

Em busca do eu desconhecido: amor e subjetividade errante em O conto da Ilha Desconhecida, de José Saramago

Vanessa Cardozo Brandão*

Resumo

Em romances, contos, crônicas e livros de viagem, José Saramago trata do tema da viagem de forma recorrente. Na perspectiva filosófica, pode-se logo perceber a temática como reflexão sobre o homem e sua viagem no mundo. Em dupla interpretação, a viagem poder ser lida ainda como percurso do próprio texto – viagem da escrita, viagem da leitura, percorrer de sentidos em movimento, errantes como o próprio viajante. Em *O conto da ilha desconhecida* (SARAMAGO, 1998), escolhido para este trabalho, a dupla leitura da viagem como tema é atravessada ainda pela reflexão sobre a subjetividade. No conto, a ideia de um sujeito dado como pronto, inteiro (que poderíamos relacionar ao sujeito cartesiano) é colocada em xeque para que, então, se apresente um outro modelo de subjetividade atravessada pelo encontro com o outro como aventura, a partir da relação amorosa desenhada no texto. Tomando *O conto da ilha desconhecida* como micronarrativa exemplar na obra de Saramago, pretende-se mostrar como o autor coloca a questão de uma subjetividade em processo, que busca seu questionamento filosófico fora de si, no outro e, ainda, na escrita. Para isso, principalmente, as ideias de Derrida e Blanchot são importantes operadores de leitura do texto.

Palavras-chave: Amor; sujeito por vir; literatura; viagem; José Saramago.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora Adjunta de Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1119-212X>.

In Search of the Unknown Self: Wandering, Love and Subjectivity in The Tale of the Unknown Island, by José Saramago

Abstract

In novels, short stories, chronicles and travel books, José Saramago writes about the theme of travel on a recurring basis. From a philosophical perspective, one can immediately perceive the theme as a reflection on man and his journey in the world. In a double interpretation, the journey can also be read as a journey of the text itself – a journey of writing, a journey of reading, traveling with meanings in motion, wandering like the traveler himself. In *The Tale of the Unknown Island* (1998), chosen for this work, the double reading of the journey as a theme is also seen through the reflection on subjectivity. In the short story, the idea of a subject given as a whole (which we could relate to the Cartesian subject) is questioned so that another model of subjectivity is presented, crossed by the encounter with the Other as an adventure, based on the loving relationship as presented in the text. Taking *The Tale of the Unknown Island* as an exemplary short narrative in Saramago's work, it is intended to show how the author poses the question of a subjectivity in process, which seeks its philosophical questioning outside of itself, in the other, and even in the writing. For this, mainly the ideas of Derrida and Blanchot are important operators of text reading.

Keywords: Love. Subject to come. Literature. Travel. Jose Saramago.
Introdução

Introdução

Este trabalho insere-se em uma pesquisa maior, realizada na tese do doutorado (BRANDÃO, 2010) que operou uma leitura metalinguística da viagem na obra de Saramago. Em romances, contos, crônicas e livros de viagem, o autor trata do tema de forma recorrente. Lendo a viagem na perspectiva filosófica, pode-se logo perceber a temática como uma reflexão sobre o homem e sua viagem no mundo. A viagem da vida, do ser, do “ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 1999). Em dupla interpretação, a viagem poder ser lida ainda como percurso do próprio texto – viagem da escrita, viagem da leitura, percorrer de sentidos em movimento, errantes como o próprio viajante.

Em **O conto da ilha desconhecida**, escolhido para este trabalho, a dupla leitura da viagem como tema é atravessada ainda por uma questão: a reflexão sobre a subjetividade. Sob esse aspecto, concentrar-se-á a leitura aqui apresentada. Nesse conto, a ideia de um sujeito dado como pronto, inteiro (que poderíamos relacionar ao sujeito cartesiano) é colocada em xeque para que, então, se apresente um outro modelo de subjetividade.

Tomando **O conto da ilha desconhecida** como narrativa que condensa algumas estratégias autorais importantes na obra de Saramago, pretende-se mostrar como o autor coloca a questão de uma subjetividade em processo, que busca seu questionamento filosófico fora de si, no outro e, ainda, na escrita. Para isso, principalmente, as ideias de Jacques Derrida e Maurice Blanchot serão importantes operadores de leitura do texto.

