

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR**

FLÁVIA ALEXANDRA PEREIRA PINTO

ESPAÇO E IDENTIDADE: a percepção da paisagem na produção literária de José
Saramago

São Luís
2012

FLÁVIA ALEXANDRA PEREIRA PINTO

ESPAÇO E IDENTIDADE: a percepção da paisagem na produção literária de José Saramago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Manir Miguel Feitosa.

São Luís
2012

FLÁVIA ALEXANDRA PEREIRA PINTO

ESPAÇO E IDENTIDADE: a percepção da paisagem na produção literária de José Saramago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Manir Miguel Feitosa.

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa
ORIENTADORA
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo constante estímulo aos estudos e pelo apoio durante todo esse percurso de lutas e mudanças. Aos meus irmãos queridos, pela força de sempre.

À minha orientadora, professora Márcia Manir. Desde a graduação, passando pela especialização e, sobretudo, no mestrado, pela orientação precisa e cuidadosa, pela consideração, carinho e paciência, acabou se tornando uma inspiração nesse mundo das Letras.

Às amigas-irmãs: Sandra Antonielle, parceira desde o início dessa jornada e de tantas outras, pessoais, acadêmicas e profissionais. Liddyane Mendes, Nelma Reis, Zuleica Barros e Rosana Maria, sempre comigo.

Aos meus companheiros de trabalho do IFMA Campus Barra do Corda, pois sei que todos estão torcendo por mim e aguardando ansiosos a finalização desta etapa. Em especial às amigas Lúcia Tugeiro e Flávia Arruda.

Aos companheiros do mestrado, pelas trocas realizadas. Em especial, claro, ao nosso G5: Abimaelson Santos, Claudia Moraes, Jeane Melo e Sandra Antonielle, incluindo Janete Serra. Bibi, tanta força veio de ti. Claudinha, tanta ajuda e amizade gostosa. Obrigada!

Aos professores Silvano Alves e Antônio Cordeiro pelas contribuições no momento da qualificação.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste trabalho.

...a minha alucinação é suportar o dia-a-dia, e o meu delírio é experiência com coisas reais...

Belchior

RESUMO

Estudo das identidades das personagens a partir das configurações de espaço e da percepção da paisagem no conto intitulado *O conto da ilha desconhecida* (1998) e no romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Tal análise promove um diálogo entre a Literatura, os Estudos Culturais e a Geografia Humanista Cultural. Para tanto, a pesquisa aponta para a necessidade de se refletir sobre os conceitos de identidade, espaço, lugar e paisagem, a partir das contribuições da Geografia Humanista Cultural e dos Estudos Culturais, respectivamente, o que possibilita analisar como a constituição das identidades se processa no espaço geográfico, segundo a experiência e percepção das personagens, além de compreender as representações da paisagem construídas pelo autor e sua relação com os dilemas vividos pelo homem na contemporaneidade. É sob essa ótica que se pretende situar a obra de José Saramago, escritor português que busca compreender a realidade de seu país e do mundo contemporâneo, que retrata um sujeito na busca de se encontrar num mundo que muitas vezes não permite o encontro nem consigo mesmo.

Palavras-chave: Identidade. Mundo contemporâneo. Espaço. Lugar. Paisagem. José Saramago.

ABSTRACT

This thesis aims to study the primordial identities of the characters from the configurations of space and perception of the landscape in the story titled *The Tale of the unknown island* (1998) and the novel *Blindness* (1995), by José Saramago. This analysis promotes a dialogue between Literature, Cultural Studies and Cultural Geography Humanist. To this end, the research points to the need to reflect on the concepts of identity, space, place and landscape, from the contributions of cultural studies and geography Cultural Humanist, respectively, which allows to analyze how the constitution of identities takes place in geographical space, according to the experience and perception of the characters, and understand the representations of the landscape by the author and his relationship with the dilemmas in contemporary man. It is in this light it is intended to situate the work of José Saramago, Portuguese writer who seeks consistency with the reality of his country and of the contemporary world, which depicts a man in search of finding a world that often does not allow the meeting can not even same.

Key-words: Identity. Contemporary world. Space. Place. Landscape. Jose Saramago.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 A GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL: percurso histórico-epistemológico.....	17
2.1 Aportes fenomenológicos: Gaston Bachelard, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan.....	25
2.2 A Literatura e A Geografia Humanista Cultural: em busca de convergências.....	31
3 IDENTIDADE E CONTEMPORANEIDADE: perspectivas teóricas e conceituais	40
3.1 O homem e o mundo contemporâneo: busca de identidades?.....	43
4 A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	47
4.1 A narrativa ficcional de José Saramago e as vertentes contemporâneas.....	56
5 ESPAÇO E IDENTIDADE EM JOSÉ SARAMAGO.....	65
5.1 Ensaio sobre a cegueira: parar, fechar os olhos e ver.....	69
5.1.1 O manicômio e a cegueira branca.....	73
5.1.2 As ruas, as casas, a cidade.....	80
5.2 O conto da ilha desconhecida.....	86
5.2.1 O homem na busca de si mesmo.....	89
5.2.2 A constituição da identidade: entre espaços e lugares.....	92
5.2.3 Barco X Caravela: não nos vemos se não nos saímos de nós?.....	104
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	115

1 INTRODUÇÃO

Entre a tradição e a ruptura de paradigmas, situa-se a obra de José Saramago, composta por poemas, contos, crônicas, textos teatrais, memórias e romances que, ao mesmo tempo, surpreendem e encantam; literatura que emerge da realidade, trazendo ao leitor as inovações da reconstrução da linguagem, da arte, do ser humano e da História. Saramago constrói e desconstrói, em meio ao declínio dos valores do mundo contemporâneo, o passado e o presente, erguendo “novas realidades”. O posicionamento crítico do autor refez a História através da própria história, redimensionou realidade e fantasia para problematizar as verdades que fazem parte da coletividade e questionar a identidade do homem contemporâneo, que busca reencontrar-se.

A presente pesquisa parte de análises da produção literária deste consagrado autor português e a relação propiciada por estas leituras com as teorias da percepção da paisagem e com o debate contemporâneo sobre questões relacionadas à constituição da identidade. De modo geral, tem-se como proposta de estudo analisar como se configuram as identidades em *O conto da ilha desconhecida* (1998) e no *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a partir das relações estabelecidas com a paisagem.

Sem haver praticamente exceções, as narrativas de Saramago têm sido amplamente divulgadas, debatidas e estudadas pela crítica literária contemporânea. Junto com esse material, é muito comum encontrarem-se referências aos textos saramaguianos denominando-os de romances históricos em relação a uma certa parte de sua produção e, em outra perspectiva, seus romances sobretudo ganham conotação de “respostas” aos desafios vivenciados pelo homem na contemporaneidade, geralmente questões que trazem em seu bojo uma espécie de desumanização que marca a sociedade atual, seus valores, escolhas, dilemas e o caminho que esse homem tem trilhado à procura de tais respostas.

A partir desses aspectos, a proposição aqui é refletir, também, sobre tais questões. Contudo, acrescenta-se a essa discussão as categorias advindas da Geografia Humanista Cultural, relacionadas à espacialidade, quais sejam: espaço,

lugar, apinhamento, topofilia e topofobia, para que a análise da constituição da identidade e sua relação com os espaços se deem pelo viés da percepção da paisagem.

Nesse contexto, o estudo das paisagens tem sido desenvolvido no âmbito dos estudos literários e de outras áreas disciplinares, como a Geografia Humanista Cultural, alcançando destaque dentro da crítica literária. Com efeito, a análise e a crítica de textos literários que descrevem paisagens têm permitido uma apreciação dos seus elementos naturais e culturais e da experiência subjetiva dos escritores em relação aos lugares, refletida na linguagem utilizada, na seleção de temas, nas características exploradas e, ainda, na forma metafórica e simbólica de como os cenários se interligam com as personagens. Para além desta dimensão espacial (e psicoespacial), a escrita literária sobre a paisagem possui uma dimensão cultural, o que possibilita aos escritores narrarem vivências e representações do momento histórico que experienciam, construindo referenciais de paisagem que lhes são contemporâneos.

A literatura engajada de José Saramago, através de seu caráter discursivo, tem sido importante para que as localizações do sujeito e as construções de identidade se projetem, permitindo a visão de um projeto literário “inacabado”, sem a pretensão de propor interpretações fechadas, possibilitando aos sujeitos de épocas diferentes a reflexão sobre suas identidades. Nessa perspectiva, o espaço onde se dão as ações, tanto nos seus romances quanto nos seus contos, exerce papel fundamental, pois a percepção do espaço – percepção no sentido de capacidade do indivíduo em converter estímulos sensoriais em experiência organizada e coerente – norteia a maneira como são construídas suas histórias e discursos e, consequentemente, as identidades de seus personagens.

Para compreender a relação entre a percepção do espaço e a constituição das identidades, a Geografia Humanista Cultural se configura substancial, já que suas bases teóricas valorizam as experiências, os sentimentos, a intuição, a subjetividade e a compreensão das pessoas sobre o ambiente em que vivem. Tem como premissa que cada sujeito possui uma percepção do mundo que se expressa diretamente por meio de valores e atitudes para com o ambiente, sejam espaços ou

lugares. Em outras palavras, busca apreender o modo como o sujeito valoriza e organiza o seu espaço e o seu mundo e nele se relaciona. Essa compreensão se mostra essencial para se entender os processos identitários que se configuram nesses espaços.

Para tanto, a perspectiva humanista cultural na Geografia, de forte base fenomenológica, propõe “uma visão holística e unificadora da relação homem-natureza e uma crítica ao cientificismo e ao positivismo” (HOLZER, 2008, p. 140). A partir do aporte fenomenológico, compreendem-se as relações entre natureza, sociedade e cultura a partir do sentido que o homem pretende dar à sua vida e, por consequência, a cada um desses elementos. As relações afetivas ou temerosas que o homem estabelece com os ambientes em que vive, o que demanda os sentimentos que irão humanizar esses espaços, são denominadas pelo geógrafo chinês Yi-fu Tuan (1980; 2005) de *topofilia* e *topofobia*. Tuan, um dos principais teóricos dessa corrente na geografia, foi um dos primeiros a fundamentar-se na fenomenologia, sobretudo nas obras do francês Gaston Bachelard, que, em seus estudos filosóficos, introduziu a reflexão sobre qual a dimensão do espaço na literatura. Isso porque a filosofia fenomenológica leva em consideração os elementos essenciais do ser, bem como a percepção e os símbolos, o que permitiu à Geografia estabelecer aproximações subjetivas na sua interpretação da percepção do espaço.

Como a fenomenologia discute o percebido, o vivido, através do sentido e subjetivamente percebido, pode-se depreender que estes fundamentos – já identificados por alguns geógrafos humanistas, fenomenológicos e da percepção podem enriquecer a construção epistemológica e metodológica da geografia, principalmente no que diz respeito a categorias como lugar, espaço vivido e paisagem, dinamizando até outros fundamentos da ciência geográfica. (CORREIA, 2006, p.69)

Para esta discussão fundamentais também são as contribuições de outro precursor desses estudos, o geógrafo francês Eric Dardel, cujas reflexões fundamentam a denominada *geografia fenomenológica* (BESSE, 2006). Para Dardel, a Terra oferece à existência humana a experiência de sua precariedade. “Paradoxalmente a Terra, que é ao mesmo tempo de onde o mundo humano surge e que resiste à claridade do mundo, revela ao ser humano uma *responsabilidade*: o ser humano é o guardião do mundo, o guardião do sentido” (BESSE, 2006, p.95). A

Geografia, então, poderia encontrar, segundo Dardel, o seu verdadeiro objeto: extrair e preservar o sentido da Terra, sentido sem o qual ela não seria mais um mundo; preservar as condições, tanto para o pensamento, como para a ação, para um habitar humano na Terra.

Da mesma forma, a importância conferida ao estudo da identidade foi variável ao longo da trajetória do conhecimento humano, acompanhando a relevância atribuída à individualidade e às expressões do *eu* nos diferentes períodos históricos. Há momentos na história em que se verifica maior interesse sobre a questão da identidade, como registrado na Antiguidade Clássica, em que predominava a valorização da vida individual. Em contrapartida, constata-se um declínio acentuado no Feudalismo devido à influência da concepção cristã de homem e do corporativismo feudal, fazendo com que historiadores remetam o aparecimento da individualidade aos séculos XI, XII e XIII. Foi na época do movimento romântico que o egocentrismo e a introspecção atingiram o seu apogeu, fornecendo condições para que se propagassem as produções teóricas sobre a identidade, sobretudo no âmbito psicológico. (LAURENTI e BARROS, 2005).

Além desses aspectos, muito se tem discutido sobre as mudanças nos enquadramentos sociais que têm desestruturado o sujeito contemporâneo e modificado os processos de constituição de suas identidades, incluindo-se nesse âmbito as relações que este sujeito experiencia com os espaços, sejam de origem ou de vivência cotidiana.

O homem da sociedade moderna possuía uma identidade bem definida e localizada no mundo social e cultural. Entretanto, mudanças de ordem espacial, temporal e cultural vêm deslocando as identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, entre outras. Se antes estas identidades eram constituídas sob paradigmas previamente definidos, aos quais os indivíduos se adequavam socialmente, hoje elas se encontram com fronteiras menos definidas (HALL, 2001).

Assim, o homem, neste início de século, busca uma forma de identificar-se na sociedade em que vive e de se encontrar nas múltiplas possibilidades de espaços e experiências propiciados, posto que as fronteiras entre espaço e lugar também não

podem ser consideradas tão rígidas. Os principais problemas para que isso aconteça são as várias transformações que as identidades culturais sofreram ao longo dos anos e as múltiplas experiências que os sujeitos têm vivido nesse contexto. Portanto, na contemporaneidade, o homem é um ser com uma identidade híbrida e, como assegura Stuart Hall (2001, p.12-13): “[...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...].”

Dessa forma, é controverso pensar a construção da identidade como algo puramente individual ou coletivo. Mais coerente é a ideia de permanente negociação entre indivíduo e sociedade, um processo constante de interação. Não se pode falar, ainda, de uma só identidade social, por exemplo, mas sim na configuração de múltiplas identidades, em múltiplos espaços, por vezes convergentes, em outras divergentes, mas geralmente fluidas e movendo-se a partir de fronteiras interativas.

Partindo desses propostos, este estudo estrutura-se nos seguintes termos: o primeiro capítulo centra-se na Geografia Humanista Cultural, procurando, de início, contextualizá-la historicamente, para, em seguida, apresentar suas bases epistemológicas, suas categorias e precursores, com ênfase nas contribuições da Fenomenologia de Gaston Bachelard, dos geógrafos Eric Dardel e Yi-Fu Tuan, dos estudiosos brasileiros (Werther Holzer, Livia de Oliveira, entre outros), na tentativa de estabelecer as convergências com a crítica literária contemporânea.

O método utilizado para a crítica das obras literárias foi o fenomenológico, considerado o mais apropriado para a abordagem pretendida, já que leva em consideração as formas de perceber e apreender o mundo vivido. Esse método está nos fundamentos da Geografia Humanista Cultural, que constitui o *corpus* teórico da análise das narrativas, além dos Estudos Culturais. Ressalta-se, a partir dos aspectos apontados, que a leitura proposta das obras de Saramago, concernente ao método fenomenológico, não coloca, em primeiro plano, questões históricas ou a estrutura narrativa, por exemplo, já que o método em si está mais voltado para a apreensão do objeto mundo (HOLZER, 1997). As considerações aqui apresentadas centram-se nas categorias identidade, espaço, lugar, topofilia, topofobia e

apinhamento, categorias identificadas nas narrativas e exemplificadas com trechos destas, enquanto *corpus* literário da pesquisa.

O segundo capítulo discute o conceito de identidade a partir das contribuições dos Estudos Culturais, com ênfase na problemática vivida pelo homem na contemporaneidade para a constituição de *sua(s)* identidade(s). Para tanto, os aspectos levantados por Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Boaventura de Sousa Santos serão de extrema relevância. Já o terceiro capítulo traça um panorama da ficção portuguesa contemporânea, com destaque para José Saramago, sua produção literária e características de seu estilo ficcional.

O capítulo seguinte apresenta a investigação proposta pela dissertação. À luz da teoria da percepção da paisagem e de conceitos como percepção e experiência, apresentam-se alternativas para a compreensão de como se configuram as identidades das personagens, a partir das relações estabelecidas com o espaço, no conto intitulado *O conto da ilha desconhecida* (1998) e no romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Tal análise promove, portanto, um diálogo entre a Literatura, a Geografia Humanista Cultural e os Estudos Culturais.

A produção literária tem se relacionado com questões de espaço e identidade, na medida em que é possível que os leitores se identifiquem com as personagens, seus ambientes, anseios, dúvidas e experiências, e essas produções tentam esboçar respostas, implícita ou explicitamente, para tais interrogações. De forma paralela, “o mundo é um campo de relações estruturado a partir da polaridade entre o eu e o outro, ele é o reino onde a história ocorre, onde encontramos as coisas, os outros e a nós mesmos” (TUAN apud HOLZER, 1999, p.69).

Ao abordar um tema tão intrínseco à humanidade, *Ensaio sobre a cegueira* já recebeu diversas críticas. Contudo, foi, de fato, essa abordagem que motivou sua escolha para este trabalho, posto que, ao oscilar entre uma violenta sequência de fatos de desgaste humano e a redescoberta da “verdadeira” humanidade, *Ensaio* possibilita o *repensar* da identidade nos espaços do romance, sobretudo no manicômio, nas ruas e nas casas. Da mesma forma, isso acontece em *O conto da ilha desconhecida* (1998), no espaço do *barco-caravela-ilha*.

Assim, José Saramago, em um considerável volume de suas obras, tem enfocado a problematização da realidade contemporânea, no intuito de fazer com que seus leitores reflitam sobre as representações por ele discutidas. Ele tem tornado sua literatura um espelho, onde o leitor pode mirar-se e refletir sobre seu papel enquanto sujeito, na construção da sociedade e das relações humanas.

2 A GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL: percurso histórico-epistemológico

Um dos últimos processos de renovação teórico-metodológica nas Ciências, especialmente nas Ciências Humanas, iniciou-se com a redefinição de padrões influenciada pela industrialização crescente e pela acelerada urbanização. Desta redefinição emergem novas paisagens, novas relações sociais, novas noções de identidade individual ou coletiva e, por fim, um desencadeamento para um novo cenário sócio-espacial. Tais mudanças são marcos que influenciaram os aspectos de consumo e modos de vida, os valores e relações intra e interpessoais e as ciências. No campo cultural, ocorre um resgate de suas particularidades e, conseqüentemente, um processo de valorização dessa cultura, bem como das individualidades de seus sujeitos produtores.

Os diversos campos do saber, a arte, a filosofia e a ciência convergem para um ponto: a apreensão da realidade, resguardadas, claro, suas peculiaridades investigativas e metodológicas. Neste âmbito, nos últimos anos, devido à busca de novas formas de compreensão desta realidade, o empenho crescente em atender às questões atuais presentes na ciência fortaleceu a aproximação entre a Literatura e a Geografia. Aos estudos em crítica literária abre-se uma nova perspectiva para tal realização. Uma dessas perspectivas é a abordagem humanista cultural na Geografia, que propõe a cultura como uma das vias para compreender as relações humanas, as relações mantidas com o meio e a sua influência na organização espacial.

Nesse contexto, desde as décadas de 1970 e 1980, o homem é visto a partir de várias dimensões: a social, a espacial, a afetiva, a política, a cultural, a

econômica, entre outras, que o constituem como sujeito. Para compreender esse homem na sua totalidade, necessário se faz apreender questões que não são tão perceptíveis quando se leva em consideração apenas uma dessas dimensões.

Esta concepção de homem, de certo modo, não estava presente nas abordagens geográficas anteriores a 1970. Além disso, as formas de se abordar o objeto não estavam conseguindo dar respostas às necessidades e às angústias dos homens, devido aos limites e às dificuldades do método utilizado, o lógico positivista, especialmente no que tange às questões de âmbito social. Esse modelo, a chamada Geografia Positivista, começa a ser criticado por sua teoria, método e seu caráter ideológico e utilitarista, pautado no racionalismo moderno, no raciocínio científico e na predominância da técnica, caracteristicamente quantitativa, reducionista e mecanicista. A partir de 1970, como reação radical à Geografia Positivista, inicia-se um movimento de resgate do humanismo, que tem na Geografia Humanista Cultural a sua base.

No processo de institucionalização da Ciência Geográfica, as correntes Clássica, Moderna, Crítica, Humanista e Cultural contribuíram para a sua complexidade e abrangência, fazendo com que suas categorias de análise, quais sejam, espaço, território, paisagem, região e lugar, sofressem alterações conforme o processo histórico. Em cada momento, a Geografia apresentou pontos de vista diferentes, com o objetivo de explicar as relações entre homem/homem e homem/natureza.

Durante as décadas de 1970 e 1980, quando em todo mundo ainda se absorviam as transformações iniciadas ao longo dos últimos trinta anos, na então Geografia Cultural, ocorre uma renovação nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil. Esse processo de renovação se dá por fatores externos à própria corrente, fatores com dimensões mundiais como a valorização da cultura, o movimento ecológico, o fim da Guerra Fria, o desenvolvimento tecnológico e as novas formas de ativismo social, dentre outros. Posteriormente, houve um processo de críticas no interior da ciência geográfica acerca dos seus fundamentos, visto que crescia a consciência da necessidade de novos modos de conhecer e compreender a realidade. Além desses fatores, as filosofias do significado, a fenomenologia e as

relações ocorridas entre a Geografia e as humanidades influenciaram de modo acentuado todo o processo de renovação dessa corrente geográfica.

Assim, a chamada Geografia Humanista Cultural considera o homem e suas experiências com o meio, vinculando espaço, lugar, cultura, significado, identidade e cotidiano como centro de sua análise. Para alguns autores, ela seria uma geografia social. Claval (2001), ao referir-se à nova visão da Geografia Cultural, esclarece que ela está associada à vivência humana e suas interações com a paisagem, à natureza e ao ambiente e estuda a maneira pela qual os sujeitos se utilizam desse ambiente para satisfazer suas necessidades e suas aspirações. Ela empenha-se, ainda, em compreender o processo humano de constituição de identidades e de realização individual e coletiva.

A Geografia Humanista Cultural, que emergiu na década de 1970, afastou-se da chamada Geografia Clássica, rompendo com o idealismo e com os legados das ciências da natureza e está fundamentada nas concepções filosóficas da fenomenologia e do existencialismo, priorizando as noções de espaço, lugar e espaço vivido, enfatizando as questões humanas através das relações com a natureza e sentimentos ligados ao espaço e ao lugar. Para Corrêa e Rosendahl (2003, p.30): “O lugar passa a ser o conceito-chave mais relevante, enquanto o espaço adquire, para muitos autores, o significado de espaço vivido”.

Há, no interior dessa corrente de pensamento, uma busca de novos paradigmas que respondam às exigências da sociedade contemporânea, como também a de redefinir conceitos, elaborar e organizar os sistemas explicativos. Para essa Geografia, a cultura ocupa uma centralidade devido ao seu empenho em compreender o mundo vivido pelos grupos humanos que constituem esse mundo. Mello (1990, p.92) afirma que “[...] com base na experiência vivida a Geografia Humanista objetiva interpretar o sentimento e o entendimento dos seres humanos a respeito do espaço e do lugar”. Monteiro (2002, p.15) acrescenta ainda que “[...] para uma geografia cada vez mais antropocêntrica importa mais o homem verdadeiro e inteiro, o homem humano-universal.”

A perspectiva humanista cultural na Geografia reconhece a centralidade da cultura humana (totalidade e universalidade) ao focar o homem inteiro por

intermédio das suas relações sócio-espaciais e a experiência como materialização de sua existência, além de se propor a investigar os sentimentos, as representações e as aspirações humanas e, ainda, como o homem se vê e como constrói sua identidade. Nessa abordagem, prioriza-se o sujeito sobre o objeto, ou seja, valoriza-se o sujeito, a subjetividade e a experiência, alicerçadas na visão de homem como ser integral e em construção.

A Geografia Humanista Cultural incorpora elementos da Fenomenologia e do Existencialismo, tendo como categorias importantes a cultura, o lugar, a territorialidade identitária, a paisagem, a representação e o significado, os quais lhe dão reconhecimento e particularidade própria. A vida humana e suas experiências também são categorias centrais para a investigação da Geografia Humanista Cultural, pois a vida é considerada uma experiência espacial que necessita ser interpretada.

Por conta da sua abordagem, os atributos sócio-espaciais como os laços de afetividade, o sentimento de pertencimento e os símbolos espaciais oriundos da relação do homem com o meio, para a Geografia Humanista Cultural, são elementos que visam investigar e apreender o mundo vivido. Experiência vivida que se desenvolve num local, numa cultura e ambiente natural específicos.

Segundo Claval (2001), para se enveredar pela abordagem da cultura na Geografia, é essencial extrapolar o visível, o material, reconhecendo-se que, simultaneamente às lógicas econômicas, sociais ou políticas, há as representações de signos e símbolos pelos quais apreendemos o mundo. Nessa perspectiva, na Geografia Humanista Cultural, questões relacionadas à representação, símbolos, identidade e redefinição de cultura são recorrentes, ampliando o diálogo com ciências como a Antropologia, a Sociologia, entre outras, além dos Estudos Culturais, da Filosofia e da Literatura.

Tem-se aqui um novo modo de pensar a Geografia, sob o enfoque cultural, na qual a natureza, a sociedade e a cultura são refletidas como fenômenos complexos sobre os quais só se obtém respostas a partir das experiências que se apresentam e conforme o sentido que as pessoas dão à sua existência, isto é, a Geografia volta-se a um pensar sobre a relação do homem com o mundo em que vive. (ROCHA, 2007)

Assim, as concepções desenvolvidas por autores da Geografia Humanista Cultural, sobretudo pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, que trabalha com as noções espaciais relacionadas à experiência direta, por meio do contato com esse espaço, bem como as conceituais, que se dão através das experiências de outrem, são fundamentais para nortear a presente pesquisa. Em obra denominada *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1980), o autor traça uma perspectiva para um novo tipo de entendimento do que seria o espaço geográfico, entendimento subjetivo que compreende o espaço como aspecto essencial na formação do psicologismo humano e, por conseguinte, na nossa pesquisa, especificamente, da identidade.

