

UTOPIA COMO ATO ESCRITURAL

Vera Bastazin
Prof.^a. Dr.^a. Literatura e Crítica Literária
PUC-SP

RESUMO:

O presente ensaio tem por objetivo retomar os conceitos de literatura e utopia de forma a permitir que se elabore uma reflexão sobre o diálogo, a aproximação e até o imbricamento dos dois conceitos. Essas primeiras reflexões devem subsidiar o estudo de textos literários (em estágios mais avançados da pesquisa), nos quais a idéia da utopia se inscreve, seja como proposta temática, seja, sobretudo, como escritura textual.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, utopia, escritura

ABSTRACT:

His essay aims at a reconsideration of the concepts of literature and utopia so as to allow the development of a reflection upon the dialogue, the approximation and even the overlapping between the two concepts. These initial reflections should serve as the foundation for a study of literary texts (in more advanced stages of the research), in which the idea of utopia is inscribed, either on the thematic level or, above all, as textual writing.

KEYWORDS: literature, utopia, textual writing.

Utopia como inscrição literária constitui o eixo teórico deste ensaio; desenvolvê-lo implica elaborar fundamentos para um processo de investigação mais amplo que, no presente momento, apenas se inicia¹. O ensaio é, portanto, um primeiro passo para um trabalho maior de pesquisa que se propõe em etapas a serem posteriormente desdobradas. É pressuposto desta investigação, um momento introdutório que permita estabelecer alguma diferenciação e certas conexões entre os dois universos envolvidos na proposta. De um lado, a explicitação do conceito e implicações do que se entende por utopia; de outro, a delimitação do literário e os possíveis imbricamentos com a dimensão das utopias.

Necessário é, pois, esclarecer conceitos e direções, visto que o binômio em questão pode ser focado tanto como espaço de conjugação e complementaridade, quanto de oposição e incompatibilidade. Afinal, qual é o sentido que atribuímos à literatura e à utopia para o percurso de nossas hipóteses e objetivos?

Se pensarmos a utopia em seu sentido primeiro ou original, teremos, necessariamente, de associá-la à questão da ideologia, isto é, a um conjunto de idéias e crenças que formam um sentido coeso e norteador de comportamentos. Idéia e práxis, nesse caso, parecem indissociáveis.

A concepção de uma crença só tem sentido na medida em que ela é traduzida em ações que direcionam a busca de uma realidade outra, marcada por um idealismo de cunho expressivamente humanístico e social. Pré-concebida e distinta da experiência vivida na concretude do real, a utopia consistiria na criação imaginária de uma sociedade cujo espaço de realização permitiria ao homem uma vida social marcada por valores de igualdade, justiça e bem estar comum. Todas as conquistas atingidas seriam usufruídas, igualmente, por todos os homens. A construção dessas idealizações tem habitado o imaginário dos escritores desde os tempos mais remotos.

A bem da verdade, o tema da utopia faz parte da tradição literária desde os primórdios da escrita humana. Ele expressa uma tendência à projeção de situações diferentes das vividas, ou seja, uma perspectiva de idealização social que, de alguma forma, permitiria a felicidade e o bem estar entre os homens. Seria o sonho de retorno à Idade do Ouro (Platão, 1955) quando a humanidade teria vivido em harmonia total consigo mesma e com a natureza. A realidade histórica do mito platônico liga-se à vida, pautada pela liberdade de ações e ausência de qualquer tipo de privação, ela seria marcada pela paz e perfeição nas relações entre os seres que viviam sob o teto das estrelas as quais os iluminavam com a luz ideal e o calor das temperaturas perfeitas.

¹ Essa reflexão subsidia o estudo de textos literários, nos quais a idéia da utopia se inscreve, seja como proposta temática, seja, sobretudo, como escritura textual

Na literatura, são várias as obras que se tornaram clássicas, no sentido de leituras obrigatórias para a constituição de um repertório ocidental ligado à idéia de utopia. **A República** de Platão, escrita no século IV a.C, é fato exemplar para nossa afirmativa.

A utopia como construção de um *não lugar*, ou espaço distinto do existente e, portanto, idealizado pela mente, passa a se constituir em crença, verdade proferida e professada pelo sujeito criador do discurso. Esse sujeito traz consigo uma história marcada por ideais que se desdobram em ações de busca e conquista do espaço utópico. Platão é um exemplo desse sujeito criador. Ele vive na Grécia antiga uma experiência de constituição de utopia que é, concomitantemente, filosófica e política. Contudo, sua manifestação irá se constituir numa realidade cujos contornos serão de caráter inventivo e, prioritariamente, estético.

A observação do filósofo sobre o contexto social e as relações inter-pessoais entre dirigentes e povo configuram e sustentam uma ação política que não tem como se realizar, em sua plenitude, no ato de viver e atuar na sociedade grega de seu tempo. A alternativa platônica é a de expandir sua percepção, construindo um ideário que extrapola a realidade e se materializa na ação criativa de concepção de uma sociedade perfeita. **A República** de Platão (1993) é, o que poderíamos dizer, um *excedente de produção* do mundo das idéias que, necessitando tomar corpo, realiza-se como construção fantasiosa de uma sociedade modelar. Perfeita e poderosa, *A república* representa, para o seu criador, o lugar onde é possível o avanço perfeito da humanidade, o exemplo de espaço social onde o homem teria a possibilidade de sentir-se realizado, ou mesmo, *ser feliz*.

A lembrança de um autor ou de uma obra nos permite perceber como o pensador e militante político constrói, muitas vezes, uma proximidade com o universo ficcional. Parece-nos fácil notar que toda ação é precedida pelo ato de a constituir como idéia. Conforme explicitado na teoria do conhecimento sugerida por Platão, o mundo das idéias pré-existe à realidade. Não há objeto ou ação constituído pelo homem que não tenha antes existido no mundo das idéias. Assim, deparamo-nos com escritores cuja militância os define politicamente, antes mesmo de sua caracterização como escritor. Isto significa um movimento contínuo de deslocamentos entre imaginação, experiência e novas elaborações – mentais e criativas.

