alverca, quase meia hora de passagem difícil, entre espadanas e silvados, e retomou o caminho primeiro, na direção em que

² [...] resolve a antinomia sem recorrer a qualquer perspectiva cultural em particular. Nessa forma individual de realismo mágico, o sobrenatural é apresentado de maneira despreocupada, como se não contradissesse a razão, e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto. [...] a liberdade total e criativas possibilidades de escrever são exercidas pelo autor, que não está preocupado em convencer o leitor. A palavra “mágico” aqui se refere às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente. (Tradução Livre)

antes viera, de oriente para ocidente como o sol, quando de súbito, vruuuu, apareceram outra vez os estorninhos, onde teriam estado eles metidos. Ora, para este caso não há explicação. (SARAMAGO, 2006, p.14).

A estratégia de simulação realizada pelo narrador, à qual nos referimos anteriormente, se repete em relação a Maria Guavaira, a personagem que fecha o círculo mágico preparado meticulosamente no primeiro capítulo do romance, suficiente para anunciarmos por que caminhos andarão nosso trabalho.

E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio, que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho [...]. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho, não bastavam os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente. [...] Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta, onde está. (SARAMAGO, 2006, p.15).

Verificamos aqui mais uma intertextualidade expressa na narrativa; mesmo que o narrador nos negue a comparação, provocando na verdade um efeito contrário, o mito é resgatado e tem seu significado. O narrador nos alerta insinuando que o fio que Maria Guavaira “destece”, não sendo ela Ariadne, não nos libertará do labirinto. Somos levados então, curiosos que somos, a adentrar a narrativa, para descobrirmos aonde levará esse fio. E no segundo capítulo, as fendas surgem e, a princípio, disfarçadamente, o narrador saramágico vai sugerindo que a ruptura está vinculada, sim, a todos esses acontecimentos insólitos, como se não fosse a rachadura um deles.

Por meio do jogo imposto por esse narrador ardiloso, que se parece mais com um contador de histórias, aderimos ao pacto com o universo ilógico, mas tão possível pela genialidade da construção narrativa. Antes de assinalarmos a posição de Saramago em relação à Europa expressa claramente por seu narrador, é preciso mencionarmos o cão Ardent, vinculado diretamente ao fio de Maria Guavaira e responsável por levar as quatro personagens anteriores ao encontro dela.

Ardent, assim chamado pelo narrador, foi o único espectador do aparecimento da primeira fenda. O cão, expulso de Cerbère, foi atraído pela rachadura e fez jus à sua ascendência:

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

Como percebemos, é possível entrever no jogo metatextual, as posições desse narrador, irônico ao revelar que “graças a Deus” Ardent, descendente de Cérbero, preferiu o lado no qual ele próprio está, a jangada de pedra, as regiões infernais. Aproveitamos esse momento para reafirmar que esta é uma breve análise, ou seja, apenas uma exposição do que pretendemos para nosso trabalho maior. Dessa forma, faz-se útil valeremo-nos do excerto acima, apenas tracejando a posição, digamos, ideológica do narrador, para esclarecermos uma outra questão: mencionamos, anteriormente, que há algumas interpretações nas quais o acontecimento mágico nos romances de José Saramago é tratado como alegoria. Em nosso trabalho, não a consideramos como um procedimento narrativo, mas como um elemento específico relacionado com algumas personagens. Portanto, em nossos estudos, o procedimento narrativo fundamental a ser analisado é realismo mágico, pois Saramago parte do acontecimento sobrenatural, ou seja, da separação literal da Península Ibérica associado aos casos insólitos que envolvem os protagonistas, junto às intertextualidades que realizam resgates de

lendas e mitos ocidentais, para concretizar, via projeto estético criativo, sua posição em relação à União Européia:

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

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

Assim, tratar o romance unicamente como alegoria, além de reduzir a interpretação é torná-la redundante, já que a questão ideológica é claramente colocada, como confirma a colocação de Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1998, p.255): “Seria redutor ver tão-somente no romance uma alegoria da recusa da adesão ibérica à União Européia, posição que o autor não esconde ser a sua”.