A Geografia Humanista Cultural analisa o mundo através do estudo das relações que as pessoas estabelecem com a natureza, com o meio ambiente, além dos sentimentos e ideias sobre o espaço e o lugar habitados, o que possibilita refletir sobre as relações sociais presentes nos ambientes em que se evidenciam relações culturais, sentimentos, experiências, percepções; enfim, é uma abordagem que busca compreender o espaço geográfico como espaço de vivência. (TUAN, 1983).

Assim, de acordo com Holzer (1997), a Geografia Humanista Cultural entende o espaço como resultado obtido a partir das paisagens marcadas, construídas e constituídas de vontades, valores e memórias, as quais são baseadas em experiências de mundo, referências sociais e redes de interação, o que resultaria na compreensão do mundo vivido e o autoconhecimento do homem em relação aos seus sentimentos sobre o seu meio ambiente.

Nessa perspectiva, o mundo vivido é um conceito chave definido pela apresentação de um todo composto de “[...] ambiguidades, comprometimentos e significados no qual estamos inextricavelmente envolvidos em nossas vidas diárias [...]” (RELPH apud ROCHA, 2007, p.23). Assim, a ideia é apreender as interrelações humanas, refletindo sobre o mundo vivido: “[...] O mundo vivido, na perspectiva geográfica, poderia ser considerado como o substrato latente da experiência” (BUTTIMER apud OLANDA; ALMEIDA, 2008, p.13).

A Geografia Humanista Cultural busca entender as relações do homem com o meio, vinculando experiência e meio, isto é, o espaço vivido mediado pelo lugar.

Mello (1990, p.102) enfatiza que “[...] o mundo vivido é a consciência e o meio ambiente íntimo de cada um, emocionalmente modelado e revestido de eventos, relações, ambigüidades, envolvimento, valores e significados”. Partindo do pressuposto de que as vivências é que dão significado às relações do homem com o meio em que ele vive, acredita-se que “[...] as experiências nos locais de habitação, divertimento, estudo e dos fluxos transformam os espaços em lugares, carregam em si experiência, logo, poesia, emoção, sensação de paz e segurança dos indivíduos que estão entre os seus [...]” (MELLO, 1990, p.100).

A ciência geográfica atual procura novas alternativas de apreensão do espaço geográfico, especialmente, a abordagem cultural na Geografia permite novas perspectivas nos estudos sócio-espaciais. Uma dessas perspectivas é a compreensão da realidade a partir da influência da cultura na produção do espaço, assim como a significação da espacialidade vivida. Desse modo, a Literatura, que coexiste como manifestação da arte e como constituinte da cultura, possibilita compreender as relações do homem com o meio por ele produzido e valorado.

Mello (1990) destaca, ainda, importantes características da Geografia Humanista Cultural. A primeira é a visão antropocêntrica dominante, a qual o homem é a medida das coisas e a subjetividade do saber. A compreensão do espaço como lugar, constituído pela integração entre o espaço e os valores e significações, atribuídos pelo homem, é outra característica. Uma terceira apontada é a postura holística, no sentido de uma visão totalizante, a partir da ação humana contextualizada. Por fim, compreensão de cultura como “atribuição de valores às coisas que nos cercam” como outra visão determinante da abordagem. A diversidade de pontos de vista e a consideração da arte como elemento de mediação entre a vida e o universo das representações também se sobressaem na corrente humanista.

Para Mello (1990, p.102), a Geografia Humanista Cultural tem a experiência vivida como fundamento e o seu objetivo é o de interpretar o sentimento e o entendimento dos seres humanos a respeito do espaço e do lugar. Em relação ao geógrafo, ele assinala que “[...] o geógrafo humanista tem como tarefa interpretar a ambivalência e a ambiguidade e complexidade da consciência dos indivíduos e/ou

grupos sociais a respeito do meio ambiente.” Dessa forma, na perspectiva humanista, a dimensão experiencial e o aspecto interpretativo se sobressaem, pois o lugar encerra as experiências e aspirações dos sujeitos, por isso é o centro de valor e sentido para esta área do conhecimento.

Holzer (2008, p. 8) define essa Geografia Humanista como “[...] a ideia de uma disciplina centrada no estudo da ação e imaginação humanas e na análise objetiva e subjetiva de seus produtos”, no sentido de que defende o estudo integrado do homem, incluindo seus sentimentos e pensamentos, destacando-se a questão do vivido, da subjetividade e da interpretação como fundamentais para essa abordagem.

No esforço de definir a Geografia Humanista Cultural, verifica-se como ponto comum a visão e a procura da compreensão da totalidade do homem e de tudo que o cerca. A Geografia, como ciência social, ganha outros enfoques interpretativos ao aplicar a cultura aos seus diversos campos.

Nesses caminhos podem ser considerados tanto a dimensão material da cultura como a sua dimensão não-material, tanto o presente como o passado, tanto objetos e ações em escala global como regional e local, tanto aspectos concebidos como vivenciados, tanto espontâneos como planejados, tanto objetivos como intersubjetivos. O que os une em torno da Geografia Cultural é que esses aspectos são vistos em termos de significados e como parte integrante da espacialidade humana. (CORRÊA e ROSENDAHL apud OLANDA; ALMEIDA, 2008, p.19).

A Geografia Humanista Cultural enfatiza o conceito de lugar e a sua concepção de espaço vivido, experimentado pelo homem, com o qual este vai estabelecer relações de afeto e identificação. Ana Fani Alessandri Carlos (2007, p.22) afirma que “O lugar é produto das relações humanas, entre homem e natureza, tecido por relações sociais que se realizam no plano do vivido, o que garante a construção de uma rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e pela cultura, produzindo identidade.”

A compreensão do contexto pelo qual o sujeito valoriza e organiza seu espaço e nele se relaciona se mostra essencial para se entender os processos identitários que se configuram nos espaços sob sua influência e das relações de interação que neles se estabelecem. Os espaços experienciados pelos sujeitos

adquirem significado particular, pois a percepção, as emoções, as representações individualizam as experiências humanas e influenciam, de forma direta, na constituição das suas identidades.

A Geografia Humanista trouxe novas luzes e abriu novas possibilidades para a compreensão de se encontrar as respostas para a construção de valores e atitudes para se enfrentar os novos desafios que se instalam a cada momento. Os desafios atuais são: a crença infalível na ciência e na tecnologia; a coletividade baseada nos pressupostos insensíveis nas estruturas sociais; e erguer um edifício fundamentado na nova ética das relações humanas e ambientais. (OLIVEIRA apud ROCHA, 2007, p.23)

As paisagens literárias estabelecem com a realidade dos lugares uma relação de verossimilhança, capaz de criar uma espécie de identificação cultural segundo a forma como a produção literária se desenvolve dentro de uma espacialidade específica que alia concretude geográfica às concepções mais subjetivas, próprias da literatura. Assim, as personagens partilham mentalmente os espaços descritos e assimilam essa paisagem. Esta relação é independente do realismo da descrição e se estabelece de acordo com a percepção, experiências e representações das personagens: estabelecidos os parâmetros, as metáforas tornam-se mais reais do que os seus referentes e passam a integrar os cenários. Além disso, a paisagem não depende de incidirem esses aspectos apenas no âmbito espacial, mas também das relações humanas estabelecidas nesse ambiente. Esse processo de compreensão da paisagem se materializa, ainda, em outro processo, o de identificação das personagens com esses espaços, a partir de suas experiências individuais e coletivas. Esses são alguns dos pressupostos da Geografia Humanista Cultural.

Nessa perspectiva, Geografia e a Literatura cruzam-se, então, na dimensão de um enfoque cultural sobre o espaço e o ser social, independente de tê-lo como objeto, sujeito, manifestação ou como uma abordagem. Da mesma forma, a literatura tem sido relevante para a corrente humanista na Geografia, no sentido de resgatar, valorizar e apreender a experiência humana do espaço vivido nas obras literárias. A referida abordagem na Geografia insere a cultura e o Homem no centro da investigação, com o intuito de compreender a construção do meio, repleto de significados e de processos que criam identidades.

Entender as paisagens a partir das percepções, isto é, de um conjunto composto por sentimentos e valores, é um desafio que se apresenta dentro da Geografia, posto que somente a partir de novos estudos, de novas discussões, é que a Geografia Humanista Cultural poderá desenvolver novas perspectivas e ampliar seus horizontes de conhecimento. Nesse propósito, a sua relação com a Literatura representa essa possibilidade.

2.1 Aportes fenomenológicos: Gaston Bachelard, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan

Com o objetivo de estruturar a corrente Humanista Cultural dentro das Ciências Humanas de forma geral, e na Geografia em particular, os teóricos humanistas culturais precisaram construir uma base filosófica que fundamentasse sua visão e percepção de mundo, afinada com as ideias elaboradas para sua abordagem. Assim, a Fenomenologia, principalmente, e o Existencialismo foram experimentados com bastante êxito para o propósito da corrente Humanista Cultural, que buscava, na elaboração de seus conceitos, uma maneira especial de ver e sentir o mundo, de sensibilizar-se com ele de forma inovadora, ao mesmo tempo em que essa forma de estar no mundo pudesse ser transformada em um conceito ou método com rigor e aplicação científica.

A Fenomenologia, segundo seu principal representante, Edmund Husserl, é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: da percepção, da consciência, da experiência. Mas a Fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo senão a partir dos fatos.

É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço consiste em reencontrar este contato com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.2)

Assim, a Fenomenologia teria como objetivo a investigação subjetiva e rigorosa dos fenômenos da consciência, podendo ser considerada, inclusive, como

um idealismo metodológico. Husserl acreditava que experiência e essência caminhavam juntas, inerentes a pressupostos teóricos, o que possibilitaria compreender seus verdadeiros significados, os chamados “fenômenos puros”. Destaca-se, no método fenomenológico, a ênfase no “mundo da vida cotidiana”, tendo como base a observação não somente dos fatos em si, mas, sobretudo, a valorização desse objeto de investigação.

Neste contexto, a geografia contemporânea mantém relações estreitas com a Fenomenologia, especialmente com as correntes fenomenológicas que se desenvolvem no meio das ciências sociais. Ali ela encontrou teorias e métodos que lhe permitiram renovar seus objetos, discursos e práticas. No campo de pesquisa próprio da geografia, a perspectiva fenomenológica se desenvolveu enquanto reação à hegemonia do positivismo, aparecendo nos estudos geográficos como o efeito de uma série de indagações sobre o objeto e o método da disciplina. A fenomenologia permitiu uma atitude mais aberta e mais flexível na definição dos objetos e da escolha dos métodos.

O ponto de vista fenomenológico, em geografia, permitiu abrir novos campos de pesquisa, suscitando o interesse pelas percepções, representações, atitudes diante do espaço. Além disso, ela tornou possível a utilização de novos métodos, demandando recursos para interpretação, descrição, introspecção, ou análise das comunicações. Ele fez aparecer, enfim, novos corpos de informações: os “discursos”, as tradições literárias, filosóficas, religiosas, ou ainda as artes plásticas, são consideradas hoje como portadores de saberes e significações geográficas. (BESSE, 2006, p.78).

Tendo em vista a formação de uma ordem metodológica da Geografia Humanista Cultural, muitas são as aplicações da Fenomenologia enquanto método para os intuitos dessa abordagem. É necessário citar geógrafos precursores como Sauer, Relph, Buttimer, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan, que utilizaram o método fenomenológico em seus estudos, dando vazão ao conhecimento que tem como princípio a consciência humana sobre os conceitos de espaço, lugar, ambiente e paisagem. Suas análises diferenciadas a partir das experiências individuais ajudaram a desenvolver estudos sobre a intencionalidade do homem na estruturação de seu mundo. Para tanto, tiveram influência direta e sistemática dos filósofos Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty.

O ato fenomenológico traz algo que está para além do pensamento, que busca o fenômeno em si, a sua condição pura, para que a imagem possa se manifestar antes da ideia, para que o sentir venha antes do pensar e, assim, alcançar a sua essência, capaz de constituir e organizar o pensamento. Outro ponto relevante na abordagem fenomenológica é o direcionamento do pensamento, a consciência do processo de informação pelo qual passam os sentidos, o que evoca um dos precursores dos métodos utilizados pela Geografia Humanista Cultural: Gaston Bachelard e suas relações com a questão do imaginário e dos elementos da natureza. Tornar imagens, memória, atitudes, crenças e sentimentos, entre outros elementos, em experiências da consciência é parte fundamental da teoria fenomenológica. As formas pelas quais o conhecimento e as experiências do mundo se processam e como os sujeitos encaram esse processo é a possibilidade mais concreta de realidade para a Fenomenologia.

As contribuições de Gaston Bachelard (1884 - 1962) foram ímpares para o desenvolvimento das ideias dos geógrafos da abordagem humanista cultural. Como filósofo e poeta, Bachelard parte do imaginário para recriar a realidade, de forma que as imagens possam se projetar no pensamento, o que permitiu uma visão subjetiva sobre o mundo sensível. Nesta perspectiva, ele introduz os estudos sobre a importância do espaço na Literatura. A partir de então, ele ressalta:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*. (BACHELARD, 1988, p.97)

Em *A poética do espaço* (1988), Bachelard analisa espaços e lugares a partir da categoria do devaneio poético – aqueles espaços que são preferidos pelos sujeitos e que têm sua condição humana reconhecida através da investigação que ressalta a imaginação e a psicologia humana, destacando, ainda, a capacidade humana de perceber e ressignificar o mundo. Trata-se, portanto, de uma análise que considera que há poesia em tudo ou em todos os lugares, isto é, observar em profundidade, fenomenologicamente.

Entende-se, então, porque Gaston Bachelard é um pensador tão relevante para um autor de extrema importância para a Geografia Humanista Cultural, como é Yi-Fu Tuan. O geógrafo chinês, partindo da abordagem fenomenológica, volta-se para análises que mostram as relações de afetividade e de medo com os espaços e lugares que os sujeitos habitam.

Para Tuan (1983, p.143), a Geografia Humanista Cultural “[...] procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar”, assumindo como pretensão em seus estudos relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, de forma mais genérica, o sujeito e o objeto, “[...] fazendo uma ciência fenomenológica que extraia das essências a sua matéria-prima.” (HOLZER, 1997, p.77).

Segundo Tuan (1983, p.83), “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”. Na experiência, o significado de espaço se funde com o de lugar. O que começa como espaço diferenciado transforma-se em lugar à medida que é conhecido e dotado de valor.

Já o lugar é uma categoria estritamente ligada às demais categorias geográficas, pois sua constituição depende de um espaço composto por particularidades que servem de mediação com o espaço total. Portanto, se o homem identifica-se com um espaço, ele lhe confere determinado valor devido ao sentimento que possui com relação a ele. Conforme Costa (2009, p.03): “Os sentidos e a subjetividade são características inerentes ao homem na concepção de lugar”.

É válido ressaltar que o lugar seria parte integrante do mundo e não um espaço isolado, pois, a partir dos sentidos e sensações utilizados cotidianamente, o homem constrói um lugar que possui suas peculiaridades e acumula características da sociedade global. O lugar revela, portanto, as transformações do mundo. Pela ótica do lugar, é possível olhar o mundo através das vivências cotidianas que constroem as identidades e estabelecem as relações de afeto com o espaço vivido.

O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor [...] O espaço é dado pela capacidade de mover-se. Os movimentos frequentemente são

dirigidos para, ou repelidos por, objetos e lugares. Por isso o espaço pode ser experienciado de várias maneiras [...] mais abstratamente - uma área definida por uma rede de lugares. (TUAN, 1983)

Desse modo, Tuan possibilita, ainda, a partir da organização da abordagem humanista cultural na Geografia e dos aspectos fenomenológicos a ela aplicados, a análise das categorias paisagem, território, espaço e lugar relacionados a outras categorias subjetivas, como memória, imaginação e percepção, ressaltando a capacidade de simbolizar e ressignificar do homem. O geógrafo ressalta que

[...] os seres humanos ostentam uma capacidade altamente desenvolvida para o comportamento simbólico. Uma linguagem abstrata de sinais e símbolos é privativa da espécie humana. Com ela, os seres humanos construíram mundos mentais para se relacionarem entre si e com a realidade externa. O meio ambiente artificial que construíram é um resultado dos processos mentais – de modo semelhante, mitos, fábulas, taxonomias e ciência. Todas essas realizações podem ser vistas como casulos que os seres humanos teceram para se sentirem confortáveis na natureza. (TUAN, 1980, p.15)

Com esta abordagem, os geógrafos humanistas tratam das representações de ordem simbólica que estruturam uma atitude e uma concepção dada em relação a um espaço de referência. A ordem simbólica, composta de valores, de representações, de imagens espaciais vividas não está ligada à racionalidade e, para chegar à interpretação, é preciso, primeiramente, apreender ao partir das percepções e sensações.

O espaço vivido deve ser compreendido como espaço de vida, construído e representado pelos sujeitos sociais que circulam no ambiente, e é preciso, para interpretá-lo, penetrar neste ambiente. Para tanto, é necessário considerar o espaço enquanto dimensão da experiência humana dos lugares, dedicando uma atenção especial às redes de valores e de significações materiais e afetivas.

Este procedimento metodológico implica, pois, a ausência de uma universalidade, já que é preciso lidar com as individualidades. Também com este procedimento a análise da ordem simbólica concede uma importância fundamental ao lugar enquanto uma combinação de elementos a serem decodificados, o que se assemelha ao processo de decodificação das linguagens.

O que se observa é que a própria manifestação filosófica da concepção fenomenológica se aproxima da natureza epistemológica da ciência geográfica, principalmente quando o ponto de partida é a visão humanista cultural, com destaque para a *intencionalidade* na percepção do mundo vivido, através da experiência humana individual, voltada para o espaço de vivência.

Da mesma forma, os passos de Eric Dardel a respeito da geografia como ciência não deixam de evocar aqueles de Merleau-Ponty na introdução já citada da *Fenomenologia da Percepção*, nas quais desenvolve uma reflexão sobre o significado filosófico da fenomenologia. De fato, tanto em Dardel como em Merleau-Ponty, a partir de Husserl, procura-se retornar a uma visão de mundo que é a pressuposição de toda ciência e que fornece ao projeto científico seu verdadeiro sentido. (BESSE, 2006)

Dardel apontou o problema dos fundamentos filosóficos, epistemológicos e ontológicos da geografia. Ele acrescentou, então, a questão do *sentido* da geografia para o ser humano, que deveria estar ligada a aspectos mais amplos, a uma dimensão ontológica: *o ser do homem*. Todo objetivo de Dardel seria mostrar que a geografia está envolvida, em sua própria essência, por esta indagação ontológica concernente ao próprio homem, e que neste âmbito ela encontra finalmente seu sentido mais verdadeiro.

A ciência geográfica, para Dardel, “pressupõe que o mundo seja compreendido geograficamente, que o homem se sinta e se saiba ligado à Terra como um ser chamado e se realizar em sua condição terrestre” (DARDEL apud BESSE, 2006, p.86). Quando ele utiliza a noção de espaço geográfico, ele se afasta das intenções de geometrização da geografia. Seu ponto de vista é o da fenomenologia, sendo o espaço geográfico um espaço concreto, espaço praticado, vivido e percebido, um espaço de vida. A realidade geográfica é, portanto, a do mundo vivido pela humanidade.

O ponto de vista fenomenológico encontrou, em Dardel, o acolhimento epistemológico no próprio domínio da geografia, que contribuiu para renovar, alargar e dar mais complexidade às análises geográficas do espaço. A noção de espaço vivido e, de forma mais ampla, a de representação, conduziram a geografia a uma

flexibilização das suas concepções de espaço. A partir daí foi imprescindível que a geografia reconhecesse as práticas e as representações cotidianas.

Por isso a relação entre Geografia e Fenomenologia mostra-se essencial, já que ressalta a importância do pensamento, da percepção, da memória e da imaginação como categorias de análise. Para Eric Dardel, um dos fundadores da Geografia Humanista Cultural, (apud HOLZER, 2003, p.114):

[...] a geografia se refere à inserção do homem-no-mundo, de modo que não pode lidar apenas com aspectos objetivos ligados a um espaço geometricizado. Ela pressupõe um campo de estudos próprio que se refere à existência humana na terra, a partir de um objeto fenomenologicamente determinado: o “espaço geográfico”, que tem como elemento essencial a “geograficidade”, definida como uma “geografia vivida em ato” a partir da exploração do mundo e das ligações de cada homem com sua terra natal. (DARDEL apud HOLZER, 2003, p.114).

Com os aportes da Filosofia na Geografia, aliados ao trabalho de Crítica Literária, é possível compreender as questões simbólicas ligadas à paisagem. Estes aspectos se expressam de maneira peculiar através da Literatura, basta lembrar que grande parte das obras literárias descreve experiências sobre a relação do homem com os espaços habitados, suas percepções, valores e sentidos.

2.2 A Literatura e A Geografia Humanista Cultural: em busca de convergências

O texto literário tem desempenhado um papel importante nas demandas sociais, o que tem possibilitado, ao longo da história e do desenvolvimento das correntes críticas, sobretudo as contemporâneas, diversas leituras analíticas propiciadas por várias áreas do conhecimento. Assim, ao se analisar um texto literário, não se pode perder de vista que existem as concepções de homem, espaço, lugar, discurso, história e ideologia, que permeiam e são inerentes à narrativa literária.

Numa ordem lógica, o objeto de estudo da geografia é o espaço geográfico, enquanto produto histórico construído a partir das relações entre a sociedade e a natureza. Assim, ele carrega em si as marcas das práticas sociais dos diferentes grupos que nele vivem, interagem e o constroem. Nesse processo, o espaço com

sua dinamicidade também é um elemento que influencia diretamente as ações humanas. Ao mesmo tempo, não há o que aconteça fora do espaço e as ações humanas, sejam quais forem, dependem dele. Através do estudo do espaço enquanto categoria de análise utilizada pela ciência geográfica, pode-se compreender melhor o mundo e a sociedade.

Pensar as relações entre geografia e literatura ainda pode causar uma certa estranheza para alguns. De fato, se a literatura é estudada pelas ciências humanas, ou produz, ela própria, um conhecimento que seja reconhecido como de interesse das ciências humanas, essas relações têm se dado mais no âmbito da história e da sociologia. Na história da literatura, enquanto disciplina, por exemplo, é muito nítida a importância do enfoque histórico no estudo das questões literárias. A abordagem sociológica do fenômeno literário também tem importância bastante visível, pois muitos são os autores que fazem seus estudos no âmbito das ciências sociais e se aprofundam nas questões sociológicas relativas à literatura.

Pretende-se aqui estabelecer as correlações entre os saberes, a fim de dar-lhes um novo sentido a partir da complexidade da vida e dos problemas que atualmente existem, e que linguagens que parecem ser distantes estão interligadas. Nessa perspectiva, tem-se percebido que a geografia, sobretudo na corrente humanista cultural, tem se valido da literatura para refletir sobre a condição humana e sua relação com as mais diversas paisagens. Assim, é preciso compreender a literatura do ponto de vista das experiências humanas, considerando as obras literárias como experiências de vida que podem contribuir na busca de si mesmo, com uma autoconsciência, uma consciência de si, da relação com o outro e, ao mesmo tempo, para a inserção do sujeito na sociedade.

As relações entre geografia e literatura são mais complexas, menos nítidas e, principalmente, mais recentes. Mas, hoje, já é possível encontrar número considerável de trabalhos envolvendo geografia e literatura. O interesse dos geógrafos pela literatura e por outras manifestações artísticas cresceu nas últimas décadas, no fim do século XX e início do século XXI, período de importantes transformações econômicas, culturais e políticas. O último quarto do século XX enseja uma revolução tecnológica no capitalismo, que produz uma nova conjuntura

de compreensão do tempo e do espaço. Pode-se dizer que o mundo contemporâneo é rico em problemáticas geográficas, e a nova ordem mundial, associada à globalização como pensamento único, com dominação cultural, econômica e política, e uma ampla gama de excluídos, entre nações e indivíduos, são exemplos claros disso.

A literatura, ao mesmo tempo, é formada e transforma o chão social, cultural, histórico e geográfico sobre o qual nasceu, o que lhe conforma organicidade e sentido. É formada, pois incorpora problemas de seu tempo e de seu espaço; transforma, pois cria e cimenta identidades locais, regionais e nacionais, impondo-se como representação coletiva que funda práticas e vínculos culturais e sociais. (ARAÚJO apud OLIVEIRA, MARANDOLA JR., 2010, p.127).

Nesse contexto, a literatura tem sido relevante para a corrente humanista cultural na Geografia no sentido de resgatar, valorizar e apreender a experiência humana representada nas obras literárias. A linguagem literária comunica, pois, aspectos da realidade da experiência humana e, muitas vezes, revela a visão e o posicionamento do escritor frente ao mundo, no limiar entre o real e a ficção.

Mediante a alteração do papel do espaço na sociedade contemporânea e da constatação de que, a partir disto, uma nova “cartografia” do mundo está sendo desenhada, o interesse pela discussão espacial tem se fortalecido no âmbito de diversas áreas do saber, impulsionado pela percepção do espaço para além de sua dimensão física (OLIVEIRA, MARANDOLA JR., 2010). Isto incide diretamente sobre a Geografia, na perspectiva humanista cultural, e sobre a Literatura, não por serem essas áreas de conhecimento as únicas a se dedicarem ao estudo do espaço, sob olhares distintos, destaque-se, mas, sobretudo, pelas possibilidades de convergências dessas duas formas de se perceber o espaço, o lugar e a paisagem.

Essa abordagem

[...] enfatiza o estudo dos lugares como sítios de experiência humana, individual ou coletiva, experiência que se traduz por valores particulares. Eles manifestam-se nas suas obras de arte, em particular na literatura. A literatura é o grande depósito das relações como discursos ou como vínculos estabelecidos entre o homem e a terra. A obra faz do objeto uma leitura existencial que se liga aos enunciados que exprimem qualidade, a variedade, a generalidade dos sentimentos, das representações, das imagens que se elaboram entre o homem e mundo. (TISSIER apud OLANDA; ALMEIDA, 2008, p.14)

No contexto dessa abordagem, a leitura e a interpretação de obras literárias tornam-se, para a Geografia Humanista Cultural, objetos de investigação, pois revelam a condição humana: os estilos de vida, as características sócio-culturais, econômicas e históricas e os diferentes meios físicos de determinada paisagem retratada. Nessa acepção, reconhece-se a obra literária como documento de uma dada realidade, por situar coletividades ou sujeitos de determinado lugar. Com suas criações, os escritores refletem uma visão de mundo, de espaço, de homem e de lugares de uma determinada sociedade num dado momento histórico. Portanto, as obras literárias revelam-se fontes para a compreensão da experiência humana, possibilitando desvelar a relação do homem com o meio em que vive por intermédio da literatura.