Ao se expressarem como filósofos, poetas e/ou romancistas muitos escritores, a exemplo de Platão, abrem espaço para que seus escritos sejam identificados com sua práxis política. Recorremos à memória e lembramos de imediato Thomas More (1478-1553) com a obra **Utopia**, que se torna uma referência humanista norteadora das reflexões voltadas para o tema a partir do século XVI. Podemos lembrar ainda, dentre outros, o caso marcante de Vladimir Maiakovski (1893-1930) e mesmo de José Saramago (1922), apenas para apontarmos dois nomes associados à poesia e à prosa dos tempos modernos e contemporâneos, respectivamente. Apesar dos dois autores representarem histórias distintas nessa relação de militância política, ambos produziram obras que,

insistentemente, são associadas à ação ideológica que marcou suas vidas. Produção literária e utopia cruzam-se na história dos homens. Poderia ser diferente?

A indagação nasce de uma lógica possível, pois a construção de uma utopia está atrelada à experiência de um tipo de vida que não nos satisfaz como seres sociais. A insatisfação é, sem dúvida, mola propulsora para o imaginário: *se assim não fosse ... como poderia ser?* Cabe aqui, lembrar o caso de um revisor de texto² que, ao introduzir uma partícula de negação no início da narrativa, transforma, na obra, a história dos fatos extra-literários. Escrever, no âmbito do literário é criar espaços, seres e situações mais interessantes ou intrigantes do que aquelas com as quais convivemos. É, conforme Mario Vargas Llosa, buscar na ficção o que não existe ou não pode ser na vida real.

Os homens não estão contentes com sua sorte e, quase todos – ricos ou pobres, brilhantes ou medíocres, famosos ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que têm. Para (astuciosamente) apaziguar este apetite, nasceu a ficção. Ela é escrita e lida para prover seres humanos com vidas que eles não se resignam a não ter. O germen de todo romance contém um elemento de não-resignação e desejo. (LLOSA, 2002)

Nessa linha de raciocínio, existe uma lógica que produz o encontro entre o universo da utopia e o da literatura, ou seja, impossibilitada de se realizar no mundo real, a utopia ou o sonho de um amanhã sem guerras, desigualdades, rancor e misérias transforma-se em literatura – possibilidade de realização pela palavra. A espacialidade alternativa que brota da escritura literária traz o deslocamento de espaços sociais, costumes e governos para espaços metafóricos, responsáveis esses pela construção de um outro tipo de realidade de caráter peculiarmente estético.

A utopia, nessa perspectiva, pode ser conceituada até mesmo como um pré-existente literário; seria um lugar pensado, deslocado do real e transposto para a escritura de forma a abrir espaço à construção de um imaginário, no qual as relações sonhadas ou projetadas pelo homem como ideal da existência social tenham condições de realização, mesmo que seja pela palavra. Daí, o encontro, a aproximação ou mesmo a comunhão entre utopia e literatura. Todavia, junto a essa aproximação surge também o questionamento: tornar-se-ia a literatura uma espécie de apoio, de acolhimento para a realização do imaginário utópico? Nesse sentido, seria um mero suporte? Um meio? Um instrumento? A questão gera inquietações e, conseqüentemente, reflexões que se desdobram.

Poder-se-ia dizer que pensar a literatura como instrumento para realizações utópicas, seria o mesmo que colocar em questão seu próprio conceito. Afinal, como entender o fenômeno literário? Sua existência é uma realidade cultural com finalidades pré-estabelecidas e claramente definidas, ou o fenômeno tem delimitações borradas que dificultam sua conceituação e suas finalidades de forma precisa e pontual?

² Referência ao romance “História do cerco de Lisboa”, de José Saramago, 1989.

Se, de um lado, a literatura é uma maneira especial de organizar a linguagem, sua finalidade se estabelece de maneira imprecisa e mesmo pouco apreensível. Pensar a poética da linguagem significa ter como referente algo que está em permanente mutação. O que é o elemento criativo senão o imprevisível? Aquele que, como palavra, provoca estranhamento, inquietação, obliteração de significado? O conceito de literatura, como palavra poética, envolve estrutura e significado em mutação permanente. Palimpsesto furta-cor. Forma que surpreende a cada nova manifestação. E aqui surge a próxima indagação: para que *isso* serve?

A finalidade do objeto literário já produziu inúmeras possibilidades de respostas. Algumas, dentre as mais instigantes, situam-se aquelas que simplesmente afirmam: a literatura não serve para nada! ... é apenas mais uma forma de manifestação do potencial humano para criar. A literatura não tem finalidade para além de sua própria manifestação. É mera tautologia. Mas, cabe a pergunta: o que ela manifesta? O que significa a capacidade de *criar com*, ou ainda, *criar a própria* palavra?

Em primeira instância, a ação de poetar está associada ao ato de expressão de uma capacidade: produzir com originalidade, inovar, dar nova forma àquilo que já é conhecido e de significado desgastado; pluralizar o que seria uno de maneira a ampliar significados. Produzir literatura desvia-se, portanto, da finalidade primeira da *palavra*, isto é: comunicar.

Pensarmos no uso da palavra como forma de sustentação da vida social implica a habilidade humana de, em sendo o homem um animal frágil frente às outras espécies - mais fortes e mais ágeis -, ele desenvolve a capacidade de comunicação e estabelece contatos verbais, de forma racional e inteligente, superando suas fragilidades e vencendo os desafios do meio natural. Neste caso, a criação da palavra tem finalidade objetiva e imediata: promover a interação social e fortalecer a espécie no desafio pela sobrevivência.

