

A relação entre o mito e o maravilhoso em “Centauro”, de José Saramago
The relationship between myth and the marvelous in “Centauro”, by José Saramago

Tania Mara Antonietti LOPES¹

Resumo: A partir da experiência adquirida com a ficção de José Saramago, constatamos a ausência de pesquisas mais consistentes em relação ao período formativo do autor, que muito contribui para que se compreenda o desenvolvimento dos temas relacionados com o insólito ficcional presentes nos romances do autor português. Nossa proposta para este artigo tem como meta inicial oferecer a análise do conto “Centauro”, presente em *Objecto quase* (1978), evidenciando que a estruturação dos elementos representativos do insólito – no presente caso, o mito e o maravilhoso –, fundada no imaginário como aparência de realidade, a reconduz a um mundo alternativo a partir da efabulação pautada na oralidade. A constatação de tais elementos, já nas origens da ficção saramaguiana, confirma uma prefiguração dos gêneros que se manifestarão sob novas abordagens em sua produção posterior.

Palavras-chave: Centauro, José Saramago, Maravilhoso, Mito, Imaginário.

Abstract: Using the experience acquired in our studies of José Saramago’s fiction, we have observed the absence of more thorough research regarding this author’s formative period, which brings important contributions to understand the development of themes related to the fictional insolite that can be found in his novels. Our proposal for this article has as its initial aim the analysis of the short story “Centauro”, published in the collection *Objecto quase* (1978), evidencing that the structuration of representative elements of the insolite – in the present case, myth and the marvelous –, founded in the imaginary with the appearance of reality, creates an alternative world with the help of orality-based fabulation. Observing such elements in the very origins of Saramagian fiction confirms the prefiguration of genres that will become manifest under new approaches in his later literary output.

Keywords: Centauro, José Saramago, Marvelous, Myth, Imaginary

¹ Pós-Doutoranda com Bolsa da FAPESP junto ao Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, FCL – UNESP, 14800-901, CP 174, Araraquara, São Paulo, Brasil, tantoniettilopes@gmail.com.

Na produção em prosa de José Saramago, verificamos no decorrer dos anos a presença predominante de traços que se associam a vertentes do “insólito ficcional”, cujo imaginário abarca desde os mitos até as categorias problematizadas em trabalhos mais recentes, como o realismo mágico. No conjunto dos romances de Saramago, a abordagem narrativa remete-nos a uma releitura do mundo a partir da atualização de alguns elementos que parecem promover, no autor português, a presença expressiva de um imaginário vinculado aos mitos, ao gênero maravilhoso, ao fantástico (tradicional e contemporâneo), ao surrealismo e ao realismo mágico, que chamamos em nossas pesquisas mais recentes de formas do insólito.

A notável capacidade do ficcionista de compor num mesmo romance elementos manifestados por diferentes procedimentos que concorrem para o extraordinário, sem que ocorram confusões em relação aos gêneros ou categorias literárias coexistentes em seu discurso, estimulam o nosso interesse em verificar como esses elementos se estruturam na narrativa saramaguiana, na direção de uma reflexão acerca da ficção como condição para a reformulação do mundo. (ISER, 1996)

Os romances de José Saramago publicados entre 1980 e 1991 – nos quais os elementos do imaginário do qual tratamos se apresentam de forma preponderante e indiscutível – se constituem pela marca oral que tornou o autor singular, pelo narrador heterodiegético interveniente e pela utilização de uma linguagem mais próxima do cotidiano para efeitos narrativos inesperados. A partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), esses elementos permaneceram na ficção saramaguiana, mas houve um corte com a realidade portuguesa (retomada em *A viagem do elefante*, 2008), uma ruptura maior com coordenadas espaçotemporais concretas, e o enxugamento do estilo barroco.