Apreender acontecimentos pela subjetividade, que se materializa na obra literária, possibilita conhecer aspectos sócio-espaciais de determinada sociedade. A abordagem cultural na Geografia, que se fundamenta na Geografia Humanista, vai permitir essa apreensão, aliada aos estudos literários. O viés humanista na Geografia permite investigar como as atividades humanas e os fenômenos geográficos podem revelar a percepção humana em relação ao meio em que vivemos, através de relações estabelecidas com o espaço e as experiências nele vivenciadas.

Entretanto, Livia de Oliveira e Eduardo Marandola Jr. (2010) advertem que pensar a relação entre Literatura e Geografia não é apenas aproximar esses dois campos do conhecimento. Envolve, então, aproximar duas visões de mundo que, enquanto tais, possuem suas especificidades e limitações, que podem ter seu potencial compreensivo reduzido por uma aproximação simplista, que busque apenas uma transposição de discursos.

Acrescentam ainda estes autores que da Antiguidade ao Renascimento a história de um povo esteve intimamente ligada à geografia de seu território, frequentemente expostas em prosas literárias. É verdade que os historiadores produziram melhores obras do ponto de vista literário do que os geógrafos, mas toda a literatura de viagens e exploração, num leve equilíbrio entre o científico-geográfico,

o factual-histórico e o estético-literário, legitima a aproximação narrativa destas áreas do conhecimento (RATZEL apud OLIVEIRA, MARANDOLA JR., 2010).

Nesse sentido, Monteiro (2002) aponta relações entre a Literatura e a Geografia, numa espécie de *continuum* entre a configuração dos espaços no texto literário e a condição humana, ou seja, a vida só pode ser pensada nas mais diversas paisagens. O autor esclarece ainda que tanto a paisagem para o geógrafo, quanto a escrita literária para o romancista, o contista, o poeta, convergem para a “condição humana”.

Monteiro (2002) sugere como denominadores comuns no princípio de aproximação entre a Literatura e a Geografia o lugar e o homem, imprescindíveis nos saberes literário e geográfico. E vai além, reconhecendo que a essência transcende os saberes científicos e que a arte literária pode ser instrumento de interpretação do mundo. Para Bastos (1998, p.58), a literatura pode ser encarada como representação da realidade e fonte de investigação geográfica. Esta autora afirma que:

[...] pode-se, portanto, através da literatura, fazer uma leitura geograficamente possível da realidade, a qual não dará conta, jamais da totalidade, pois a representação – no caso, a literatura – é sempre parcial. Através de uma ousadia nas associações, pode-se aproximar arte e ciência.

Tais aspectos ressaltam a importância de se compreender as possibilidades de representação das realidades social, espacial e temporal do homem presentes na Literatura. Segundo Bastos (1998, p.63), “a representação do espaço no discurso literário não deve ser condenada a um processo exclusivo de descrição da paisagem”, considerada como a forma mais visível do espaço. É possível e necessário apreender e revelar condições e traços humanos essenciais. A partir dessa representação, os significados, o sentido dos lugares, as identidades, os sentimentos de envolvimento ou não com o meio, a percepção da paisagem, além dos símbolos e metáforas de natureza espacial, se tornam objeto do estudo geográfico de obras literárias.

Para Monteiro (2002, p. 94), “[...] é impossível dissociar a idéia de espaço daquela de tempo, admitindo-se os lugares como o espelho onde se encontram

todas as imagens dessa magnífica dinâmica de associações e interações do homem com o seu habitat”. Percebe-se, então, a preocupação deste autor com o papel do espaço tanto na Literatura quanto na Geografia, ao afirmar que “[...] o espaço, quer seja ‘real’ ou ‘imaginário’, surge associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo [...]” (MONTEIRO, 2002, p.95).

Isto demonstra a relevância dada ao espaço e ao tempo na obra literária e, pelo exposto, percebe-se a importância atribuída aos elementos espaço, tempo, objeto e imagem, bem como a ênfase dada à dimensão “reveladora” da descrição e a sua associação com a configuração das paisagens. Pode-se concluir, portanto, que estas paisagens são representações da realidade, reveladas pelo autor.

Nesse aspecto, a interpretação tem um papel fundamental, posto que, ao se investigar os aspectos geográficos no texto literário, é a interpretação que possibilita visualizar aspectos por vezes ocultos nas paisagens retratadas nos textos. Ressalta-se que o processo interpretativo possui um caráter subjetivo, dado que “[...] toda ação interpretante é uma relação entre uma representação presente e outras representações possíveis e o resultado dessa relação é o significado de uma linguagem” (BASTOS, 1998, p.56).

Existe, conforme procurou-se explicitar nestas reflexões teóricas, a possibilidade de aproximação entre a Geografia e a Literatura. A partir dessa aproximação, assume-se o entendimento do discurso literário como um discurso da realidade, resultante de processos de vivências e experiências humanas, portanto, uma representação. Assim, de acordo com Monteiro (2002), a Literatura é uma representação da realidade, dado que o escritor retira subsídios das suas experiências e da sociedade para a criação literária. Nessa compreensão, Wanderley (1998, p.23) enfatiza que

[...] as obras literárias [...] possibilitam ao leitor conhecer e revisitar lugares, porque é da realidade concreta que o escritor retira elementos necessários à construção do universo ficcional num processo de recriação da vida, no qual se evidencia a relação entre espaço e literatura.

A perspectiva da literatura para a geografia não deve ser apenas de um texto em intersecção com outros textos, por um contexto de maior liberdade de reflexão e

leitura. A literatura possui um valor de reflexão crítica para o pensamento geográfico, sendo possível, através dela, pensar o espaço e comunicar uma realidade geográfica complexa, como fazem na literatura brasileira Machado de Assis com o espaço do Rio de Janeiro, Guimarães Rosa com o espaço do sertão mineiro, Ferreira Gullar com o espaço de São Luís, Jorge Amado com o espaço do agreste baiano, e Graciliano Ramos com o espaço do nordeste, por exemplo.

Em verdade, toda uma trama, enredo que se desenrola sobre uma cena, tudo é narrado num romance, acontece (“tem lugar”) num continuum espacial mais ou menos definido, e a participação do leitor [...] tende a identificá-la a uma realidade concreta, ou seja, “geográfica”. Mas, em tanto que na criação artística, ficcional, haverá, forçosamente, um “espaço artístico” que não pode ser reduzido aos limites estreitos de uma paisagem real. (MONTEIRO, 2006 apud OLIVEIRA, MARANDOLA Jr., 2010, p. 131).

Isso não significa que a criação literária possa substituir a Geografia, mas é preciso que se pense em uma possibilidade de complementação enriquecedora, o que permitiria, de fato, compreender a relação entre Geografia e Literatura. Conforme afirma Tuan (1980), a literatura pode trazer em seu texto uma perspectiva para que os sujeitos vivenciem suas visões de mundo, sendo um referencial para a percepção e cognição do meio ambiente. Para tanto, é necessário identificar abordagens que possibilitem uma leitura humanista a partir de diferentes elementos e estratégias interpretativas e analíticas, ressaltando-se que há, em qualquer análise desse gênero, uma concepção de Literatura e de Geografia, de Arte e de Ciência, que se reflete na leitura e na maneira de encarar a relação entre essas áreas do conhecimento.

Na contemporaneidade, os novos tempos de fluidez de espaço e de tempo não acabaram com a experiência de lugar e, apesar dos chamados hibridismos, deslocamentos e outras conjecturas semelhantes serem constantes, a referência espacial é imprescindível para a existência. Para Stuart Hall (2001, p.75),

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades [...] dentre as quais parece possível fazer uma escolha.

Neste sentido, para Giddens (2002), a sociedade contemporânea tem sofrido uma destruição no que se refere aos valores deixados pelo homem na constituição da vida social. Embora os “lugares”, enquanto espaços, apareçam cada vez mais integrados, revelam-se territorialmente fragmentados, genéricos e iguais. Há uma espécie de “estranhamento”, onde o homem não se reconhece como constituinte desse processo.

Processo semelhante acontece com o espaço e as experiências nele vivenciadas. No cenário cosmopolita, desterritorializado e plural da contemporaneidade, o espaço é recorrente na Literatura, apresentando formas diferentes, mas nunca ausente. A *espacialidade*, assim como a *geograficidade*, fazem parte das narrativas, enquanto elementos que contribuem para a compreensão daquilo que a obra traz de novo a partir de sua linguagem específica. A experiência do homem sobre a terra, seus sentimentos, dores, identidades, angústias e afetividades continuam sendo exploradas por escritores e geógrafos. (OLIVEIRA, MARANDOLA Jr., 2010)

Literatura e Geografia possuem linguagens próprias, formas específicas de dizer e ver o mundo, que revelam e criam outros mundos, produzindo diferentes representações de espaço, sobretudo a linguagem escrita, ficcional. Segundo Bastos:

Envolvendo o não dito e o não visível, esta linguagem está associada tanto à experiência do escritor quanto à memória do leitor. A representação espacial na literatura, portanto, é um processo cultural que envolve vários níveis de interação social, desde a experiência e representação do espaço na ótica do autor até o processo de recepção/leitura, em que outras representações espaciais são produzidas. (BASTOS, 1998, p.110)

Segundo Oliveira e Marandola Jr. (2010), as cores, os sabores e as texturas culturais e geográficas são, portanto, o principal elo que une estas duas formas de conhecimento no desenho de geografias literárias e de literaturas geográficas intensas, profundas, realistas, subjetivas, vividas e culturalmente significadas.

Portanto, estando a identidade estritamente atrelada ao espaço experienciado e, sobretudo, à possibilidade de relacionar-se com o mundo e, de forma mais específica, com os objetos e os eventos que o compõem, refletir sobre esse mundo

vivido, sobre esse encontrar-se nesse mundo, vai possibilitar uma melhor compreensão da realidade e das experiências nela presentes. Como argumenta Jeff Malpas (apud FARAH, 2004), toda experiência mental ou física possui uma dimensão espacial e esta possibilita e regula a coexistência humana no mundo, nos sentidos psicológico, social e físico.

Os textos literários são uma forma de representação da realidade, que constituem um meio de definir a relação com o espaço, funcionando como mecanismos de interrelação entre os autores e os lugares que aqueles pretendem representar, que podem ser lugares onde eles vivem ou viveram, ou até imaginam que outros sujeitos vivam ou tenham vivido, carregando em si características políticas e históricas, emocionais e estéticas, que são fundamentais para a experiência espacial.

O espaço é uma força estruturante fundamental para a constituição da identidade e para a relação com o mundo material. As estruturas do espaço permitem delimitar o status social, as identidades individuais e coletivas e o relacionamento com o outro. Assim, a representação espacial evoca memórias, reforça a ideia de lugar e estrutura uma série de pensamentos que criam a coerência nas experiências vividas pelos sujeitos envolvidos. “Os espaços podem ocultar ou mostrar pessoas, atividades e objetos, separar povos, uni-los, revelar segredos, etc.” (FARAH, 2004, p.54).

Nestes termos, para compreender como se processa a constituição das identidades no espaço geográfico segundo as experiências e percepção das personagens, há de se ter em mente que a descrição das paisagens deve permitir a apreciação dos seus elementos naturais e culturais, bem como da experiência subjetiva dos escritores em relação a estes espaços.

Para além da dimensão espacial, o estudo acerca da produção literária sobre paisagem possui uma dimensão cultural, o que possibilita aos escritores narrarem vivências e representações do momento histórico que experienciam, construindo referenciais de identidade que lhe são contemporâneos. Assim é que a Geografia Humanista Cultural afirma que o espaço experienciado pelos sujeitos pode adquirir status de lugar a partir da percepção, das emoções e das representações que

individualizam as experiências humanas e incidem na constituição de suas identidades.

3 IDENTIDADE E CONTEMPORANEIDADE: perspectivas teóricas e conceituais

Em tempos pós-modernos ou, ainda, da modernidade tardia, como preferem alguns teóricos, os estudos culturais se evidenciam no contexto das análises acerca da formação e desenvolvimento das sociedades, com ênfase na questão da construção da identidade que configura os diferentes sujeitos sociais. O tema em questão tem gerado preocupações e inúmeras controvérsias.

Tais discussões em torno das análises a respeito da identidade se intensificaram pelo fato de que a concepção moderna que se tinha do homem centrado em torno de uma identidade “pura”, “local”, “fixa” e “imutável” já não atende ao contexto atual, se é que em algum momento atendeu. No cenário de hoje, em que os efeitos da globalização tornam-se cada vez mais intensos, faz-se necessário repensar o problema da identidade em outra dimensão, na qual a renovação dos parâmetros até então utilizados torna-se uma exigência.

Os diversos estudos culturais apontam que as discussões acerca da identidade têm se tornado um tema de extrema importância no cenário contemporâneo, e dada a sua evidência, como destaca Zygmunt Bauman (2005, p. 25), é o “assunto do momento”. O que é interessante nessa discussão é identificar como a concepção desse conceito tem se alterado ao longo das variadas abordagens existentes.

O fato é que a concepção unificadora e imutável de identidade já não é mais aceita e em seu lugar os diferentes autores discutem identidades descentradas, deslocadas, fragmentadas (HALL, 2001), destacando seu caráter flutuante, sua condição frágil e provisória (BAUMAN, 2005) e, ainda, distinguem como essas modificações estão relacionadas aos processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2007).

Tais teorias têm contestado não apenas aquele modelo de expressão, em que atos ou palavras funcionam de forma a expressar um sujeito anterior, mas a prioridade do próprio sujeito. As pesquisas da psicanálise, da linguística, da antropologia e dos estudos culturais descentralizaram o sujeito em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de suas ações ou ao jogo de seu discurso imaginativo. Se as possibilidades de pensamento e ação são determinadas por uma série de sistemas que o sujeito não controla e nem ao menos compreende, então o sujeito está descentralizado, no sentido de que não é o único centro existente capaz de explicar os acontecimentos.

Isto pode ser caracterizado como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma estabilidade no mundo social. O próprio processo de identificação, através do qual se projetam as identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Neste contexto,

[...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2001, p. 12).

Para Hall (2001), a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, o sujeito é exposto a uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais ele pode identificar-se, ao menos temporariamente.

Para caracterizar a identidade enquanto processo histórico vinculado ao conjunto das relações que permeiam a vida cotidiana, faz-se necessário levar em consideração a inserção do homem no momento atual do mundo globalizado, a fim de explicitar as novas bases sobre as quais se articulam o pessoal e o social na contemporaneidade.

Essas proposições devem-se ao argumento de que as identidades modernas estão sendo descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Segundo Hall (2001, p. 9):

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

Diversos autores dos estudos culturais afirmam que o homem contemporâneo começou a perder as referências de sua identidade ao inserir-se no mercado global, que o fez compartilhar várias culturas, tendo a sua própria sido engolida pelas demais, pois a aldeia global, onde as fronteiras transnacionais foram praticamente dissipadas, não permitiu uma identidade única, e sim a coletividade de identidades.

Essa perda de referencial acentua-se cada vez mais na medida em que esse homem passa a interagir e a inserir-se no mundo globalizado, onde é apenas mais um entre tantos que divide os mesmos espaços, expectativas e angústias. Assim, a busca pela identidade fez o homem contemporâneo adotar uma representação imperfeita do individualismo, levando-o a transitar entre dois pólos distintos: o seu *eu interior*, aquele que procura saber quem ele é; e o seu *eu exterior*, que remete à sociedade em que ele está inserido, que o faz relacionar-se com o meio no qual vive.

O principal meio que impulsiona esse deslocamento de identidade do homem contemporâneo é a indústria cultural que, mediante a disseminação de símbolos antes restritos a determinadas localidades, os massifica e os transforma em mercadoria de fácil assimilação e absorção pelo grande público.

Dessa forma, a identidade deixa de ser constituída pela interação entre o eu e a sociedade, passando a ser formada pelas necessidades do homem, muitas vezes influenciado pela indústria cultural. Entretanto, ao mesmo tempo em que ele aceita usar destes símbolos da cultura de massa, busca a valorização de sua identidade, tentando fazer com que ela possa coexistir junto com as várias identidades globais ofertadas pela indústria cultural.

Stuart Hall (2001) analisa a identidade sob a perspectiva histórica, política, econômica e social. Nesse texto, a autoidentificação de um sujeito ou de um povo na contemporaneidade é considerada um componente do problema da desestabilização das identidades individuais e coletivas. Tal desestabilidade se explicaria pela dificuldade de se constituir uma autoimagem diante das rápidas mudanças das sociedades contemporâneas e pelo alto grau de complexidade que envolve a vida dos homens nas grandes cidades. Trata-se de sociedades que valorizam a globalização, mas que, sob determinados aspectos, fecham-se em nacionalismos, mostram-se muito dependentes das tecnologias que mobilizam um volume enorme de informações pelo mundo, sem serem capazes de sanar problemas básicos para a sobrevivência digna de seus integrantes.

[...] A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2001, p. 7).

As sociedades contemporâneas, então, repletas de contradições econômicas, éticas e morais, geram, na maioria das vezes, o desequilíbrio entre a identidade individual e a coletiva, entre o indivíduo e a sociedade. O argumento é que as velhas identidades que, por tanto tempo, estabilizaram o mundo estão em declínio, surgindo a partir daí novas identidades que, por vezes, podem “fragmentar” o sujeito.

3.1 O homem e o mundo contemporâneo: busca de identidades?

O homem contemporâneo, produto de uma internacionalização das relações econômicas, está inserido em um intenso e crescente processo de identificação, no qual nem sempre consegue sentir-se representado. Essa necessidade de representação faz com que ele se volte para si mesmo, tentando encontrar-se. A integração desse homem, que busca referências para formar sua identidade, acaba por acontecer de dentro para fora. Ele procura em elementos exteriores da sociedade global as formas de poder ressocializar-se neste novo contexto.

Isso porque este homem, pressionado por um mundo cada vez mais exigente, complexo e desorganizado, cuja natureza dos problemas cotidianos é constantemente redimensionada, marcada pela ambiguidade, tem sua identidade transformada rapidamente. Contudo, apesar de o homem contemporâneo adotar várias identidades, ele sempre estará buscando a *sua* identidade, pois o sujeito necessita de reconhecimento. Mesmo que seja somente de um único aspecto social ou pessoal, ele precisa saber que a sua subjetividade existe e está sendo preservada ou globalizada.

Esse fenômeno, comum às comunidades contemporâneas, tem demonstrado a fragilidade e a dificuldade que o homem tem tido na constituição de sua identidade e reconhecimento de sua subjetividade, de forma que cada vez mais se intensifica o processo de deslocamento.

Nesse contexto, os textos literários contemporâneos fazem o mesmo em relação às noções de formação do sujeito e constituição de sua identidade. Segundo Hutcheon (1991, p.15), os romances contemporâneos “[...] desafiam o pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada, por meio do estabelecimento e, ao mesmo tempo, da subversão da subjetividade coerente [...]”. Tal constituição está pautada na descentralização e na diferença, o que sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade.

A identidade, nesse contexto, caracteriza-se por um processo constante de construção e resignificação, que se dá ao longo do tempo, através de processos conscientes e inconscientes, e não algo inato, existente na consciência antes mesmo do nascimento. Existe sempre algo imaginário ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece constantemente incompleta, está sempre em processo, sendo formada, transformada, construída, reconstruída.

Segundo Boaventura de Souza Santos (2000, p.135), para compreender como se formam as identidades, seria necessário partir do princípio de que “Identidades são, pois, identificações em curso. Identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas [...]”. Portanto, nenhuma identidade é fixa, está sempre em constante movimento de formação ou

destruição, e cada indivíduo é, ao mesmo tempo, único e múltiplo em sua constituição.

Ao invés de falar da identidade como algo acabado, deve-se falar em *identificação* e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não da plenitude da identidade que já está dentro dos indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é preenchida a partir do exterior, pelas formas através das quais os sujeitos imaginam ser vistos pelos outros. Assim, o indivíduo continua buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes de seus *eus*, divididos numa unidade.

Assim, se a identidade remete a traços individuais, naquilo que podemos chamar de identidade individual, em termos gerais, o que confere identidade a um indivíduo está relacionado à sua inserção social. Portanto, não é possível pensar o conceito de identidade sem pensar a sua relação com a *alteridade*. Embora a identidade esteja atrelada à condição pessoal, é preciso considerar que só se define o *eu* em relação ao *outro*. Identidade, portanto, pode ser considerada uma categoria transitiva, o que implica a relação de semelhança e, concomitantemente, de diferença.

O fato é que a sociedade e, conseqüentemente, os sujeitos, conforme os argumentos levantados por Hall (2001), não são um todo unificado e bem delimitado. Eles estão constantemente descentrando-se, sendo deslocados por forças fora de si mesmos, por isso as sociedades contemporâneas se veem atravessadas por diferenças e antagonismos sociais que produzem múltiplas identidades.

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (HALL, 2001, p. 109)

O conceito de identidade pessoal também passa por mudanças, na medida em que a visão de um sujeito integrado desfaz-se. Essa perda de um “sentido de si” ocasionou o que se denomina “deslocamento ou descentralização do sujeito”, segundo Stuart Hall. O que gera esse fenômeno é a ação conjunta de um duplo

deslocamento: a descentralização dos indivíduos, tanto do seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos.

Também as trajetórias individuais, que conferem aos sujeitos traços de identidade pessoal, são importantes na configuração desse contexto de interações sociais, criando alguns padrões coletivos de identidade. Podemos perceber, então, como as experiências vivenciadas por eles em termos de inserção pessoal e coletiva são fundamentais para a construção de suas identidades.

Neste sentido, outra contribuição relevante para o que aqui se discute pode ser outro trabalho de Stuart Hall acerca dos mecanismos de construção de identidades sociais e culturais na Jamaica. Hall (2002) partilha da ideia de que a identidade não pode ser tomada de forma cristalizada, mas sim como um processo e propõe duas maneiras de se pensar a “identidade cultural”, que pode ser tomada como referência para a identidade social. Seria, portanto, uma construção de identidades por um partilhamento de interesses e visões. Para o autor, é impossível pensar a construção das identidades como resultante somente de partilhamentos de pontos comuns ou do estabelecimento de contrastes e oposições. A produção da identidade, enquanto processo, contempla estes dois aspectos.

Há, ainda, a necessidade de se destacar o caráter frágil e transitório da identidade cultural. Zygmunt Bauman (2005, p.12) ressalta que na sociedade contemporânea, em que cada vez mais as identidades sociais, culturais e sexuais têm se tornado incertas e transitórias, “[...] qualquer tentativa de ‘solidificar’ o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída.”

Este autor ressalta, ainda, que vários autores que têm como objeto de pesquisa os estudos pós-coloniais, como é o caso de Homi Bhabha em *O Local da Cultura* (2007), já enfatizaram que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo constante de “[...] redefinir-se e de inventar e reinventar a própria história.” (BAUMAN, 2005, p.13).

Portanto, a produção literária contemporânea, especialmente em língua portuguesa, tem contribuído nesse processo, à medida que tem permitido a reflexão, a partir da ficção, das relações estabelecidas entre os personagens dos textos

produzidos, bem como a forma como os sujeitos se vinculam aos espaços por eles habitados e às experiências neles vivenciadas, os quais lhes confere, também, identidade.

4 A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

O advento da modernidade inseriu o homem num novo contexto, numa nova maneira de se relacionar com a vida e com a arte. Ela trouxe para o campo da Literatura uma nova forma de estruturar a narrativa e de organizar o pensamento. Da mesma forma, e até como consequência desse movimento, a contemporaneidade, por muitos denominada modernidade tardia, configurou uma nova condição existencial para o homem, estabelecida a partir de novos paradigmas e, sobretudo, pelo rompimento ou repensar dos paradigmas anteriores.

O conceito de obra de arte, portanto, se amplia, deixando de ser vista como um todo perfeito, acima de um contexto cultural e histórico, um artefato artesanal, onde os elementos estruturais estabelecem relações ambivalentes na construção de sentidos, para ser concebida como um conjunto de múltiplas interações discursivas, que permitem estabelecer uma infinidade de relações, não apenas entre os próprios elementos estruturais da obra, mas entre a obra e outros objetos estéticos.

De objeto estético privilegiado, a obra literária passa a ser compreendida como produto cultural complexo, por trazer em si a possibilidade dessa rede de relações. Nem representação de uma realidade social ou produto determinado por referenciais externos – como pregavam realistas e naturalistas, no século passado –, nem transposição estética do mundo psíquico ou exterior – como na tradição da modernidade –, a obra tende a ser vista, hoje, como um jogo de múltiplas interações entre vários discursos e diferentes contextos. (FERNANDES in BUENO et al, 2007, p.300)

A partir desta reflexão, segundo Carlos Reis (1998), a evolução de uma literatura não se processa de forma harmoniosa ou equilibrada. Ao contrário, é a ruptura, a confrontação que possibilitam mudanças evolutivas que de outra forma seriam inconsequentes. No plano da teoria e da história literária, Reis (1998) ressalta três grandes etapas em que se pode compreender a dialética entre convenção e inovação; dialética esta que, de modo geral, determina a evolução

literária: primeiramente, o fluxo de transformações estéticas desencadeia uma atitude de *inovação*, que se traduz na queda de códigos dominantes; depois dela, ocorre em seguida um tempo de *estabilização*, em grande parte assegurada pela ação conjunta de diferentes mecanismos de ordem institucional, como a crítica literária; por fim, ocorre um estágio de saturação, marcado pela redundância e sem suscitar efeitos de surpresa. É então que estariam criadas as condições para que se empreenda um novo ciclo de transformações.

A literatura portuguesa contemporânea conheceu episódios que constituíram fatores de ruptura e, por conseguinte, fatores de motivação para a modificação do cenário literário e para a renovação dos seus agentes. Os movimentos *Orpheu*, *Presença* e Neo-Realismo, a publicação dos *Cadernos de Poesia*, o Surrealismo ou movimento da poesia experimental são alguns desses episódios.

A geração de Fernando Pessoa não apresentou, na narrativa, um modo de representação literária tão forte como na poesia. Mesmo assim, Mário de Sá-Carneiro, em *A Confissão de Lúcio* (1914) e nas novelas *Céu em fogo* (1915), confirmou a personalidade complexa revelada por uma breve mas intensa produção poética. Em Almada Negreiros, o romance *Nome de Guerra* (1938) definiu-se como exemplo do chamado *romance de aprendizagem*, percurso iniciante de uma personagem provinciana, imersa nos cenários noturnos e boêmios da capital.

