



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM LINGÜÍSTICA

O *CERCO* DA ESCRITURA EM SARAMAGO: *CALIGRAFIA* DAS VOZES PORTUGUESAS

MADSON GÓIS DINIZ

Orientadora

Prof^a. Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello

João Pessoa – Paraíba

Março – 2010

MADSON GOIS DINIZ

O *CERCO* DA ESCRITURA EM SARAMAGO: *CALIGRAFIA* DAS VOZES PORTUGUESAS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Doutor em Linguística

Orientadora: Prof^a. Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello

João Pessoa – Paraíba
Março – 2010

Madson Góis Diniz

O CERCO DA ESCRITURA EM SARAMAGO: CALIGRAFIA DAS VOZES
PORTUGUESAS

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Linguística (Área: Linguística e Práticas Sociais – Linha de Pesquisa: Oral/Escrito: Práticas Institucionais e Não-Institucionais).

Aprovada por:

Profa. Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello, PROLING–UFPB (Orientadora)

Profa. Dra. Ilza Matias de Sousa, PPGL–UFRN

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza, MLI–UEPB

Profa. Dra. Maria Claurênia A. Silveira, PROLING–UFPB

Prof. Dr. Adriano de León, PPGS – UFPB

Suplentes:

Profa. Dra. Juciane Cavalheiro, Univ. Estadual do Amazonas

Profa. Dra. Maria Cristina de Assis, PROLING–UFPB

AGRADECIMENTOS

Ao Alfa e Ômega, Autor e Consumador da fé, por meio do qual todas as coisas tornaram-se realidade, Yaveh, Elohim, Yeshua Hamashia, Cristo Jesus.

Ao meu Protetor e Mentor Espiritual, que tem acompanhado e fornecido todos os meios, hoje e sempre, assistência fundamental nessa jornada.

A Beliza Áurea de Arruda Mello, amiga, orientadora, pesquisadora, exemplo de profissionalismo, dedicação e entusiasmo acadêmico, cujo incentivo e labor, tornaram o sonho em realidade.

Aos membros da Banca de Qualificação que deram norte a essa Nau chamada tese.

Aos membros da Banca de Defesa por tão gentilmente terem aceitado o convite e pelas honrosas contribuições e leituras.

A amiga Juciane Cavalheiro, pelo companheirismo, pela amizade e pela crítica construtiva.

A Leonôra Góis Fernandes, sem a qual, nada disso teria sido possível.

Aos meus irmãos Allysson Góis Diniz e Patrícia Góis Diniz, pelo amor verdadeiro e pelas incessantes orações.

A Eustáquio Dias Fernandes, irmão e amigo de todas as horas.

A Rebecca Belmont e Letícia Belmont Diniz, farol de que novos dias virão.

A Alberto Ramos de Lima, amigo, companheiro, irmão, minha âncora e meu refúgio para todas as horas.

Aos amigos de Recife, Linaldo, Jonathan, Nilma, Angélica, Adélia, Márcia Roberta pelo carinho.

Aos amigos de sempre - André Luiz, Alessandro Lianza, Alessandra Meira, Arina Alba e Alcir Falcão - no perto e no longe, pelo que são e o que representam.

Ao amigo Jerônimo Vieira, pela amizade sincera, pelos saudosos momentos entre um seminário e outro, entre um evento e outro, sempre presente, sempre amigo.

A CAPES pelo financiamento dessa pesquisa durante o primeiro ano.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, seus funcionários, em especial, Vera, por seu profissionalismo e prontidão.

A Dermeval da Hora, Ex-Coordenador do Proling, exemplo de conquista.

Aos Professores do Proling e demais colegas pelas discussões acadêmicas e trocas de experiências construtivas.

Ao Grupo de Pesquisa “Oralidade e Escritura” pela amizade e solidariedade intelectual.

Ao CCHLA e demais órgãos da UFPB pelo apoio e presteza.

A Tatiana Alves Valério, pelo apreço e consideração.

A todos que trabalham com e pela Educação, admiração e incentivo.

Aos meus alunos e ex-alunos, inspiração e força.

Ao solitário escritor da ilha de Lanzarote, José Saramago, por ter concebido uma poética de vozes.

A José Emiliano Diniz, meu pai

A quem de tanto ouvir histórias e causos do interior da Paraíba e Pernambuco, dos sítios e fazendas, acabei “pegando gosto” pela oralidade, pela fala... Um herói-solar nessa odisséia chamada vida.

A Leonilda Góis Diniz, minha mãe

O bem mais precioso, a palavra que cura, a mão que acalenta. A arquiteta de todos os sonhos, a mulher mais nobre e digna que conheci na vida... de quem tanto aprendi e tenho tanto a aprender.

Dorinha Góis, (In Memoriam)

Escrevendo pela primeira vez sobre ... esta minha avó..., tive
consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que
eles haviam sido em personagens literárias e que essa era,
provavelmente, a maneira de não os esquecer, desenhando e
tornando a desenhar os seus rostos com o lápis sempre
cambiante da recordação, colorindo e iluminando a monotonia de
um quotidiano baço e sem horizontes, como quem vai recriando,
por cima do instável mapa da memória, a irrerealidade
sobrenatural ...
(José Saramago)

Uma mulher, a quem a vida tanto negou, e a mim nunca disse
não... por acreditar cegamente na minha pessoa, no meu
sucesso, no individuo em que me tornei...

Pela infindável sabedoria e conhecimento profundo sobre a vida,
sobre as dores humanas...

Por tantas noites em claro nas crises de asma, nos momentos de
depressão, no choro contido e na alegria estampada...

Pelo abraço e pelo beijo carinhoso, tesouros inestimáveis...

Pelo incentivo constante...

Pelo legado, retidão e exemplo... para quem conduziu uma
família inteira da estrada do nada ao terreno do tudo...

Pelo amor à vida, pela luta constante, até mesmo nos últimos
momentos...

Dedico este trabalho...

Que fazemos, os que escrevemos? Nada mais que contar histórias. Contamos histórias os romancistas, contamos histórias os dramaturgos, contamos também histórias os poetas, contamos igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar quotidianos são já uma história. As palavras proferidas e as apenas pensadas, desde que nos levantamos da cama, pela manhã, até que a ela regressamos, chegada a noite, sem esquecer as do sonho e as que o sonho tentarem descrever, constituem uma história com uma coerência interna própria, contínua e fragmentada, e poderão, como tal, em qualquer momento, ser organizadas e articuladas em história escrita.

(José Saramago In: Discurso Honoris Causa da UFMG)

Costumo dizer que não há uma língua portuguesa, há línguas em português. Quando digo isso não penso em diferenças e semelhanças. Penso num tronco linguístico comum que, de modo variável, segundo as condições sociais, culturais e ideológicas vigentes, se expressa "historicamente".