Numa visão de conjunto, o traço mais inovador parece confluir para a metamorfose do todo ficcional em alegorias, que funcionam como distopias de um mundo absurdo, sem razão. Inicia-se, segundo a crítica especializada, o ciclo das alegorias, em que ocorre a universalização do mundo narrativo para permitir um diálogo mais profícuo com leitores oriundos de todas as latitudes. Desse modo, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) são romances que reproduzem a enunciação da irracionalidade do mundo contemporâneo, do qual os seres humanos estão alienados, e

alienados estão de si mesmos. Inserido no ciclo das alegorias, mas com um humor menos sombrio, *As intermitências da morte* (2005) apresenta o foco narrativo por um viés eminentemente filosófico, configurando-se como uma parábola sobre a condição humana de “ser para a morte”.

Assim, o ambiente de irrealidade superiormente evocado e a riqueza efabulatória de uma forma absurda ou maravilhosa evidenciam, em grande parte dos romances de José Saramago, a constatação de traços que estão presentes nos contos de *Objecto quase*, estabelecendo, portanto, uma “circularidade” de temas e de escolhas formais, relacionadas à configuração dos elementos presentes nas formas do insólito como componentes estruturantes do imaginário na ficção saramaguiana, ideia que constitui o eixo de nossa hipótese de trabalho, parcialmente aqui exposta.

Em *Objecto quase*², o ficcionista português oferece-nos narrativas com grande diversidade de registros literários característicos de vertentes estéticas “que ao leitor revelam qual o crisol literário no qual o autor se encontrava imerso nos últimos anos na década de 1970”. (COSTA, 1997, p.319) A maneira como se colocam os relatos em cada conto propicia a verificação de um critério cuidadoso de exploração linguística, que permite que se considere a narrativa muito próxima do que a crítica portuguesa chama de “experimental”, explicada pelo contexto específico da produção de Saramago somado à sua absorção (de Saramago) das tendências estéticas afinadas com a prosa contemporânea, como por exemplo o barroco experimental ou minimalista (expresso em “Cadeira”), o fantástico (predominante em “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas” – em que há também o registro do conto popular tradicional), a ficção científica (presente em “Coisas”).

No conto “Centauro”, o leitor se depara com um relato apresentado de modo poético que explora literalmente, já não no sentido figurado, a mitologia clássica. Trata-se de uma narrativa que se filia ao maravilhoso a partir da construção imaginária (ocidental) ancorada não apenas no mito do centauro e seus respectivos símbolos, mas também e de maneira engenhosa na própria literatura, sobretudo se considerarmos o mito e o conto como territórios do imaginário. É patente que os dois termos apresentam viva correlação, traçando-se as circunstâncias nas quais surgiu a narrativa e de que maneira ela foi historicamente articulada. Nesse sentido, “Centauro” expressa

² O livro é constituído por seis contos cujos títulos são respectivamente “Cadeira”, “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas”, “Centauro” e “Desforra”.

estruturalmente de que forma a narrativa é articulada pela oralidade, e como a oralidade bem articulada aproxima o leitor da narrativa.

O centauro, um ser híbrido que alcança a sua individualidade humana ao se libertar da metade animal, não é apresentado como tal desde o princípio. A instância narrativa desvela paulatinamente do que se trata a trama de modo a confundir o leitor, para que se concretize na efabulação o efeito de encantamento (CHIAMPI, 1980) predominante em todo o conto e facultado por um narrador heterodiegético já identificável, por meio de uma leitura mais cuidadosa, com o narrador peculiar dos romances saramaguianos, sobretudo no que diz respeito ao discurso maravilhoso. Nesse aspecto, além do narrador, há um conjunto de fatores que concorrem para a configuração desse gênero na estrutura do enredo em estudo, como o espaço e o tempo.

O cavalo parou. Os cascos sem ferraduras firmaram-se nas pedras redondas e resvaladiças que cobriam o fundo quase seco do rio. O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície. (SARAMAGO, 2010, p.107, grifos meus).