Com o grupo da *Presença*, o cenário alterou-se: o romance tornou-se um gênero muito aproximado do discurso poético, no que diz respeito à problematização literária dos temas, valores e situações humanas que foram representadas. O romance *Elói* (1929), de João Gaspar Simões, pela forma como aborda a vida psicológica da personagem, e o *Jogo de Cabra Cega* (1934), de José Régio, pela forma como equaciona a unidade de um sujeito densamente afetado por preocupações ético-morais, são indícios interessantes da incursão presencista pela ficção narrativa.

Já as produções literárias de Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Domingos Monteiro, Joaquim Paço d'Arcos, entre outros, decorreram à margem dos quadros ideológicos que marcaram uma parte da ficção portuguesa do século XX. A partir dos anos 30, os quadros ideológicos que marcaram uma significativa parte da

narrativa portuguesa do século passado foram os do Neo-Realismo, configurado desde o princípio pelo materialismo histórico e dialético. Por esse motivo, a imagem que até hoje perdura da maioria daqueles escritores é uma imagem progressivamente desvanecida (REIS, 1998).

Em consonância com a produção literária daqueles escritores, e algumas vezes revelando com eles algumas afinidades estratégicas, a opção narrativa privilegiada pelos escritores neo-realistas, tais como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, entre outros, revelou-se uma solução sintonizada com as fortes motivações ideológicas do movimento. Neste contexto, o Neo-Realismo foi um dos períodos literários da história da literatura portuguesa mais marcados ideologicamente.

De forma significativa, a produção literária de Carlos de Oliveira acompanhou a evolução do Neo-Realismo e contribuiu para a gradual afirmação de processos literários que, em certa medida, divergiam dos propósitos fundadores do movimento, o que, por outro lado, sugeriu que a consistência ideológica do movimento neo-realista tenha sido mais aparente do que efetiva. Neste âmbito, o romance *Uma Abelha na Chuva*, de 1953, concretizou uma prática narrativa distanciada dos primeiros romances neo-realistas: apareceram outras estratégias de representação, de acordo com o exigente trabalho de escrita e reescrita deste escritor. Assim, abriram-se à ficção portuguesa os direcionamentos que conduziram à posteridade do Neo-Realismo.

Nos anos que, na década de 50, se seguem à mudança de direção do Neo-Realismo, o que foi sugerido pelas primeiras obras de José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues e Augusto Abelaira, não é propriamente uma ruptura, mas sim uma espécie de alargamento das referências temáticas do Neo-Realismo, já que a reflexão em torno do pensamento marxista levava essa geração de ficcionistas a questionar a sua eficácia ética. Além destes, outros romancistas inicialmente ligados ao movimento apresentaram modificações em suas formas de abordagem literária, como Fernando Namora e Vergílio Ferreira, abertos a leituras de teor existencialista, além da revelação de David Mourão-Ferreira, Fernanda Botelho e Maria Judite de Carvalho, confirmados como ficcionistas, sobretudo na década seguinte.

Se rupturas existem, elas situaram-se essencialmente na década de 60. Os anos 60 foram um período propício a tais rupturas, pois coincidiram com os primeiros sinais de agonia da ditadura, o que proporcionou aos escritores portugueses a disponibilidade para experiências inovadoras as quais romperam também com uma espécie de padrão nos processos narrativos até então vigentes. Nesse momento, Jorge de Sena escreve *Sinais de Fogo*, romance denso e inacabado, de publicação póstuma (1979), que em parte pode ser lido como *romance de formação* de uma geração. Por outro lado, a recepção do chamado *novo romance* constituiu-se, neste contexto, um evento essencial: romances e ensaios de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, no início da década, representaram as propostas francesas; e Vergílio Ferreira confirmou a relevância desse *novo romance*.

O que então está a acontecer ultrapassa, contudo, as estritas fórmulas do *novo romance*, tal como os seus modelos franceses o haviam estabelecido. A definitiva superação do Neo-Realismo e dos valores que representara traduz-se também numa rearticulação da narrativa e suas categorias fundamentais: uma certa desagregação do romance, enquanto género internamente coeso, combina-se cada vez mais com o culto da dispersão discursiva, com especial incidência no plano temporal; e a personagem, ao perder a nitidez de contornos herdada do Realismo crítico, remete, na sua fluidez, para um sujeito em acentuada crise social e ideológica. (REIS, 1998, p.35)

Almeida Faria pode ser considerado a revelação da década, exatamente por protagonizar este impulso renovador. *Humor Branco* (1962) foi um romance surpreendente, admirado pela forma como nele foram desconstruídas as situações representadas, formalmente elaboradas através de uma enunciação fragmentária. Depois disso, Almeida Faria prolongou esse impulso renovador com o romance *A paixão* (1965), começo de uma *Tetralogia romanesca* encerrada em 1983 (*Cavaleiro Andante*) e que foi, simultaneamente, testemunho da História portuguesa recente e seu agente imperativo.

Destacaram-se, ainda, Luís de Sttau Monteiro, com *Angústia para o jantar* (1961), a que não se seguiu a obra ficcional que esse primeiro romance anunciava; as incursões de José Gomes Ferreira na prosa ficcional e na crônica; a confirmação de Augusto Abelaira, autor de *Bolor* (1968); o aparecimento de Maria Gabriela Llansol, reafirmada em produção posterior, tal como Ana Hatherly, João Palma-

Ferreira, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Nuno de Bragança, entre outros, além de Herberto Helder, autor de uma notável obra poética, mas também de *Os Passos em Volta* (1963), conjunto de textos em que a recusa da narrativa como referência mimética ao real se coaduna com um imaginário de recorte onírico.

Neste âmbito, de acordo com Fernandes (2007), os anos 60 foram essenciais na formação de uma sensibilidade artística contemporânea, marcada por fortes afastamentos com relação à tradição da modernidade. A narrativa produzida em Portugal nessa década instaurou de forma mais profunda uma desconfiança diante do ser e do real, configurando-se uma consciência da impossibilidade de se atingir qualquer verdade inerente aos acontecimentos e aos sujeitos da história.

Dois romances publicados em 1968 elucidaram esse paradigma de narrativa que conferiu caráter de “mutante transitoriedade” a fatos e identidade, colocando em evidência narradores e personagens que se situam em permanente atitude de observação diante do mundo, questionando a natureza convencional de todos os significados: *Bolor*, de Augusto Abelaira, e *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Estes dois escritores portugueses podem ser incluídos numa geração de ficcionistas que, em meados nos anos 50, começaram a questionar a força da palavra crítica, apoiada na autoridade do materialismo dialético, que tinha sido a principal característica do Neo-Realismo da década anterior. Sem abandonar as questões sociais, as obras dessa geração problematizaram as certezas marxistas, superando as análises e soluções preconcebidas. Ao buscar respostas às próprias inquietações, busca configurar suas perplexidades num discurso em que, à estética marxista da primeira fase, unem-se novas tendências, como a fenomenologia e o existencialismo.

Nesse momento o desencanto com a verdade começa a dominar a literatura portuguesa. Torna-se inviável a ideia de uma verdade inerente aos acontecimentos, passível de ser compreendida por uma ótica supostamente científica, o que possibilitou um amplo espaço para experimentalismos estéticos que inseriram a linguagem no centro das atividades literárias. “Paradoxalmente, porém, ao se debruçar sobre a linguagem, escritores como Augusto Abelaira e José Cardoso

Pires conseguem revelar aspectos da realidade que ultrapassam as fronteiras do seu contexto imediato”. (FERNANDES, 2007, p.294).

As obras desses dois ficcionistas revelaram que a desconfiança instalou-se em torno dos níveis do processo literário, a partir da possibilidade de se colocarem em um espaço neutro, de onde poderiam observar, com o devido distanciamento crítico, aquilo que seria o real. O primeiro aspecto, portanto, que tais escritores questionaram foi a viabilidade de se elaborar uma análise totalizante e objetiva da realidade social.

Tanto *Bolor* quanto *O Delfim* fundamentaram-se numa consciência do caráter arbitrário e provisório de qualquer conceito sobre a realidade e da impossibilidade de se atingir uma essência concreta sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem. Nestas duas narrativas, redimensionaram-se as fronteiras entre ficção e realidade, entre literatura e história, adotando-se critérios que postulam uma interação constante entre estas duas áreas.

Tais livros, publicados no mesmo ano, (1968), apresentam uma severa crítica à sociedade portuguesa e, por suas características universais, à sociedade capitalista contemporânea, por meio de uma interpretação substancialmente marxista da sociedade e do homem. Coerentes com os pressupostos do materialismo histórico, os dois escritores, Abelaira e Cardoso Pires, tendo iniciado suas produções em plena vigência do Neo-Realismo, interpretaram o ser social do homem como determinado pelas bases econômicas e cumpriram o papel de elemento perturbador da ordem estabelecida, como se exigia dos artistas engajados, de acordo com a perspectiva que dominava o cenário literário naquele momento.

Segundo Carlos Reis (1998), *O Delfim* firmou-se como marco fundamental da ficção portuguesa contemporânea. Em articulação com a história particular que relata, esta obra conta também outra história: a da conquista da própria história, a da elaboração de uma narrativa em que se cruzam os registros do policial, do historiográfico, do jornalístico e do ensaístico, sempre sob o olhar do narrador que ignora certezas e conquista arduamente conhecimentos, a valorização do simbólico e do mítico, combinados com a representação de situações sociais e econômicas que sempre foram de interesse do escritor.

As narrativas de Cardoso Pires e as de Augusto Abelaira permitiram que ambos cumprissem o papel que eles mesmos conceberam do que seria um escritor, qual seja: o dinamizador das contradições e da consciência crítica. Entretanto, com construções de linguagem repletas de simbolismo, ultrapassaram o esquema marxista. Sem negar o instrumental teórico fornecido por Marx, suas narrativas sugeriram outras perspectivas para a compreensão dos conceitos marxistas. Ampliando o universo tematizado para além das fronteiras do contexto histórico da sociedade portuguesa, suas narrativas problematizaram a questão do poder e da exploração nas relações humanas.

Mas, em vez de se concentrarem na descrição de lutas de classes e nas injustiças geradas por um sistema que se impõe pela concentração dos meios de produção nas mãos de uma elite privilegiada, Augusto Abelaira e Cardoso Pires deslocam o objeto de suas análises para o modo como as convenções, ou seja, os sistemas de comunicação, de comportamento, de representação e de percepção do mundo, em vigor na sociedade portuguesa contemporânea, atuam nos jogos de poder e de manipulação entre as classes e entre os indivíduos. (FERNANDES in BUENO et al, 2007, p.295).

Neste momento, o transcender da ficção portuguesa contemporânea não é indiferente à permanência de um regime político-social repressivo. A angústia que tal situação suscitaria nos intelectuais portugueses permaneceu até 1974, e, para além desta data, textos como *Dissolução* (1974), de Urbano Tavares e *Sem tecto entre ruínas* (1979), de Augusto Abelaira, remetem de forma indireta para uma espécie de mal-estar existencial que estaria relacionado à descrença no poder redentor de ideologias em crise.

Já num cenário radicalmente renovado a partir de 1974, a ficção portuguesa volta-se para a violência da guerra colonial, com António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Cristóvão de Aguiar, João de Melo, Fernando Assis Pacheco, Manuel Alegre, entre outros, e traz em si uma forma testemunhal do revoltadamente vivido. É o que acontece em *A Balada da Praia de Cães* (1982), de Cardoso Pires, que projetou eventos e figuras reais para o espaço ficcional, repleto de aspectos tradicionalmente não literários.

O fascínio pela História, seja próxima ou não, é experimentado por ficcionistas nem sempre identificados por atitudes ideologicamente nacionalistas. José

Saramago, antes de todos, Agustina Bessa Luís, Almeida Faria, Mário Ventura, Álvaro Guerra, entre outros, redescobriram uma história por vezes configurada em função de sagas familiares ou de biografias de figuras relevantes, confirmando a tendência de uma parte da ficção portuguesa mais recente em revalorizar a “efabulação narrativa” e o seu poder sedutor, marcante em romances de Diniz Machado, Américo Guerreiro de Sousa e Lobo Antunes, citado anteriormente.

Os autores que não seguiram essa tendência concentraram-se numa concepção de narrativa como aventura linguística. Trata-se, de certa forma, de uma narrativa da Revolução (a política e a da linguagem), ainda que sem invocá-la de modo direto. Curiosamente, este é um campo de escrita feminina, com destaque para Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, Eduarda Dionísio, Teolinda Gersão, Wanda Ramos, Luísa Costa Gomes, Olga Gonçalves, Lídia Jorge, entre outras.

A maioria destes nomes tem conseguido aliar a qualidade da sua narrativa direcionada a um público vasto, atento e fiel. Agustina Bessa-Luís, autora de uma obra rica, distinta e controversa, constitui, no panorama ficcional português, um caso singular, pelo vigor do seu estilo, caracterizado pelas reflexões sobre mentalidades e comportamentos morais, sobre Portugal e sobre o destino português, sobre revoluções e transformações sociais, como se observa na *Crónica do Cruzado Osb.* (1976) e em *As Fúrias* (1977). Permeados por forte densidade ético-moral, os romances apresentam um estilo próprio, vigoroso e marcante.

António Lobo Antunes é outro caso singular. Ao partilhar com Agustina Bessa-Luís um aparente distanciamento dos mecanismos de promoção da instituição literária, Lobo Antunes tem-se distinguido como romancista tecnicamente evoluído e, além disso, sua obra ficcional revelou-se, desde o seu primeiro romance (*Memória de Elefante*, 1979), atenta aos grandes temas e situações da vida pública e política portuguesa, com destaque mais recente para o romance *Manual dos Inquisidores* (1997).

É necessário, ainda, destacar outras duas produções ficcionais extremamente significativas: a de Vergílio Ferreira e a de José Saramago. Tendo iniciado sua produção literária com *O caminho fica longe* (1939), Vergílio Ferreira não se

ausentou, como outros escritores de sua geração, às dominantes ideológicas e culturais de uma época histórica atravessada por muitas tensões, dentre elas a projeção na literatura de uma atitude de resistência à ditadura e de solidariedade para com os oprimidos. Com o romance *Mudança* (1949) iniciou-se uma nova etapa na produção literária deste autor.

Depois disso, os anos 60 do século XX foram um período especialmente fecundo na produção ficcional e ensaística de Vergílio Ferreira: em 1960 publica *Cântico final*, em 1959 *Aparição*, depois *Estrela Polar* (1962) e em seguida recupera *Apelo da noite* (1963), redigido quase dez anos antes, e *Alegria breve* (1965). Em conjunto com a ficção, emergiram referências literárias e filosóficas como o existencialismo e a fenomenologia, o novo romance, Kafka e Albert Camus, marcos de percurso que possibilitaram redimensionar a estrutura do romance contemporâneo.

Em *Alegria breve*, Vergílio Ferreira apresenta a alegria da vida, momentos fugazes entre o nascimento e a morte, representada num espaço difuso e desconcertante. Depois, *Rápida, a sombra* (1974) desconstrói as categorias convencionais do romance; *Signo sinal* (1979) parte de um cenário de destruição e crise, pondo em análise valores instituídos, através de um discurso fragmentado e destituído de coesão interna. *Para sempre* (1983) constitui, em diversos aspectos, um regresso às origens: às origens infantis da personagem, a uma situação narrativa memorial, bem como à problemática da morte e da eternidade. Por fim, os últimos romances de Vergílio Ferreira (*Até o fim*, 1987; *Em nome da terra*, 1990; *Na tua face*, 1993) podem ser lidos como textos crepusculares, também porque tratam de questões como o fim, a morte, a eternidade próxima, a vivência do amor terminal, a dissolução do corpo (REIS, 1998).

Estrela polar e *Alegria breve* realizam a passagem de um romance ainda baseado em algumas “certezas” narrativas para aquele em que essas “certezas” deixam de existir, em que o romance se apresenta como uma ficção em que se faz a representação de um mundo permanentemente ameaçado pela desagregação, pelo caos, ou já mesmo nele mergulhado.

Neste contexto surge José Saramago, cuja produção literária é marcada por histórias e personagens que se convertem, graças às estratégias enunciativas próprias deste romancista, em metáforas das aventuras humanas quase sempre abertas a um infinito de possibilidades.

4.1 A narrativa ficcional de José Saramago e as vertentes contemporâneas

Em 1980, quando o romance *Levantado do chão* foi publicado, José Saramago não era um escritor desconhecido. Antes, já publicara poesia, teatro e também ficção. Entretanto, essa obra lança Saramago numa projeção nacional e internacional que não tem encontrado semelhantes entre os escritores portugueses contemporâneos. Um pouco antes, em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Saramago empreendeu uma reflexão sobre os problemas da criação artística, sugerindo a possibilidade de uma entrega à escrita como ato sistemática e profissionalmente assumido. Os romances que se seguem na década de 80 são consequência desse propósito.

Nos romances *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989), se encontram a já comentada integração da História com a ficção, uma tendência da qual Saramago foi o grande representante. Contudo, seus romances não constituem um resgate do romance histórico. Trata-se, sim, de recuperar a condição primordialmente histórica de todo romance, enquanto gênero inicialmente ligado à História, nas origens de sua consolidação sociocultural, proporcionando, inclusive, a sua reescritura.

Naquele momento, a obra de Saramago esteve extremamente vinculada à história, como alternativa necessária para o resgate do romance, como já dito anteriormente. Em suas narrativas, o autor explora momentos cruciais da História portuguesa, provocando polêmica, reflexão e sua revisão crítica. De forma inovadora, este aspecto tornou-se um elemento estruturante dos seus romances.

A opção de Saramago, então, vai conduzi-lo, num primeiro momento, a tomar a História como sujeito para, depois, retirar esse sujeito do seu centro, que é o

passado em que os fatos aconteceram, colocando-o em um espaço e tempo paralelos, que são os do romance, no qual os fatos acontecem em outro e com outro sentido.

Analisando a questão da identidade e do deslocamento do sujeito discursivo em confronto com os registros históricos na obra saramaguiana, é possível caminhar em direção à *metaficção historiográfica*. Para Hutcheon (1991, p.141), assim como as recentes teorias sobre a história e a ficção, “esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam de acordo com o tempo”.

Saramago propôs, então, uma reflexão sobre a Ficção como História, que para ele pressupõe uma reconstrução de fatos não com o intuito de suprir erros ou preencher lacunas, como alguns críticos registram, mas com a perspectiva de introduzir um outro olhar que não aquele comprometido com algo que, *a priori*, se deseja demonstrar como fato oficial. O próprio Saramago afirmou que “[...] a História não só funciona como ficção, mas é ficção. Lembremos que a História seleciona os fatos, os momentos e as personagens que vai registrar” (SARAMAGO, 1988). Essa seleção de elementos informativos, tanto quanto sua organização narrativa são realizadas sempre por meio de um ponto de vista ideológico.

Ao tematizarem tempo, memória e história, questionam a legitimidade do instituído e do fixado, desnudando o discurso do simulacro que se propõe como verdadeiro e que pretende aprisionar os sujeitos na ilusão convincente e na retórica de imagens impostas. Essa linguagem oficial, despida de contradição ou alternativa, vem a ser subvertida pelo escritor contemporâneo, que deseja converter ou inverter o olhar viciado do outro (talvez fascinado e subjugado), almejando a sua libertação. (FARIA, 2002, p. 39)

Isto implica em uma ficcionalização da História nos textos, pois há uma confrontação entre o texto que recria ficcionalmente uma época histórica e a versão que a própria História construiu sobre ela e sobre os fatos que são narrados na ficção; narração esta que se elabora através das diversas oposições existentes no próprio contexto que é narrado.

A denominada *metaficção historiográfica* tem como matéria-prima o texto ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama atenção para a elaboração do texto pelo autor com o intuito de suscitar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Assim, toda obra que comenta e reflete os inúmeros processos da sua criação é considerada metaficcional. No que se refere à sua elaboração, o texto metaficcional tende a ser construído a partir de uma oposição: a construção de uma ilusão ficcional e a sua posterior desconstrução. Normalmente, ela se dá por intermédio de um narrador — ou de um conjunto de vozes narrativas — que, invariavelmente, revela seus pensamentos e pontos de vista.

Saramago adere à história oficial para, pela ficção, revelar as suas histórias, as que inauguram a contraimagem, presentificando o passado por olhos profundamente críticos. À verdade da história Saramago acresce a verdade da ficção que, não raras vezes, termina por coincidir com a própria verdade da vida. (TUTIKIAN, 1995).

A sua escrita firmou-se como um dos objetos mais inquietantes da ficção portuguesa contemporânea e, de certo modo, como uma fronteira entre o que se pode chamar de um antes e um depois de Saramago. Antes: uma intermitência entre o fim das temáticas romanescas que provinham do Realismo e do Naturalismo do século XIX e a crise que surge nos anos 60, acentuada pelo período pós-revolução de abril de 1974, que marca uma época de várias experiências de produção literária.

Neste contexto, Saramago representou a constatação de que a linguagem romanesca tinha de se reinventar, não podendo somente enfocar o presente ou a tradição literária. O enfoque de um romance novo em Portugal emerge a partir da afirmação de uma realidade: o sujeito; mas um sujeito que surge não enquanto afirmação lírica, na linha de uma simples demarcação de subjetividade, mas enquanto construtor e detentor dos processos e dos caminhos narrativos.

Em suas narrativas, Saramago explora a potência simbólica da literatura, tornando-a veículo de um permanente questionamento dos valores, da ética e da política dos séculos XX e XXI. Ao fazê-lo, o autor entrelaça temas recorrentes em sua obra: a identidade, a questão do olhar e a cidade como labirinto (*Ensaio sobre a cegueira*, 1995; *O conto da ilha desconhecida*, 1998; *O homem duplicado*, 2002;

Ensaio sobre a lucidez, 2004). Saramago focaliza a questão da interdição do olhar como uma metáfora ampliada da fragilidade dos pilares de sustentação da sociedade contemporânea, interrogando os nossos pretensos saberes, verdades e ilusões.

É válido ressaltar, ainda, que foi no gênero romanesco que o autor revelou todo o seu talento, arquitetando narrativas intrigantes, polêmicas, críticas, reflexivas. De acordo com Jane Tutikian (1995), o romance de Saramago pode ser dividido em duas fases: a "fase luminosa", que se estende de *Levantando o Chão* (1980) a *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), "redescobrimo a vertente histórica do romance português e inserindo-o numa zona de ruptura", ou seja, interpenetrando verdade e ficção, tradição e transgressão. *Ensaio sobre a cegueira* (1995) inaugura a segunda fase de Saramago, a "alegórica". Jane Tutikian (1995, p.47) salienta que

[...] se na primeira, a reescrita paródica subverte a leitura oficial [...], na segunda - através de reflexões sobre o mundo em que vivemos, suas transformações e perdas que implicam - o autor faz com que sua obra assuma uma função simultaneamente filosófica e ideológica, quase uma proposta de um novo humanismo.

Ressalta-se que a arte é o terreno profícuo em que as contradições humanas se expõem de forma clara, quer como eco problematizador das questões do passado que ficaram sem resposta, quer como antevisão ou inferência do que está por vir.

Diante disso, acrescenta-se ainda que os autores contemporâneos, de forma geral, têm no que escrevem o sinal evidente da ultrapassagem dos cânones, o que lhes permitiu liberdade em relação aos preceitos das respectivas escolas de que partiram ou que os influenciaram. Inserindo-se numa linha ficcional que reflete a contemporaneidade portuguesa e a sua história mais recente, José Saramago se utiliza de forma original do recurso à metaforização e às revisões do conceito de identidade e da especificidade do ser na sociedade contemporânea em parte significativa de suas produções.

Segundo Linda Hutcheon (1991), dentre as novas coordenadas propostas pela poética contemporânea, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos através dos quais se elaboram versões da realidade, abrindo espaço para

que outras vozes, outros sujeitos se articulem, oferecendo, assim, novos ângulos pelos quais fatos e temas são revistos.

As narrativas contemporâneas, além de fornecerem um percurso de reconhecimento e afirmação no plano individual, ao proporem uma atuação desprovida de um projeto coletivo maior, caracterizam-se por serem movimentos que reduzem a própria noção de coletivo à de um grupo imediato e dirigido ao indivíduo produtor da diferença, agindo fragmentariamente e sem “falsas totalidades.” (HUTCHEON, 1991). Nesse sentido,

A prática rica e multimoda da ficção portuguesa contemporânea arrisca-se justamente em indefinição por definidas formulações que, mesmo que seja de modo inadvertido, atravessa, duplica e interroga. Reflectir sobre teoria de gêneros não pode significar a busca de uma norma [...] mas consiste certamente em arriscar, na prática irradiante de um sentido discursivo afim, uma compreensão (delimitação) que permita a evidência das descolagens, o gosto das descoincidências, a surpresa de uma desunião que, apontando o uno (um uno hipotético – e sempre por hipóteses caminhamos), informa o seu seguir diverso. (SEIXO apud FLORY, 1997, p. 13).

A organização dos movimentos literários contemporâneos também é resultado do deslocamento do capitalismo em direção à globalização, o que possibilitou uma transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança de sensibilidade em importantes setores da cultura, nas práticas e nas formações discursivas que distinguem um conjunto recente de pressupostos, experiências e proposições das de um período anterior.

Nesse contexto, a ficção portuguesa contemporânea tem questionado toda aquela série de conceitos interrelacionados que acabaram se associando ao que se denominou “humanismo liberal”, tais como: centro, unidade, totalização, homogeneidade, exclusividade, origem, território, espaço, entre outros. Entretanto, questionar esses conceitos não significa negá-los, mas apenas indagar sua relação com a experiência.

A chamada contemporaneidade tem questionado, também, as próprias bases das grandes certezas da modernidade: história, subjetividade, identidade, referência e de quaisquer outros padrões de julgamento, bem como representa um desafio ao próprio conceito em que estão baseadas a ordem e a coerência. Como

consequência, as personagens contemporâneas, frequentemente, parecem confusas acerca do mundo em que estão inseridas e de como agir em relação a ele.

As narrativas contemporâneas não assumem a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, concebem um fluxo de identidades contextualizadas: por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. Essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é característica do pensamento contemporâneo.