Todavia, referir-se à literatura implica outra forma de pensar a expressão e origem das palavras. Neste caso, a palavra é, originalmente, *puro* som, entonação, canto, reação frente ao universo que nos circunda. É expressão de um sentimento que veicula o medo ou a admiração do homem nas suas relações com a natureza e consigo mesmo. A linguagem seria, assim, um fenômeno que se constrói e se manifesta, em concomitância, com o próprio processo de hominização. É, portanto, necessidade imanente do homem; independente de sua cultura ou da época e espaço em que vive esse homem.

O que se explicita, neste processo reflexivo, são os dois significados e/ou funções imediatas da palavra: o de comunicação como necessidade para a vida social, e o de expressão como forma eminentemente humana de criação.

O que nos parece especialmente interessante na distinção desses dois significados originais da *palavra*, é o fato de ambos estarem imbricados no binômio literatura e utopia. Avancemos um pouco nessas relações.

Se, de um lado, a literatura não tem finalidade imediata, mas é uma forma de expressar a percepção e o pensamento sobre os homens, sobre o mundo e sobre si mesmo como construção de auto-conhecimento, de outro, é indiscutível que ela também se constitui em comunicação, mesmo que esta não seja sua finalidade primeira ou imediata. O que pretendemos explicitar aqui, é o fato da literatura, como forma de expressão criativa, informar e elaborar possibilidades de constituição do mundo, de diferentes sociedades e de diferentes tipos humanos em suas relações inter-pessoais ou de cunho histórico, político, ético e estético.

Em outras palavras, poderíamos arriscar na afirmação de que não existe literatura destituída de certa utopia, ou seja, toda forma de expressão da palavra traz consigo uma maneira de ver, de interpretar e de projetar o mundo – como realidade próxima ou infinitamente distante de nós.

É certo, porém, afirmar que toda utopia é marcada por um olhar em determinada direção. Quer seja no universo político ou literário, a utopia pressupõe o ponto de vista de quem a constitui. No contexto da sociologia política, ela está atrelada, necessariamente, às camadas sociais – classes dominantes ou classes operárias. Os regimes socialistas fizeram história com as lutas de classes que impulsionaram revoluções em diferentes momentos e diferentes partes do mundo.

Na literatura, teremos igualmente o ponto de vista daquele que escreve e que, no ato de dizer, registra suas críticas e seu sonho de construir uma sociedade diversa daquela marcada pelas injustiças, desigualdades, ausência de amor ou, ainda, de registrar situações de aventura que sejam estimulantes para o universo do imaginário. O escritor é, então, aquele que realiza a crítica, estimula a consciência, faz ver o mundo por novos olhares e cria a possibilidade do homem desembaraçar-se das situações alienantes a que está imerso. Assim, ao denunciar os fatores de exploração e sofrimento humanos, o texto literário, em prosa ou poesia, elabora novos valores humanísticos e sugere que é possível a construção de uma sociedade diferente e, portanto, distante dos valores dos tempos modernos regidos por um capitalismo alienante e cruel. Nessa vertente de construção literária, parece clara a aproximação com as utopias político-ideológicas.

(...) abriram perspectivas que pareciam levar à solução dos problemas dramáticos da vida em sociedade. E, de fato, durante muito tempo acreditou-se que, removidos uns tantos obstáculos, como a ignorância e os sistemas despóticos de governo, as conquistas do progresso seriam canalizadas no rumo imaginado pelos utopistas, porque a instrução, o saber e a técnica levariam necessariamente à felicidade coletiva. (CANDIDO, 2004, p.108)

Os conteúdos utópicos, entretanto, não esgotam o que se entende pelo fenômeno da utopia como linguagem. E, aqui, entramos de forma mais estreita no que se pode designar como utopia literária.

Quando Vargas Llosa (2002) afirma que “os romances não são escritos para recontar a vida, mas para transformá-la.”..., temos a idéia do espaço que é aberto pelo universo da literatura e da arte em geral, cuja dimensão opera no campo, apenas e tão somente, das possibilidades. Seria talvez

como pensar: se não estamos satisfeitos com o que temos, se aquilo que nos é proposto nos contraria, se o tudo que vivemos é nada perto do que queremos, então, está na arte a possibilidade de experimentar, ou seja, de destruir o que temos, de construir o que queremos e, enfim, de satisfazer nossas ambições e desejos.

Com a palavra, transvestimos os sentidos, motivamos nossas idéias, criamos aquilo que sem ela não imaginávamos possível. A utopia reside, exatamente, nesta capacidade de projeção que o homem tem para atingir o amanhã. Lembremos, aqui, José Saramago em sua palestra, no Fórum Mundial de 2005:

É para amanhã o trabalho que hoje se faz. Portanto, coloquemos aquilo que é utopia; aquilo que é o conceito, não o coloquemos em lugar nenhum. Coloquemos no amanhã e no aqui. Porque o amanhã é a única utopia... (SARAMAGO, 2005)

O fenômeno da utopia redimensionado na perspectiva do *aqui e agora*, proposto por Saramago, nos permite tomar consciência do quanto este conceito já se transformou ao longo dos tempos e de quantas nuances ele pode adquirir conforme a área de conhecimento em que é constituído. No pronunciamento do escritor português, a idéia de utopia é apresentada no sentido mais amplo que se possa conceber, cabendo, portanto, circunscrevê-la tanto no âmbito do literário, quanto das realizações político-sociais. Poder-se-ia inclusive pensar que, na fala proferida, não existem distâncias ou diferenciações conceituais: ambas as concepções caminham juntas, formam um único ideal de realização humana.

Avançando nesse momento introdutório, de cunho ensaístico e de reflexão conceitual, parece-nos importante firmar a idéia de que a literatura, na sua relação com as versões sobre utopia, coloca em destaque seu papel como fenômeno ordenador do pensamento e seu papel criativo em relação seja às idéias, seja às construções estruturais da palavra.