Eis acima o princípio do relato. É possível inferir aqui a existência de um homem e seu cavalo. A natureza animal e a natureza humana seguirão opostas por um período extenso, em que o espaço ganha seus contornos vagarosamente e o tempo segue a mesma lentidão, até que as duas naturezas convergem no centauro e, nesse momento, entendemos que essa personagem é transportada ao mundo presente, vindo de um espaço-tempo tecido nos mitos e articulada (a personagem) a partir da memória coletiva, de onde o contista extrai a trama que organiza o tema a explorar, para dar-lhe uma direção. O protagonista aqui concebido por Saramago tem como modelo a tradição oral, mas não é prisioneiro dela, uma vez que o seu criador apodera-se do modelo e o sujeita às leis que regem seu contexto.

Como exercício intertextual, procedimento presente já no embrião da prosa saramaguiana, calcado no maravilhoso porque transita dos primórdios para o mundo contemporâneo sem o questionamento do impossível, o conto aqui tratado remete-nos ao mito a partir do próprio título – “Centauro” – como uma espécie de *mise-en-abyme*. Sobre o que pode ser aqui interpretado como *mise-en-abyme*, ou espelhamento, na “palavra compartilhada, os silêncios adquirem um brilho particular: espelhos onde o

contista entrevê o poder das palavras na imagem invertida que o outro reflete, e na qualidade daquilo que ouve”. (BRICOUT, 2005, p.192).

De volta à narrativa, de imediato, quase nada é explícito ao leitor. O relato principia em uma manhã, “onde as terras subiam, primeiro em suave encosta, como tinha lembrança se eram ali iguais à passagem por onde descera muito ao norte [...]” (SARAMAGO, 2010, p.107 – grifos meus) Entretanto, por meio de um olhar mais atento, é possível vislumbrar, a partir da pessoa verbal, a existência de um protagonista que deixa pistas ao leitor sobre o espaço onde percorre. A duplicidade da personagem se prolonga por algumas páginas, que evidenciam que o centauro, ainda não revelado pelo narrador, migra de um mundo mítico para um mundo histórico.

“Havia no ar uma humidade que prenunciava chuva, tempestade, decerto não nesse dia, mas no outro, ou passados três sóis, ou na próxima lua”. (SARAMAGO, 2010, p.107 – grifos meus) Aqui a linguagem nos direciona a um passado longínquo, utilizada nos mitos. Os primeiros mitos escritos nos chegaram primeiramente da Grécia antiga, mas isso não oculta o seu caráter oral e até mesmo encantatório. A linguagem que perpassa toda a narração, cortada por vezes por um discurso menos poético, inscreve-se na **recitação** (ELIADE, 2002) da narrativa resgatada da memória coletiva, que no conto em questão encontra-se regenerada.

Contudo, no prosseguir da narração, notamos que a linguagem se transfigura de forma vagarosa, assim como o tempo. “Muito lentamente, o céu aclarava. Era tempo de procurar um esconderijo, para descansar e dormir”. Assim, os paradoxos que se constituem no protagonista, preparam gradativamente o leitor para a revelação de algo extraordinário. “O cavalo teve sede. [...] O homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede”. (SARAMAGO, 2010, p.108 – grifos nossos) A partir da construção muito bem elaborada do espaço e do tempo, apresentada por meio da memória do centauro, o mito é deslocado para o nosso mundo representado.

Estruturalmente, o texto se divide em três partes, cada qual determinada por um tempo. A primeira referência ao tempo pontua a necessidade de o centauro se esconder, indicando que o protagonista está inserido num mundo em que sua presença seria impossível. “Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência

que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro”. (SARAMAGO, 2010, p.108 – grifos meus) Ao enfatizar insistentemente a dimensão do tempo que assola a personagem, o narrador prepara o clímax de modo a manter a verossimilhança, deixando mais evidente a luta interna de um ser ambíguo cujas forças (a racional e a animal) convergiam

[...] num ponto qualquer do corpo onde se entrechocavam as ordens que do mesmo cérebro partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos, onde a pele era negra; outras vezes cedia, desatento, a pensar noutras coisas, coisas que eram sim deste mundo físico em que estava, mas não deste tempo. (SARAMAGO, 2010, p.108 – grifos meus).