A ilha desconhecida: loucura do incalculável

Começemos pelo projeto que se apresenta logo de entrada na narrativa do conto: um homem que quer navegar em busca de uma ilha desconhecida. Para conseguir realizar seu projeto, o homem resolve pedir um barco ao rei. Desde já, percebe-se o uso da estratégia narrativa comum a outros textos de Saramago: a alegorização. Assim como a cegueira branca de **Ensaio sobre a cegueira**, o avassalador centro comercial em **A caverna**,

a morte que decide parar de matar em **As intermitências da morte**, a busca da ilha desconhecida constitui-se como fato primeiro, pretexto alegórico para que toda a narrativa se desenvolva, revelando outras questões a partir de um simples acontecimento.

A partir desse procedimento alegórico, que cria fatos aceitáveis apenas no mundo imaginário, abre-se na escrita do autor espaço para a denúncia e o questionamento da sociedade real. Estratégia autoral, a alegoria¹ inaugura no espaço da ficção um acontecimento irreal que acaba se desdobrando sobre a realidade. No conto, a alegoria se presta à crítica do poder e da razão ocidental. Várias personagens incorporam essas alegorias. Em um polo, apresentam-se personagens ligadas ao poder e ao saber. Representando o poder, o rei (e a estrutura de governo em torno dele), que exige que o homem se interpele à “porta das petições”. O capitão e os marinheiros serão simbólicos do saber, pela condição de conhecimento e experiência marítima. Em outro polo, personagens comuns, entretanto centrais na narrativa: o homem e a mulher da limpeza. Sem poder, sem saber, essas figuras “menores” da sociedade aparecem como “heróis” no conto.

Essa preferência pelo excluído acontece ainda em outras obras do autor. Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1987, p. 401) aponta, em três romances (**Levantado do chão**, **Memorial do convento** e **O ano da morte de Ricardo Reis**) que utilizam a ficção como forma de questionamento das verdades históricas, como há um projeto de dar voz à população marginal, “inverte[ndo] o modelo ideológico em que ela não passava de ouvinte, seguidora, repetidora da verdade [...]”. Visão compartilhada por Maria Alzira Seixo (1987, p. 42), que observa que o ponto de vista de Saramago privilegia heróis da ação que sejam representantes da massa popular.

O próprio Saramago confessa sua simpatia ideológica por essas personagens que são “pessoas comuns”:

Este sentimento trágico do desperdício humano (para parafrasear o título célebre de Miguel de Unamuno), vê-se todos os dias, mas não pensamos nisso. [...] É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e ninguém quer saber

1 Para esse trabalho, partimos da alegoria benjaminiana e incorporamos sua dimensão dialética. O conceito de alegoria em Benjamin, articulado em “A origem do drama barroco alemão” (BENJAMIN, 1984), é de particular interesse neste trabalho, pois dá à alegoria um caráter de questionamento da suposta verdade romântica do símbolo. Benjamin resgata a alegoria característica do drama barroco e mostra como ela reaparece na modernidade. Em oposição ao símbolo romântico, que tem um significado motivado e colado à sua origem, a alegoria guarda na arbitrariedade sua maior potência: ela abre os horizontes de interpretação provocando uma constante renovação de significados.

quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas [...]; é essa hipótese falhada a uma quantidade inumerável de pessoas que de certa forma me indigna, porque as pessoas não têm mais do que uma vida. E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 82).

É importante, pois, ressaltar esse caráter da obra de Saramago, de reflexão sobre o “sentimento trágico do desperdício humano”, e sua relação com a visão alegórica – para Walter Benjamin, sintomática de épocas de perdas de sentido no mundo. Em oposição ao poder/saber, o homem protagonista aparece desde o início da narrativa com um projeto inusitado. A sua petição desde logo rompe com a hierarquia, não respeitando as diversas instâncias burocráticas e demandando contato direto com o rei: “Calculara ele, e acertara na previsão, que o rei, mesmo que demorasse, três dias, haveria de sentir-se curioso a ver a cara de quem, sem mais nem menos, com notável atrevimento, o mandara chamar [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 15).

O protagonista da narrativa subverte desde logo o modelo de poder e ideologia, em nome de seu projeto pessoal. Um projeto absurdo: o homem que deseja navegar rumo a uma ilha desconhecida. Em oposição ao *logos*, o projeto central da narrativa é sem lógica, sem razão. Um projeto que vale a pena, luta a ser empenhada pelo protagonista. Contra toda razão, empenha-se a loucura do homem:

Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se estivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida. (SARAMAGO, 1998, p. 17).