A História, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos - essas são algumas noções que, em diversos momentos, pareceram “naturais” ou pareceram, de maneira não problemática, fazer parte do senso comum. E é para elas que se volta o questionamento. (HUTCHEON, 1991, p. 16).

A natureza contraditória da ficção contemporânea envolve a apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos, e a exploração contínua desses mesmos conceitos, como, por exemplo, as questões de tempo, espaço, lugar, identidade e subjetividade.

Isso porque os textos literários participam ativamente das mudanças oriundas do rápido processo de transformação que caracteriza a sociedade contemporânea, refletindo-a mais substancialmente que qualquer outro gênero textual. A literatura utiliza uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana. O homem, como ser histórico, tem seus anseios, necessidades e valores que se modificam constantemente.

É nesse sentido que o texto literário, fruto de sua criação, reflete seu modo de perceber a vida, suas experiências, o seu estar no mundo e os espaços que tem ocupado nesse contexto. A literatura confere uma espécie de poder ao autor, uma vez que lhe permite manipular o próprio tempo, envolvendo-o em ideias e acontecimentos e fazendo-o interagir com o mundo de maneira mais crítica.

Nesta perspectiva, a narrativa ficcional antecipou, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura, pelo autoquestionamento de sua própria construção; pela maior liberdade de linguagem, renovada pelo plurilinguismo extraliterário, camuflado pelos extratos romanescos da linguagem literária; pelo discurso ambíguo invadido pela ironia e pela paródia; pelo contato vivo com um presente em processo,

ainda não acabado, que se coloca como área de domínio plenamente compreendida pela ficção contemporânea.

Assim, a literatura portuguesa contemporânea tem atravessado uma fase de grande produtividade, com o aparecimento ou a permanência de muitos autores, como José Saramago que, sobretudo nos anos 70 e 80 do século XX em diante, a partir das mais variadas tendências, apresentam paradigmas recorrentes.

A alteridade, o desenvolvimento da problemática do outro, a construção das identidades nacionais, a busca de si mesmo, em seus mais diversos níveis, as diversas representações do espaço são características que também advêm da textualização da produção contemporânea, que se volta agora sobre si mesma, questionando-se, explicando-se, através da pluridiscursividade e da auto-reflexibilidade. O texto que se constrói à vista e com a colaboração do leitor, inserido num contexto de interações, configura um processo de auto-referencialidade, o caráter especular do texto literário e o experimentalismo da ficção atual (FLORY, 1997).

Dessa forma, a ficção portuguesa contemporânea, de um modo geral, preocupa-se com a superação de um simples re-lembrar, objetivando, acima de tudo - como uma recriação de toda uma concepção do mundo atual, fragmentário e múltiplo -, incorporar o próprio mundo, constituindo-se o próprio texto e seu discurso na representação dessa realidade inquietante, focalizando, ao mesmo tempo, estados de consciência e aspectos concretos do mundo e da experiência humana.

A ficção portuguesa contemporânea liberta-se da obediência ao enredo linear tradicional e apresenta novas perspectivas sobre a personagem, rompendo o equilíbrio entre o “mundo dos fatos” e o “mundo dos valores”, uma vez que estabelece um nítido predomínio das personagens sobre os eventos propriamente ditos. O discurso, agora, prevê a presença do outro inserido na fala do narrador e, por outro lado, as falas das personagens estabelecem a *pluridiscursividade* já antecipada por Bakhtin.

Revela-se, assim, a preocupação básica da produção contemporânea em se vincular à esfera dos valores, através da sobreposição e interrelacionamento de diferentes visões de mundo, estando os textos centrados nas personagens

(essência), que contrastam com os valores exteriores (aparência), decorrendo disso a grande importância da *pluridiscursividade* que enfoca os processos de construção textual, responsáveis pela criação de uma atmosfera especular entre os vários locutores do que tem sido produzido.

Neste ínterim, a ficção portuguesa contemporânea pretende representar a natureza enigmática do homem, inserido nesta realidade imprecisa e flutuante, cujos valores em mudança refletem-se no discurso ficcional, sendo o texto literário a própria representação da realidade.

Estilhaços de pensamentos, fragmentos sem sentido, trechos fraseológicos aparentemente desconexos, constroem novos significados que podem refletir, de modo convincente, a perplexidade de um mundo flutuante, fragmentário e sem contornos definidos, representando a natureza enigmática do homem, cujos valores em mudança refletem-se no próprio texto ficcional. (FLORY, 1997, p. 15).

A literatura portuguesa contemporânea tem contemplado, também, questões referentes à remodelação de sua estrutura, que incidem fundamentalmente sobre os mecanismos de representação. Tais mecanismos atingem, no nível do universo criado pela própria narrativa, a construção de um mundo possível ficcional, modelizado a partir do mundo real, o que implica na fragmentação, na espacialização dos segmentos temporais, nas estratégias textuais que configuram a elaboração de uma coerência interna, a partir de possibilidades distintas de representações espaciais.

Outra vertente da ficção portuguesa atual, marcada pelo enredo densamente psicológico, mostra a fragmentação do homem, dividido entre a essência e a aparência, que se reflete nas técnicas do fluxo da consciência, nos monólogos interiores e numa concepção diferenciada do tempo, não exatamente cronológica. Por conta de ideologias também conflitantes, as lutas político-sociais são retratadas através de metanarrativas, intertextos, polifonia de vozes e focalizações, levando o homem a constatar a relatividade dos acontecimentos e da verdade.

Bakhtin já antecipava que a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias pressupunha uma nova área de estruturação da

imagem literária na narrativa, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

A ideia central da teoria de Bakhtin (1988) sobre o romance é que este é um gênero do devir. Bakhtin desestabilizou a clássica teoria dos gêneros poéticos, sustentada pelas formações precisas e estruturas canônicas. Assim, fundamentando a poética contemporânea, Bakhtin considera o inacabamento da estrutura composicional do romance o traço maior de sua poeticidade.

Portanto, a produção literária portuguesa contemporânea traz em si fatores de ruptura e motivação para a transformação do cenário literário e para a renovação de seus atores e dos próprios temas por eles levantados. Especialmente no que nos interessa neste estudo, a produção de José Saramago, é válido ressaltar que sua ficção repensa o destino histórico português, nos termos de uma “[...] indagação desrealizante e quase mágica que perspectiva o futuro; noutros casos, a problematização ficcional incide sobre temas, mitos e figuras religiosas, sobre o sentido da culpa, a responsabilidade ética ou a cegueira humana.” (REIS, 1998, p.38).

Assim, a ficção portuguesa vive, na contemporaneidade, um dos momentos mais fecundos da sua história. Isso porque ela tem sabido redescobrir a magia do relato, sem, com isso, deixar de se articular com as transformações da história e da sociedade a que se refere, pela via sinuosa da referência ficcional (REIS, 1998). Desse modo, a narrativa portuguesa contemporânea, e de maneira particular a das últimas três décadas, é capaz de se comprometer com essa História e com essa sociedade a que se reporta.

A ficção, enquanto gesto poético de busca, indagação e construção de um possível, circunscreve o artista a um terreno inseguro, pois, enquanto a realidade possui uma existência que independe da mente, a ficção só se faz pela ação imaginativa que tanto pode roçar a realidade, quanto concretizar-se no impossível ou absurdo. (BASTAZIN, 2006, p.39)

É nesse sentido que a narrativa ficcional mais recente aponta, bem como o próprio imaginário e memória coletiva portuguesa que a ficção faz ressoar, por ser ativa, atualizada e poder reinventar-se, para a contínua revitalização da narrativa. Logo, a literatura não pode ser vista apenas como texto. Trata-se, antes de tudo, de

um fenômeno que envolve diversas instâncias, incorporando o ato de escrever do autor e o ato de ler do leitor, como partes integrantes de sua realidade ontológica.

5 ESPAÇO E IDENTIDADE EM JOSÉ SARAMAGO

Considerado por muitos críticos o maior escritor português do século XX, José Saramago trouxe à Literatura Portuguesa um vigor novo, colocando-se ao lado de escritores célebres, como Fernando Pessoa e Eça de Queirós. Em suas produções, o ser humano tem espaço privilegiado: personagens sem nome ou duplicados, indivíduos aterrorizados pelo mundo coisificado, seres que vivenciam a fusão dos tempos. Todos esses conflitos - individuais e coletivos - estão imersos em um universo linguístico inovador, que valoriza as imagens, rompe com a pontuação, funde os diferentes tipos de discurso e contempla gêneros literários híbridos. Jane Tutikian (1995, p.12) afirma que “Saramago, como artista da palavra, compõe significados, cria signos tal como o escultor cria formas sensíveis e plurais que se movimentam e transformam em sintonia com o próprio homem. É a verdade artística que transfigura a verdade histórica”.

A literatura produzida por José Saramago, através de seu caráter discursivo, tem sido um espaço em que as localizações do sujeito e as construções de identidade têm se projetado, permitindo uma visão clara de um projeto literário “inacabado”, sem a pretensão de propor interpretações fechadas, onde indivíduos de épocas diferentes concebiam e construíam suas identidades como sujeitos de um processo histórico crítico.

Na ficção saramaguiana, os espaços têm função na trama e esta envolve personagens e, portanto, torna tais espaços humanizados. Sua ficção é dependente também de elementos da realidade. Nos romances, nos contos, nos ensaios, nenhuma palavra é dita em vão, o que denota o poder do já conhecido discurso saramaguiano, que traz consequências para o desenvolvimento da história e destino das personagens. Assim também é com os espaços, pois se a cena faz emergir a paisagem, então nela reside a geografia de sua ficção.

Segundo Umberto Eco (1994, p.81),

A paisagem no romance, o gênero que representa a modernidade na literatura, cumpre a função de apresentar as evidências do mundo real, ou seja, de conferir verossimilhança à narrativa, ou ainda, tornar a ficção e as narrativas críveis. É a paisagem que surge quando o escritor compõe a primeira cena da história e faz o leitor, desarmado, cumprir o pacto de aceitação – absolutamente necessário - para que a ficção se realize.

O engajamento literário de Saramago se expressa por uma tensão dialética: literatura ativa, radicada como instrumento de transformação social que insiste em desconstruir um discurso paradigmático. Os sem-nome, os sem-terra, os sem-nada falam para questionar a construção de uma historicidade que corre pelas margens daquela legitimada como única, oficial, capaz de reprimir as ações de determinados sujeitos que apareciam na versão oficial como figuras decorativas de um âmbito social indiferente à sua existência.

O que o autor tenta fazer é ajustar esta indiferença através da valorização de anônimos, dotando-os de poder de decisão no corpo de sua narrativa. São os anônimos que possibilitam que as grandes transformações ocorram. São eles que navegam para o desconhecido em busca de conhecimento de si e de sua própria história, de uma universalização que visa a uma experiência voltada para a coletividade, tal qual acontece em *O conto da ilha desconhecida* e no romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Além disso, ao se observar a paisagem desses textos, pode-se afirmar que, enquanto categoria geográfica, ela se apresenta como possibilidade de compreensão da narrativa sob outro olhar. É ela que confere ao espaço os seus aspectos humanos, físicos, sociais e culturais e, com isso, permite que a ideia de espaço transcenda a condição meramente física.

A paisagem é, então, o ponto de partida. Uma combinação de elementos a priori que agrega sentidos históricos e filosóficos, a partir das incursões humanas, que vão constituir o discurso da narrativa. Assim, a paisagem é a realidade geográfica concreta, em seu aspecto físico, imersa em infinitas simbolizações culturais, além de outros aspectos, como o romântico, o objetivo, o trágico ou o onírico.

De acordo com Eric Dardel (2011, p.30), o espaço apresenta várias dimensões, sejam ambientais, relacionadas aos movimentos, ou simbólicas. Também a paisagem é apresentada como uma categoria espacial multifacetada, que deve ser considerada em seu conjunto: “[...] uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos”. Como consequência, carrega sua historicidade física e simbólica, constitui-se em memória na relação temporal com o presente, o passado e o futuro.

A partir desses preceitos, pode-se destacar em Saramago a importância da dinâmica das relações exercidas entre os elementos que compõem o espaço, sejam estes naturais, humanos ou simbólicos. São vinculações que provocam mudanças significativas na paisagem, permitindo diferentes leituras dos sujeitos, da sociedade e de sua representação espacial.

Neste contexto, Saramago enfocou uma nova produção literária em Portugal que emergiu a partir da afirmação de uma realidade: o sujeito, mas um sujeito que surge não enquanto afirmação lírica, na linha de uma simples demarcação de subjetividade, mas enquanto construtor e detentor dos processos e dos caminhos narrativos.

São marcantes na estilística de Saramago a fina ironia, as constantes interlocuções e pensamentos íntimos das personagens em um desnudamento profundo, a intensa metalinguagem em que o autor dialoga o tempo inteiro com o leitor, em uma cumplicidade total, e as múltiplas digressões.

As dúvidas, anseios e angústias próprios da época contemporânea, como as questões de identidade, são temas também característicos da obra de Saramago. O homem, sozinho e sofrendo com os outros e pelos outros, com as suas perguntas não respondidas e as suas agonias, é o centro do seu processo narrativo.

As suas personagens têm se relacionado com a vida real no que esta pode conter de mais paradoxal. Saramago, que efetua incursões profundas pelo passado, pela mitologia, pela história literária, pelas religiões, pelos saberes, propõe, acima de tudo, um debate sobre o presente e sobre um futuro próximo. O seu enfoque é, pois, uma reflexão sobre o presente, sobre o lugar do homem que deixou de ser centro do universo e mais parece estar perdido e à deriva. É a sua relação estreita com essa

realidade que vai levá-lo a situações concretas, de que a literatura é, simultaneamente, o reflexo e a produtora.

Neste sentido, a questão da identidade tem sido abordada por José Saramago de modos diversos, constantemente como meio de desconstruir um discurso paradigmático. Além disso, a análise dessa questão e do próprio deslocamento do sujeito discursivo em confronto com os registros históricos também são marcantes na obra do referido autor.

Na obra de José Saramago, as paisagens se apresentam como elemento constituidor da identidade pessoal e cultural das personagens. É por meio delas que são manifestados os sentimentos de amor, ódio, esperança, angústia, apego ao local ou desejo de mudança. Isso porque, tanto na literatura quanto na vida real, a paisagem é fundamental para a constituição das narrativas, bem como é ela que garante sua verossimilhança e sustenta subjetividades e representações sociais.

Saramago desnuda e destrói a frágil fortaleza das aparências. Suas personagens estão sempre à procura de algo que as complete e, na maioria das vezes, não têm consciência desta falta. A aparente simplicidade esconde uma imensidade de frustrações e desejos reprimidos, subitamente liberados. Essa procura é uma constante na obra de Saramago. Em geral, em busca de respostas, as personagens estão, antes de tudo, em busca de si mesmas, de sua própria essência e identidade até então desconhecidas.

Uma espécie de arquiteto das palavras, Saramago produz narrativas repletas de tensão, que rompem com as normas gramaticais e renovam a tessitura da linguagem. A intensa intertextualidade dos textos, que atuam como metáforas do mundo e do próprio homem, acaba indo ao encontro da inquietude, da busca incessante pelo desconhecido que está no fundo de cada indivíduo. Para Saramago essa busca se torna retórica, histórica e filosófica.

A obra de Saramago pode ser vista como uma busca sem fim do ser humano, de seu próprio eu, que resiste ao vazio e à ausência de si e se reflete na busca incessante da subjetividade. É por isso que, se se quiser compreender a produção literária desse ícone da literatura portuguesa contemporânea, pode-se afirmar que dela ecoa uma pergunta para a qual não há respostas, uma pergunta que atormenta

o indivíduo na travessia rumo ao autoconhecimento, uma pergunta que é feita nos momentos de profundo silêncio interior: *quem somos?*

Em Saramago, as categorias geográficas espaço e paisagem, assim como a linguagem poética, são signos abertos. Apresentam a forma, mas não revelam tudo, porque a aparência é composta de elementos que não de se permitem conhecer numa leitura desavisada, pela riqueza das metáforas e suas ressignificações. Além disso, a paisagem pode, também, esconder ou revelar as contradições dos espaços territorial ou simbólico.

Além disso, o “espaço da identidade” é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, é intrinsecamente política sua principal característica. (BRANDÃO, 2005)

É sob essa ótica que é preciso situar a obra de Saramago, escritor português que busca coerência com a realidade de seu país e do mundo contemporâneo. Ele propôs uma reflexão sobre Portugal em busca de uma nova identidade. Como escritor contemporâneo, transformou esta questão aparentemente particular em uma problemática de interesse geral.

5.1 Ensaio sobre a cegueira: parar, fechar os olhos e ver...

Publicado em 1995, este romance de José Saramago vem sendo estudado por diversos críticos empenhados em compreender o universo do escritor português ganhador do prêmio Nobel e sobre o qual se publicaram valorosos artigos e teses. No caso desse estudo, pretende-se analisar um aspecto considerado fundamental para a compreensão do romance *Ensaio sobre a cegueira*, quais sejam as relações estabelecidas pelas personagens nos espaços do romance, questão essencial para a análise do processo de construção das identidades das personagens.

Quando se fala em espaço na análise de uma narrativa literária, pensa-se, imediatamente, no espaço físico por onde as personagens circulam. Isso é um indício de que o ser humano tem a tendência de privilegiar as relações estabelecidas

pelos sentidos e, no caso da cultura ocidental moderna, sobretudo o sentido da visão. O espaço seria, em primeiro lugar, aquilo que se pode perceber através das relações com o corpo. O espaço que se ocupa seria, especialmente, o espaço que se vê.

No momento de leitura de uma narrativa literária, leva-se, para o texto, essa tendência. Apesar de o leitor saber, em termos, que se trata de um universo ficcional, ele tenta identificar espaços que sejam concretos para os seres que habitam tal universo. Contudo, a geografia propõe que se questione a ideia de espaço para além dos espaços tidos como concretos, possibilitando um olhar para outros espaços, comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos, metafóricos, etc.

A geografia, na perspectiva humanista cultural, costuma interrogar a certeza que existe em torno da ideia de concretude dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar do espaço físico o modo como ele é percebido, as experiências nele vivenciadas. Segundo o geógrafo humanista Tuan (1983, p.10), “Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento.”

Assim, em diversos exemplos na história da literatura, a cegueira aparece em torno do tema do acobertamento e da revelação das verdades humanas. Affonso Romano de Sant’anna, em *A cegueira e o saber* (2006, p.13), comenta a obra de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, afirmando que esta “É uma parábola de fundo ético, sobre os nossos tempos, com uns laivos de esperança, como o próprio romancista assinalou em algumas entrevistas.” Para Sant’anna, *Ensaio sobre a cegueira* é mais uma das obras inseridas na tradição literária sobre a intrigante questão da cegueira, a qual aparece, em Saramago, como o desvelamento das vicissitudes humanas. Tais vicissitudes, no entanto, aparecem embrenhadas em um jogo entre a cegueira e o (não) saber.

No lançamento de *Ensaio sobre a cegueira*, ao ser entrevistado pela *Folha de São Paulo*, em 18/10/1995, Saramago revelou que a sua maior preocupação era a

questão ética que norteia as relações humanas no mundo contemporâneo. Essa preocupação se manifesta quando o narrador relata, de forma alegórica, sua perplexidade diante de uma sociedade que não se interessa mais pelo outro e torna-se indiferente às situações que denotam a presença *alheia*: “É dessa massa que somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade.” (SARAMAGO, 1995, p.40)

No espaço privilegiado da literatura, a ficção pode abrir possibilidades inúmeras para que se interrelacionem os elementos como escuridão, claridade, velamento, desvelamento. *Ensaio sobre a cegueira* trata das questões que afligem o homem nos tempos de hoje, temática constante nos textos de Saramago, mas trata também do espaço vivido por esse homem e, para além disso, suscita a discussão da constituição da identidade do homem contemporâneo. Pelo próprio título do romance, o leitor pode intuir que o texto saramaguiano aborda, de modo distinto, questões relacionadas à cegueira da alma humana, tal como o tema vem sendo abordado ao longo da história da literatura.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, espaços como o manicômio, as ruas, a igreja, o consultório, o supermercado e as casas são fundamentais, na medida em que é neles que se torna mais densa e complexa a interação entre as personagens. Torna-se possível perceber, por meio da análise do espaço e das experiências nele vivenciadas, como se processa a constituição das identidades das personagens enquanto sujeitos e enquanto grupo (identidade individual e cultural), a partir da interação com esses elementos.

Acrescente-se que a questão da identidade vem sendo largamente discutida em diferentes âmbitos do conhecimento, conforme já foi exposto, pois, como salienta Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, tem-se assistido à desestabilização de condutas e parâmetros sociais que vinham norteando o sujeito e a coletividade durante algumas épocas.

Esta obra remete a esse contexto crítico da sociedade contemporânea e, dessa forma, estudar os espaços nesse romance e as relações nele estabelecidas implica confrontar questões de ordem social da contemporaneidade ali presentes,

uma vez que esse texto enfoca problemas ligados à perda dos valores humanitários e à degradação humana.

É fundamental apresentar um estudo sobre a constituição da identidade no mundo contemporâneo e sobre o caráter intrigante das relações humanas na interação com os espaços ficcionais, sobretudo nas situações apresentadas no romance de Saramago. Interessa, ainda, demonstrar que os diversos espaços estabelecem na obra a complexa busca pelo equilíbrio entre as identidades individual e coletiva. A relação entre as visões de mundo das personagens e a relação de alteridade entre o eu e o outro são pontos importantes na composição de tais identidades.

Segundo Santos e Oliveira (2001, p.69),

Não existe olhar isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há um desejo ou um interesse explícitos de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural. [...] Nossa percepção do espaço é, assim, mediada por *valores*. A literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos.

A simbologia da cegueira e o mundo subvertido criados por Saramago referem-se à degradação de valores como a solidariedade e a comunhão entre as pessoas. Por isso, pretende-se estabelecer a relação entre o desequilíbrio da identidade e a perda desses valores humanos, além de compreender a relação entre a cegueira, a misteriosa perda e recuperação da visão e o resgate dos valores constitutivos do equilíbrio das identidades.

Jurgen Habermas, Zygmund Bauman, Stuart Hall, Nestor Canclini, entre outros autores que estudam as identidades individual e social na modernidade e na contemporaneidade, afirmam que a sociedade contemporânea vem se organizando de modo a criar conflitos e exclusões de grupos sociais, gerando violência, fome, má utilização dos recursos do planeta, entre outras mazelas. A globalização, as novas tecnologias, o consumismo, a queda de ideologias e paradigmas que marcaram o início do século XX são questões que se refletem na forma como atualmente as sociedades se estruturam e geram problemas ligados ao autorreconhecimento dos sujeitos individualmente e nas suas comunidades.

Com José Saramago, a cegueira mais uma vez insere-se no âmbito da literatura de modo a sentir o comportamento humano. Por meio da fantasia, do fantástico, das alegorias, uma estranha epidemia intriga o leitor, que percorre as páginas do romance ávido por respostas sobre a cegueira branca, como ela se espalha e como e quando acabará. Tal como afirma Affonso Romano de Sant'anna (2006), *Ensaio sobre a Cegueira* suscita a discussão sobre a ousadia de querer ver, e falar sobre o que se vê é “ousadia dupla.”

Avançar nos estudos sobre a obra de José Saramago é relevante na medida em que traz à tona a discussão sobre a produção literária deste autor que se apresenta como um sagaz observador da realidade contemporânea. A elaboração, por parte de Saramago, de um mundo subvertido em sua totalidade cria um tempo diferente daquele da lógica cotidiana, capaz de estabelecer, em associação com espaços inusitados, um ciclo de visão-cegueira-visão capaz de impulsionar as personagens do romance rumo à autoconsciência e ao redimensionamento da constituição de suas identidades.

5.1.1 O manicômio e a cegueira branca

José Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, descreve uma cidade em que os habitantes vão cegando, um a um. O primeiro homem a cegar, enquanto esperava em seu veículo a mudança luminosa do semáforo, procurou um médico para ver do que se tratava essa falta súbita de visão. O *médico oftalmologista* relata a um colega sua consulta:

Queres saber, tive hoje um caso estranhíssimo, um homem que perdeu totalmente a visão de um instante para outro, o exame não mostrou qualquer lesão perceptível nem indícios de malformações de nascença, diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos [...] (SARAMAGO, 1995, p. 28).

A tal ponto chega o “mal-branco”, como é denominado por Saramago (1995), que o governo decide internar os infectados e os possíveis contagiados em um manicômio desativado, o qual se constitui de duas alas que seriam utilizadas para separar os grupos descritos e, uma vez que os suspeitos ceguem, iriam se

acomodar com aqueles que já estavam cegos. Ali, neste manicômio, todos eles deveriam permanecer “de quarentena” até que se desvendassem os motivos do que parecia ser uma cegueira “em massa”.

Tuan, em *Paisagens do Medo* (2005), traz importantes contribuições para que se possa compreender as consequências que esta epidemia provoca nos personagens durante a narrativa, incluindo as sensações de estranhamento, horror e medo da “doença”:

Em uma epidemia, os próprios seres humanos eram a maior causa do medo. As pessoas temiam o doente tanto quanto os suspeitos de estar doentes. E estes temiam os poderes extraordinários das autoridades, que podiam encerrá-los em hospitais imundos que na verdade eram armadilhas mortais [...]. O terror do contágio podia perturbar tanto a razão que, para os que estavam bem de saúde, os doentes pareciam não somente as vítimas do mal, mas os causadores. (TUAN, 2005, p.166)

As notícias da aproximação de uma epidemia a princípio provocam curiosidade, depois uma sensação de inquietude e, depois, quando as consequências parecem inevitáveis, uma crescente corrente de pânico, com crescente aumento do desconforto e horror das pessoas. Assim, as *paisagens do medo*, segundo Tuan, são as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas.

Nesse sentido, a chamada cegueira branca e o confinamento dos doentes no manicômio configuram essa *paisagem do medo* no romance em análise e, por consequência, o espaço do manicômio transforma-se em espaço *topofóbico* à medida que representa o local onde estão isolados os doentes e onde serão construídas as relações mais complexas de poder, violência e assombro, permeadas, de forma incisiva, pelo medo. A topofobia caracteriza-se pelo medo mórbido de determinados ambientes. Além disso, as próprias pessoas, naquele espaço, doentes ou não, eram consideradas contaminadas pelas outras e representavam uma ameaça constante.