No discurso acima evidencia-se a transferência do centauro para o mundo histórico. “O último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos” (SARAMAGO, 2010, p.111), vencido, assim como seus irmãos, por Hércules na guerra contra os Lápitais, refugiou-se na floresta enquanto Nesso era derrotado pelo filho de Zeus.

[...] Tinham acabado então os centauros. Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda, este mesmo que vira Hércules esmagar num abraço terrível o tronco de Nesso e depois arrastar o seu cadáver pelo chão, como a Heitor viria a fazer Aquiles, enquanto se ia louvando aos deuses por ter vencido e exterminado a prodigiosa raça dos Centauros. Talvez repesos, os mesmos deuses favoreceram então o centauro escondido, cegando os olhos e o entendimento de Hércules por não se sabia então que desígnios. (SARAMAGO, 2010, p.111).

Assim, a presença do centauro no mundo representado conflui para a presença do prodígio, da maravilha, como um traço que alcançará uma significativa amplitude no decorrer do relato. A partir do que o narrador apresenta como um fato, uma vez que não nos é oferecida nenhuma outra opção, a não ser prosseguir na leitura, o relato adquire gradativamente uma atmosfera tensa, conforme a fuga – não se trata de uma peregrinação – inevitavelmente conduz a personagem ao seu derradeiro destino. O valor trágico do centauro é irrefutável e porque se trata de uma improbabilidade, será perseguido e rechaçado pelos homens. Simbolicamente, “o Centauro é a figura mítica que exprime o encontro, o conflito, a síntese da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena”. (NOUHAUD, 2005, p.152). Em fins do século XX, Saramago concebe um centauro com todas as complexidades do mundo respectivo. Em seu interior, o centauro sofre duas forças que se opõem.

Na citação anterior demonstramos que apenas em um parágrafo, o narrador traz à tona o mito grego dos centauros, assim como as referências a Homero, tratados como fatos verdadeiros, uma vez que esse narrador, compatível com o narrador do maravilhoso, impede por meio de um discurso de autoridade, algum questionamento. Para corroborar a existência desse centauro, a narrativa prossegue na construção outra *mise-en-abyme* representada pela descrição de um sonho (do centauro) que se repete “há milhares de anos” (SARAMAGO, 2010, p.111) que, a partir de uma segunda e atenta leitura, antecipa o destino inevitável do centauro – embora no sonho haja uma inversão, pois é Hércules quem tem a espinha partida. Em seguida, percebemos uma gradação temporal que proporciona mais uma transformação que acompanha a modificação do mundo.

Antes, porém, de se consolidar a transformação para o mundo que é possível reconhecer como moderno, há uma última referência ao tempo mítico, quando nos é oferecida a informação de que o centauro percorria a terra há milhares de anos.

Durante muito tempo, enquanto o mundo se conservou também ele misterioso, pôde andar à luz do Sol. Quando passava, as pessoas vinham ao caminho e lançavam-lhe flores entrançadas por cima do seu lombo de cavalo, ou faziam com elas coroas que ele punha na cabeça. Havia mães que lhe davam os filhos para que os levantasse no ar e assim perdessem o medo das alturas. E em todos os lugares havia uma cerimônia secreta: no meio de um círculo de árvores que representavam os deuses, os homens impotentes e as mulheres estereis passavam por baixo do ventre do cavalo: era crença de toda a gente que assim floria a fertilidade e se renovava a virilidade. Em certas épocas, levavam uma égua ao centauro e retiravam-se para o interior das casas: mas um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem. Dessas uniões nunca houve fruto. (SARAMAGO, 2010, p.112).