Rumar ao desconhecido é simbólico dessa oposição ao poder e ao saber racionais da sociedade: mesmo sem nenhum saber – aliás, motivado pelo não saber –, é que o homem decide rumar ao desconhecido. Por isso, por abandonar o raciocínio lógico e a razão, o homem é tomado como “louco

varrido”. Lembrando da ligação que Foucault estabelece entre saber e poder: abandonar o saber é também abandonar o poder. Silvana Oliveira lembra que, para Foucault, o mapa é um instrumento poderoso de saber-poder, já que além de ter sido usado para medir, na Grécia Antiga, a partir da Idade Média ele é uma das ferramentas mais importantes para os viajantes que se aventuram no mundo, em busca de novas conquistas e informações. “Nessa perspectiva, o mapa passa a ser visto como metáfora do conhecimento: mapear significa prever, pôr todas as rotas a descoberto. Um mapa, uma garantia. Mapear o deserto permite torná-lo inteligível, dominável [...]” (OLIVEIRA, 1995, p. 142).

Assim, navegar a esmo, sem mapa e sem saber operar os instrumentos de direção significa entregar-se à impotência, assumi-la, mas ainda assim continuar navegando. Coloca-se, então, um paradoxo: na passividade, na entrega à sua falibilidade, o homem encontra sua potência ativa para resistir ao *logos* opressor. Afinal, como Derrida propõe no ensaio *Rogues: two essays on reason* (2005), a própria razão, quando se coloca no lugar do cálculo, tende ao totalitarismo negativo. Assim, em nome de uma heterogeneidade racional, o filósofo propõe colocar em questão a autoridade unificadora/arquitetônica do “mundo”. Para “salvar a honra” da razão, é preciso, antes de tudo, salvar a razão de si mesma, da sua “auto-imunidade”, nos termos do conceito formulado por Derrida. Assim, paradoxalmente, o risco da razão se encontra no seu próprio movimento de sistematização universal, que elimina a pluralidade do pensamento e leva a uma irracionalidade do racional. A necessidade de “salvar a honra” da razão é um dever que deixa implícita a ideia de perda, um risco da razão de perder ou deixar-se perder.

Diante do paradoxo, de uma razão que perde a razão, o projeto de salvar a razão deve, então, passar pela entrega ao fracasso, ao reconhecimento da impossibilidade da própria razão:

Uma filosofia em luto, eu disse, tanto porque o mundo estaria prestes a perder a razão, a perder-se como mundo, ou ainda porque a razão mesma estaria prestes a tornar-se ameaçadora; ela seria um poder, teria o poder de ameaçar a si mesma, de fazer perder o sentido e humanidade no mundo. Perder-se por si mesmo, afundar-se por conta própria, *auto-imunizar* a si mesma, como eu preferiria dizer para designar essa estranha lógica ilógica através da qual um ser vivente pode espontaneamente destruir, de forma autônoma, a própria coisa em si que

supostamente seria responsável por protegê-lo do outro, por imunizá-lo contra a intrusão agressiva do outro. Porque falar dessa forma de *auto-imunidade*? [...] Para situar a questão da vida e do ser vivente, da vida e morte, da vida-morte, no coração das minhas colocações. (DERRIDA, 2005, p. 123).

Não por acaso, Derrida recorre a uma metáfora marítima para apresentar como “evento” esse “afundamento” da razão, essa entrega à sua própria falibilidade, à morte e ao luto. Nessa “lógica ilógica”, o afundamento é uma abertura, uma possibilidade de combater o totalitarismo da razão. Assim, entregar-se a um projeto sem-razão, à busca de uma ilha desconhecida, é a loucura que coloca em xeque a hiper-racionalidade da sociedade e que, então, pode resgatar o humano. Loucura maior do que a busca da ilha desconhecida é a pretensão de total conhecimento do mundo por parte do capitão, personagem-símbolo do saber:

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 que sou, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas, Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma onde nunca ninguém tenha desembarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar. (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Ironicamente, a fala do homem revela o paroxismo, a irracionalidade da razão que, através da crença no total conhecimento do mundo, nega a possibilidade da existência do desconhecido. O homem, em seu não saber, desmascara o absurdo da pretensão totalitária do saber. O desconhecido torna-se, assim, o possível impossível de Derrida:

O evento deve ainda anunciar-se como im-possível; deve anunciar-se sem chamada prévia, sem aviso prévio, anunciar-se sem anunciar-se, sem nenhum horizonte de expectativa, nenhum telos, formato, forma ou pré-formação teleológica. [...] Um evento ou uma invenção é possível apenas como im-possível. (DERRIDA, 2005, p. 144).