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos (ou queremos construir)³ do mundo. (CANDIDO, 2004, p.114)

A literatura, antes de expressar significados, é, pois, uma *forma de dizer*. Maneira especial de construir conhecimento (antes de tudo) estético. Contraditório pode parecer, quando se usa o termo *forma* (estrutura) - que também lembra *forma* (modelo/delimitação)- para designar algo que traz consigo a idéia de libertação. Mas, o texto literário é sim um objeto que, em sendo *forma/ modo de dizer*, agrega utopicamente o signo na sua qualidade material/ social/ e estética. Ele é, concomitantemente, afirmação e negação, visto que ao propor o novo, como palavra ou forma de

³ O parêntese é acréscimo da autora – interferência textual a que nos permitimos junto ao pedido de autorização ao escritor em referência.

dizer, nega tudo que o antecede. A própria noção de tempo é afetada pelo fenômeno literário. Passado e futuro agregam-se na constituição do presente. Superar a barreira do tempo é também um traço da utopia.

A representação *da* e *pela* palavra - ou a *presentificação* do real - significa no âmbito do literário a expectativa ou desejo de apropriação de uma totalidade de tempos, espaços e significados. O dizer poético é uma utopia materializada em palavra. Para (re)criar a realidade, o texto literário constrói, pela técnica/forma, uma ilusão que permite ao homem viver e amadurecer a experiência da liberdade no *aqui* e *agora* da palavra. A escritura é, portanto, o sonho da apreensão plena, e não apenas parcial, da realidade.

Utopia: construção do escritor, do leitor ou qualidade poética do texto?

O trabalho com o texto literário exige por parte do leitor uma postura contrária à passividade – comportamento próprio da leitura de mero entretenimento. Ler literatura é ação que implica interatividade com o texto, envolve um comportamento propositivo de estabelecimento de relações tal como uma tessitura em rede. Nessa perspectiva, o leitor, quando inteirado ao texto, passa a ser um componente literário diretamente ligado à ação do escritor. Isso significa que as habilidades do ficcionista estendem-se, como domínio escritural, de forma a atingir o leitor em uma dimensão intra e extra-textual.

Parece-nos importante lembrar, todavia, que a narrativa e/ou o poema devem ser considerados, em princípio, como objetos autônomos. Depois de escrito, o texto assume vida própria e passa a conter em si *uma verdade*: sua realidade física, material, composicional. Ele é independente e sem comprometimento com qualquer alteração que seu criador possa viver ou registrar como experiência posterior à sua escrita. O texto publicado constitui uma realidade de linguagem.

Contudo, a história literária, as produções biográficas, a crítica de fontes, os diálogos intertextuais - apenas para citar algumas reverberações que o texto literário produz - são provas inegáveis de que todo objeto literário é um organismo vivo. A literatura como um sistema de linguagem traz consigo possibilidades de relações com as mais diversas manifestações artísticas, assim como com os diferentes campos do saber. Um texto, neste sentido, nunca é um ser isolado, tampouco um objeto acabado.

Na realidade, o conjunto de obras de um autor acrescido dos respectivos conjuntos de outros autores e produções críticas somados às conquistas científicas, políticas e sociais (contexto de época) agrupam-se em períodos marcados pelo tempo e espaço geográfico, constituindo o que chamamos de história literária.

A literatura, como um grande sistema de linguagem, traz consigo inscrições do tempo, do espaço, dos possíveis diálogos entre os escritores de um mesmo período histórico, de períodos que os antecederam, ou ainda – o que pode parecer surpreendente –, de períodos do presente que passam a ser referência para os autores e os textos do passado⁴.

As correlações sistêmicas que a literatura sugere e possibilita justificam-se também pelo fato do texto literário permitir o diálogo com a vida do escritor, com os valores e crenças de seu tempo, com as conquistas sociais e científicas, com as outras criações artísticas, enfim, com um contingente infindável de subsistemas e manifestações que se estendem do social ao filosófico, do estético ao religioso. Em outras palavras, o texto literário é um objeto aberto para o diálogo e as interpretações daqueles que, dispostos a ouvir e a vivenciar a experiência estética, se colocam ávidos para o conhecimento de diferentes espaços, tradições, culturas e realizações no campo das artes.

Se tomarmos o papel do escritor como aquele que torna visível o invisível, poderemos verificar, no texto, as qualidades no tocante à poeticidade e mesmo às manifestações utópicas em suas mais diversas nuances.

Para trazermos a este ensaio a dinâmica de uma reflexão que se apóie em elementos teóricos dialogando com objetos literários, selecionamos duas narrativas curtas que nos oferecem a oportunidade de explicitar melhor algumas de nossas idéias.

Privilegiamos, inicialmente, um texto de José Saramago (1922). Se não bastasse o fato do escritor contemporâneo português destacar-se nas culturas de língua portuguesa, dentre outras, por ter sido laureado pela *The Nobel Foundation*, em 1998, com o Nobel de Literatura, Saramago é, também, um homem de reconhecida atuação política e de visão humanística contundentemente marcada, sobretudo, nos inúmeros textos ficcionais produzidos.

Ao elegermos, para iniciar nosso percurso analítico-reflexivo, **O Conto da ilha desconhecida** (1997), temos em perspectiva o fato de ser esse um texto, no mínimo, de dupla abordagem. Sua narrativa é marcadamente expressiva em relação à fábula.

De um lado, encontra-se o autoritarismo hierárquico de uma sociedade apoiada na monarquia; de outro, poderíamos dizer, se expressa o isolamento dos tempos modernos referente a um homem simples, cuja única perspectiva é a realização de um sonho: obter recurso material (um barco) para navegar em busca de uma ilha desconhecida. Dois tempos e espaços distintos marcam a narrativa que, no seu todo, se constitui por uma composição de qualidade poética.