Com o passar dos dias e a chegada de mais cegos, o manicômio vai se transformando na realidade dessas pessoas, que apenas se preocupavam com suas necessidades primárias: o abastecimento de comida, realizado pelos militares; o alívio das necessidades fisiológicas; o encontro dos corpos durante o coito. Neste

espaço, Saramago realiza, ainda, uma oposição entre “ver” e “não ver” e uma discussão acerca do que seria “ver”.

A falta de visão em *Ensaio sobre a cegueira* não se manifesta como uma deficiência da visão habitual, isto é, por uma lesão ou má-formação. Por essa razão, é denominada “mal branco” – para diferenciá-la daquela que faz com que “se veja” unicamente a escuridão das coisas. Saramago descreve a cegueira branca como “tão luminosa, tão, total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (SARAMAGO, 1995, p.16). Essa concepção é retomada por diversas vezes, pois, para os personagens, “[...] a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (p.94). Ressalte-se que, de forma simbólica,

[...] ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência [...]. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. [...] (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.217)

A partir deste prisma, pode-se inferir que *Ensaio sobre a Cegueira* constitui-se em um romance que focaliza a trajetória de um grupo de personagens que busca por algo que não se localiza fora delas, mas dentro de si mesmas, a sua identidade. Tal luta, que implica desde a união de forças visando à sobrevivência comum até um assassinato, explicitam essa busca, cujas ações realizam-se em espaços significativos, que são o fio condutor da trama.

Um desses espaços é o manicômio, que apresenta várias descrições ao longo da narrativa, mas o seu aspecto não humanizado, nada acolhedor, que se estrutura a partir das relações estabelecidas entre os cegos, na maior parte do tempo, é o que mais chama a atenção.

Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. (SARAMAGO, 1995, p.133)

Esses aspectos denotam que, dentro desse espaço, a falta de identificação com o ambiente e com o modo como são obrigados a viver gera o caos, tornando a vida quase insuportável; simultaneamente, porém, origina-se ali o processo de identificação entre alguns sujeitos, o que vai proporcionar a organização de um pequeno grupo que permanecerá unido até o final da narrativa.

Neste momento é possível recorrer, mais uma vez, ao geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), que afirma que a sensação de apinhamento pode aparecer em condições variadas e em diferentes escalas. São, em geral, as pessoas que se apinham, podendo restringir a liberdade e tirar de si e dos outros o espaço. Além disso, segundo Tuan, apinhamento é sentir-se observado, é uma condição conhecida por todos.

Viver constantemente em um grupo pequeno e fechado tende a restringir o aumento da consideração pelos outros em duas direções opostas: em um extremo, uma intimidade entre os próprios indivíduos, que transcende a camaradagem e os laços familiares; e no outro extremo, uma preocupação generalizada pelo bem-estar da humanidade. (TUAN, 1983, p.74)

No manicômio, o apinhamento se mostra, num primeiro plano, pelo estranhamento causado na convivência que, na maior parte do tempo, é conflitante entre os cegos, em função do grande número de pessoas que chega, se aglomera e se apinha nas alas, além das situações de fome e violência motivadas pela opressão oriunda daquele espaço. Num segundo plano, por ser o homem um ser social que necessita da companhia dos outros, laços de afeto e amizade conseguem ser construídos neste mesmo espaço, a partir das relações que são estruturadas pelo cuidado, zelo e carinho entre os componentes de um pequeno grupo que se organiza no manicômio, liderados pela *mulher do médico*. Isso porque “como toleramos ou apreciamos a proximidade física de outras pessoas, por quanto tempo e em que condições, varia sensivelmente...” (TUAN, 1983, p.70).

Assim, a maneira como os personagens atribuem significado e organizam os espaços, especificamente o manicômio, pode ser definida a partir das sensações, dos comportamentos e dos valores humanos ali perceptíveis, estes profundamente influenciados pela cultura que reflete a condição humana. Neste romance, a condição humana se perde, e é justamente tal perda que dá o tom de

estranhamento ao manicômio, já que as relações estabelecidas são, com algumas exceções, duras, egocêntricas, ligadas às necessidades primárias, deixando de lado os aspectos humanitários responsáveis pelo sentido de lugar.

Grande parte do romance se passa no manicômio. Na narrativa, tal ambiente foi escolhido pelas autoridades para abrigar, em esquema de quarentena, a primeira leva de pessoas acometidas pela cegueira contagiosa. O objetivo seria separar essas pessoas do convívio social, na tentativa de frear o avanço da epidemia. A escolha de um manicômio abandonado pode ser metafórica, já que esse tipo de instituição acolhe indivíduos tidos como incapazes de viver em sociedade por causa de desvios de comportamento e doenças mentais.

De acordo com a etimologia da palavra *manicômio*, este espaço refere-se a um hospital destinado ao tratamento de loucos, doentes, dos diferentes, de sujeitos que devem ser mantidos em isolamento, isto é, o espaço do abandono. No romance, esta condição é colocada de forma bastante contundente, conforme a descrição feita pelo próprio narrador:

[...] a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos (SARAMAGO, 1995, p.46)

A relação entre loucura e cegueira se institui na obra através das relações estabelecidas entre as personagens, uma vez que a vida dentro do manicômio será regida, a princípio, pela insensatez, pela violência e pela falta de civilidade. A escolha do manicômio acaba por se revelar importante na narrativa para representar o comportamento humano na contemporaneidade. Como estava inutilizado e ninguém o reivindicava, o manicômio foi escolhido como espaço ideal para os fins desejados pelas autoridades. Nenhuma instância iria reclamar sua posse e seu uso.

Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança, que deveria encarregar-se do transporte, isolamento e suprimento dos pacientes. De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro. Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente reestruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada

de acabamento, e há ainda, não conseguiram explicar-me porquê, um hipermercado em processo de falência... (SARAMAGO, 1995, p.46)

Embora esta opção pareça ser apenas uma questão de ordem logística, a partir do momento dessa escolha, a narrativa desenvolve vínculos cada mais significativos entre a cegueira e a loucura, cujas experiências serão constantemente representadas durante o texto saramaguiano. O personagem *médico oftalmologista* alerta sobre essa questão:

Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. Vamos endoidecer de horror, pensou. (SARAMAGO, 1995, p.96/97)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se perceber que a escolha feita pelas autoridades da cidade afetada pela epidemia aponta para um espaço no qual os internos não conseguirão estabelecer vínculos identitários, nem entre eles, nem com o próprio espaço do manicômio. Viverão uma constante desidentificação e conflitos em relação a si mesmos e aos outros. Contudo, estes conflitos proporcionarão um processo de redimensionamento da visão que têm de si mesmos.

Os primeiros a serem levados para o manicômio são o *médico oftalmologista* e sua mulher. Embora este insista em que a esposa não o acompanhe, posto que não está cega, ela decide ficar a seu lado e se dispõe a cuidar dele e de outros que precisem dela, cujos olhos serão os únicos que enxergarão. Tal personagem, além de conseguir enxergar, também parece apresentar a lucidez em relação à situação caótica na qual estão inseridos.

Salma Ferraz, em seu *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*, define esta personagem como a mais importante da narrativa, os olhos que guiam o leitor no texto. Graças ao seus olhos é que todos estavam vivos.

É quem guia o grupo dos cegos em tudo [...]. De simples esposa ela se transforma na personagem mais atuante, mais solidária e mais consciente da ficção, talvez a única, que tivesse a verdadeira consciência pessoal, não cegando exatamente por isso. É a única personagem que amadurece e se torna complexa, já que de calma e pacificadora transforma-se em assassina. (FERRAZ, 2012, p.243)

Depois de passarem meses pela experiência da fome, do convívio com a violência, com a sujeira, com a morte, os internos escaparão do manicômio por causa de um incêndio que o destruirá. Ao descrever o modo como termina o confinamento, o narrador chama os cegos de loucos, de maneira que a relação entre a cegueira e a loucura se estabelece de forma mais incisiva.

[...] a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem. (SARAMAGO, 1995, p.210)

Simbolicamente, o manicômio é, também, o *inferno* para os personagens, espaço da desordem e da confusão, expressão simbólica de reprovação divina.

Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno. (SARAMAGO, 1995, p.191)

A falta de higiene, de cuidados médicos, de informação, a fome e a violência são exemplos das dificuldades vivenciadas pelos internos sem nunca poderem se comunicar com o meio externo e com a instituição pública que deveria cuidar deles. Essas experiências, segundo Tuan (1983), implicam a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar seria aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. Assim, as experiências citadas foram cruciais para a desconstrução de qualquer noção de identidade, quer individual, quer coletiva.

O caos é predominante quando o manicômio está repleto de cegos. Isso acontece por uma série de fatores: o não cumprimento, pelo governo, dos compromissos institucionais assumidos; a insuficiência de comida; a irregularidade no abastecimento de água. Não havia água limpa; não era possível solicitar reposição de suprimentos; não havia uma organização interna e sim superlotação do espaço. O ambiente que eles ocupavam não era nem relacional, nem identitário. Ao contrário, era hostil e provisório, o que cria uma desvinculação das pessoas com ele e com o grupo, impedindo a possibilidade de bem-estar, de segurança e de

ordenação coletiva; bem distante, portanto, da ideia de *lugar* enquanto ambiente de aconchego, do cuidado, da afirmação. Ainda sobre este aspecto Stuart Hall (2001, p.71) destaca que

[...] a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, as relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.

Ressalta-se um caráter ambivalente do manicômio, pois, ao mesmo tempo em que não se consegue estabelecer uma convivência organizada dentro desse espaço, há uma espécie de mobilização, tanto no plano individual, quanto no coletivo, pela busca da sobrevivência e da dignidade.

Continuem, continuem, dizia, enquanto os cegos aplaudiam como se estivessem a assistir a um longo, vibrante e esforçado esprinte. Foi recebido com abraços, não era o caso para menos, diante das adversidades, tanto as provadas quanto as previsíveis, é que se conhecem os amigos. (SARAMAGO, 1995, p.107)

A constituição do espaço do manicômio acontece, então, através das normas impostas pelo governo aos cegos internos, pela privação da liberdade e do sentido da visão. De forma contínua, ainda no manicômio, revela-se nas personagens aspectos antes desconhecidos delas próprias.

Assim, a obra coloca os leitores diante da fragilidade e da efemeridade das concepções que se acreditam eternas, em uma sociedade pautada por valores materiais, tendo como pilar o mundo da tecnologia em constante avanço que rege quase todos os setores da vida moderna. Expõe, portanto, os leitores refletidos em personagens que se desesperam diante da perda do mundo conhecido, dito “civilizado”, “moderno”, forçando-os a questionar e a repensar tais conceitos, bem como a reconstruir não apenas um outro mundo, mas também um outro modo de estar nesse mundo. É necessário, também, compreender a mensagem que o autor deseja transmitir ao descrever uma “cegueira” que torna inútil toda conquista material da humanidade.

5.1.2 As ruas, as casas, a cidade...

O ambiente das ruas é, ao contrário do manicômio, o espaço da liberdade, embora essa liberdade seja tão difícil de ser administrada pela maioria dos cegos, quanto a vida no confinamento. Nas ruas, não é possível se guiar pelos corredores, como no manicômio, e o espaço é enorme, não há como localizarem suas casas ou como saberem onde há comida. A vida dos cegos se resume a andar em pequenos grupos, à procura de alimento e água.

Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. (SARAMAGO, 1995, p.211)

No manicômio, havia a esperança de se poder sair de lá, de poder viver em liberdade, em detrimento do caos e violência até então experienciados. Nas ruas, as personagens encontram a desesperança, deparam-se com a realidade também caótica, ainda sem nenhuma instituição que pudesse lhes oferecer comida, abrigo, segurança, dignidade. É nas ruas que o grupo se percebe abandonado, porém, diferentemente dos demais grupos, tem uma líder que enxerga. No entanto, até a figura central da narrativa, que quase sempre demonstra força e sensatez, se mostra enfraquecida diante do “novo” cenário, onde “a memória para nada servirá...”.

As ruas estão desertas, por ser ainda cedo, ou por causa da chuva, que cai cada vez mais forte. Há lixo por toda a parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas estão fechadas, não parece que haja gente dentro, nem luz. (SARAMAGO, 1995, p.214)

O mundo que, a partir de então, se mostra para os personagens é outro. Nas ruas não há, como havia no manicômio, um grupo de opressores e oprimidos, há, sim, a cegueira absoluta, o que acentua, mais ainda, a perda da identidade. Saramago (1995, p.215) adverte: “[...] toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade toda, o país, Se alguém ainda vê, não diz, cala-se...”

Para Tuan (1980, p.200), “a rua parece ser um tipo de ambiente físico bem específico, mas na realidade o seu caráter e uso podem variar enormemente.” Neste

romance, as ruas apresentam, também, um caráter ambivalente e até mesmo contraditório, pois, enquanto espaço consagrado de liberdade, na narrativa, esse aspecto parece perder-se, já que os personagens continuam sentindo o flagelo do medo, e a tão sonhada liberdade não pode ser plenamente vivida diante do caos deixado pela epidemia. A identidade, mais uma vez, se perde.

Sobre esse aspecto, Joanildo Burity (2005) alerta que este jogo da identidade, pelo qual se postula um outro que a ameaça, constrange ou impede, está no centro da problemática contemporânea, pois o jogo da identidade exprime ao mesmo tempo a relação imaginária que se estabelece entre os sujeitos e a relação identificatória pela qual o que se é está presente/ausente no outro. “[...] O sujeito é um precipitado de práticas identificatórias, a identidade é um momento instável da prática da identificação” (BURITY, 2005, p. 12).

[...] vocês os que estiveram na quarentena têm muito que aprender, não sabem como é fácil ficar sem casa, Não compreendo, Os que andam em grupo, como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardámos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levarmos no corpo, (SARAMAGO, 1995, p.216).

Os personagens procuram por suas casas, querem deixar o espaço topofóbico das ruas, esquecer as experiências vividas no manicômio, para reencontrar o aconchego do lar. Se a topofilia está relacionada aos laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente, o encontro na casa da mulher do médico representa um momento decisivo para a união do grupo. “Ao agir em conjunto, as pessoas são capazes de dominar o meio ambiente local e de criar um mundo mais ou menos estável, no qual possam se sentir em casa.” (TUAN, 2005, p.15).

Nas ruas as personagens procuram reencontrar lugares em que viviam, as pessoas com quem conviveram, um retorno à identidade perdida. Entretanto, esses ambientes não são mais os mesmos e as pessoas estão todas perdidas, vagando pelas ruas ou mortas. Isso porque é nas ruas que o mundo se revela, “[...] nas ruas o

presente nos assedia, traz a marca dos itinerários às vezes dispersos, difusos ou mesmo concentrados definidos pela vida cotidiana.” (CARLOS, 2007, p.51)

Ana Fani Alessandri Carlos (2007) acrescenta ainda que na rua encontra-se não só a vida, mas os fragmentos de vida, é o ambiente onde o homem comum aparece ora como vítima, ora como figura intransigente e subversiva, posto que no movimento da rua se encontra o movimento do mundo moderno. A rua se coloca como dimensão concreta da espacialidade das relações sociais num determinado momento histórico, revelando nos gestos, olhares e rostos, as pistas das diferenças sociais.

Eric Dardel (2011, p.29) destaca, ainda, que o homem torna-se também construtor desses espaços, já que imensas populações se movem na grande cidade, “[...] um número enorme de homens, ‘de desenraizados’, sem ligações duráveis com a terra ou com um horizonte natural, seres cujo caráter irritadiço, volúvel, sujeito a psicoses ou a contágios afetivos se mostra reconhecível”, tal qual se percebe na população que, aos poucos, cega e perde as referências de civilidade.

Em determinado momento da narrativa, o grupo também objetiva encontrar a casa de cada um dos integrantes. Nessas andanças pelas ruas da cidade, as personagens terão de lidar com a sujeira, a fome, a podridão, que agora parece estar mais presente no ambiente das ruas:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. (SARAMAGO, 1995, p.251)

Ao percorrerem as ruas, as personagens são submetidas a situações-limite que possibilitam a continuação do processo de perda do sentido de si, iniciadas no manicômio. Contudo, muitas vezes as ruas as conduzem aos lugares nos quais vivenciaram situações de elucidação, sensatez, zelo, abrigo, como as casas. Sobre o benefício mais precioso da casa, Bachelard (1988, p.113) afirma que “[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos.”

As relações pessoais estabelecidas nas ruas, marcadas pela indiferença e pela hostilidade entre os cegos, vão, lentamente, sendo substituídas pelos profundos vínculos entre os sujeitos que por elas perambulam, neste caso o grupo guiado pela *mulher do médico*.

É nas ruas que os cegos se deparam com um mundo caótico, e é por estas mesmas ruas que reencontram suas casas. O processo de (re)constituição das identidades das personagens se inicia a partir das situações de encontro e busca pelos lares. É nos espaços fechados, sobretudo na casa do médico, que o processo de transformação interior dar-se-á de forma mais intensa. O encontro com a identidade perdida, vivido, sobretudo, na chegada a determinados lugares da cidade, leva as personagens a se depararem com situações sobre as quais precisam refletir:

Declinava o dia quando chegaram enfim à rua onde moram o médico e a mulher. Não se distingue das outras, há imundícies por toda a parte, bandos de cegos que vagam à deriva, [...] À vista dos sítios conhecidos, a mulher do médico não fez a melancólica reflexão do costume, a que consiste em dizer, Como o tempo passa, ainda no outro dia fomos felizes aqui, a ela o que a chocou foi a decepção, inconscientemente acreditara que, por ser a sua, encontraria a rua limpa, varrida, asseada, que os seus vizinhos estariam cegos dos olhos, mas não do entendimento. (SARAMAGO, 1995, p.255-256)

A casa da mulher do médico é a única que não foi ocupada por outras pessoas durante o período em que estiveram internados no manicômio. Por isso estava limpa, sem nenhuma sujeira. Logo ao entrarem, o grupo recebe roupas limpas e todos podem, finalmente, descansar em paz. A limpeza das roupas e do ambiente já possibilita às personagens uma maior autoestima, e este espaço passa a ser acolhedor. Nesta vivenda o grupo se instala e lá serão tomadas as atitudes decisivas para o processo de (re)constituição de suas identidades. Será neste espaço que se torna, então, lugar, que os protagonistas recuperarão a visão, o que confere à casa da mulher do médico um caráter distinto das outras residências visitadas anteriormente.

Para Bachelard (1988, p.111) uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa,

Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que desejamos morar, podemos isolar uma

essência íntima e concreta que seja uma justificativa singular para o valor que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida.

Além disso, o ambiente onde o grupo pretende permanecer por tempo indeterminado revela-se como o espaço que se mostra oposto ao manicômio. A falta de organização foi um dos fatores que tornou quase impossível a vida no manicômio, contudo, na casa da mulher do médico, estabelecem-se algumas normas que lhes possibilitam tentar, agora em um verdadeiro lugar, ter uma vida mais digna.

[...] é melhor assim do que termos a casa a cheirar mal, não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjecção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem. (SARAMAGO, 1995, p.262)

Enquanto estavam confinados no manicômio, agiam de forma hostil, brutal e desumana, o que, por vezes, desencadeou a morte de muitos e a destruição do ambiente. Nas ruas, também a organização ou a falta dela determinou uma convivência mais ou menos digna. Já a casa da mulher do médico representa uma nova conjuntura, uma espécie de ritual de passagem, que traz em si um sentimento de afetividade com o lugar.

Como postula Tuan (1980), não é apenas o meio ambiente em seu aspecto físico que interessa aos seres humanos, mas principalmente o que ele pode adquirir a partir das relações e experiências vividas no ambiente, a própria consciência, uma possibilidade estritamente humana, que possibilita compreender o mundo de forma diferenciada e, por consequência, a relacionar-se com ele de forma bastante subjetiva. Ainda recorrendo a Tuan (1980, p.15),

[...] os seres humanos ostentam uma capacidade altamente desenvolvida para o comportamento simbólico. Uma linguagem abstrata de sinais e símbolos é privativa da espécie humana. Com ela, os seres humanos construíram mundos mentais para se relacionarem entre si e com a realidade externa. [...] Todas [essas] realizações podem ser vistas como casulos que os seres humanos teceram para se sentirem confortáveis na natureza.

A casa da mulher do médico, em alusão à sua própria condição de esteio do grupo durante toda a narrativa, converte-se na condição de lugar, à medida que inaugura uma nova etapa no processo de tomada de consciência de si das personagens, sendo, portanto, o lugar onde elas recobrarão a visão e, de forma simbólica, o seu “lugar” no mundo.

Vejo, diziam-na os que já tinham recuperado a vista, diziam-na os que de repente a recuperavam, Vejo, vejo, em verdade começa a parecer uma história doutro mundo aquela em que se disse, Estou cego. O rapazinho estrábico murmurava, devia de estar metido num sonho, talvez estivesse a ver a mãe, a perguntar-lhe, Vês-me, já me vês. A mulher do médico perguntou, E eles, e o médico disse, Este, provavelmente, estará curado quando acordar, com os outros não será diferente, o mais certo é que estejam agora mesmo a recuperar a vista. (SARAMAGO, 1995, p.310)

Pode-se relacionar este episódio ao momento atual que vive o homem contemporâneo, que tem buscado incessantemente o sentido dos lugares num cenário cada vez mais cosmopolita, desterritorializado e plural, além do próprio sentido de si, sua subjetividade, sua identidade.

A mulher do médico não cegou porque, provavelmente, era a única que tinha a consciência de si mesma. Se as personagens, ao final do romance, recuperam a capacidade de ver, seria porque estariam também recuperando a capacidade de ver a si próprias enquanto sujeitos, em sua complexidade e tudo o que ela acarreta.

Da mesma forma, é este o processo que tem vivido o homem na contemporaneidade, como alerta Saramago (1995, p.310) ao final da narrativa: “Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem.” Em *O conto da ilha desconhecida* (1998), o escritor retoma esta reflexão e adverte: “Se não saís de ti, não chegas a saber quem és.” (p.40)

5.2 O Conto da ilha desconhecida

A produção literária de José Saramago é constituída por quatro elementos fundamentais: primeiro, a dúvida do homem contemporâneo numa dupla lógica de assumir uma posição crítica sobre o passado e, ao mesmo tempo, aprender com o

passado. Segundo, a introdução dos elementos fantásticos, não se distanciando, no entanto, do mundo real. Terceiro, a tentativa de uma nova linguagem que altera a sua expressão gráfica e pontual, respeitando a sintaxe da narrativa comum e, por último, a busca de si mesmo, não só no mundo real, mas também no interior do homem através da imaginação e da própria ficção.

Para além do elaborado trabalho de linguagem, Saramago aborda os problemas históricos de Portugal e da identidade do homem contemporâneo, num esforço em fazer reviver a História e a identidade portuguesas através de uma nova linguagem, assim como a identidade do próprio homem contemporâneo, inserido em problemáticas que lhe são bem peculiares. Além de apresentar um caminho que Portugal deverá seguir e a sua visão do mundo, Saramago procura a identidade do homem, perdida na sociedade contemporânea.

Para muitos pesquisadores, não é apropriado falar em “fases” na obra de Saramago, mas é notório que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) representa uma espécie de fronteira entre romances mais envolvidos em revisar a História (como *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa*) e aqueles voltados com mais ênfase para a problemática humana (como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (2003) e *O homem duplicado* (2002)).

No entanto, basta uma leitura dos romances do primeiro grupo para constatar que, ainda que a História oficial seja posta em xeque, o foco central é, sem dúvida, o homem e sua relação consigo e com o mundo à sua volta. O que acontece de maneira mais clara a partir de *Ensaio sobre a cegueira* é que o pano de fundo histórico cede lugar a um olhar mais direcionado a esse homem que se encontra, muitas vezes, sem lugar. A pergunta que o autor tem se feito ganha maior relevância quando se considera que, de certa forma, a produção de Saramago esteve até então vinculada a essa releitura crítica da História. Mais que ousada e corajosa, sua resposta satisfaz a uma grande necessidade do mundo contemporâneo: convida à reflexão, à autorreflexão. O próprio Saramago revela:

O que eu costumo dizer é que até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é como se eu tivesse andado a descrever uma estátua. Aquilo que nós chamamos uma estátua é a superfície da pedra. Quando olhamos para uma estátua de mármore, por exemplo, o que nós recebemos daquela pedra é

sua superfície esculpida. Estamos a pensar na escultura, na imagem da pedra, e agora, até *A Caverna*, é como se eu deixasse de descrever a superfície para passar para o interior dela, quando ela ainda não sabe se vai ser estátua ou qualquer outra coisa. Portanto, é como se eu procurasse o que há de mais fundo — com toda a retórica que isso também pode dar — no ser humano. (SARAMAGO, 2006)

Além disso, esta análise abre espaço para se pensar o próprio contexto político, social e literário em que sua produção se encontra. Tendo em vista a perda de domínios de Portugal, ainda faria sentido voltar-se para o passado e tentar resgatar ou reviver um tempo de glórias e mitos. Não seria o momento de pensar Portugal a partir de cada indivíduo que o constitui, com suas virtudes e limitações. Nessa perspectiva, Saramago tem optado em centrar-se nas próprias questões existenciais, no eu em relação ao outro. O que Saramago tem proposto é um olhar para dentro de si, uma procura do próprio lugar no mundo. Isso, evidentemente, não é possível sem a relação com o outro e com o contexto vivenciado.

As obras mais recentes desse escritor português retratam uma época de transformações que, para grande parte da humanidade, tem resultado mais em perdas que em ganhos. Em *O conto da ilha desconhecida* (1998), Saramago constrói uma ficção apoiada numa questão extremamente atual e inquietante: a falta e a consequente busca da identidade na sociedade contemporânea, entendido o deslocamento das identidades como consequência de uma sociedade globalizada, na qual os valores se modificam à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, o que configura uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais se deseja identificar-se ao menos temporariamente (HALL, 2001).

Além disso, em *O conto da ilha desconhecida*, a linguagem narrativa apresenta-se mais direta e linear, parecendo avançar mais rapidamente, neste caso, característica do próprio gênero. Contudo, Saramago não abandona procedimentos que são sua marca estilística, a saber: a pontuação ajustada ao ritmo da respiração dos diálogos, a “ausência” de pontuação e a tendência para os jogos verbais que, à sua maneira, retiram diferentes efeitos semânticos de vocábulos e expressões aparentemente inofensivas, de onde decorrem inesperadas reflexões narrativas.