(José Saramago)

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	13
1. Fronteiras da Língua Portuguesa nas Vozes das Obras de Saramago: Identidade e Subjetividade	21
1.1. As vozes culturais em Saramago.....	22
2. Travessias das Vozes no discurso de Saramago	58
2.1. Arqueologia das Vozes: Territórios Identitários	79
2.2. Um Reino de Vozes Levantado do Chão	83
2.3. Veredas das Vozes: Marcas da Oralidade.....	90
2.4. Vozes do riso no labirinto de falas	113
2.4.1. Esse mundo às avessas das Vozes de Saramago	117
2.4.2. As Vozes da Experiência: Os Provérbios em Saramago.....	123
3. Memorial do Corpo: A <i>Performance</i> em Personagens de Saramago	138
3.1. <i>Performance</i> : o discurso do corpo em Saramago	139
3.2. As Vozes Teatrais de José Saramago.....	171
4. O cerco da palavra.....	187
4.1. Saramago: “manual de caligrafia”	188
Considerações Finais	211
Referências Bibliográficas	216
ANEXOS	246

RESUMO

Os estudos sobre oralidades e seus aspectos performativos não são desconhecidos. Desde Walter Ong, essa temática provoca discussões na Linguística. Nesta Tese, pesquisa-se a oralidade como recorrência matriz da escritura em José Saramago, reivindicando uma reflexão acerca do oral e do escrito com base na discursividade da obra do escritor, repensando conceitos como memória, identidade e escritura a partir de teóricos como Paul Zumthor, Bhabha, Deleuze e Derrida, ao posicionar a voz como princípio norteador das práticas linguísticas e sociais. O primeiro capítulo evidencia como as vozes trabalhadas por Saramago tecem uma identidade lusófona com base nas relações subjetivas. O segundo capítulo centra-se na arqueologia das vozes em algumas obras do autor, delineando elementos retóricos e proverbiais inerentes ao processo de escritura. O terceiro capítulo problematiza a *performance* em manifestação de um texto dramático, ao analisar os desdobramentos do corpo e suas relações sintagmáticas com a voz. O quarto capítulo discute o potencial da escritura e suas relações com a oralidade, bem como os efeitos de especularização na relação voz-escrito.

Palavras-Chave: Oralidade, Escritura, Saramago, Cultura

ABSTRACT

The studies concerning orality have been re-dimensioned in the linguistic arena debate, departing from the traditional incipient structuralism vision, seeking new routes to categorize voices in its totality. This thesis, in accordance to ethno linguistic and applied linguistic perspective, is oriented towards such principle, bringing into discussion a reflection towards the oral and the written upon Portuguese writer José Saramago's literary work, re-thinking concepts such as memory, identity and scripture based on theorists Paul Zumthor, Walter Ong, Deleuze and Derrida, as much as placing speaking as a major component for individuals in the context of a nation and social relations.

Key-Words: Orality, Scripture, Saramago, Culture

RÉSUMÉ

Les études à propos de l'oralité et ses aspects performatifs ne sont pas inconnus. Depuis Walter Ong ce thème suscite des discussions en Linguistique. Sur cette Thèse on recherche l'oralité comme retour important de l'écriture chez José Saramago, revendiquant une réflexion sur les notions orales et écrites du travail discursif de l'écrivain, en repensant les concepts tels que mémoire, identité et écriture à partir de théoriciens comme Paul Zumthor, Bhabha, Deleuze et Derrida en plaçant la voix comme principe directeur des pratiques linguistiques et sociales. Le premier chapitre montre comment les voix travaillées par Saramago tissent une identité lusophone basée sur les rapports subjectifs. Le deuxième chapitre se concentre sur l'archéologie des voix dans quelques ouvrages de l'auteur en traçant des éléments théoriques et proverbiaux inhérents au procès de l'écriture. Le troisième chapitre problématise la performance manifestée d'un texte dramatique quand analyse les manifestations du corps et ses rapports syntagmatiques avec la voix. Le quatrième chapitre traite du potentiel de l'écriture et ses rapports avec l'oralité, et les effets de la spécularisation dans le rapport voix-écrit.

Mots-clés: Oralité, Ecriture, Saramago, Culture

Considerações

Iniciais

Esta tese propõe-se a analisar os efeitos da oralidade no processo de escrita de José Saramago. A hipótese é de que a textualidade saramaguiana configura-se enquanto arquivo das vozes do cotidiano e da identidade portuguesa, partindo da língua como episteme da cultura. O objetivo geral consiste em cartografar os desdobramentos da relação oral-escrito no processo de escritura, a partir do levantamento de índices de oralidade, reflexões acerca da relação identidade e memória, o corpo enquanto projeção da voz e os mecanismos de elaboração das escrituras. Esta análise optou por não utilizar um capítulo teórico específico, mas promover a discussão e aplicação teórica concomitantemente. O *corpus* escolhido teve por base o trajeto do processo de escrita empreendido por Saramago. A partir de cada tipologia textual designada pelo autor luso, esta pesquisa fez uso de textos basilares que apontavam a voz enquanto constituinte das relações entre os atos de fala, a cultura e as práticas sociais, conforme aponta o quadro abaixo:

a) Ensaios:

- Ensaio sobre a Cegueira
- Ensaio sobre a Lucidez

b) Memórias

- Cadernos de Lanzarote (I-V)
- Pequenas Memórias

c) Memoriais

- Memorial do Convento

d) Romances

- História do Cerco de Lisboa
- A Caverna
- A Jangada de Pedra
- Levantado do Chão
- Terra do Pecado
- Todos os Nomes
- Intermitências da Morte
- O Evangelho segundo Jesus Cristo

e) Manuais

- *Manual de Pintura e Caligrafia*

f) Peças Teatrais

- A Noite
- Que farei com este livro?
- In Nomine Dei
- A segunda vida de São Francisco de Assis
- Don Giovanni ou o dissoluto absolvido

Notadamente, não se trata da exegese literária das obras elencadas, mas a reflexão sobre a função das vozes nas relações sociais suscitadas a partir da língua, memória e identidade. Portanto, esta tese se insere no contexto de análise do oral e do escrito das práticas institucionalizadas, tomando por base o texto literário como reprodutor de construtos sociais e dos atos de fala. Em outras palavras, esta tese problematiza questões linguísticas da oralidade e da escritura na poética de José Saramago, a partir de três micro-teses: 1) a língua existe, sobretudo, enquanto fala (o texto literário saramaguiano na visão metalinguística da língua portuguesa); 2) sendo o corpo extensão da voz, este se faz vivo na discursividade literária; e 3) a oralidade se projeta especularmente na escritura.