Os marinheiros se recusam a embarcar no barco, pois “não iriam eles tirar-se do sossego de seus lares e da boa vida dos barcos de carreira

para se meterem em aventuras oceânicas, à procura de um impossível [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 39). Ao mesmo tempo, a busca da ilha desconhecida tem de ser possível, pois, como vemos na resposta do homem no diálogo com o rei: “Por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida [...]” (p. 17). Abrindo-se a esse projeto (im)possível, o homem entrega-se ao incalculável, ao acontecimento. A busca da ilha desconhecida acontece, então, menos com objetivo de conquista, de expansão de domínios e conhecimento do mundo: “E essa ilha desconhecida, se a encontrares, será para mim, A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas quando deixam de o ser, talvez esta não se deixe conhecer, Então não te dou o barco, Darás [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 18).

O homem reconhece valor na ilha desconhecida, na possibilidade de ela não se sujeitar ao conhecimento humano. Afinal, para ele, o projeto de busca da ilha desconhecida é menos uma vontade de saber e conhecer o mundo, mas antes um projeto de busca de si mesmo, um eu que pode se encontrar quando sai em busca de si.

Essa potência da ilha, de não sujeitar-se ao conhecimento humano, é ainda indicativo de uma visão crítica do lugar central do homem no mundo. Em outros momentos, os objetos e até animais são apresentados como “seres”, não apenas elementos passivos que servem à humanidade, mas como coisas ativas, em sua passividade. No diálogo entre homem e rei, surge o questionamento da relação de propriedade do 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 pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres tu dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, é nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar.” (SARAMAGO, 1998, p. 18).

É o homem quem desafia poder, inverte lógica “racional”, tirando o rei do lugar de dono e colocando o barco como proprietário do rei. Desvela-se a relação de poder: o rei não deveria estar ali apenas a servir o reinado e, assim, não apenas às pessoas, mas também a todos objetos que fazem parte dele? À frente do poder real, o poder do barco: coisa colocada antes do totalitarismo do sujeito. Em outro momento, no diálogo entre capitão e homem, o autor insere na fala do protagonista uma posição de humildade frente ao objeto:

O capitão veio, mirou o homem de alto a baixo, e fez a pergunta que o rei se tinha esquecido de fazer, Sabes navegar, tens carta de navegação, ao que o homem respondeu, Aprenderei no mar. O capitão disse, Não to aconselharia, capitão sou eu, e não me atrevo com qualquer barco, Dá-me então um com que possa atrever-me eu, não, um desses não, dá-me antes um barco que eu respeite e que possa respeitar-me a mim. (SARAMAGO, 1998, p. 26).

O homem não quer um barco que possa dominar, com que possa se “atrever”. Ele deseja antes um barco com que tenha uma relação de confiança mútua. Para que se coloque essa relação de respeito entre sujeito e objeto, é preciso antes que o homem abra mão da sua centralidade e reconheça a autonomia do objeto barco. Em outro momento, a mulher da limpeza é quem sugere a subjetivação de um objeto, na humanização do barco: “As velas são como os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervo, E as costuras são como os nervos das velas, pensou a mulher da limpeza, contente por estar a aprender tão depressa a arte da marinharia.” (SARAMAGO, 1998, p. 37).

A descrição do barco, de suas partes em comparação a músculos e nervos, dá vida a um objeto. Todas essas passagens citadas colaboram com indícios de um modelo de subjetividade menos idealizada, menos centralizada, no conto, como se verá a seguir.

O ser como busca

É importante retomar aqui um dos diálogos entre o homem e a mulher da limpeza, fundamental na leitura da questão da subjetividade:

[...] mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava

importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer, Não é a mesma coisa. (SARAMAGO, 1998, p. 40-41).

É assim, na busca do eu fora de si, ao colocar-se em movimento no projeto de navegar em direção ao desconhecido, que o homem começa a descobrir e questionar-se na relação com o outro. Para Michel Collot, esse é o movimento da arte moderna, que coloca o sujeito lírico “no ponto de encontro entre o exterior e o interior, entre o mundo e a linguagem [...]” (2004 p. 169). Em oposição ao sujeito romântico, coeso em sua interioridade manifesta num movimento introspectivo do texto:

É apenas saindo de si que ele [o sujeito moderno] coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro* (grifo do autor). (COLLOT, 2004, p. 167).