A partir desse relato, que, sob nossa perspectiva, assevera a presença de uma evolução³ das fábulas e narrativas orais patente na estrutura do conto, torna-se clara aqui a manifestação do maravilhoso como componente reconfigurado na estrutura do texto, uma vez que não tratamos aqui de um conto maravilhoso propriamente dito, mas de uma forma híbrida, se assim podemos dizer, de conto e mito. Em seguida, o que presenciemos no enredo é a passagem para o que entendemos como o segundo

³ O termo evolução aqui significa modificação, transformação. Não se trata de um juízo de valor.

momento temporal do texto, quando o mundo se transforma e a narrativa passa para o período moderno, representando um tempo mais próximo do nosso, em termos realistas.

Transportando (e sendo transportado por) um corpo incómodo, não é apresentado como um ser uno. Com efeito, nele se entrecocha violentamente a componente animal, movida por instintos obscuros, e a componente humana, que procura sobrepor-se à outra e cuja derrota lhe precipitará o fim. Enquanto homem, mostra-se agudamente consciente da sua condição trágica e anacrónica – último resíduo de um tempo-espaço mítico e misterioso que lhe permitia andar à luz do sol e em que as pessoas acreditavam no seu poder fertilizador [tradição popular], agora obrigado a transitar para uma temporalidade diferente em que o mundo recusa, persegue e força à clandestinidade os seres fabulosos que não reconhece como seus (unicórnios, quimeras, lobisomens, etc.). (NEVES, 1999, p.131).

Mantendo-se verossímil em seu relato, o narrador dá pistas para que o leitor reconheça a região onde o centauro percorre, e para confirmar que o real e o imaginário coexistem, e ao mesmo tempo para contrariar o “tempo da recusa” dos sonhos e da imaginação grandiosa, o leitor é presenteado com uma das mais belas referências literárias a qual se justifica a (longa) citação:

Milhares de anos tinham de ser milhares de aventuras. Milhares de aventuras, porém, são demasiadas para valerem uma só verdadeira e inesquecível aventura. Por isso, todas juntas não valeram mais do que aquela, já neste milénio último, quando no meio de um descampado árido [o centauro] viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento. Viu o cavaleiro ser atirado ao ar e depois um outro homem baixo e gordo acorrer, aos gritos, montado num burro. Ouviu que falavam numa língua que não entendia, e depois viu-os afastarem-se, o homem magro maltratado, e o homem gordo carpindo-se, o cavalo magro coxeando, e o burro indiferente. Pensou sair-lhes ao caminho para os ajudar, mas, tornando a olhar os moinhos, foi para eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: «Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briareu, a mim haverias de o pagar.» Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até à fronteira de um outro país. Atravessou campos desolados e chegou ao mar. Depois voltou para trás. (SARAMAGO, 2010, p.113-114, grifos meus).

O parágrafo supracitado é importante no que diz respeito à localização espaço-temporal que se presentifica no jogo ficcional, pois sabemos que a imagem descrita se trata de uma história imaginada. Parece-nos que ocorre aqui não só o procedimento intertextual mas uma metaficcionalização que colabora, ao nosso ver, para situar o leitor

no contexto da narrativa, sobretudo quando o relato é transportado para “este milénio último”, aproximando o tempo e consolidando mais ainda a oposição entre o real e a ficção quando se verifica que o centauro “abandona” a aventura para continuar fugindo “até a fronteira de um outro país”.

O centauro almeja morrer em seu berço, ou seja, na Grécia. A lembrança do tempo e do que o tempo promove mantém-se recorrente, apontada pelas reminiscências do centauro. Os índices do desfecho da narrativa tornam-se mais evidentes conforme o protagonista se aproxima de seu destino e esses elementos são pontuados pela geografia percorrida pela criatura – geografia percebida pelo leitor não só a partir das descrições, mas confirmada pela referência literária.