Os estudos linguísticos sobre Oralidade e Escritura vêm ganhando cada vez mais ênfase nos debates acadêmicos, abandonando a visão estruturalista e, por vezes, incipiente, das articulações entre fala e escrita.

Paul Zumthor (2000) ao pensar na vocalidade enquanto constituinte primevo e basal da civilização humana, nos seus pressupostos acerca da voz, em virtude da ausência de fundamentos teóricos mais consistentes acerca do assunto nas humanidades, desperta para a possibilidade de identificar emblematicamente a função social da voz como relação dinâmica que se integra na escritura e como a voz redefine a textualidade e formaliza pulsões na escritura.

Esta tese situa-se entre os limites da etnolinguística e da linguística aplicada crítica, reivindicando uma reflexão acerca do oral e do escrito a partir da obra do escritor português José Saramago, analisando os desdobramentos linguísticos de uma textualidade voltada de forma tão intensa para o enunciado e a enunciação das vozes em contextualizações significativas da escritura como práxis dos aspectos linguísticos dos usuários das múltiplas linguagens da lusofonia.

O *corpus*, constituído pelo discurso literário de José Saramago, evidencia a polifonia das vozes e as relações identitárias entre as culturas

lusófonas e a visão performativa da linguagem, ou seja, como a enunciação é capaz de mudar o mundo, trazendo um novo estatuto social.

A matriz teórica constitui-se de três eixos justapostos: oralidade, escritura e identidade. Para questões de oralidade, Paul Zumthor e Walter Ong configuram-se os principais teóricos na argumentação dos axiomas metodológicos. No que diz respeito à escritura, Barthes, Derrida e Deleuze constituem-se os autores a partir dos quais os pressupostos teóricos são trabalhados. As discussões sobre identidade apóiam-se em Homi K. Bhabha, Stuart Hall e Eduardo Lourenço na problematização da cultura e os locais das vozes na elaboração da identidade. A multiplicidade teórica, neste caso, aponta a necessidade veemente de amarrações metodológicas, imprescindíveis para compreensão do binômio oral x escrito.

No Primeiro e Segundo Capítulo desta tese, traçam-se as relações entre oralidade e a condição da escritura de José Saramago. Faz-se a análise das vozes, reveladas nas escrituras, e como a pragmática destas vozes tecem e reivindicam a relação entre linguagem, gestos, enunciações, tempo e lugar. Ao analisar as vozes a partir do olhar do escritor, definem-se os matizes linguístico-funcionais que produzem as amarrações entre língua e identidade. Desse modo, faz-se um levantamento de índices da voz, com o intuito de constituir uma poética

da vocalidade na obra saramaguiana, detectando caracteres estritamente ligados à fala tais quais os provérbios, jogos retóricos de inversões e a própria condição de ironia, tão preciosa à textualidade do autor.

Partindo da voz para o corpo, o Terceiro Capítulo discute as cartografias do gestual nas poéticas das vocalidades elaboradas por Saramago, bem como as emanações corpóreas e moventes da voz no processo de escrita, culminando notadamente no discurso teatral, máxima da *performance* do gesto e do vigor corporificado, pulsações inebriantes da vocalidade na tramas do texto literário, apontando a constituição e aparecimento do sujeito, a partir da visão zumthoriana de que toda literatura é teatro.

Por último, o Quarto Capítulo discute a escritura enquanto processo ‘farmacológico’ na visão derridiana, o desassossego da escrita no arquivamento da voz, o efeito vidro-simulacro (Baudrillard-Blanchot) da escritura enquanto representação social e os deslocamentos textuais em Saramago para catalogar a voz portuguesa, a partir dos vários gêneros (o ensaio, o memorial, o romance, o teatro, os cadernos) na criação do arquivo imperfeito de vozes do cotidiano.

Em vários pontos desta tese, opta-se pelo uso de siglas das obras de Saramago, seguidos apenas da respectiva página, com o intuito de não

cansar o leitor e em alguns momentos fugir de certa dubiedade. Deste modo, as siglas que foram utilizadas seguem abaixo:

1. O Ano da Morte de Ricardo Reis - **AMRR**
2. O Ano de 1993 – **A1993**
3. A Bagagem do Viajante - **BV**
4. Cadernos de Lanzarote I – **CL I**
5. Cadernos de Lanzarote II – **CL II**
6. Cadernos de Lanzarote III – **CL III**
7. Cadernos de Lanzarote IV – **CL IV**
8. Cadernos de Lanzarote V – **CL V**
9. Ensaio sobre a Cegueira - **EC**
10. O Evangelho segundo Jesus Cristo - **EJC**
11. História do Cerco de Lisboa - **HCL**
12. *In Nomine Dei* - **IND**
13. A Jangada de Pedra - **JP**
14. Levantado do Chão - **LC**
15. Manual de Pintura e Caligrafia - **MPC**
16. Memorial do Convento - **MC**
17. Que farei com este livro? - **QFL**
18. Terra do Pecado – **TP**
19. Todos os Nomes - **TN**
20. Viagem a Portugal – **VP**
21. A Caverna – **AC**

1. Fronteiras da Língua Portuguesa nas obras de Saramago: Identidade e Subjetividade

Hoje Lisboa não tem mais condições de ditar regras para o português. Os portugueses já não são mais os donos da língua. Seria necessário que discutíssemos algumas formas de unificação da língua, como a ortografia, por exemplo. Mas qualquer uniformização ortográfica me parece hoje muito tardia. A tendência num futuro próximo é de que os vários ramos do mesmo tronco do português se afastem cada vez mais. (SARAMAGO, em Entrevista)

1.1. As vozes culturais em Saramago

Saramago revela uma preocupação sobre as vozes, e, por conseguinte, o local da língua como episteme da cultura, ao propor em suas obras uma “escritura vocal”, conduzindo reflexões recorrentes em sua obra acerca da natureza da fala e das relações entre voz e escritura. Essa preocupação reside na metalinguagem sobre a escrita, remetendo às premissas de Derrida (1990, 1995), pensando a língua como um tratado da voz.

A obra¹ de José Saramago constitui um ‘manual’ metalinguístico sobre as relações de oralidade e escritura e o processo de imersão sobre as vozes culturais do cotidiano português, ‘ensaaios’ de relatos atentos para a vida campesina e metropolitana, ‘catando’ as linguagens-vozes nos ‘arquivos imperfeitos’ da escritura, através das tessituras do imaginário² e dos fios da ficção histórica. Nesse aspecto, o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*, reflete sobre a relação entre as vozes e a cultura:

Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, (MPC,141)

Em sua poética, Saramago empreende um trajeto anti-canônico, através de uma produção literária mais próxima às fontes populares. Portanto, ler Saramago exige “a reformulação radical de todas as

¹ O termo obra ou poética refere-se ao compêndio da poética de José Saramago, em especial, as obras mencionadas nas CONSIDERAÇÕES INICIAIS.