Portanto, torna-se possível tratarmos no romance da posição de Saramago porque ela está explícita na voz do narrador. Por esse motivo podemos confirmar a função transgressora do realismo mágico em seu texto. Empregado como um procedimento narrativo, essa categoria serve como recurso, por meio de relações intertextuais necessárias para a organização do discurso, de resgate das lendas, como no caso de Cerbère, e mitos, no caso da referência à Ariadne, para fazer aflorar na estrutura circular da narrativa a situação caracterizada literalmente e construída de maneira extremamente original: o fim de um mundo, até então tratado como um “apêndice” da Europa, e o começo de outro, agora com autonomia e um ideal para o futuro.

Conclusão

Junto à ficcionalização da história, à intertextualidade e à ironia, em nosso trabalho, o realismo mágico estabelece-se como um procedimento narrativo de transgressão e subversão. Em **A jangada de pedra**, esses elementos estão todos presentes.

Em relação ao realismo mágico, embasados nas observações de William Spindler, acreditamos que essa categoria se desdobra n’ **A jangada**. Nesse caso, em nossas considerações apontamos apenas o ontológico. No entanto, além deste, admitimos também a existência do realismo mágico antropológico, no qual a antinomia “realista” *versus* “mágico” é resolvida pelo autor ao referir-se a mitos e culturas de um grupo étnico ou social. (Spindler, 1993, p.80), mais as características que apontamos anteriormente que complementam a categoria nos romances em questão e serão consideradas em outro momento.

Quanto aos diálogos proporcionados pela intertextualidade, o principal deles para a constatação do realismo mágico no romance em questão é a própria epígrafe contida logo no início: “*Todo futuro es fabuloso*”³. (SARAMAGO, 2006, p.5). Tirada do romance **Concerto barroco** (1974), de Alejo Carpentier, é um diálogo explícito com a tradição do realismo mágico, considerando que Car-

³ Todo futuro é fabuloso.

pentier foi um dos responsáveis pela expansão da categoria literária para a América Latina. É importante notar que o significado contido na frase condiz com o que se pretende n'**A jangada de pedra**, pois nos remete aos mitos de Fim de Mundo, discutidos por Mircea Eliade (2002) em seu trabalho **Mito e realidade**. Outro ponto importante é atentarmos para a posição que a Península assume no mapa: ela se fixa no Oceano Atlântico entre a África e a América Latina, possibilitando-nos afirmar que se trata também de um diálogo com as culturas periféricas, questão que consideramos em nosso trabalho.

Por meio desse artigo, tentamos proporcionar uma idéia sobre a configuração do realismo mágico num romance em que um narrador ardiloso, disfarçado de contador de histórias, relata a trajetória da Península Ibérica transformada numa jangada de pedra fixada em meio ao Oceano Atlântico e, servindo-se de personagens investidos de magia, se posiciona e contesta a sua condição respondendo à questão que ele mesmo se faz: “Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido”. (SARAMAGO, 2006, p.15). Seria essa uma auto-referência?

Referências Bibliográficas

- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. SP: Perspectiva, 1980. (160)
- DALLEMBÄCH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Poétique: intertextualidades*. Coimbra, n.27, p.5-49, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique: intertextualidades*. Coimbra, n.27, p.5-49, 1979.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 14 ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1995.
- _____. *As Intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso)
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. In: *Colóquio – Letras*. Lisboa, jan./jun. 1999, n.151/152, p.249-265.
- SPINDLER, William. *Magic Realism: a typology*. Universidade de Essex, Inglaterra, 1993.

¹ **Tania Mara Antonietti LOPES, Doutoranda.**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)
Faculdade de Ciências e Letras – campus de Araraquara.
tma.lobes@yahoo.com.br