Toda a focalização é feita pelo ponto de vista do centauro, que se dirige sempre para o sul, com o repetido gesto de olhar para trás. O início da fuga marca na narrativa a transformação final do mundo, uma vez que é possível reconhecer a representação de um mundo contemporâneo ao leitor. O cão que persegue a criatura, com os homens armados, o pastor, os tiros, são elementos da realidade que se misturam à descrição do espaço (predominantemente rural) e suas manifestações (como a meteorologia), que comungam com a situação (interna e externa) do protagonista e corroboram a natureza mítica do conto. Com toda a dificuldade enfrentada pelo centauro, há a presença da chuva, que se manifesta de maneira insistente em quase todos os contos de *Objecto quase* como uma marcação de ritmo da narração, de modo a criar o ambiente de expectativa que conduzirá ao desfecho.

[...] Tinha o corpo coberto de espuma e de suor. [...] O campo em redor tornou-se também expectante, como se estivesse de ouvido à escuta. E então caíram as primeiras e pesadas gotas de chuva. Mas a perseguição continuava. [...] A uma boa distância, viu os homens parados, ouviu-lhes as ameaças. E os cães que tinham avançado voltavam para os donos. Mas ninguém se adiantava. O centauro vivera tempo bastante para saber que isto era uma fronteira, um limite. [...] Continuou a caminhar para o sul. A água ensopava-lhe o pêlo branco, lavava a espuma, o sangue e o suor e toda a sujidade acumulada. Regressava muito velho, coberto de cicatrizes, mas imaculado.

De repente, a chuva parou. No momento seguinte, o céu ficou todo varrido de nuvens, e o sol caiu de chapa sobre a terra molhada donde, ardendo, fez levantar nuvens de vapor. (SARAMAGO, 2010, p.117).

O cessar da chuva parece-nos uma pausa para o prosseguir da situação. Antes do desfecho há um tipo de suspensão no ritmo diegético em que se apresentam ao leitor reflexões do centauro, pelo fluxo de consciência deliberado pelo narrador, acerca do mundo presente. “Esta terra era sua, mas quem eram os homens que nela viviam?” (SARAMAGO, 2010, p.118) Ao sentir-se um estranho num mundo onde vive há tanto tempo mas ao qual não pertence mais, as lembranças do homem-cavalo prenunciam o fim e resgatam novamente uma linguagem mítica, para retomar o sonho, na verdade a ausência desse sonho que acompanhou toda a sua existência, como um mau presságio, uma vez que o centauro “[s]entia a angústia de não ter sonhado”. (SARAMAGO, 2010, p.119) Antes, porém, da extinção do protagonista, e para que a narrativa mantenha a sua afinidade com o maravilhoso, presenciamos em sua estrutura uma clara oposição entre o real e o imaginário que se confirma por meio de uma linguagem poética, cujo exemplo mais expressivo dá-se quando o centauro encontra a mulher que se banha no lago.

Então, segurando a mulher por baixo dos braços, olhando-a em todo o corpo, com todo o luar despindo-a, disse na sua velha língua, na língua dos bosques, dos favos de mel, das colunas brancas, do mar sonoro, do riso sobre as montanhas:

— Não me queiras mal.

Depois, devagar, pousou-a no chão. Mas a mulher não fugiu. Saíram-lhe da boca palavras que o homem foi capaz de entender:

— Tu és um centauro. Tu existes.

Pousou-lhe as duas mãos sobre o peito. As patas do cavalo tremiam.

Então a mulher deitou-se e disse:

— Cobre-me. (SARAMAGO, 2010, p.122).

Podemos notar acima que o centauro está próximo à sua terra, já que as palavras agora lhe são inteligíveis. Mas em contraste com a poesia do enredo e bruscamente o leitor se depara com as referências do seu mundo, como a velocidade das informações sobre o centauro e todas as conseqüências decorrentes, confirmando-se, assim, que para um centauro não há mais espaço, uma vez que o mundo tornou-se para ele “um deserto suspenso da palavra povoadora”. (SARAMAGO, 2010, p.123)

A terceira e última marca temporal conclui a narrativa e deixa ao leitor o ensejo para uma possível reflexão sobre o lugar da imaginação criadora num mundo sem espaço para ela.