² O termo imaginário diz respeito a categoria definida por Gilbert Durand, “conjunto de imagens e relações de imagens que constituem o capital do homo sapiens”

concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas” (BAKHTIN, 1988, p. 3), pois trata-se de uma escritura vocalizada, repleta de fórmulas e coteúdos das culturas populares portuguesas.

A língua nas obras de Saramago está ancorada numa dimensão auto-reflexiva, jogo polifônico, que permite uma pluralidade de perspectivas, a partir da história do social, que vai além da linguagem denotativa, ao contar com as memórias da linguagem dominante e subalterna. Ao discutir o sistema ideológico inerente às categorias linguísticas, Saramago burla os sistemas sígnicos, ressignificando as vozes dominantes e dominadas, ao refletir sobre a construção sistêmica da identidade portuguesa a partir da língua. De tal forma, a revolução de Saramago na escritura literária é reivindicar e propor a dialogia das diferenças sob uma condição histórico-social.

Para o autor luso, a escritura vocal resulta da possibilidade das discussões e embates dos valores das alteridades e das identidades que permeiam as memórias do imaginário linguístico. O leitor saramaguiano, portanto, se depara com um texto literário que é um ‘caderno’ de memórias coletivas, a ‘caligrafia’ de léxicos polivalentes, concebendo a escrita enquanto duplicidade de signos.

A obra de Saramago conduz o leitor para reflexões sobre o processo de elaboração da linguagem a partir do diálogo com autores emblemáticos da construção identitária da língua portuguesa como: Camões, Padre Antão Vieira e Fernando Pessoa.

Os *Lusiadas* de Camões despontam como magna obra da língua portuguesa. A preocupação metalinguística, bem como a discussão do papel social da língua, é evidente como no trecho a seguir:

O Capitão o abraça, em cabo ledado,
Ouvindo clara a língua de Castela;
Junto de si o assenta e, pronto e quedo,
Pela terra pergunta e cousas dela.
Qual se ajuntava em Ródope o arvoredado,
Só por ouvir o amante da donzela
Eurídice, tocando a lira de ouro,
Tal a gente se ajunta a ouvir o Mouro. (Canto VII)

Por sua vez, Padre Antônio Vieira em obras como *História do Futuro* problematiza as relações entre a linguagem e a história, ao propor a língua portuguesa como grande ícone do império lusitano:

Naqueles ditosos tempos (mas menos ditosos que os futuros) nenhuma cousa se lia no Mundo senão as navegações e conquistas de Portugueses. Esta história era o silêncio de todas as historias. Os inimigos liam nela suas ruínas, os êmulos suas invejas e só Portugal suas glórias. Tal é a História, Portugueses, que vos presento, e por isso na língua vossa. Se se há-de restituir o Mundo à sua primitiva inteireza e natural formosura, não se poderá consertar um corpo tão grande, sem dor nem sentimento dos membros, que estão fora de seu lugar. Alguns gemidos se hão-de ouvir entre vossos aplausos, mas também estes fazem harmonia. Se são dos inimigos, para os inimigos será a dor, para os êmulos a inveja, para os amigos e companheiros o gosto e para vós então a glória, e, entretanto, as esperanças. (Vieira, 1998: 12)

Fernando Pessoa, em *Livro do Desassossego*, pondera sobre questões metalinguísticas e suas relações entre língua e identidade:

Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. **Minha pátria é a língua portuguesa.** Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio

verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu. Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha. (Pessoa, 1982: 07)

Semelhante interesse caracteriza as obras de Saramago: o local da língua e suas fronteiras, através do debate histórico metalinguístico, ao cartografar, através das vozes portuguesas, o *pathos* das significações entre língua e escritura.

A escritura saramaguiana é um dado metafísico tanto quanto a fala, pois estão ancoradas na esfera da subjetivação. Sedimentada pela memória social na ótica de Barthes (1990), a escritura aproxima-se da voz constantemente, não sendo um mero suplemento da linguagem, mas uma formação ôntica, um ser que simplesmente é.

Pela própria natureza ontológica, Derrida desconstrói os fundamentos da linguística estruturalista, ao lançar um novo olhar acerca da função da escritura, desconstruindo as relações entre oralidade e escritura em duas obras capitais: *Gramatologia* e *A Escritura e a Diferença*.

O desasossego da escritura, apoiados na visão de Barthes (1990) e Derrida (1990), ancora as representações de língua na obra de Saramago, a partir das cartografias dos espaços, através das quais o autor procura traçar e delinear as fronteiras da língua portuguesa. Tais cartografias dialogam com a polifonia de vozes da comunidade de falantes lusófonos, partindo do Português Luso, como matriz cultural e identitária, chegando à especificidade de cada voz-nação da lusofonia.

Escritura e cartografia estabelecem vínculos intrínsecos enquanto unidades dialéticas de elaboração da linguagem. A língua sob a forma de cartografia, segundo Deleuze (1995b), aponta mecanismos das formações do desejo no campo social, através da diluição de certos mundos e construção de novos universos míticos, articulados através das vozes, emblema de toda realização cartográfica. Deste modo, cartografar não implica simplesmente em delimitar, mas trazer o mítico ao plano da fala.

A partir do texto *Corpo sem Órgãos*, Deleuze estabelece, com base na esquizoanálise, os preceitos teóricos da língua enquanto cartografia cultural ao defini-la como tabuleiro do regime identitário³, a partir da possibilidade da desterritorialização de identidades e reconfiguração das imagens do sujeito ao agenciar uma gama de universos desejantes na arquitetura dos significantes e seus significados. Os mapas processuais do território existencial interagem com forças que compõe a experiência do conhecimento através da diferença enquanto possibilidade do ser. As cartografias apresentam territórios com fronteiras, mas seus limites não são físicos, são inteiramente perceptivos, marcados por movimentos de entrada e saída entre centro-borda.