Assim é que o homem reconhece o projeto de buscar a ilha desconhecida como uma busca de si: “Se não saís de ti, não chegas a saber quem és [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 40). Um sujeito que não se sabe pronto, que está em processo, portanto, precisa colocar-se em movimento, na busca de uma subjetividade sempre errante, porque sempre exterior a si. Essa formação do sujeito no outro parece ainda ser o movimento descrito por Blanchot na imagem da “comunidade inconfessável” (1983). Partindo de Bataille, Blanchot reflete sobre a formação da comunidade a partir do princípio da incompletude. O sujeito, sabendo de sua finitude e precariedade, busca o outro, não para completar-se, mas, antes, para compartilhar a incompletude de cada um no outro, também incompleto. Assim, a tensão da finitude de cada ser se transfere para a própria comunidade, que se torna também finita.

Como assinala Silvana Oliveira, o viajante é mesmo essa figura exemplar de alguém que sai de si e busca na relação com o outro uma vivência, não para identificar-se e restaurar uma inteireza na sua identidade, mas para configurar a própria mobilidade e o caráter de travessia do ser:

Instalado nas tramas do Um e do Múltiplo, agente de uma viagem que é a própria imagem da aventura, habitante de um mundo outro tornado narrativa, o estrangeiro aponta para a superação das categorias do universal e do particular, para a abolição da dicotomia eu-outro, pois é alguém que vive nas margens, nos interstícios entre o dentro e o fora, alguém que não busca o outro para ver-se no espelho, para auto-definir-se, alguém que vivencia a errância enquanto travessia, que trafega por entre as fronteiras móveis da identidade, pois é aquele que atravessa. (OLIVEIRA, 1995, p. 130)

Assim, o projeto da viagem do homem é mais do que uma simples aventura, é ainda uma busca através da qual ele pode colocar-se no lugar de “estrangeiro” viajante, estabelecendo com o outro – a mulher da limpeza – não uma relação de identidade, mas, antes, uma relação que dá impulso para a mobilidade do ser. Eu e outro não coincidem: estão sempre marcados por uma distância que os coloca em trânsito.

Na narrativa, essa tensão entre eu e outro será manifestada de forma intensa no amor entre o homem e a mulher da limpeza, que se insinua como acontecimento da narrativa: “É bonita, realmente é bonita, pensou o homem, que desta vez não estava a referir-se à caravela.” (SARAMAGO, 1998, p. 47). A mulher que abandona o serviço no palácio do rei e decide embarcar no projeto em busca da ilha desconhecida torna-se uma das descobertas que se revelam ao homem durante seu percurso. No entanto, a princípio, essa relação será marcada pelo desencontro e dissimetria, tal como a “comunidade dos amantes” de Blanchot: “nem seria preciso dizer o que ele pensou, É bonita, mas o que ela pensou sim, Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas se enganam nos sentidos do olhar, sobretudo ao princípio.” (SARAMAGO, 1998, p. 49).

Também a noção de comunidade está marcada por um paradoxo, assentada na relação dissimétrica do eu com o outro, no abismo entre eu e outro. A incompletude lança o ser à comunidade, mas a diferença entre eu e outro acaba levando a sua dissolução. Daí, comunidade inconfessável: que não entrega seu segredo – ainda, que não tem como entregá-lo, pois não encontra palavras para dizê-lo. Dentro dessa reflexão sobre a subjetividade exterior, insere-se a percepção de falência da linguagem. Vale lembrar que essa dissimetria entre eu e outro está ainda relacionada em Blanchot à dissimetria entre autor e leitor (1983, p. 67).

Segue-se aqui a perspectiva trabalhada em Blanchot (1995), de uma passividade na atividade. Um sujeito dilacerado que reconhece e aceita sua falibilidade e ainda assim escreve. Nessa escrita, convivem fala e silêncio, morte na vida. Nessa escrita, o sujeito fala em direção ao silêncio, ao esvaziamento – num momento de impotência, de deixar-se tomar pelo não saber, pela possibilidade do naufrágio, é também o momento da soberania: instante de aceitação e entrega à angústia, ao não saber através de uma experiência interior. Dessa forma, no diálogo com o capitão, o homem reconhece possibilidade do naufrágio e aceita o risco, porque naufragar não é um fracasso: “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. 27-28). Naufragar seria um possível resultado da busca do desconhecido, já que nessa viagem o homem não caminha em direção a uma meta fixa. Na escrita do desastre, o fracasso é uma possibilidade assumida. O texto torna-se lugar de um acontecimento, um porvir que não se anuncia, já que não se conhece o horizonte final – tal como a ilha desconhecida, que não se antevê no horizonte e nos mapas.