[...] Ouviu-se de repente um tiro. E então, num arco de círculo largo, saíram homens de detrás das pedras, em grande alarido, mas sem

poderem disfarçar o medo, e avançaram com redes e cordas e laços e varas. O cavalo ergueu-se para o espaço, agitou as patas da frente e voltou-se, frenético, para os adversários. O homem quis recuar. Lutaram ambos, atrás, em frente. E na borda da escarpa as patas escorregaram, agitaram-se ansiosas à procura de apoio, e os braços do homem, mas o grande corpo resvalou, caiu no vazio. Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o corpo do centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. A queda acabou ali. O homem ficou deitado, enfim, de costas, olhando o céu. Mar que se tornava profundo por cima dos seus olhos, mar com pequenas nuvens paradas que eram ilhas, vida imortal. O homem girou a cabeça de um lado para o outro: outra vez mar sem fim, céu interminável. Então olhou o seu corpo. O sangue corria. Metade de um homem. Um homem. E viu que os deuses se aproximavam. Era tempo de morrer. (SARAMAGO, 2010, p.124).

Mesmo que de maneira breve, num jogo ficcional tão bem elaborado, o centauro é literalmente inserido em uma temporalidade histórica, no contexto atual, sem perder a essência na dualidade animal e humana que nele reside. Se por um lado a morte do centauro provoca desencanto, por outro, vemos que seu valor simbólico se concretiza dentro e fora do imaginário e da civilização, pois a matéria mitológica aqui se representa por um habitante de fronteira que sinaliza, em termos textuais, como as formas do imaginário, nesse caso, a mitologia e sua relação com o maravilhoso, é resgatada na época atual, revestida em um conto.

Como gêneros, mito e conto são autônomos e apresentam a espantosa capacidade de inserir-se em outras formas, sobretudo em nossa sociedade, em que o mito desaparece e o conto perdura.

[...] A resistência que o mito e o conto opõem a todas as definições comprova sua vitalidade. Suas infinitas possibilidades de jogo e estrutura em cascata – plágio, paródia, palimpsesto –, as relações privilegiadas que mantêm com o imaginário, o simbólico, sua plasticidade, seu movimento, sua capacidade de variação que em geral faz esquecer a perenidade das estruturas, desenvolvem gêneros proteiformes, operadores de criação, indutores de metamorfoses, de liberdade, de subversão e, no espaço aberto à criação literária, de deserções. (BRICOUT, 2005, p.198).

Tratando-se da prosa de José Saramago, “Centauru” compartilha das características supracitadas e se constitui como um conto mítico e maravilhoso que prefigura a capacidade de variação que as relações entre o imaginário, o simbólico e a

ficção mantêm. Nesse aspecto, o leitor torna-se uma peça indispensável nesse jogo ficcional, uma vez que a obra literária de José Saramago apresenta-se como uma série de projetos, muitas vezes em contraposição, mas todos representando novas tentativas de se aproximarem da realidade fugidia, na qual o narrador se difunde na matéria narrativa como voz aberta à identificação do leitor e na manipulação das imagens que colocam em aberto todas as esperanças, mas também todas as ameaças e decorrências de um mundo que está prefigurado nos contos de *Objecto quase* e que se consolida paulatinamente em todo o projeto ficcional de José Saramago, contribuindo para a potencialidade significativa da sua ficção.

Referências

BRICOUT, B. Conto e Mito. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.191-199.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**. Forma e Ideologia no Romance Hispano Americano. SP: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)

COSTA, H. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ISER, A. W. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

NEVES, M. da B. “Nexos, temas e obsessões” na ficção breve de José Saramago. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, Jan. 1999. p.117-141.

NOUHAUD, D. Centauros. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.151-159.

SARAMAGO, J. **Objecto quase: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.