Observa-se na obra de Saramago um mapeamento da tradição literária do país, a discussão da língua falada em Portugal desde a Idade Média. Por isso, não é aleatório a recorrência às crônicas de Azurara, ao problematizar a tradição linguística no livro-diário *Viagem a Portugal*, conforme pontua o narrador:

³ A noção de identidade aqui apresentada parte de Stuart Hall – “celebração móvel formada e transformada continuamente pelas formas pelas quais somos representados. (Hall, 2005)

deixa o viajante o homem da maça a contas com o tempo que o mói, e segue para Azurara, terra que deu nome a um cronista que provavelmente aqui não nasceu como é também o caso daquele Damião que, sendo de Góis, nasceu em Alenquer. a igreja matriz de Azurara fica mesmo à beira da estrada, não há nenhum pretexto para que a não visitem (VP, p. 66)

O viajante da supracitada obra empreende um encontro ao cerne da língua portuguesa ao visitar a casa de Camões, questionando sobre a veracidade do monumento histórico assim como, exigindo que cada lugar de Portugal exerça o direito de ter o seu próprio 'Camões', cada lugar com seu constituinte literário específico, já que cada concelho, cada região tem uma peculiaridade do falar português, conforme discute o cronista:

ao viajante, filho deste rio, agrada pensar que por esta margem, entre os avós destes salgueiros, passeou Luís Vaz de Camões, curtindo ou não pesares de Catarina. Afinal, que erro histórico se praticaria levantando estas paredes, reconstituindo aqui uma casa provincial do século xvi, com as obras do poeta, retratos tão duvidosos como a casa continuaria a ser, vistas =da antiga vila de punhete, se as há? não mais que dizer-se: "dentro deste túmulo estão os ossos de Luís de Camões", como será levado a acreditar quem ingenuamente nos Jerónimos de Lisboa contemple o funerário monumento. Constância merece tanto ter o seu camões, como cada um de nós o nosso. E o viajante tem de confessar que, ao contemplar esta ruína, viu, com os seus olhos visto, o vulto de Luís Vaz descendo as escadinhas do tem-te bem, com o ar de quem ia poetar ao rio. (VP, p. 224)

Por sua vez, no trecho do 'Sermão aos Peixes' da mesma obra, Saramago estabelece o norte de seus territórios literários, deixando claro sua intenção de cartografar a língua portuguesa:

vinde cá, peixes, vós da margem direita que estais no rio Douro, e vós da margem esquerda que estais no rio Duero, vinde cá todos e dizei-me que língua é a que falais quando aí em baixo cruzais as aquáticas alfândegas (VP, p. 20)

Este excerto traz uma leitura metalinguística, pois Saramago pontua os espaços da língua portuguesa como grande discussão literária em sua obra, e por essa razão, o nível de discursividade atravessa dois eixos: a narração do *plot* em si e a discussão da língua através desse *plot*⁴. Tais eixos são intermediados pela escritura e suas especificidades, assim como pela natureza da linguagem e suas diferenças.

Semelhante a Garret⁵, desviando-se do fluxo além-mar, Saramago percorre o aquém-mar, viajando na direção do “rio da sua aldeia”, em busca do ‘seu Tejo poético’, a travessia cultural do debate sobre a língua, apontando dimensões universais, nacionais e individuais, nos redemoinhos da memória, entrecruzamentos entre o imaginado e o vivido, traçado das diferenças, o bricolage das bordas entre Azinhaga, Lisboa e Lanzarote. Em outras palavras, Saramago busca as vozes do campo, das bordas como dialetos constituintes e demarcadores da identidade lusófona.

Destarte, um dos aspectos mais pontuais da escritura saramaguiana é o fato de que nesse labirinto de diferenças reside a identidade da linguagem. Lócus de identidades e alteridades, a linguagem, especialmente a fala, abriga os construtos sociais e as representações da cultura. As vozes arquivadas na tessitura textual de Saramago apontam os sujeitos fragmentados da ‘modernidade líquida’ (BAUMAN, 2000).

⁴ A noção de *Plot* aqui utilizada remete ao conceito de Elder Olson e Eric Bentley nas obras *Aspects of the Novel* (1972) e *Plot* (1970) ao categorizar o termo como a sequência lógica e cronológica dos acontecimentos dentro de um esquema dinâmico concebido pelo autor tomando por base os compartimentos humanos, transpostos no texto, criando o ‘argumento da obra’ e o nível de causalidade dos acontecimentos.

⁵ Garret também escreve em 1843 obra intitulada *Viagem na Minha Terra*, com objetivo e temática semelhante a de José Saramago.

Diluído entre as idéias de fluidez e liquidez, as vozes do cotidiano português registradas nas obras de Saramago sinalizam a mutabilidade das relações, ao promover o desprendimento de si e dos laços sociais, na solidificação de um individualismo inerte. As identidades corroboradas pelas vozes estão sedimentadas e desterritorializadas. Para Stuart Hall (2005), a identidade é uma “âncora” não-fixa definida historicamente, “uma celebração móvel, formada e transformada continuamente” em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2005).

Hall (2003) acrescenta que uma identidade una e homogênea não passa de uma fantasia, pois reside em cada um de nós forças identitárias antagônicas, empurrando em distintas direções, continuamente deslocadas. Portanto, a narrativa do eu é sempre uma escritura heterogênea, híbrida e ambivalente. Na medida em que os sistemas culturais e as semioses se multiplicam diante de nós, somos confrontados com um rol infindável de identidades possíveis, identidades que nos tomam temporariamente, onde nos abrigamos enquanto instâncias desejantes.

O deslocamento de identidades não se caracteriza por uma substituição de centro de polarização por outros, mas conforme Ernest Laclau (1990), “uma pluralidade de centros de poder” marcada por divisões múltiplas, antagonismos sociais e distintas percepções do sujeito.

Tornando-se uma categoria politizada, Hall (2005) ainda defende que as identidades mudam de acordo com a forma que o sujeito é culturalmente representado. As coordenadas de representação do sujeito nas artes foram visivelmente deslocadas no tempo e no espaço com a

fragmentação das identidades pós-modernas. Said (1995) corrobora Hall ao pontuar sobre as geografias imaginárias, a partir das quais, a casa e o lar e suas localizações temporais adquirem características próprias, elos entre passado e presente, mitos que projetam o passado no presente e reformulam a idéia de nação.

Essas geografias imaginárias são elaboradas em Saramago a partir dos espaços das fronteiras, cartografias da fala, elencando quatro níveis fronteiriços:

1. Fronteiras Linguísticas: os espaços reais onde ocorre a circularidade da língua portuguesa;
2. Fronteiras culturais: espaços onde são manifestas as tradições da lusofonia;
3. Fronteiras Espaciais: traçado geopolítico artificioso da nação, sem levar em conta o ordenamento da língua – conforme questiona Blimunda no final de Memorial do Convento sobre o fato das fronteiras serem reais ou não.
4. Fronteiras Mítico-Imaginárias: os espaços das comunidades imaginadas, o sebastianismo português – a Ibéria desterritorializada na Jangada de Pedra, na procura do “local de sua cultura”.