A leitura desta obra transporta o leitor para terras distantes e mundos de simplicidade mágica, onde palavras são transformadas em imagens que suscitam diversas visões e associações à vivência do leitor, fazendo-o questionar as relações entre ficção e realidade. A busca de uma ilha que não consta em nenhum mapa suscita, por trás de seu relato, a maneira como o homem lida com o desconhecido, mostrando o retrato do ser humano, suas condições, pensamentos e buscas.

Neste conto, percebe-se o percurso de um personagem em busca do conhecimento e da compreensão de si próprio por meio da luta num determinado espaço social, onde existem regras que entram em contradição com seus sonhos e aspirações mais profundas, os quais poderão se concretizar com a possibilidade de ação do personagem central (o homem que queria um barco), o agente da sua transformação. Nestes termos caracteriza-se a produção literária de Saramago, como confirma Beatriz Berrini (1998, p. 27): “[...] suas palavras, primeiramente, fazem-nos caminhar dentro desses limites espaciais e temporais, para, entretanto, logo nos oferecer horizontes mais amplos, uma nova leitura de mundo.”

A produção literária de José Saramago é ativa e também pode ser entendida como instrumento de transformação social, sendo também um espaço que permite a construção da identidade do sujeito, uma vez que o autor valoriza os anônimos, pois são eles que navegam em busca de conhecimento de si e de sua própria história.

Assim, pretende-se discutir nesse estudo como esse processo é constituído em *O conto da ilha desconhecida*. Trata-se de uma história de procura e o personagem inicia uma busca, cujo percurso, por si só, já é um aprendizado. A questão central da obra pode ser desvelada a partir da análise desta passagem: “Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós”. (SARAMAGO, 1998, p. 41).

5.2.1 O homem na busca de si mesmo

Desde as primeiras linhas, há um interesse em problematizar a questão da busca pela identidade. Nenhum dos personagens de fato é o que parece ser: o *homem que queria um barco*, o protagonista, aparentemente despretensioso até que

o desejo de encontrar a ilha desconhecida muda a sua rotina, desejo este que contagia a *mulher da limpeza* e a leva a grandes transgressões que rompem com a estabilidade e a previsibilidade de sua vida. Nesse contexto, espaços como o palácio do rei, o barco, que depois se transforma na própria *ilha desconhecida*, são centrais para a compreensão do conto, pois as relações estabelecidas e as experiências vividas nesses espaços são responsáveis pela constituição das identidades das personagens.

O conto fala de um homem que quer ir em busca da ilha desconhecida, pois quer saber quem será quando nela estiver. Assim, o encontro com a identidade pressupõe nesse momento um deslocamento espacial. Tem-se um sujeito que deseja entrar em contato com o objeto de desejo, a ilha desconhecida, que se encontra investida do valor da identidade. Para chegar à ilha, ele acredita que precisa de um barco, espaço decisivo para que a personagem alcance seu objetivo:

Poderás dizer-me para que queres o barco, Para ir à procura da ilha desconhecida, Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei, O que ele sabe de ilhas, aprendeu-o comigo, É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas [...] (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Para chegar à ilha, ele acredita que precisa de um barco. É descrita então toda a burocracia que era necessária para fazer um pedido. Uma conversa que se inicia deixa à mostra um confronto entre duas maneiras de interpretar o mundo: uma mais racional, a do rei, e que se enquadra em toda aquela burocracia, e outra mais sonhadora, a do homem que quer um barco e que, aos olhos do rei, parece um pouco louco.

O rei afirma que as ilhas desconhecidas já se acabaram há muito tempo, que estão todas nos mapas, o que contesta o homem dizendo que no mapa só estão as conhecidas. Ao longo da discussão, há uma passagem interessante em que o rei diz que todos os barcos do reino pertencem a ele, ouvindo como resposta: “Mais lhes pertencerá tu a eles do que eles a ti [...] tu, sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar.” (SARAMAGO, 1998, p. 18). O homem que queria um

barco revela que a estabilidade do rei se sustenta, nesse contexto, pela posse dos barcos.

O homem consegue o que queria do rei e vai ao porto buscar sua embarcação. Ele quer encontrar algo que só existia nos tempos das grandes navegações. O encarregado de dar-lhe o barco sugere, então, que o homem fique com uma caravela reformada. Com isso, percebe-se um primeiro elemento que contribui para a compreensão do que é necessário para chegar à ilha desconhecida, afinal a caravela não é a embarcação mais prática ou rápida, mas talvez seja das mais bonitas e próximas dos seus sonhos.

Nesse momento surge a mulher da limpeza. Após sair pela porta das decisões, ela resolve acompanhar o homem em sua empreitada. Ela é a única que compartilha o sonho do homem, pois ambos acreditam na ilha desconhecida, mas a princípio entendem-na de maneira diferente. A mulher acredita que duas pessoas (ela e o homem) podem pilotar o barco e o homem acredita que precisa de uma tripulação.

A diferença entre os dois fica ainda mais clara quando ele afirma que “é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós” (SARAMAGO, 1998, p. 41), e ela retruca com: “Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer, Não é a mesma coisa.” (SARAMAGO, 1998, p. 41). A diferença é sutil, mas merece ser comentada. Parece que a mulher interpreta o “nós” proferido pelo homem como se referindo a ambos, assim seria necessário para o homem afastar-se dele e também da mulher da limpeza para encontrar a identidade. Para a mulher, no entanto, é preciso que cada um saia apenas de si mesmo, por isso diz “nós próprios”.

Sozinho, o homem resolve parar em um porto qualquer. As plantas começam a crescer por toda a caravela, transformando-a numa ilha flutuante. Ele então percebe que o que ele queria mesmo era que a mulher da limpeza estivesse lá e acorda abraçado a ela. Pintam então na caravela o nome “Ilha Desconhecida”. O sonho funciona como elemento revelador da verdade. Fica claro que o barco, como meio de transporte, não era necessário, assim como não eram a tripulação e o

piloto. Para chegar à ilha, o homem precisa desvencilhar-se de tudo isso com a ajuda da mulher da limpeza.

E a ilha desconhecida, perguntou o homem do leme, A ilha desconhecida [...] não passa duma ideia da tua cabeça, os geógrafos do rei foram ver nos mapas e declararam que ilhas por conhecer é coisa que se acabou há muito tempo. (SARAMAGO, 1998, p. 56-57)

Saramago apresenta tendências engajadas em seus textos, a partir de uma dinâmica literária influenciada por fatores históricos e sociais contemporâneos, os quais levam o sujeito a promover uma imersão no seu universo cultural, tendo como princípio a sua própria dinâmica comunicativa.

Espera-se que os escritores de literatura engajada não falem pelas minorias, nem substituam a fala dos grupos minoritários por seus discursos literários, mas que, sobretudo, criem estratégias particulares e contextualizadas para, através da estrutura ficcional, dar voz ao outro, possibilitar que este outro, tendo sua presença e criação justificadas pelo contexto ficcional, possa expressar-se a partir de suas próprias aspirações as quais emergem de espaços periféricos, de lugares de exclusão, e que tal processo possibilite a constituição de suas identidades.

Em várias passagens da obra, está expressa a questão que fundamenta o conto: a busca da identidade, tornando-se cada vez mais evidente, na indagação do homem que queria um barco, a reflexão sobre esta problemática: "Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, [...] não nos vemos se não nos saímos de nós" (SARAMAGO, 1998, p. 41). Assim, levar em consideração o outro também é o caminho para o autoconhecimento, só possível quando se assume a consciência de que esse outro é importante para o desvelamento de si mesmo.

5.2.2 A constituição da identidade: entre espaços e lugares

Saramago, trabalhando mais uma vez no limiar entre a realidade e a ficção, problematiza a questão da busca da identidade na sociedade contemporânea. *O conto da ilha desconhecida* pode ser entendido como uma espécie de alerta aos sujeitos sobre os riscos que a globalização representa para a

sociedade. Semelhante análise se estabelece na relação entre o mundo imaginário e o mundo real, entre a literatura e própria História, com base nos aspectos da realidade atual e no espaço representado no mundo ficcional.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades [...] dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2001, p. 75).

Nesta constituição, a relação com os espaços e os lugares, isto é, a percepção de uma paisagem especial é imprescindível para se compreender como e quando tais identidades se formam. Isso porque “muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos” (DARDEL, 2011, p.30). A paisagem, segundo Dardel, é um desdobramento, ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre para além do olhar.

O conto da ilha desconhecida revela uma estreita relação com os processos de constituição da identidade da sociedade contemporânea. A partir dessa reflexão, as metáforas utilizadas na obra assumem uma dimensão marcante, pois estão alicerçadas na formação e no percurso das identidades na contemporaneidade.

A viagem proporcionada por Saramago nesta obra permite uma interpretação metafórica de uma ilha que, embora desconhecida, é aclamada pelo personagem principal a ser conhecida por todos. O desejo de buscar a ilha desconhecida parte de uma vontade e insistência próprias de um homem que se traduz pela imperatividade de um sujeito que procura, na sua impetuosidade e resistência diante de uma ordem social estabilizada, dinamizar a coletividade no desejo pela própria concepção de identidade.

Território imaginário e utópico, a ilha representa o espaço da reflexão, necessário para a formação da identidade, sendo também o espaço para onde se transporta a consciência em busca de sua condição existencial. A ilha, embora desconhecida, no percurso da narrativa, adquire diversas conotações, passando

inclusive da condição de espaço indefinido para espaço vivido ou, de forma mais consistente, para a condição de lugar. Isso porque, segundo Tuan, o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado. Por isso, “[...] movemo-nos das experiências diretas e íntimas para aquelas que envolvem mais apreensão simbólica e conceitual.” (1983, p.151)

A ilha, enquanto espaço privilegiado neste conto carrega, ainda, outra conotação simbólica, relacionada à imaginação e à experiência. Tuan (1980) na obra *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, afirma que a ilha parece ter um lugar especial na imaginação do homem, tendo uma grande significância na sua evolução. “No mundo, muitas das cosmogonias começam com o caos aquático: quando a terra emerge, necessariamente é uma ilha [...] Ela simboliza um estado de inocência” (1980, p.135).

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches [...]. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma. (SARAMAGO, 1998, p. 62)

Tuan (1983, p.83) acrescenta ainda que, “na experiência, o significado de espaço se funde com o de lugar. O que começa como espaço diferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”, o que só é possível a partir das relações estabelecidas neste espaço. É o que acontece com o homem do barco e a mulher da limpeza nas relações vividas nesta narrativa, já que o valor do lugar, do ponto de vista da teoria da percepção da paisagem, depende da intimidade de uma relação humana particular. Um diálogo entre os dois personagens demonstra este aspecto: “Então estás decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões” (SARAMAGO, 1998, p.31). O que se confirma na página seguinte: “Não queres vir comigo conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar.”

Isso porque a intimidade entre pessoas não requer o conhecimento de detalhes da vida de cada um: brilha nos momentos de verdadeira consciência e troca. Cada troca íntima acontece em um local, o qual tem influência direta sobre o encontro.

Os lugares íntimos são tantos quantos as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato. Como são estes lugares? São transitórios e pessoais. Podem ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação. (TUAN, 1983, p.156).

Tal aspecto aparece no conto de forma simbólica através da categoria sonho: “Tinha-lhe desejado felizes sonhos, mas foi ele quem levou toda a noite a sonhar. Sonhou que a sua caravela ia no mar alto, com as três velas triangulares gloriosamente enfunadas, abrindo caminho sobre as ondas...” (SARAMAGO, 1998, p.50). A partir das relações estabelecidas entre a consciência, que ousa, mesmo sem tripulação, descortinar novas ilhas, e a inconsciência, lugar por excelência da realização dos desejos mais intensos, é lançada ao mar a caravela dos sonhos: “[...] bastará que o vento sopra nas copas e vá encaminhando a caravela ao seu destino. (1998, p.61)

As experiências íntimas estão enterradas no mais profundo do ser, de modo que, além de palavras para dar-lhes forma, frequentemente é possível não se ter sequer consciência delas. Quando, por alguma razão, elas se evidenciam, demonstram uma emoção que os atos mais deliberados, as experiências ativamente procuradas, não podem igualar. Recorrendo mais uma vez a Tuan (1983, p.152), “as experiências íntimas são difíceis de expressar.”

O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar os tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações e outros asseios, também é deste modo que o destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós, já estendeu a mão para tocar-nos o ombro... (SARAMAGO, 1998, p. 24).

O poder de convencimento do homem em relação aos trâmites da autoridade real é tão contundente quanto sua certeza da existência da ilha. Desafiar o rei na conquista por uma embarcação acaba sendo o desafiar a si mesmo, suas convicções, seus anseios, suas projeções relativas a um futuro indefinido, mas que

trazem o questionamento de sua própria identidade dentro da ordem social entendida como necessária ao contexto das ações que cercam o sujeito.

Salma Ferraz, em seu *Dicionário de personagens da obra de José Saramago* (2012), define este personagem como figura central da narrativa, representando os párias, os excluídos e os desejos daqueles que se encontram longe da esfera do poder, ou seja, os homens comuns. É sujeito da sua própria história que está em busca de transformação, de sua identidade, de uma utopia. É um transgressor da ordem estabelecida em busca da verdadeira condição de ser humano. Personagem sem nome, designado apenas como *um homem*, um súdito do reino, um suplicante igual ao povo, que queria um barco para lançar-se em busca da ilha desconhecida.

Um homem que, em busca de seu desejo, teve coragem de romper com as tradições e costumes do povo, estabelecendo outras maneiras para obter o que mais queria: o barco. É determinado, teimoso, persistente, decidido, firme, sábio, sonhador, visionário, desafiador e filósofo. Gosta de criar conceitos e metáforas. Ele não tinha tripulação necessária para ir à procura da ilha desconhecida, mas mostra-se habilidoso no emprego das palavras dirigidas, tanto ao rei quanto ao capitão. (FERRAZ, 2012, p.165).

O conto da ilha desconhecida sugere, então, a formação de uma identidade aberta que se percebe como possibilidade de criação de novas identidades, produzindo sujeitos capazes de articular sua própria elaboração discursiva, direcionada não a uma narrativa particular, mas a uma narrativa que se pretende coletiva, que reclama por transformações sócio-culturais através da desconstrução do discurso paradigmático (SILVA, 2006), já que a ilha desconhecida pode ser considerada como uma analogia à natureza subjetiva de cada pessoa, a quem é acrescentado todo o coletivo.

E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste tu falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida [...] (SARAMAGO, 1998, p.17).

Acredita-se naquilo que, de fato, se tem registro no mapa. Mas de que forma se registra o desconhecido, as incertezas, a fragilidade, os questionamentos do homem na contemporaneidade? Neste sentido, o homem continua a ser uma das

fontes mais intrigantes de investigação e reflexão também neste conto de Saramago.

Os personagens do conto não têm nomes definidos, apenas as profissões aparecem para marcar suas posições de sujeitos na narrativa. Percebe-se que a iniciativa de recorrer às funções dos personagens proporciona no enredo uma articulação estilística necessária para retratar a sociedade da época. Dessa forma, Saramago marca a posição hierárquica dos personagens, enfatizando suas funções, ressaltando-se que uma ordem social, necessária a qualquer sociedade, resulta de uma complexidade de relações que assegura um sistema marcado pelas desigualdades.

Em função dessa não-definição, *O conto da ilha desconhecida* sugere, com aparente propósito de fazê-lo, que a história contada e as ações das personagens que a vivem, diluem-se na dimensão de uma cidade e reino não identificados. Como já sustentara Carlos Reis sobre a narrativa de Saramago: “[...] esta espécie de digressão em torno da identidade e do conhecimento passa-se em todos os lugares em geral e em nenhum em particular.” (REIS, 2002).

Anônimos ou não, os personagens de Saramago se apropriam de um discurso cuja tensão transposta para o texto evidencia uma manifestação ideológica através de aspirações subjetivas, não totalmente particulares, mas de certa forma coletiva.

Saramago, cuja produção ficcional procura recontar a história de seu país, toma para a sua narrativa o papel reduzido dos anônimos pelos grupos hegemônicos e amplia, a partir da própria resistência do personagem, sua forma de participação no discurso, até então, historicamente escamoteada por uma oficialidade alienadora. O que Saramago faz é reconstruir essa história, que parece escamoteada, com o exercício de uma prática literária, em que a subalternidade ganha a formulação de um discurso de “verdade” e cheio de articulação de reflexões voltadas para uma intervenção política, social e cultural. (SILVA, 2006, p. 13-14).

Portanto, indivíduos aparentemente centrados em determinadas características pessoais e subjetivas acabam por delimitar modelos que relacionam atitudes abrangentes de comportamento, valores e papéis sociais. Em uma realidade tão específica quanto a descrita, personagens assim delineados adquirem proporções significativas para a compreensão das tensões estabelecidas entre a

necessidade de buscar a ilha e o movimento de ruptura proposto pelo homem que queria um barco, isto é, o que realmente representaria a busca pela ilha.

Saramago lança uma busca de negação sistemática dos valores em relação à cultura hegemônica através de uma tradução categoricamente pessoal, delineada para uma investitura do sujeito de possíveis descobertas, de um exercício de consciência voltado para o projeto de “buscar a si mesmo” como uma tomada de posição política que intervenha na mobilização de uma coletividade, que aos poucos se voluntaria a fazer parte das discussões voltadas para a revisão de uma política cultural. (SILVA, 2006, p. 2).

Não há tempo determinado para encontrar o lugar desejado, assim como o homem contemporâneo precisa, muitas vezes, em detrimento da determinação de um tempo em específico, sair de si mesmo para encontrar aquilo que deseja. O lançar-se no mar para navegar é o avançar para um objeto de desejo e realização, às vezes próximo, contudo não percebido pelo homem devido à sua não-aceitação do desconhecido, além do perceptível.

Disseram-me que já não há ilhas desconhecidas, e que, mesmo que as houvesse, não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível, como se ainda estivéssemos no tempo do mar tenebroso, E tu, que lhes respondeste, Que o mar é sempre tenebroso, E não lhes falaste da ilha desconhecida, Como poderia falar-lhes eu duma ilha desconhecida, se não a conheço, Mas tens a certeza de que ela existe, Tanta como a de ser tenebroso o mar. (SARAMAGO, 1998, p.39)

O mar, segundo o *Dicionário de símbolos* (1995), representa o símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos nascimentos. “Água em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.592).

No conto em questão, a simbologia do mar se apresenta na busca do homem por uma tripulação de marinheiros que o acompanhasse em sua empreitada, posto que, mesmo que paradoxalmente, “não iriam eles tirar-se do sossego dos seus lares e da boa vida dos barcos de carreira para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível”. Já esta dúvida não pairava sobre os pensamentos do

homem do barco e, muito menos, nos da mulher da limpeza: “Perdes o ânimo logo à primeira contrariedade, A primeira contrariedade foi estar à espera do rei três dias, e não desisti, Se não encontrares marinheiros que queiram vir, cá nos arranharemos os dois.” (SARAMAGO, 1998, p.45).

Salma Ferraz (2012) alerta que a mulher da limpeza, apesar de ocupar a última posição na hierarquia do palácio, recebe os vereditos do rei aos pedidos que lhe chegam, e ela os despacha à porta das petições do palácio de acordo com seu humor. O empreendimento do homem, ao pedir um barco ao rei para procurar a ilha desconhecida, a motiva a sair pela porta das decisões. Compartilha com o homem a busca pela ilha e, quando este se mostra hesitante em suas convicções, ela o instiga a não desistir. Após uma noite de sonhos, acorda abraçada a ele e partem em busca da Ilha (Desconhecida). E ela adverte: “Nunca me riria de quem me fez sair pela porta das decisões.” (SARAMAGO, 1998, p.46)

Neste conto, Saramago constrói uma narrativa que parece contemplar uma história fora (ou quase) do tempo e do espaço. A ausência de marcadores temporais e espaciais na narrativa reforça a ideia do não-lugar. É a existência do não lugar, a redimensão das relações humanas que põe o indivíduo em contato com outra imagem de si próprio e do outro. A individualidade absoluta torna-se, então, impensável.

O mais inusitado, no tocante às coordenadas espaço-temporais, diz respeito à intenção do protagonista. Afinal, sua busca é localizar uma ilha. Até aí o espaço parece bem definido. No entanto, a tal ilha desejada não se encontra nos mapas, pois que é desconhecida. Logo, um espaço imaginado, ainda que concebido logicamente, fruto filosófico da vontade humana de descortinar novos horizontes. (FEITOSA, 2003, p. 631).

O conto remete, portanto, a um paradoxo estranho, já que em alguns momentos o homem que queria um barco precisa estar longe de si mesmo para, então, compreender melhor a sua própria natureza. O próprio Saramago revela: “[...] quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és [...]”(1998, p. 40).

A mulher da limpeza é o único personagem que decide espontaneamente abandonar a vida que levava para seguir o homem que queria um barco. Troca sua

rotina por uma viagem poética em busca de seus sonhos. A obsessão do homem em descobrir algo fora de si que lhe trouxesse verdades mais profundas contagiou de forma significativa a sensibilidade feminina da mulher da limpeza. Apenas ela, verdadeiramente, acreditou no sonho daquele homem.

A aldraba de bronze tornou a chamar a mulher da limpeza, mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é. Agora sim, agora pode-se compreender o porquê da cara de caso com que a mulher da limpeza havia estado a olhar, foi esse o preciso momento em que ela resolveu ir atrás do homem quando ele se dirigisse ao porto a tomar conta do barco. Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira. (SARAMAGO, 1998, p. 23-24).

No final da narrativa, ao acordar abraçado à mulher da limpeza e, depois, ao pintar na proa do barco, em letras brancas, o nome que faltava dar à caravela, o homem do barco conquista o futuro através do sonho, antes mesmo de conquistá-lo pela experiência, dando vazão ao seu inconsciente que aflora e que lhe dirige a vida desde então. O retorno ao plano da consciência apenas refletirá o que já foi vivido no plano onírico, em meio à imensidão interior do seu próprio eu.

Gaston Bachelard (1988) já antecipava que a imensidão seria uma categoria filosófica do devaneio. O devaneio se alimenta, então, de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. “E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, em estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito.” (BACHELARD, 1988, p.228). Saramago, neste contexto, faz alusão direta ao sonho: “[...] o sonho é um prestidigitador hábil, muda as proporções das coisas e as suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as...” (SARAMAGO, 1998, p.50).

De maneira engenhosa, José Saramago apresenta a figura do monarca de forma emblemática. Os obséquios eram bem vindos, enquanto as petições não eram resolvidas, mas sim acumuladas e posteriormente decididas, a depender do estado de espírito da mulher da limpeza. A burocracia nos serviços do reino revela um governo distante de seu maior objetivo: promover o bem-estar do povo. O repúdio do rei salta aos olhos quando evita aproximar-se do homem que queria um barco,

remetendo à realidade próxima do Absolutismo monarca. O rei evita o contato com a voz do povo, como um instrumento que poderia proporcionar alguma transformação social, ainda que relacionado primeiro ao plano pessoal e, posteriormente, com uma inclinação para o coletivo.

A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas, Também me interessam as desconhecidas quando deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer, Então não te dou o barco, Darás. Ao ouvirem esta palavra, [...] resolveram intervir a favor do homem que queria o barco, começando a gritar, Dá-lhe o barco, dá-lhe o barco. (SARAMAGO, 1998, p.18-19).

Esta situação explicitada no conto representa a manutenção de um sentimento saudosista e restrito a mudanças, através de um conjunto de fatores que se sustentam, principalmente, por meio da ordem social estabelecida pelo rei. Ele vive de títulos e glórias passadas, possui o poder institucionalizado e os barcos. “Tanto se orgulha de suas conquistas que, mesmo sem perceber, é na verdade dependente do que possui”. (SARAMAGO, 1998, p.18). Torna-se refém de seu patrimônio e títulos a ponto de não importar-se em ajudar o povo, principalmente por ser mais fácil estabelecer hierarquias do que defrontar-se com a diferença. Percebe-se que o rei almeja a comodidade, quer os benefícios do cargo, porém sem as implicações que essa situação acarreta, sem as petições de seus súditos, nem qualquer outro aborrecimento.

E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-te um barco, E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dês, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar [...] (SARAMAGO, 1998, p. 17-18).

Demonstrando uma postura semelhante à do rei, ficam também perceptíveis as figuras do capitão e dos marinheiros. Eles são aqueles que detêm o conhecimento, tendo como profissão a relação íntima com o mar. Mesmo estando aptos a navegar, acabam cegando-se em seu conforto, vivendo do que os anos passados lhes outorgaram, anestesiados ao que lhes era essencial.

Poderás dizer-me para que queres o barco, Para ir à procura da ilha desconhecida, Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei, O

que ele sabe de ilhas, aprendeu-o comigo, É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas [...] (SARAMAGO, 1998, p. 27).

A narrativa de Saramago está sempre à procura da sensibilização do leitor. Como intelectual engajado nos problemas e tensões políticas e sociais próprias da contemporaneidade, ele conduz à problemática de uma historicidade atual com seus movimentos e contingências, investigando e recriando situações que questionam as ansiedades e esperanças humanas.

A postura do homem que queria um barco de se colocar à porta do rei é uma forma de negar a subjetividade já determinada e de aspirar à transcendência do sujeito, transformado continuamente em relação às formas pelas quais é representado nos sistemas culturais que o rodeiam.

Quero falar ao rei, Já sabes que o rei não pode vir, está na porta dos obséquios, respondeu a mulher, Pois então vai lá dizer-lhe que não saio daqui até que ele venha, pessoalmente, saber o que quero, rematou o homem, e deitou-se ao comprido no limiar, tampando-se com a manta por causa do frio. (SARAMAGO, 1998, p. 9-10).

A resistência dos personagens a uma ordem hegemônica é também matéria do escritor engajado. Os personagens *o homem que queria um barco* e *a mulher da limpeza* falam de um lugar de enunciação onde as diferenças que aparecem no trabalho literário individual servem de revisão histórica das condições sócio-culturais de uma minoria não veiculada pelos sistemas literários tradicionais.

O homem que queria um barco e *a mulher da limpeza*, nessa ótica, são elementos diferenciadores na narrativa: são eles que assumem o papel de descontentamento com a realidade em que vivem; são eles que não possuem o poder e os barcos de domínio do rei, nem o conhecimento e a *experiência* do capitão e dos marinheiros e, mesmo assim, decidem buscar a ilha desconhecida, não conformados com as que já existiam.