Então, nessa escrita, abre-se espaço para se refletir sobre o próprio texto. Sobre o sentido como acontecimento, como “destinerrância”, nas palavras de Derrida (1992, p. 275). Esse movimento é, para o filósofo, traço de um ser que problematiza a assinatura do nome e coloca a questão da errância na destinação do texto. Assim, desconstruindo a noção de sujeito clássico, a proposição é a de um sujeito que assinalaria sua singularidade não por meio de uma identidade dada em si mesmo, mas em um deslocamento que se coloca na relação com o outro, no endereçamento da escrita. No movimento da destinerrância, o sujeito aceita não mais colocar-se como centro do mundo, mas como experiência finita que parte da interpelação do outro.

No conto, a estratégia metalinguística é uma das formas de colocar o texto em movimento. Ela se manifesta não somente no anunciar da importância da linguagem, mas, ainda, no intertexto com o mito bíblico e na valorização da lógica do sonho.

Destaca-se, aqui, o momento em que o narrador insere estrategicamente uma fala na voz do homem, que ajuda a colocar em

questão a importância da linguagem: “Essa linguagem é de marinheiro, mas tu não és marinheiro, Se tenho a linguagem, é como se o fosse [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 27). No diálogo, subjaz a ideia de que é a linguagem que faz a realidade, que constitui o homem na sua subjetividade. Um sujeito que se torna pela e na linguagem, um ser ficcional (como se) que se constitui pela linguagem.

A importância do jogo com a linguagem transparece ainda na relação da mulher da limpeza com o barco. Em um primeiro momento, a mulher gosta de um barco que vê. Destaca-se a fala da mulher quando percebe que o capitão entrega ao homem exatamente o barco de que ela havia gostado: “Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a correr detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade, a todos os títulos abusiva, o barco era aquele de que ela tinha gostado, simplesmente [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 28). A “coincidência” do fato de o capitão designar ao homem o barco do gosto da mulher, ironicamente colocada pelo autor, serve para que se inaugure um jogo de linguagem com o pronome de propriedade do barco. A princípio a mulher o chama de “meu”, tomando posse do objeto na linguagem por causa de seu desejo. O barco é disputado entre homem e mulher da limpeza simbolicamente pela linguagem, na troca dos pronomes “meu”, “teu” barco: “Não queres vir comigo a conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele [...]” (p. 32).

No entanto, aos poucos, o barco vai deixando de ser apenas um elemento de tensão entre homem e mulher da limpeza e transformando-se também no lugar de encontro amoroso, simbolicamente representado pela linguagem e na troca dos pronomes. “É realmente bonita a nossa caravela, disse a mulher, e emendou logo, A tua, a tua caravela...” (SARAMAGO, 1998, p. 46). Assim, na luta encenada no campo da linguagem, percebe-se um trabalho articulado de escolha autoral com o paradoxo entre o “eu” e o “tu”, a tensão impossível de dissolver-se pela simples troca pelo “nós” da comunidade dos amantes.

Nessa perspectiva da construção ficcional, cabe ainda destacar a importância da lógica do sonho, valorizada no conto:

Perguntava-se se já dormiria, se teria tardado a entrar no sono, depois imaginou que andava à procura dela mas não a encontrava em nenhum sítio, que estavam perdidos os dois num barco enorme, o sonho é um prestidigitador hábil, muda as proporções das coisas e suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as, e quase não se vêem uma à outra, a mulher dorme a poucos metros e ele não soube como alcançá-la, quando é tão fácil ir de bombordo a estibordo. (SARAMAGO, 1998, p. 50).

Cabe lembrar que o uso do sonho como cena reveladora tem significado especial. Em **A origem da tragédia**, Nietzsche (1978) faz uma analogia entre sonho e arte, para mostrar que, tal como o sonho tem uma função vital para a vida do indivíduo, a arte também é fundamental para a sobrevivência da cultura. Já Luiz Costa Lima (1973) classifica os três discursos de representação – mítico, onírico e literário –, tomando como princípios comuns desses discursos o fingimento e a existência de uma motivação interna por trás da composição de um regime de significação.