A língua para Saramago é um ‘evangelho da memória’, a boa-nova de que a cultura é tecida pela língua. Se por um lado no plano romanesco, o autor defende um território mítico, derrubando as fronteiras da língua portuguesa, por outro, suas entrevistas e depoimentos apontam a

delimitação dos espaços dessa língua, mostrando Portugal como matiz cultural dos povos lusófonos: “É preciso haver maneiras e meios de proteger a língua de modo que ela não vire um museu, mas permaneça viva. A função do escritor é essa.” Esse paradigma saramaguiano coaduna com a idéia de Perrone-Moisés (1998, p. 103) sobre as relações entre língua e escritura, forçando a língua a “significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções”.

Ao seguir as travessias identitárias de Eduardo Lourenço (1999, p. 177) em *Portugal como Destino*, a exemplo de outros escritores portugueses como Antero, Pascoaes e Pessoa, Saramago empreende a tarefa de “imaginar um destino” para Portugal através da necessidade incessante de re-imaginar a nação miticamente através da literatura, “dissolvendo um país sempre atrasado em modelos alheios”, perseguindo a defesa de uma língua peculiar na sua fonética e na sua grafia.

Se por um lado, “Portugal se contorcioneu na impotência de se viver e sentir menos do que era ou tinha sido por não estar à altura de uma modernidade incontornável por fora e mais ainda por dentro.” (LOURENÇO, 1999, p. 145), por outro, apesar da impotência diante da modernidade, o país não vive uma estagnação cultural. Pelo contrário, Portugal vem sendo utopicamente reconstruído culturalmente através dos mitos fundantes revisitados, relendo seu lastro histórico e sua arqueologia cultural, já que persiste o sentimento de que “o mundo está todo em Portugal, e Portugal, em parte alguma.” (LOURENÇO, 1999, p. 142)

O ‘discurso do nacionalismo’ então se apóia na metáfora da *casa* que encontra na língua sua passagem e paisagem, o lócus da adequação. Daí, observa-se Saramago construindo o templo da história e da memória

autobiográfica no cerne da língua portuguesa, não em busca de uma lusitanidade, mas da lusofonia. A perspectiva de Bhabha (2005) acerca desse nacionalismo é definida pela categoria *nationness*, que propõe a construção cultural de nacionalidade e identidade a partir do fator linguístico. O conceito de *nationness* refere-se aos interstícios culturais entre classes dominantes e classes dominadas, na construção de experiências linguísticas coletivas e intersubjetivas constantemente negociadas através de interesses comunitários, práticas culturais, valores de nacionalismo, formando assim sujeitos nacionais a partir do acúmulo dessas diferenças intersticiais (raça, classe, gênero) por via de estratégias de representação de subjetividades e alteridades.

Essa idéia da “casa” enquanto identidade é traduzida nas declarações do escritor ao ser indagado em entrevista sobre o fato de Portugal ser sua casa. Assim responde: “Não é a minha casa mas é o meu país. Sinto-me um português... pago os meus impostos aqui, se isso interessa a alguém... o que me dói é que esta terra tenha deixado de sonhar.”⁶

A metaforicidade identitária circula também no exílio, de tal forma que os exilados trazem a sombra de sua nação na língua que falam. Lanzarote, a ilha vulcânica e seca nas ilhas Canárias, lugar que Saramago elegeu para viver em território espanhol, desponta como essa nova paragem da língua portuguesa, um espaço solitário para construção e preservação da tradição dessa língua no processo de escrita do autor.

⁶ Entrevista “Nem preciso de Deus” concedida a Alexandre Lucas Coelho em 11 de Novembro de 2000 para o periódico online *Público*. Disponível em: < <http://www.publico.es/>>. Acesso em 25/09/2007.

Referindo-se aos embates que o exilado está submetido, reitera Saramago na supracitada entrevista:

Mas mesmo lá [em Lanzarote], as coisas não são tão fáceis. Agora estão a chegar às Canárias clandestinos de África, e desenvolvem-se movimentos racistas, xenófobos, contra os quais protestei. E no outro dia, em Las Palmas, houve uma manifestação em que se gritava: "Saramago vai-te embora!".

Lanzarote abriga um sentido mais emblemático: torna-se o porto de onde sai a 'jangada de pedra'⁷ a procura da língua lusófona. A lusitanidade vai cedendo espaço para construção da lusofonia na escritura saramaguiana.

Sobre a relação entre o escritor e a ilha, assim descreve seu idílio:

E o futuro imediato é Lanzarote... O futuro imediato e não só - a seguir ao imediato - é Lanzarote, onde eu sou muito querido. Eu podia estar a viver num lugar que fosse indiferente, em vários pontos da terra, por algum motivo, a viver temporariamente. Neste caso não é assim. Nós [Saramago e a mulher, Pilar del Rio] fizemos uma casa, a casa está ali, temos um jardim, temos árvores, temos uma vida feliz, uma vida tranquila, não podemos desejar nada melhor. Os amigos que vão a Lanzarote ficam encantados. Não é uma ilha para todos os gostos, há pessoas que chegam e não gostam, acham que a ilha é insuportável, que é árida, seca, que são só pedras, montanhas, vulcões, campos de lava... Quem vai à espera de árvores, de passarinhos a cantar e de regatinhos circulando por entre a erva, não encontra. Tem é uma beleza de outra natureza, uma beleza áspera, dura... aqueles basaltos, aqueles barrancos... Às vezes tenho pensado que se eu tivesse procurado uma paisagem que correspondesse a uma necessidade interior minha, creio que essa paisagem é Lanzarote.⁸

⁷ Referência à obra de José Saramago – Jangada de Pedra – produção literária tida como desabafo político do escritor acerca do tema União Europeia e o constante isolamento português no continente europeu.

⁸ Entrevista "A minha casa é Lanzarote" concedida a Alexandre Lucas Coelho em 14 de Outubro de 1998 para o periódico online Público.

Em outro trecho da mesma entrevista arremata da seguinte forma:

A minha casa é Lanzarote, neste momento. Em Lisboa já nem sequer tenho casa. Durante um ano ainda a conservamos, mas agora já não. Teria todas as razões para voltar se me sentisse mal onde estou. A Pilar vivia em Sevilha e veio viver para Lisboa. Se, por acaso, ela não tivesse podido viajar para Lisboa, teria eu ido viver para Sevilha. Porque queríamos estar juntos, evidentemente. Afinal de contas, agora, nem Sevilha, nem Lisboa - estamos em Lanzarote, estamos muito bem e não penso voltar, de facto.

Essas representações da casa, “sintagmas do reduto linguístico”, sinalizam a noção de *nationness* levantada por Bhabha, com os intercruzamentos de que língua-memória é aquela falada nos espaços do ‘lar’, onde as primeiras forças identitárias atuam na elaboração da subjetividade e na negociação de alteridades, situando cada sujeito como falante peculiar no universo linguístico-cultural. No caso de Saramago, os trajetos da casa da língua portuguesa operam o sentimento de desapropriação, um desamparo que transita entre o passado e o presente, entre uma língua genuinamente ibérica e o aglomerado linguístico lusófono.