⁴ Ver Borges em “Kafka e seus precursores” (1985). Na referência em questão, o autor inverte o processo de produção textual e transforma Kafka em modelo para aqueles que o antecederam como escritor. Assim, de forma peculiar, Borges cria uma tradição, cujo movimento é articulado contrário à convenção, isto é, do presente para o passado. Essa proposição original acaba por elaborar uma referência não só para o escritor e para o texto, mas também para o leitor que passa a ativar sua memória e com ela suas leituras, construindo redes de informação independentes do tempo histórico. O processo de leitura, portanto, é uma ação que desconstrói e reconstrói, permanentemente, o conhecimento, seja literário ou de outra área do saber.

Assim, na essência da fábula, tem-se, concomitantemente, tempo/e espaço indefinidos e tempo/e espaço plurais. Indefinidos porque retomam, tal como o conto maravilhoso, um tempo e um lugar qualquer do passado: “Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe,…” (1997, p.5). Plurais porque trazem marcações de espaço, de tempo e de ações metafóricas que constituem momentos distintos de configuração social. Isto é, reconstitui-se o tempo e o espaço de um passado remoto habitado por reis e súditos que imprimem às ações marcas de autoritarismo e arbitrariedade (no caso dos reis) e opressão e obediência (no caso do povo e/ou súditos). Em contrapartida, depreende-se um tempo presente, tempo esse de isolamento próprio do homem (pós)moderno que, vivendo no turbilhão imposto pela sociedade capitalista, busca na fuga da cidade e no resguardo junto à natureza (o mar) a paz e a realização de um sonho: o encontro de uma ilha que seja só dele: seu objeto de desejo e espaço de realizações.

A temática que constitui o texto é utópica por excelência: a constituição imaginária de um *não lugar* onde o homem possa realizar-se, encontrar a felicidade. O eixo central da fábula é marcado, portanto, pelo sonho e expectativa da personagem de encontrar o lugar imaginado no percurso construído pelas veredas do mar.

Assim, de um reino autoritário nasce e se constitui a personagem – o homem do barco. O espaço, apesar de burocrático e rigidamente constituído, permite que o homem do povo, dada sua determinação e perseverança, chegue até o rei e a ele dirija suas palavras, convencendo-o da necessidade do barco. As primeiras pinceladas para a formação do perfil do herói são realizadas: o homem do povo nasce da narrativa, lutando para conseguir o objeto que lhe permitirá atingir sua grande meta, qual seja, chegar à ilha desconhecida.

Quero falar ao rei, (...) vai lá dizer-lhe que não saio daqui até que ele venha, pessoalmente, saber o que eu quero, rematou o homem, e deitou-se ao comprido no limiar, tapando-se com a manta por causa do frio. Entrar e sair, só por cima dele. (SARAMAGO, 1997, p. 9-10)

O texto, em sua escritura, revela que narrador e personagem estão juntos, unidos no mesmo propósito. O *discurso citado* e o *discurso transposto* manifestam-se na mesma direção. Ou seja, a narrativa reproduz fielmente, em discurso direto, as palavras da personagem que quer falar com o rei (forma mimética de representação). Logo em seguida, tem-se um imbricamento de vozes que expressa fusão da voz da personagem com a voz do narrador. Com o discurso indireto, a fala da personagem passa a ser narrativizada, até a explicitação da terceira pessoa em duas marcas deixadas pelo narrador: “rematou o homem” e ainda, de forma contundente, em “Entrar e sair, só por cima dele” (SARAMAGO, 1997, p.10). O texto, portanto, deixa transparecer a incidência de pontos de vista, o que significa que a utopia da personagem já está inscrita na ação discursiva do narrador. Somam-se as ações, as expectativas, os desejos, enfim, a projeção de um devir utópico.

Contrário ao que se possa pensar em um primeiro momento, a busca da ilha desconhecida não é simplesmente uma ação isolada e individual. Os obstáculos enfrentados e as conquistas realizadas conduzem o homem do barco a descobrir, por etapas, *quem é ele; quem está ao seu lado; o que significa buscar; como descobrir o que é e onde está seu objeto de desejo?* Essas indagações e as respectivas descobertas que se sucedem na narrativa, constituem, em verdade, a expressão de expectativas universais: qual é o homem que não busca voltar-se para si mesmo à procura do auto-conhecimento? Como satisfazer nossos desejos? Onde estão e como enfrentar nossos maiores desafios?

O percurso do herói narrativo é aquele que todos nós devemos também realizar. Afinal, o momento de descoberta da ilha é, necessariamente, um momento de surpresa e de realização compartilhadas. Personagens e narrador fazem vibrar a escritura narrativa que, por sua vez, contamina o leitor, tornando-o igualmente parceiro do texto e, por que não, do escritor no ato de criar e desvendar a metáfora da ilha poética.

Como premiação final, a ilha desconhecida é o resultado buscado e merecido, tanto pela personagem – construtora da ação narrativa –, quando pelo leitor – aquele que, lado a lado com a personagem, constrói o sonho e realiza a trajetória de busca e desafios. A magia da narrativa transcende o caráter insólito da fábula e atinge as artimanhas da arquitetura utópica: metáfora composicional, que provoca quebra de expectativas e prazer estético.