Tuan (1983) reforça que experienciar é vencer os perigos. Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se pelo desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto, arriscar-se a enfrentar os perigos do novo. Isso porque o

indivíduo é compelido a riscos. Tais atitudes caracterizam o comportamento do homem que queria o barco:

Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma onde nunca ninguém tenha desembarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar, Se chegares, Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, Não serias quem és se não o soubesses já. (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Na sociedade delineada por Saramago, percebe-se a constituição de um sujeito que permite verificar que, como afirma Stuart Hall (2001), a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza. No próprio conto esta tese se confirma: “[...] quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 40).

Neste contexto, ao espaço é dada a capacidade de mover-se. Os movimentos frequentemente são dirigidos para ou repelidos por objetos e lugares. Por isso, o espaço pode ser experienciado de várias maneiras, mais abstrata ou concretamente (TUAN, 1983). As personagens partilham mentalmente, portanto, os espaços descritos e assimilam a paisagem. Esta relação é independente do realismo da descrição e se estabelece de acordo com a percepção, experiências e representações. Assim, as formas pelas quais as personagens partilham e se relacionam com essa paisagem vai lhes conferir, também, identidade.

Logo, a ilha desconhecida deixa de ser realmente uma ilha e passa a ser uma metáfora do encontro com o outro, o que corresponde a um afastamento cada vez maior da maneira burocrática de ver o mundo que aparece no início do conto. A identidade pode ser compreendida, nesse conto, como resultado de uma diferenciação com relação à burocracia do início e às passagens de identificação entre pessoas e seus bens, ressaltando-se que o homem que queria um barco está em busca de si mesmo, pois não mais se identificava com as suas ações, ofício ou bens anteriores à busca pela ilha.

Segundo Chevalier & Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos*, a ilha é um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, apresentando um valor sacral concentrado, que se aproxima das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio, de paz, de refúgio. Assim, “a busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos” (1995, p.502).

Assim representada, a Ilha Desconhecida reveste-se, portanto, da condição de lugar, que recebe, acolhe e aconchega. “É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas” (SARAMAGO, 1998, p.61). Acrescente-se a esta análise as reflexões de Bachelard sobre a floresta e o “mistério de seu espaço indefinidamente prolongado além da cortina de seus troncos e de suas folhas, espaço encoberto para os olhos, mas transparente para a ação, um verdadeiro transcendente psicológico” (1988, p.229). A Ilha Desconhecida, que também se apresenta simbolicamente como floresta ao final da narrativa, possibilita a realização dos sonhos e desejos mais internos e intensos dos personagens, sendo espaço de união entre a consciência e os anseios do inconsciente. Neste contexto, para a compreensão da paisagem, a permanência é um elemento importante na ideia de lugar.

5.2.3 Barco x Caravela: não nos vemos se não nos saímos de nós?

Quando se pretende discutir a construção da identidade portuguesa a partir das representações manifestadas ao longo da história da literatura, não se pode deixar de levar em consideração que essa identidade nacional mostra-se carregada de um simbolismo característico, que traz o tema das viagens, das conquistas marítimas como o responsável pela constituição do discurso identitário. De fato, percorrendo a história da literatura, percebe-se que a questão das viagens é geralmente associada ao contato com o novo, o desconhecido, o outro.

Para alcançar esse objetivo, os portugueses fizeram uso de um instrumento particular, a *caravela* que, no *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (versão eletrônica, 2012) é definida como os navios, por excelência, dos descobrimentos

marítimos portugueses dos séculos XV e XVI. Desde *Os Lusíadas*, de Camões, considerado o responsável pela concretização de uma identidade épica portuguesa, a imagem das caravelas é associada às grandes navegações, a um Portugal gigante, impetuoso, “destinado biblicamente” a ser o Quinto Império.

Com efeito, a obra de Camões, grande poema mítico da literatura portuguesa, resume, inicialmente, a representação da identidade portuguesa enquanto nação descobridora de um novo mundo, que ultrapassou os limites marítimos através de seus barcos e, sobretudo, de suas caravelas. As constantes retomadas, ao longo dos séculos, dessa simbologia traz em si a sublimação do caráter épico que marcou o povo português. Ao criar uma epopeia sobre a nação, Camões cria também a imagem daquilo que seria, permanentemente, visto como o grande momento da história de Portugal enquanto protagonista de grandes descobertas ultramarinas, subjugando o mar sob o símbolo religioso e levando a “verdade” para as terras desconhecidas. São as viagens como forma de reafirmação da soberania portuguesa.

A imagem desse momento de elevação de Portugal contrasta com a própria época em que Camões escreve *Os Lusíadas*, o que ocorreu no começo do declínio de toda a grandeza alcançada nas conquistas pelo mar e do caráter messiânico do povo “escolhido” para ser o “semeador da verdade” entre os povos, elementos estes responsáveis pela imagem de um Portugal digno de se tornar o Quinto Império. Esse momento da história de Portugal e da Literatura Portuguesa é um ponto-chave para a análise da identidade nacional e de que forma ela pode ser pensada nos dias de hoje. Isso porque o progressivo contraste entre um passado glorioso e um presente decadente se faz perceptível ao longo da história literária portuguesa.

Outro momento relevante em que se tem a retomada da discussão em torno do modo como a identidade portuguesa pode ser representada é no período romântico português, com o conto *Aquela Casa Triste*, de Camilo Castelo Branco. O salto de quase três séculos após *Os Lusíadas* e das reivindicações de Gil Vicente revela um outro momento de constituição da identidade portuguesa, neste aspecto sendo pensada enquanto diferente do *outro* europeu. No conto, há uma certa “ética” romântica que propõe um ponto de vista em que a viagem, por meio das caravelas,

são encaradas de forma negativa, já que se tem, nesse período, conforme fora apontado por Gil Vicente séculos antes, o objetivo de se valer das conquistas marítimas somente como forma de acumulação de riquezas.

O passado surge, mais uma vez, como algo mais nobre do que o presente, que é representado como vazio de valor, empobrecido pelo decaimento de Portugal à periferia da Europa e que tenta, de algum modo, se igualar ao modelo europeu dominante, seja na arquitetura, seja no próprio modo de vida cotidiano. Este aspecto que aparece no conto de Camilo Castelo Branco revela mais uma forma de referenciação na constituição da identidade portuguesa por meio da literatura, e se refere a Portugal enquanto o antigo centro conquistador e à então periferia econômica e social europeia, uma característica que ainda é contemporânea inclusive. Em textos atuais,

A decadência do presente ganha corpo na imagem das caravelas de agora, que não são mais os veículos dos conquistadores, mas embarcações estéreis, paralisadas na calmaria do oceano. Se as caravelas, símbolo máximo da nação portuguesa, são agora barcos sem vigor, não é de se estranhar que os seus tripulantes estejam marcados pelo signo da melancolia e da morte. (LEAL, 2006, p.24)

Na literatura mais recente de Portugal, Saramago faz mais uma tentativa de pensar a identidade portuguesa. Em *O conto da ilha desconhecida*, ele revela um Portugal que se descobre *fora de si*; a busca do que é essa identidade se dá por um processo de deslocamento para fora de si mesmo. A proposta parece ser a de mostrar que o português, para se constituir, precisa primeiramente se autoconhecer, o que se aproxima da própria literatura em seu processo de assimilação de novas identidades, tão diversas quanto possíveis, incluindo o processo de sair de si para o encontro com o *outro*.

Nesse processo, o *barco/caravela*, no conto de Saramago, representa a alma portuguesa enquanto o instrumento que remete às grandes navegações e se revela, para o homem que queria o barco, a embarcação ideal para alcançar o seu objetivo:

Parece uma caravela, disse o homem, Mais ou menos, concordou o capitão, no princípio era uma caravela, depois passou por arranjos e adaptações que a modificaram um bocado, Mas continua a ser uma caravela, Sim, no conjunto conserva o antigo ar, E tem mastros e velas, Quando se vai

procurar ilhas desconhecidas, é o mais recomendável. (SARAMAGO, 1998, 28)

Com relação ao *barco*, elemento de forte significação simbólica na narrativa, torna-se necessário destacar que este adquire conotações diferentes segundo sua funcionalidade. Assim, enquanto desejo ainda impreciso, fruto do desejo impetuoso do protagonista, é denominado apenas de barco, pois designa o nome genérico de qualquer embarcação. Contudo, quando adquire sua funcionalidade específica, a de descobrir ilhas desconhecidas, para a ser denominado “*caravela*”, sobretudo no discurso do personagem principal.

Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos, Então estás decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões, Sendo assim, vai para a caravela, vê como está aquilo... (SARAMAGO, 1998, p.31)

Quando o objetivo é designar de forma geral uma embarcação, o que acontece na maior parte da narrativa, o termo mais empregado é “barco”, sobretudo pela mulher da limpeza, encarregada de cuidar dos aspectos físicos do barco, de forma a torná-lo digno de seu propósito primeiro: descobrir a ilha desconhecida. Entretanto, quando o sentido a ser alcançado passa a ser a condição idealizada pela viagem/sonho por mares já muito navegados e cujas ilhas desconhecidas podem até não existir, o termo utilizado passa a ser “caravela”, que, além de ser o símbolo da alma portuguesa para um certo coletivo, representa no conto uma espécie de identidade individualizada, ou melhor, o barco transforma-se em *lugar da identidade*, do seu encontro a partir da troca de experiências com o outro, mesmo por meio do sonho.

Tinha-lhe desejado felizes sonhos, mas foi ele quem levou toda a noite a sonhar. Sonhou que a sua caravela ia no mar alto, com as três velas triangulares gloriosamente enfunadas, abrindo caminho sobre as ondas, enquanto ele manobrava a roda do leme e a tripulação descansava à sombra. Não percebia como podiam ali estar os marinheiros que no porto e na cidade se tinham recusado a embarcar com ele para ir à procura da ilha desconhecida... (SARAMAGO, 1998, p.52-53)

Tal como acontecia nos tempos das grandes navegações, a caravela representa, de forma simbólica, uma tentativa de devolver aos portugueses a

grandiosidade perdida ou, então, a possibilidade de compreensão de que a identidade pessoal pode estar no próprio sujeito, e não fora dele, no desconhecido. Não haveria, então, necessidade de sair de si mesmo para encontrar-se. Como preconiza Dardel (apud BESSE, 2006, p.92): “a paisagem se deixa ver [...] o ser humano, ao situar-se nela visualmente, nela descobre as dimensões do seu ser. A paisagem é fundamentalmente um horizonte que se abre. A profundidade da paisagem é a existência”.

Enquanto símbolo da identidade nacional portuguesa por um lado, e a representação da identidade do *homem* que ora queria o barco, ora tinha o barco e ora controlava o leme [da caravela] por outro, a caravela pode ser relacionada, também, à intimidade portuguesa, sendo, portanto, a casa do português no passado e no presente, pois “[...] a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio da história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias mais antigos.” (BACHELARD, 1988, p.113)

No próprio conto, Saramago (1998, p.61) reconhece este aspecto: “Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar.” Para Bachelard (1988), é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para pensamentos, lembranças e sonhos do homem. Sem ela, o homem seria um disperso. Ela é o primeiro mundo do ser humano, um grande berço, o primeiro *lugar*. A caravela, portanto, simboliza também a casa do *homem do leme* e da *mulher da limpeza*, o seu *lugar*, na perspectiva humanista, de encontro consigo e entre eles.

A distinção entre *barco* e *caravela* se torna mais evidente nos momentos finais da narrativa: “Então, por si mesma, a caravela virou a proa em direcção à terra” (SARAMAGO, 1998, p.58). E de forma mais contundente, nesta passagem, além dessa distinção, se reforça a ideia de lugar e de casa (portuguesa): “[...] o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (1998, p.62).

Saramago explora neste conto, ainda, a aceitação do que se foi, do que se pode ser e do que se pretende ser e, a partir disso, os conflitos na busca por uma nova identidade, levando em consideração o contexto no qual esse sujeito está inserido. Na contemporaneidade, uma espécie de julgamento moral da situação na qual se encontra o homem dessa sociedade.

O conto da ilha desconhecida consiste, portanto, em uma literatura crítica que ficcionaliza o contexto vivenciado pelo homem contemporâneo. Segundo Jane Tutikian (1995, p.45), “[...] viver a contemporaneidade é também perceber que o tempo do fascínio absoluto foi ultrapassado por um diálogo mais democrático com a tradição.” Uma relativização histórica e cultural que consiste na busca constante, indispensável e inerente do homem para que este possa, de maneira consciente, inventar e se reinventar na sociedade em que vive.

A ilha desconhecida somos nós próprios e, nesse conto, quando se pinta dos lados que o nome da caravela é Ilha Desconhecida, as últimas palavras são: “Com a maré do meio-dia, a caravela partiu à procura de si mesma.” E, no fundo, é isso. Nós andamos à procura de nós próprios e essa busca pode tomar vários caminhos, alguns passam pela religião, outros passam... os caminhos são múltiplos, e eu procuro passar, enfim, por uma coisa muito simples, mas parece que não funciona sempre, que é a razão. (SARAMAGO, 2006)

As obras de José Saramago têm conduzido, portanto, a problemas existenciais, sociais e ético-científicos que estão ainda em aberto, e à literatura também cabe introduzir na discussão desses problemas a contribuição para tais interrogações. Segundo Carlos Reis (2002, p. 3), “José Saramago convida a uma reflexão acerca da possibilidade e da responsabilidade de nos conhecermos, passando esse autoconhecimento pelo conhecimento do outro.”

No conto em tela, verifica-se a busca pela identidade, através de artifícios ficcionais que permitem ao autor tocar em um dos aspectos mais característicos da sociedade contemporânea que, em sua aparente ânsia uniformizadora, dissolve as singularidades numa cultura pretensamente universal, influenciada pela indústria cultural. O que está em jogo, então, é a perda da identidade em uma sociedade que cultiva a individualidade e, paradoxalmente, estabelece padrões estreitos de conduta e de aparência.

A questão que *O conto da ilha desconhecida* apresenta é a individualidade em crise, pois a aparente proximidade entre o homem que queria um barco e a mulher da limpeza se dá, em primeira instância, no plano dos ideais, na busca da ilha desconhecida. Ambos exercem papéis diferentes no conto e possuem maneiras distintas de vislumbrar a procura pela ilha. Contudo, o reconhecimento da própria individualidade é deslocado e se afirma através da busca de si mesmo, de forma simbólica.

Das relações estabelecidas entre os estudos da percepção da paisagem e suas representações literárias, associadas aos processos formativos de constituição de identidades, é possível evidenciar o quanto a espacialidade neste conto de José Saramago, representada aqui, sobretudo, pela Ilha (Desconhecida), evidencia as aspirações e realizações dos protagonistas. Não consiste em mero cenário estático onde contracenam personagens. Representa, antes de tudo, o sentido maior dado às descrições dos sonhos, dos devaneios, das necessidades do protagonista e de sua fiel companheira, sobretudo quando a Ilha Desconhecida se lança ao mar, à procura de si mesma.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É desafiador, apesar dos inúmeros trabalhos já existentes, falar sobre a obra de José Saramago. Desafiador e complexo, porque muito já foi dito sobre quase tudo o que ele escreveu, desde a grande repercussão do prêmio Nobel até os dias atuais. O desafio proposto, então, foi tentar dizer o que ainda não tinha sido dito sobre as obras em análise, mas, claro, levando em consideração os trabalhos existentes, inclusive sobre os mesmos textos aqui escolhidos.

A partir de então, a principal intenção deste estudo foi, como o título antecipou, analisar como as identidades se constituíam nas obras *O conto da ilha desconhecida* e *Ensaio sobre a cegueira* a partir das relações estabelecidas com a paisagem. Para tanto, foi necessário recorrer a aproximações interdisciplinares entre áreas de conhecimento diversas: além da literatura e da crítica literária, os fundamentos epistemológicos da Geografia Humanista Cultural, cujas bases filosóficas assentadas na Fenomenologia deram o tom do trabalho, permitindo a sua organização metodológica, sem esquecer as contribuições dos Estudos Culturais para o estudo sobre identidade.

As categorias geográficas espaço e lugar, de cunho humanista, foram essenciais para se compreender a configuração da paisagem numa perspectiva humanista cultural, associadas aos estudos dos precursores dessa corrente geográfica, Eric Dardel e Yi-Fu Tuan, bem como dos filósofos da fenomenologia que fundamentam suas discussões teóricas, com destaque para Gaston Bachelard.

Para se avançar no entendimento sobre as questões relacionadas à identidade nas obras e suas relações com os espaços e lugares, as reflexões sobre topofilia, topofobia e apinhamento, além de algumas questões simbólicas, próprias do fazer literário, foram decisivas para depreender, por meio da análise textual, as considerações necessárias ao alcance dos objetivos do trabalho proposto.

Discutiu-se, para tanto, que o conceito de identidade tem sido submetido a diversas problematizações nas últimas décadas, sobretudo por diversas intervenções intelectuais e políticas. Dessa forma, as políticas de identidade contemporâneas têm sido confrontadas com um elemento complicador, que

desestabiliza uma concepção de identidade definida previamente ou constituída de acordo com o contexto social no qual o indivíduo está inserido. Assim é que a noção de identidade passa a ser relacionada com a de identificação, que pressupõe um caráter inacabado, processual e habitado constitutivamente pela diferença e pela alteridade.

Além disso, em Saramago, as categorias geográficas espaço, lugar e paisagem, assim como a linguagem poética, são signos abertos. Apresentam a forma, mas não revelam tudo, porque a aparência é composta de elementos que não de se permitem conhecer numa leitura desavisada, pela riqueza das metáforas e suas ressignificações. A paisagem pode, ainda, esconder ou revelar as contradições dos espaços territorial ou simbólico, como foi visto.

Com efeito, as narrativas do escritor português José Saramago têm apontado reflexões sobre questões amplamente contemporâneas, sobre a vida do homem e sua relação com o mundo em que vive, constatando-se a problematização sobre a própria identidade, sua relação com espaços e lugares, bem como o contexto vivido pelo homem contemporâneo e os dilemas presentes na constituição de sua subjetividade.

As obras aqui analisadas convertem-se em elementos significativos e reflexivos da relação construída entre autor, leitor e sociedade. Saramago, em suas narrativas ficcionais, apresenta metáforas e representações fluidas e abertas, oferecendo distintas possibilidades de inferência, sobretudo com relação às personagens do romance e do conto, à constituição da identidade na contemporaneidade e sua relação com os espaços ou lugares.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, observa-se uma trajetória que se inicia com a cegueira branca e segue para o manicômio representado como espaço de profunda deteriorização dos valores humanos e éticos, desde suas bases mais primitivas, como as noções de limpeza e alimentação, por exemplo, onde a sujeira física confunde-se com a podridão subjetiva, que se manifesta através da perda da noção de higiene e cuidado, do trato com a comida, dos estupros e assassinatos, quase um caminho para a perda do sentido de humanidade.

Em seguida, tem-se as ruas como espaço do caos, da contínua degradação humana e das provações. Contudo, a partir das relações estabelecidas nas ruas, são resgatadas algumas casas, as quais representam o lugar de acolhimento, de segurança, de conforto, onde as personagens conseguem recuperar, de forma gradativa, parte de sua dignidade, através de procedimentos simples, porém que haviam sido esquecidos, como dormir em camas arrumadas, usar roupas limpas, sentar-se à mesa para fazer uma refeição, entre outras, como forma de reverter o quadro apresentado pelo autor durante o romance: “Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse, Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade [...]” (SARAMAGO, 1995, p.244).

A cegueira branca é uma experiência que permitiu aos personagens principais descobrirem-se a si mesmos e ao outro, numa dimensão significativa, que não passou, de fato, pelo mundo visível e perceptível, pois estavam “cegos”. Mas que tipo de cegueira era essa? Para compreendê-la, foi necessário fazer uma incursão pelo imaginário e pelo simbólico, para demonstrar que a tal cegueira não era necessariamente física, mas, sobretudo, ética, dos valores considerados humanitários. Este romance, enquanto narrativa ficcional alegórica, revela um mundo desumanizado que somente se torna evidente depois que todos “cegam”. A partir do que é vivido e experienciado desde então, ora em espaços, ora em lugares bem demarcados, é que as identidades afloram, se perdem, se reencontram, se fragmentam, se constituem.

Em *O conto da ilha desconhecida*, Saramago retoma uma antiga interrogação que aflige o ser humano desde a Antiguidade. Ontem, como hoje, as relações humanas são conflitantes, sobretudo a comunicação entre o “eu” e o “outro”, ainda que se desenvolvam as mais diversas tecnologias de comunicação, mas a outra forma de interação, a humana propriamente dita, continua a ser confusa. Conclui-se, a partir disso, que a burocracia e o excesso de racionalidade são vistos como impossibilitadores da afirmação da identidade e da relação com o outro, em oposição ao sonho. O afastamento do homem que queria um barco da maneira burocrática de se relacionar com o mundo e com os outros e sua aproximação da

mulher da limpeza equivalem ao fortalecimento de sua identidade, o que só é possível a partir das relações estabelecidas nos espaços vividos e “sonhados”, sobretudo a ilha desconhecida. A ideia de um Portugal que também precisa se reencontrar enquanto identidade nacional se faz marcante, mesmo que de forma simbólica.

Esta discussão não se encerra aqui, até porque o texto literário, como muitas vezes já afirmou a crítica, permite mais e mais interpretações e possibilidades de análise. A intenção foi dizer o que ainda não foi dito, principalmente com relação ao objeto de estudo específico. O próprio Tuan (1980, p.56) acentua que “a literatura, mais do que os levantamentos das ciências sociais, nos fornece informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos.” Portanto, para além do que foi dito, a literatura de José Saramago, dada sua importância e qualidade de produção, sempre possibilitará mais e mais (re)leituras.

A questão do espaço e da identidade, para Saramago, vai muito além dos limites da criação literária: invade os aspectos padronizados do conhecimento, fazendo com que o leitor se transporte ao seu universo narrativo, identificando-se com suas personagens, conquistando, através da reflexão, a experiência do autoconhecimento.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e Poética na Literatura Contemporânea: em estudo sobre José Saramago*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BASTOS, A. R. V. R. Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas. In: *Espaço e Cultura*, n. 5, p. 45-66. jun.1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Kahar Editora, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Cultura e espaço na Teoria da Literatura. *Via Atlântica*. (8): 83-97, 2005.
- BURITY, Joanildo. *Psicanálise, identificação e a formação dos atores coletivos*. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/textosonline/cienciapolitica/jburity07.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2006.
- CARREIRA, Shirley de S. Gomes. A (des)construção da identidade na obra de José Saramago. Disponível em: <<http://www.geocities.com/ail-br/ensaioport.html>>. Acesso em: 15 set. 2004.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: *Literatura Portuguesa: História, memória e perspectivas*. BUENO, Aparecida de Fátima Bueno et al (orgs.). São Paulo: Alameda, 2007.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. 2. Ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CORREIA, Marcos Antonio. Ponderações reflexivas sobre a contribuição da Fenomenologia à Geografia Cultural. *R. RA'E GA* (11): 67-75, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARAH, Paulo Daniel. *Geografia da ausência: o espaço na Literatura Palestina (da terra natal ao Brasil)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In: FERREIRA, Lúcia M. A. e ORRICO, Evelyn G. D. (Orgs.). *Linguagem, Identidade e Memória Sociais: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.35-51.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. O Conto da Ilha Desconhecida, de José Saramago: o sulcar o oceano íntimo do ser. *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba, 2003. p. 630-635.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. A arte da espreita: a narrativa portuguesa contemporânea. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al (Orgs.). *Literatura Portuguesa: História, memória e perspectivas*, São Paulo: Alameda, 2007.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 144 p.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001. 102 p.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOLZER, Werther. A geografia humanista: uma revisão. *Espaço e Cultura* – edição comemorativa. p. 137-147, 1993-2008.

_____. O conceito de lugar na geografia humanista cultural: uma contribuição para a geografia contemporânea. *GEOgraphia*. 5 (10): p. 113-123, 2003.

_____. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. *Revista Território*. 2 (3). p. 77-85, 1997.

_____. O lugar na geografia humanista. *Revista Território*. Rio de Janeiro. ano IV, n. 7. p. 67-78. jul./dez. 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. 330 p.

LAURENTI, Carolina e BARROS, Mari Nilze Ferrari de. Identidade: questões conceituais e contextuais. Disponível em: <<http://www2.vel.br/ccb/psicologia/revista/textov2n13.htm>> Acesso em: 12 nov. 2005.

LEAL, Isabela Guimarães Guerra. O Naufrágio das Caravelas. O MARRARE – Periódico do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ. N. 7. Disponível em: www.omarrare.uerj.br/numero7/isabela.htm.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: O sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Universa, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MELLO, J. Geografia Humanista: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. In: *Revista Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro, n. 52, out./dez., 1990.

MONTEIRO, Carlos Augusto F. *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2002.

_____. (2006) apud OLIVEIRA, Livia de e MARANDOLA Jr, Eduardo. Caminhos geográficos para a literatura. In: ALVES, Ida Ferreira e FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010.

OLANDA, Diva Aparecida Machado e ALMEIDA, Maria Geralda de. A geografia e a literatura: uma reflexão. *Geosul*, Florianópolis, v. 23. n. 46, p.7-32, jul./dez. 2008. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/download/.../11721>. Acesso em: 04 out. 2010.

OLIVEIRA, Livia de e MARANDOLA Jr, Eduardo. Caminhos geográficos para a literatura. In: ALVES, Ida Ferreira e FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010.

REIS, Carlos. Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea. Disponível em: www.instituto-camoes.pt/revista/ficcaopt.htm>. Acesso em: 19 dez. 2011.

ROCHA, Samir Alexandra. Geografia Humanista: história, conceitos e o uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo. *Revista RA'EGA*, Curitiba, Editora UFPR, n.13, p.19-27, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. In: *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000. p.135-150.

SANTOS, Luis Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. In: O artesão inquieto da língua portuguesa. Entrevista por Vitor Casimiro. Disponível em: <http://www.educacional.com.br/entrevistas/entrevista0047b.asp>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

SILVA, Rosemere Ferreira da. As estratégias discursivas na construção do sujeito histórico, através da literatura engajada de José Saramago, Uanhenga Xitu e Severo D'Acelino. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/04/pdf/rsilva.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.) et al. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 133 p.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TUTIKIAN, Jane. *Na História com Saramago*. Caderno do IL UFRGS. Porto Alegre, n. 13, jul. 1995.

WANDERLEY, V. M. Geografia e Poesia do Sertão Nordestino. *Capítulos de Geografia Nordestina*. Aracaju, NPGeo/UFS, 1998.