Segundo Fernando Cristóvão em *Da Lusitanidade à Lusofonia*, os portugueses há muito tempo deixaram de ser donos da língua portuguesa e passaram a ser seus condôminos. A empreitada colonial e religiosa com a expansão do império econômico português na época do mercantilismo e das grandes navegações foi paulatinamente dando vazão à nostalgia e a

nau de Ícaro, sonho de um império diluído na nova dinâmica global que então se instalava. O ideal de um reino português espalhado pelo mundo, o ideal da lusitanidade, foi transformando-se no mito do Quinto Império, defendido entre outros, por Silvio Romero, Padre António Vieira e Fernando Pessoa, a idéia de que o novo reino lusitano está cristalizado na língua e na cultura das comunidades de falantes de língua portuguesa espalhados pelo globo.

A defesa de uma língua-memorial tanto no sentido fonético-fonológico quanto gráfico são as filigranas do posicionamento ideológico de Saramago. Azinhaga e Lisboa são os contrapontos de duas realidades linguísticas. Azinhaga emblematicamente presente em *Levantado do Chão* e *Pequenas Memórias* representa a ancestralidade da língua portuguesa, o português-memória falado pelos avôs. Por outro lado, Lisboa desponta como megalópole, centro de imigrantes, espaço de uma língua portuguesa híbrida, marcada por diversos falares, pela invasão do português brasileiro através da mídia e do choque de identidades no corpo social da língua.

Azinhaga é o arcabouço da memória individual, o *frame*⁹ da tradição. Ao ser questionado sobre seu desejo de possuir uma casa na localidade, responde o escritor:

Não sei, não sei, pode acontecer que sim. Mas a memória que eu quero é a memória que eu guardo dentro da minha cabeça. Há uma questão aqui: a casa que teria significado para mim, real significado, já não existe. Era a casa dos meus avós maternos, o meu avô Jerónimo e a minha avó Josefa. A casa

⁹ Para Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, *frame* refere-se a uma percepção mítica da cultura, traduzida pela incorporação de 'paisagens' da memória numa determinada narrativa como *background* do processo de escritura de um determinado autor.

onde eu nasci, vivi lá dois anos, apenas. Em casa dos meus avós é que eu vivi as minhas experiências.¹⁰

Para Saramago, o *frame* do cosmopolitismo, da vanguarda e da pós-modernidade é Lisboa, e assim pontua: “Mesmo quando não estou, estou. Estou pela memória, estou pelos amigos, estou pelos leitores, estou pelas notícias. Eu hoje [ontem], no aeroporto, dizia: esquecer-me desta terra seria o mesmo que esquecer o meu próprio sangue, e isso não se pode”.¹¹

O espaço da memória da língua revisitado em Saramago é uma discussão que passa do plano das cartografias geográficas e adentra as cartografias existenciais, do tecido filosófico e epistemológico do que são os espaços linguísticos. Saramago problematiza em sua obra as identidades como agentes do plano simbólico, através do repositório linguístico da subjetividade do falante, nas associações míticas entre o lócus do ‘eu social’ e do ‘eu-nação’.

O registro do cotidiano português na fala dos personagens inscreve a modernidade da nação na escritura saramaguiana. O memorável torna-se a reivindicação da nação enquanto temporalidade da língua, das falas, traduzindo um espírito de identificação e pertencimento. Semelhante discussão faz Paul Ricoeur (2000, p. 120) em *A metáfora viva*, a partir do qual, a metáfora na frase é forma constitutiva da linguagem, relacionando a identidade como componente metafórico do ser social da fala e da língua. A identidade portuguesa historicamente construída pelo imaginário mítico e excessivo olhar do passado impõe entraves a

¹⁰ Entrevista “A minha casa é Lanzarote” concedida a Alexandre Lucas Coelho em 14 de Outubro de 1998 para o periódico online Público.

¹¹ Entrevista “A minha casa é Lanzarote” concedida a Alexandre Lucas Coelho em 14 de Outubro de 1998 para o periódico online Público.

percepção do presente e projeção do futuro. Resquício dos sintomas da ‘modernidade tardia’, o moderno funciona como máscara para forjar regimes identitários urdidos pelas elites culturais, desvelando a “circularidade cultural”, influências recíprocas de baixo para cima e de cima para baixo entre as culturas subalternas e homogêneas. (GINZBURG, 2000, p. 27)

Saramago é o Menocchio pós-moderno, remetendo ao personagem de O Queijo e os Vermes de Ginzburg. Enquanto moleiro das palavras, Saramago mói os significados culturais, traduzindo a tradição e o moderno em um complexo arauto linguístico. Para Ginzburg, Menocchio representa:

obscuros elementos populares [...] enxertados num conjunto de idéias muito claras e consequentes, que vão do radicalismo religioso ao naturalismo tendencialmente científico, às aspirações utópicas de renovação social. A impressionante convergência entre as posições de um desconhecido moleiro friulano e as de grupos intelectuais dos mais refinados e conhecedores de seu tempo repropõe com toda força o problema da circularidade da cultura formulado por Bakhtin (GINZBURG, 2000, p. 25-26).

O *pathos* e o *ethos* empreendidos por Saramago na travessia imaginária da recuperação da poeisis de Menocchio na escritura do cotidiano contemporâneo reivindicam a *performance* da cultura oral, conforme demonstra Ginzburg:

parece-nos importante a chave de sua leitura, a rede que Menocchio de maneira inconsciente interpunha entre ele e a página impressa - um filtro que fazia enfatizar certas passagens enquanto ocultava outras, que exagerava o significado de uma palavra, isolando-a do contexto, que agia sobre a memória de Menocchio deformando sua leitura... remete continuamente a

uma cultura diversa da registrada na página impressa: uma cultura oral. (GINZBURG, 2000, p. 87)

Na tarefa de desconstrução de mitos fundadores da identidade portuguesa, Saramago propõe a circularidade cultural como solução de compromisso entre as classes hegemônicas e subalternas, colocando o historiador na perspectiva ginzburgiana de 'inquisidor', incapaz de escrever a história portuguesa de baixo para cima.

Tais confrontos são abordados em *A Caverna* pondo em cheque o trinômio envolvimento x desenvolvimento x identidade. Na era do fetichismo do consumo e do advento do *shopping center* como nova 'caverna platônica', a produção do artesão Algor perde a aura (BENJAMIN, 1983b) em detrimento da massificação da produção em série, desencadeando a objectificação da obra de arte.