Leitor e texto parecem fundir-se em um instante quase epifânico: de repente, *fez-se* a ilha desconhecida! Como num passe de mágica, descortina-se o espaço utópico. Qualquer expectativa construída ao longo da narrativa cai por terra e o que emerge do texto é uma imagem poética: uma ilha-texto navegando por nosso imaginário:

(...) Por causa do atropelo da saída haviam-se rompido e derramado os sacos de terra, de modo que a coberta era toda ela como um campo lavrado e semeado, só falta que venha um pouco mais de chuva para que seja um bom ano agrícola (...) As raízes das árvores já estão penetrando no cavername, não tarda que estas velas içadas deixem de ser precisas, bastará que o vento sopra nas copas e vá encaminhando a caravela ao seu destino. É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas, uma floresta onde, sem saber-se como, começaram a cantar pássaros, deviam estar escondidos por aí e de repente decidiram sair à luz, talvez porque a seara já esteja madura e é preciso ceifá-la. Então o homem trancou a roda do leme e desceu ao campo com a foice na mão, e foi quando 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. 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, 1997, p. 58-62)

O espaço-ilha passa a existir como *tecido* elaborado imagetivamente. A personagem, em sua caminhada pelos mares, tece os fios de uma narrativa híbrida e mistura elementos do conto popular, do maravilhoso e do mítico. As diferenças ou classificações deixam de ter qualquer sentido. O feminino e o masculino passam a formar um único ser; o barco e o mar – continente e contido –

integram-se na sustentação da ilha; os gêneros literários, por sua vez, passam também a constituir uma única escritura: são todos eles, simplesmente, construção poética da linguagem.

A escritura como um todo assume, portanto, densidade estética - versão condensada de manifestações utópicas. Haveria outra forma tão especial de se fazer literatura?

O conto da ilha desconhecida pode ser lido, portanto, como uma proposta poética autônoma ou como uma alegoria dos tempos modernos, quando as conquistas históricas e sociais são percebidas em dimensão ainda pouco satisfatórias. Nós, homens, continuamos a viver num mundo repleto de barreiras que impedem o acesso à realização de nossos sonhos. Os sistemas de poder colocam-se como instâncias burocráticas que nada facilitam o fluxo de nossa caminhada em busca de melhores condições como indivíduos e seres sociais.

História e construção poética podem sugerir, portanto, a luta do homem, desde os tempos fabulares das monarquias até os da audácia de suas aventuras pelos mares a procura do paraíso terrestre. Lembremos aqui, apenas para ficar na literatura portuguesa, uma referência a Camões, em especial, a representação da “Ilha dos amores”, pelas palavras de Hernâni Cidade, no prefácio de **Os Lusíadas**

E ei-la, a Ilha dos Amores, trazida por Vênus ao encontro dos nautas, com todos os prazeres reclamados pelos sentidos, todas as satisfações dadas à inteligência curiosa, todas as perspectivas às ambições da vontade. E até nesta distribuição de vantagens o símbolo é realista: as ninfas só para avivar desejos resistem na entrega, mas a visão deslumbrada da cópia do sistema planetário, e das regiões do mundo que ficavam abertas à expansão da Europa, essa é apenas dada, aceitando a condição da ninfa (...) ⁵(Cidade apud CAMÕES, 1982, p.14)

O exemplo, cuja alusão é à obra camoniana, permite observar a articulação do sonho das conquistas territoriais e marítimas dos portugueses como nação e o seu imaginário repleto de fantasias sensuais, eróticas e de realizações construídas em função de expectativas utópicas.

Mas, o Classicismo português é apenas um ponto no meio do caminho para se chegar à contemporaneidade.

A utopia tem povoado a pena, a caneta e o teclado das máquinas midiáticas que, de forma ininterrupta, acionam palavras mágicas para a construção do texto literário. Afinal, o sonho não dá trégua ao homem. É seu alimento mais vigoroso para não dizer propulsor das ações mais nobres, como é o caso do pensamento criativo. Se a ação do imaginário é o que diferencia o homem das outras espécies animais, é ela também a grande, senão a maior, das qualidades que fazem do humano o ser supremo do universo.

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, e se no sonho lhe apetecesse um pedaço de pão ou uma maçã, seria um puro invento, nada mais. (SARAMAGO, 1997, p.58)

⁵ Referência ao Canto X de *Os Lusíadas*, em prefácio da obra escrito por Cidade (1982).

Sonho e alimento são manifestados, nas palavras de Saramago, em ato escritural. A viagem do texto é expedição para dentro da própria personagem. A busca do auto-conhecimento justifica o percurso pelo mar aberto. O homem do barco, muito mais do que um homem comum, saído do povo, é alguém transvestido de viajante. Alguém cujo atributo é *estar em processo*, em trânsito, em busca de si mesmo e da reconstrução de uma história, cujos horizontes se perdem no passado que não conseguiu satisfazer as expectativas do povo português.

O deslocamento da personagem para o palácio do rei, no início da narrativa, representa sua primeira tentativa de busca. É no ato de conquistar o “obséquio” do rei, que ele principia sua caminhada. Quando o rei aceita ouvi-lo e ordena que lhe abram as portas, o que se descortina à sua frente é a imensidão do mar. Lançar-se no espaço das águas é retornar às origens, purificar-se, retornar para dentro de si e conhecer-se na dimensão da sua interioridade.

O espaço do mar abre-se como espelhos que permitem e provocam desdobramentos: o olhar, as idéias, o outro, a natureza, o cosmo. O *eu* interior, assim como o *outro*, que está ao seu lado, e tudo o mais que o rodeia redimensionam-se. É preciso lembrar, também, que a realização humana passa, inevitavelmente pela questão da sexualidade, tecida de forma bastante especial no texto, seja pelas ações entre o homem do barco e a mulher da limpeza, seja pela constituição do discurso amoroso. Mas, toda viagem traz o confronto com o desconhecido. As surpresas e transformações são inevitáveis: *a mente que se abre, nunca mais retorna ao seu tamanho original*⁶.

Viagem e viajante materializam-se como escritura. Aqui lembramos Borges: a literatura não é outra coisa além de um sonho dirigido. A utopia é texto, o texto é literatura. Fusão e complementaridade absorvem os conceitos sem permitir distinções. Utopia literária ou literatura utópica: há diferenças?