É significativo que o onírico, o discurso do sonho, colocado por Costa Lima como discurso de representação por excelência, seja exatamente a forma escolhida por Saramago para uma das mais importantes cenas do conto. Aproximando sonho e ficção, discursos de lógica representativa similar, o texto permite ainda uma leitura metalinguística do sonho como representação da própria narrativa. Assim, o sonho é “prestidigitador hábil”, aproxima as pessoas à distância e separa-as na proximidade. O sonho é metáfora da própria literatura. Afinal, é na narrativa articulada pelo autor que esses paradoxos e muitos outros apresentados anteriormente são possíveis. É na construção narrativa que a mulher da limpeza se apresenta inicialmente tão próxima e tão distante do homem. Quando, então, homem e mulher se separam, cada um vai dormir de um lado do barco, o homem cai no sonho, ou pesadelo, pois nessa viagem imaginária ele será subitamente afastado do projeto de busca da ilha desconhecida e será ainda afastado da mulher. Começa, dentro do sonho, uma rica cena de intertexto com o mito bíblico. No sonho, o homem se vê capitão de um barco cheio de homens, mulheres e animais, navegando na sua missão de povoar a ilha desconhecida. De certa forma, recomeçar a civilização, tal como Noé:

Via animais espalhados pela coberta, patos, coelhos, galinhas, o habitual da criação doméstica, [...] não se lembrava de quando os tinha trazido para o barco, fosse como fosse, era natural que eles ali estivessem, imaginemos que a ilha desconhecida é, como tantas outras vezes o foi no passado, uma ilha deserta, o melhor será jogar pelo seguro [...] Do fundo do porão veio agora um coro de relincho de cavalos, de mugido de bois, de zurros de asnos, as vozes dos nobres animais necessários para o trabalho pesado, [...] a vela maior bateu e ondudou, por trás dela estava o que antes não se vira, um grupo de mulheres que mesmo sem as contar se adivinha serem tantos quantos os marinheiros, [...] está claro que isto só pode ser um sonho, na vida real, nunca se viajou assim. (SARAMAGO, 1998, p. 53-54).

Ironicamente, o pesadelo do homem está na semelhança com o texto bíblico. No jogo da ficção, abre-se espaço para que o autor desmistifique o mito religioso da Arca de Noé, esvaziando sua “verdade” ao enunciar por meio do narrador que “está claro que isto só pode ser um sonho, na vida real, nunca se viajou assim [...]”. O desejo de povoar o mundo – a missão divina do “crescei e multiplicai-vos” – não era o que o homem desejava no projeto de busca da ilha desconhecida. Por isso, ainda durante o sonho, quando ele se vê ameaçado pelos homens, a caravela aporta na terra e deixa que toda a “arca” se esvazie, para que o homem possa seguir seu projeto, agora só:

Esta é uma ilha do mapa, gritaram, matar-te-emos se não nos lewares lá. Então, por si mesma, a caravela, virou a proa em direcção à terra, entrou no porto e foi encostar à muralha da doca, Podeis ir-vos, disse o homem do leme, acto contínuo saíram em correnteza, primeiro as mulheres, depois os homens, mas não foram sozinhos, levaram com eles os patos, os coelhos e as galinhas, levaram os bois, os burros e os cavalos, e até as gaivotas, uma após a outra, levantaram voo e se foram do barco transportando no bico os seus gaivotinhos, proeza que não tinha sido cometida nunca antes, mas há sempre uma vez. (SARAMAGO, 1998, p. 58).

No pesadelo, o homem se vê navegando em busca de uma ilha conhecida e obrigado a aportar nela, mas este não será o pior do fracasso. Ele se verá só, privado também do amor da mulher limpeza: “[...] ele bem sabe que ela à última hora não quis vir, que saltou para o cais, dizendo de

lá, Adeus, adeus, já que só tens olhos para a ilha desconhecida, vou-me embora, e não era verdade, agora mesmo andam os olhos dele a procurá-la e não a encontram.” (SARAMAGO, 1998, p. 55).

Delírio imaginário que recai sobre o real. O sonho faz com que o homem perceba o que até agora não tinha entendido: seu amor pela mulher da limpeza. Delírio, espaço da não razão que leva a refletir sobre a razão, ou imaginário que se desdobra sobre o real, como a própria literatura: “Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme a comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar, e se no sonho lhe apetece um pedaço de pão ou uma maçã, seria um puro invento, nada mais.” (SARAMAGO, 1998, p. 61). Assim também é a literatura: sonho que nutre o homem. Mas o narrador alerta: qualquer alimento que se apresente ali será “puro invento, nada mais”.