Deslocamentos por mares portugueses permitiram-nos realizar algumas reflexões, construindo e desenvolvendo relações estreitas entre utopia e literatura. Mas, a continuidade do pensamento exige o encontro de novas águas.

A partir de então, propomos outra experiência textual; uma nova leitura de *lâmina poética*. Ainda de caráter experimental, este outro exercício de análise e reflexão deverá propiciar um aprofundamento mais pontual da prática da leitura do texto artístico, ou ainda, dos conceitos interpostos à utopia, como uma das formas de manifestação do fenômeno literário.

De maneira mais sutil e condensada, retomamos as relações entre literatura e utopia, agora, tendo à frente um texto de escritor norte-americano, cuja excepcionalidade modelar permite-nos classificá-lo como um texto pertencente à literatura universal.

⁶ Pensamento de Einstein, lido em algum de seus escritos.

Nossa seleção desloca-se para Edgar Allan Poe (1809-1849) e, assim, retrocedemos por dois séculos no tempo e mergulhamos em outro tipo de magia escritural, vinculado mais fortemente, talvez, à idéia dos poderes e da condensação da linguagem artística como utopia literária.

Talvez seja importante dizer que, quando associamos à *palavra* a idéia de magia, referimo-nos aos artifícios misteriosos utilizados pelo escritor ficcional para nos fazer - mais do que seres tocados pela inteligibilidade e emoção - leitores que colocam credibilidade no ato da leitura e que passam a amar ou odiar, sentirem-se irados ou em estado de profunda compaixão, ou ainda, risonhos, alegres ou profundamente tristes. À magia do texto literário associa-se à habilidade do escritor em lidar com o real e o ficcional de forma a desconstruir limites entre esses dois universos:

Que diferença existe entre uma obra de ficção e uma obra jornalística, ou um livro de História? Não são eles também compostos de palavras? E não envolvem eles, dentro do tempo artificial do relato, esta torrente sem margens, o tempo real? É uma questão de opor sistemas no enfoque do que é real (...) Em jornalismo ou História, ela [a veracidade] se articula na correlação entre o que é escrito e a realidade correspondente: quanto mais próximo estiver, tanto mais verídico, quanto mais distante, mais falso (...) [na literatura, ela] não depende de fatos [mas] de seus próprios poderes de persuasão, da simples força comunicativa de sua fantasia, da habilidade de sua mágica (...) “contar a verdade” significa fazer o leitor experimentar uma ilusão, e “mentir” significa ser capaz de realizar este truque... (LLOSA, 2002)

O mágico da palavra é, portanto, aquele que constrói o feitiço *no* e *com* o texto, fazendo com que não nos afastemos dele. Tal como o mágico circense retira da cartola os pombos que batem asas em vôo surpreendente, o escritor nos deixa em êxtase: afinal, o que acontece com essa mentira que nos é contada como verdade inquestionável?!

Em “O retrato oval”, conto considerado pequena obra-prima dentre os escritos de Poe, o que se encontra é uma narrativa intrigante na qual se cruzam narrador e personagens, assim como a própria composição textual desdobrada em texto matriz e subtexto com suas conseqüentes implicações meta-estéticas. Vejamos o que isso significa e como se constroem as relações entre o *conto mágico* e a utopia literária.

O texto de Poe é narrado pela própria personagem. Um homem ferido, em condições não explicadas, busca refúgio em um castelo - espaço descrito em tons sombrios responsáveis pela criação de uma atmosfera de suspense.

Acomodado em um quarto repleto de quadros, a personagem logo se vê misteriosamente atraída por um deles – um estado de assombro e encantamento o envolve profundamente. O relógio marca meia-noite. Em situação de extremo cansaço, febre e semi-consciência, o narrador-personagem, com um candelabro nas mãos, aproxima-se da pintura e a ilumina como à procura do desvendamento de um mistério: o que há de tão extraordinário que o prende àquela representação? – A absoluta aparência de realidade que emana do quadro, projeta vida à figura feminina representada. O homem é tomado por atração e fascínio incontroláveis.

Mas a luz do candelabro se projeta também sobre um objeto e, um pequeno livro é encontrado no recinto. Esse oferece à personagem a possibilidade de decifração do enigma. A leitura do texto desdobra a *narrativa matriz* em nova (sub)narrativa: texto dentro de texto, livro contando história dentro da própria história. A narrativa inicia um processo de construção meta-crítico. O narrador oferece dupla face à personagem que, por sua vez, se faz também leitor e nos *ensina* procedimentos de leitura. Em destaque, a observação do fenômeno (quadro), o questionamento frente a ele (de onde vem o fascínio?), a busca de respostas (encontro e leitura do livro), enfim, elaboração de conhecimento via experiência estética.

Assim, com o libreto em mãos e a mente em construção de significados, a personagem revive, no ato de leitura, um processo de recriação do objeto artístico do qual é testemunha. O conto e o quadro, em espelhamento, reconstituem-se como representação e enredam a personagem, agora leitor, à trama de êxtase e terror. O libreto traz consigo uma possibilidade de esclarecimento para a narrativa encoberta na escuridão dos fatos textuais.

História dentro da história, a narrativa encaixada fala de um pintor compulsivo que ama indistintamente a arte e a mulher com quem é casado. Desejoso de criar sua obra prima, o artista pede à amada que seja modelo para a criação de seu mais perfeito quadro. Inscrevem-se nesse desejo, o sonho de apreensão da totalidade e da perfeição da beleza presente no mundo real – utopia reiterada ao longo da história das artes.

Entretanto, o que se verifica na seqüência narrativa é uma história de horror, marcada pela ação convulsiva de um artista que, fixado em seu objetivo de reprodução da beleza, parece chegar às raias da loucura. No ímpeto de responder ao seu desejo, o pintor retira da amada cada detalhe que compõe sua exuberância. Esvazia-se o signo mulher para construir sua representação mais perfeita na pintura – reiteração de um ideal utópico da arte.

Com pinceladas impetuosas e eufóricas, o pintor dedica-se, dia após dia, à realização de sua obra. A mulher, entregando-se totalmente ao marido, vence a luz do dia e a escuridão da noite, de modo a satisfazer o sonho do pintor. Todavia, ela define: sua beleza se esvai para a tela e lá se materializa em tons e traços, a cada nova pincelada. O marido, já sem olhar para a amada, trabalha em seu quadro, tomado de um frenesi cada vez mais intenso. Ele se deixa inebriar, mais e mais intensamente, pela beleza que vê nascer na tela.

Por fim, a obra perfeita toma corpo e, aos olhos do pintor, assume a mais espetacular forma do real. O momento ápice de êxtase do pintor articula-se ao seu grito de admiração: “Isto é na verdade, a própria vida!” Todavia, ao voltar-se para a mulher, o pintor encontra-a já sem vida - utopia e destopia⁷ conjugam-se em uma mesma cena narrativa.

⁷ A utopia como fenômeno cujas características geram e engendram seu oposto - a destopia - será discutida em fase mais avançada de desdobramentos do presente trabalho.

A cena de horror coexiste com a indagação inquietante: de que valeria a mulher se a sua representação tornou-se tão completa e perfeita quanto ela própria? O ser e o objeto representados teriam se integrado em um único signo? O artista revela, em seu ato criador, a capacidade de transformação do mundo em algo que é expressão de si mesmo e, neste sentido, algo perfeito e completo como manifestam os seus desejos. A utopia tem seu desenho integrado à trama narrativa. A projeção do sonho e sua realização coexistem na história do pintor de “Retrato oval”. É a literatura em diálogo com a pintura, construindo uma das nuances possíveis para o conceito de utopia.

Assim, a representação toma o lugar da própria vida. Estática e imutável, a figura feminina permanecerá através dos tempos na expressão artística do pintor. A mulher, conforme a lei da natureza, perderia a exuberância da sua beleza a cada momento vivido. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a mulher como *objeto matriz* ou motivador da arte é um ser perecível, que no seu processo de evolução, transforma-se em mera idéia do que já foi. A imitação, contrariamente, permanecerá imutável e imortal – presentificação da beleza para todo o sempre. Cabe a pergunta: utopia ou realidade literária?

Impossível não recorrer à poética de Aristóteles e relembrar o valor da representação para o processo criativo e o conceito de verossimilhança. Os traços de composição da figura feminina não foram apenas retomados no quadro, mas também aprimorados, visto que esse é, exatamente, um dos artifícios mais contundentes da arte: sua capacidade de representar e aprimorar a própria vida, a própria realidade.

O efeito estético, talvez mote maior deste conto, é atingido pelo poeta de forma impar. O gênio literário constrói *no* texto e *com* o texto o suspense, o terror, o insólito, o extraordinário efeito utópico de construir com o pincel/ palavra a realidade da arte: magia e regeneração da vida.

Concluindo parcialmente esse ensaio, ao qual se pretende dar seqüência desdobrando-o em novas etapas de análise e reflexão, devemos explicitar algumas questões, que em trabalhos mais extensos, creio, poderemos discutir com a devida adequação.

A primeira ressalva relaciona-se à seleção de textos literários de épocas tão distintas. A nosso ver, esse fato não traz implicações comprometedoras para o trabalho, visto que nosso propósito não reside na abordagem de uma utopia de caráter político ou social, cuja determinação do tempo histórico seria indispensável e vital.

Ao que nos parece, quando extrapolamos a dimensão política da utopia e nos fixamos em seu caráter escritural, a questão do tempo se rarefaz. Falar no âmbito da arte, e mais especificamente do literário, não nos permite pensar em processos evolutivos. As manifestações na arte apenas se transformam, sem com isso adquirirem nenhuma conotação de maior ou menor

importância ou de qualidade estética mais ou menos expressiva. Creemos, portanto, na liberdade do movimento para a seleção dos textos trabalhados.

Outra questão, justificando, de certa forma o próprio título, implica as relações que se devem consolidar para construir os diálogos e levantar as tensões geradas no seio da escritura, quando nossa atenção se volta para a especificidade do texto, do escritor e do leitor. É importante ressaltar que, desse último elemento literário citado, se desdobra a figura do crítico – objeto de investigação a ser trabalhado nos desdobramentos deste trabalho. É nosso objetivo verificar, o registro do crítico como expressão de uma escritura denunciada, ou seja, o registro como consciência do caráter peculiar da escritura literária em sua dimensão com as utopias.

Literatura e utopia, repropondo-se na percepção e no ato de escrita do crítico, deverá ser o que chamamos, neste momento, o nosso ponto de chegada futuro. Até aqui, apenas iniciamos os primeiros passos centrados nas manifestações utópicas que nos permitem identificar o desejo incontido do homem em trazer para si, para o domínio de suas mãos, a completude e a beleza do mundo ou, ainda, dos seres que o seduzem e o atraem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: **Otras inquisiciones –Obras completas**. Buenos Aires: Emece, 1985.

CANDIDO, Antonio. “Direitos Humanos e Literatura”. In: **Vários Escritos**. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CIDADE, Hernâni. Prefácio. In: **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LLOSA, Mário Vargas. “A mentira e a verdade na ficção”. In: **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2002.

MORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

PLATÃO. **A República**. Trad. M.H.R.Pereira. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian. 1993.

____. "Fédon, Sofista, Político". In: **Diálogos**. Porto Alegre: Globo, 1955.

POE, Edgar Allan. "Retrato Oval". In: **Contos**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.