O sonho segue, cheio de referências ao mito bíblico da arca de Noé, até que, enfim, o homem se vê só na caravela, colhendo frutos, quando percebe a presença de outra sombra junto a si. Nesse momento, realiza-se a passagem do sonho à “realidade”: o homem acorda e vê-se abraçado à mulher da limpeza. É importante destacar que o próprio estilo da escrita de Saramago ajuda a tornar obscura essa passagem entre sonho e retorno ao “real” da narrativa. Assim, sonho e real ficam misturados. Dessa forma, ficção e mundo se aproximam:

Então o homem trancou a roda do leme e desceu ao campo com a foice na mão, e foi quanto tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra. Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bombordo ou o de estibordo. (SARAMAGO, 1998, p. 62).

Na mistura dos planos de sonho e realidade, a realização do impossível atinge seu máximo: homem e mulher que estavam separados fisicamente em dois lados opostos do barco acordam juntos, por ação e vontade do autor. Ou urgência da narrativa? O que importa é que, nesse impossível, nessa loucura que se coloca no final do conto, pode-se ver o triunfo da não razão: “Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e de 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).

Em outro momento do conto, o próprio homem havia reconhecido a loucura do projeto de navegar a dois: “Se não encontrares marinheiros que queiram vir, cá nos arranjam os dois, Estás doida, duas pessoas sozinhas não seriam capazes de governar um barco destes, eu teria de estar sempre ao leme, e tu, nem vale a pena estar a explicar-te, é uma loucura...” (SARAMAGO, 1998, p. 45).

Pois é exatamente assim, entregando-se à loucura da viagem a dois, que se encerra a narrativa. O fim, como era de se esperar de um texto que apresenta o movimento constante entre saber e não saber, ser e não ser, leva não à descoberta da ilha desconhecida, mas a um novo movimento de procura. A procura de si que apenas pode se apresentar como movimento, instabilidade de sentido, ou ainda como uma “abertura que resiste assim à subjetivação [...]” (DERRIDA, 1992, p. 285). Na viagem, a utopia do “porvir”: no caminhar, a escolha ética pela construção de um mundo a ser aberto (e não conquistado). Um mundo que se abre a um sujeito que, assumindo seu esvaziamento, pode apenas colocar-se no projeto de liberdade ao atirar-se ao mar, entregar-se à loucura da navegação do não saber. Assim, o homem e a mulher entregam-se um ao outro, enfrentam o risco de afundamento ao lançar-se na relação com o outro. E ainda, entregam-se ao mar, à viagem sem fim conhecido. O que importa nessa narrativa não é mesmo o fim, mas o percurso, a realização de si mesma.

Finalizamos essa leitura com uma citação de **O livro por vir**:

Entretanto, o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, ela também, realizar-se. [...] A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela

não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2004, p. 8).

A viagem rumo à ilha é a viagem em direção ao desconhecido, que pode ser o outro. O desconhecido, que pode ser o amor como acontecimento. E desconhecido é também o caminho do texto, assim como o próprio ser que empreende a busca de si mesmo não para gerar fechamento de sentido (ou tornar conhecida a ilha desconhecida), mas para explorar a si mesmo enquanto explora o mundo (seja ele fictício ou real).

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **The writing of the disaster**. Tradução de Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BLANCHOT, Maurice. **La Communauté Inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. **Viagens da literatura: construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago**. Niterói: 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, 2010.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Revista Terceira Margem**, ano VIII, n.11, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **Estruturalismo e teoria da literatura** – introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes, 1973.

DERRIDA, Jacques. Il faut bien manger ou le calcul du sujet. In: DERRIDA, Jacques. **Points de suspension. Entretiens.** E. Weber (org.). Paris: Galilée, 1992.

DERRIDA, Jacques. The “World” of Enlightenment to Come (exception, Calculation and sovereignty). In: DERRIDA, Jacques. **Rogues.** Two essays on reason. California: Stanford University Press, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **O princípio do fundamento.** Tradução de Jorge Telles Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia.** Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 1978.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa. **De viagens e de viajantes:** a viagem imaginária e o texto literário. Belo Horizonte, 1995. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Minas Gerais, 1995.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago.** Lisboa: Caminho, 1998.

RIOS, André. Nada é sem razão: impessoalidade e eurocentrismo na história do ser. In: RIOS, André. **Celebridade intelectual e pensamento crítico.** Rio de Janeiro: Booklink, 2005.

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

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **Entre a história e a ficção:** uma saga de portugueses. Rio de Janeiro, 1987. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.