Etimologicamente, do latim *algere*, *algor* significa 'frio', contrapondo com a idéia do ceramista que molda a partir do 'barro quente' a memória de sua obra. Esse elemento é ponto-chave na discussão da língua-memória, já que o sujeito falante tem o fogo alquímico de transformar a língua, como ator capaz de catalisar as vozes numa vereda de identidades fragmentadas. Todavia, diante dessa liquidez do sujeito, da fragmentação de identidades, o falante globalizado torna-se um *Algor* que esfria diante dos embates da pós-modernidade com a mecanização 'da língua' e suas representações identitárias. Desta feita, a língua tal qual a cerâmica, frágil e tátil, é moldada como o barro à procura da imortalidade, se fragmentando diante da sociedade líquida em 'cacos' de memória, fractais linguísticos de identidades híbridas, 'corrompidas' e partidas.

Essa mudança de paradigma conseqüentemente acarreta num deslocamento de identidades, repensadas a partir do simulacro, da vitrine do consumo. Esse câmbio de eixos identitários afeta o silogismo da linguagem nos personagens. Desarticulados da experiência da memória e imbuídos de um experimentalismo imposto, a fala dos personagens reproduz as fendas do hibridismo identitário, recaindo na concepção derridiana de *brisura*¹², um sentimento de “não-pertencimento”, o estranhamento diante de “uma nova língua”.

O mapeamento empreendido por Saramago consiste em ‘decalcar’ via formas literárias comunidades linguísticas imaginadas, etno-paisagens de imigrantes (árabes e africanos), exilados, nômades, falantes da lusofonia, que compartilham uma idéia de nacionalidade. Esses personagens híbridos são os componentes performáticos desse grande corpo linguístico chamado língua portuguesa. A construção da nacionalidade nos personagens demonstra a fragmentação do sujeito no corpo social da língua, a elaboração das culturas nacionais na potência simbólica da linguagem, descrevendo a historicidade da nação portuguesa.

Sentir-se parte de Portugal, do cotidiano português e da história do país perpassa o discurso das vozes que povoam o universo ficcional saramaguiano. Os personagens ganham dimensões quixotescas, perfis de anti-heróis, derrubando a canonicidade da escritura do romance, e por sua vez, remetem ao deslizamento dos tipos, à inversão de papéis, a partir dos quais, as minorias constroem uma matriz de novas identidades, um novo arquétipo de portugalidade baseado nas culturas das bordas e na

¹² Conceito que busca agregar as acepções de diferença e articulação na obra Derrida, J. *Gramatologia*. 1999.

consolidação dos valores culturais negociados por meio da língua e seus falantes. Valores culturais não manipulados pelas elites, mas antes, reflexos de um adensamento cultural fronteiriço, dos interstícios do Alentejo e Ribantejo, norte e sul do país, traduzidos na dinâmica do falar sincopado, na simbiose dos dialetos e escolhas léxico-sintagmáticas, a entropia dos períodos sem pontuação e cadência incessante das sentenças uma após outra, registrando essa demarcação mítica da língua portuguesa, cartografia das oralidades, espécie de fio de Ariadne no labirinto da lusofonia, no entrecruzamento das trocas e práticas culturais.

Outro atravessamento cultural perpassa os eixos identitários lusitanos. Num período curto de tempo Portugal passa metaforicamente da qualidade de colonizador a colonizado, conforme pontua Klobucka (2001, p. 211):

A sociedade portuguesa moderna vem apresentando razões históricas e políticas para o seu engajamento nas últimas duas décadas e meia, o que pode ser descrito como uma complexa re-negociação da identidade, cuja motivação e expressão foram expressos em termos predominantemente espaciais. Dois eventos-chave foram a perda das colônias africanas seguida de Revolução dos Cravos de 1974, e doze anos mais tarde, a incorporação juntamente com Espanha, no mecanismo administrativo da União Européia. Em um período curto de tempo, Portugal atravessou uma rota de isolamento internacional (como única nação colonizadora emergente) para completa absorção em um organismo transnacional, e de um destino histórico, que consistia, de acordo com os propagandistas de Salazar, em ser um dos tesouros econômicos da Europa para ser visto com uma nação subdesenvolvida na periferia da Europa. Não é de espantar os embates imaginários e suas implicações de tantos entraves do espaço nacional nos campos políticos e filosóficos, juntamente com a cultura popular e sua literatura, em especial, nos romances, atuando de

forma cabal em re-erguer os territórios nacionais da imaginação portuguesa.¹³

Desta forma, a sociedade portuguesa moderna negocia dialeticamente soluções de repensar a nação, redesenhando a paisagem do Portugal contemporâneo em meio ao ressurgimento do país após a ditadura salazarista, da Revolução dos Cravos e ainda a entrada tardia na Comunidade Européia. Some-se a esses fatores, a desapropriação da língua portuguesa, componente nômade da cultura lusitana, tendo agora o Brasil como principal difusor e “controlador” da língua, tendo em vista o número de falantes, publicações e interesses geopolíticos.

Essa inversão de papéis na relação ‘colonizador x colonizado’ corrobora o hibridismo e fragmentação das identidades. Com os falares brasileiros diluídos na mídia lusitana, as gírias, expressões idiomáticas, regionalismos e sotaques vêm paulatinamente ‘descaracterizando’ as oralidades portuguesas. Para o sociólogo luso-brasileiro Marcos Gaspar¹⁴, Portugal vive ‘colonização cultural às avessas’ e acrescenta que:

¹³ Tradução livre de “Modern Portuguese society has had powerful, historically and politically determined, reasons of its own to engage, over the past two and a half decades, in what can be described as a complex renegotiation of identity, whose motivation and expression have tended to be articulated in predominantly spatial terms. Two key events of that period have been the country’s loss of its African colonies following the 1974 Revolution of Carnations and, twelve years later, its incorporation, along with Spain, into the administrative fabric of the European Community. In a very short course, Portugal has traversed a route leading from international ostracism and isolation (as the world’s only surviving colonial empire) to full absorption in a closely knit transnational organism, and from a historical destiny that consisted, according to Salazar’s propagandists, in being Europe’s enterprising threshold and protective bulwark to a contemporary reality as one of Europe’s underdeveloped, peripheral dead ends.¹ It is no wonder therefore that grappling with imaginative implications of such a violent unsettling of the national space has taken place on many levels, from ongoing political and philosophical polemics all the way to popular culture, with Portuguese literature, in particular the novel, playing a prominent role in the process of “restaking,” so to speak, the newly constituted territory of the national imagination”.

¹⁴ Entrevista de Marcos Gaspar ao site www.uol.com.br.

O sotaque brasileiro gera sentimentos distintos entre os portugueses", diz Gaspar. "Por um lado, adoram a cultura brasileira, a música, literatura, telenovelas, futebol, passar férias no nordeste do país, o bom humor, a alegria. Mas por outro, sentem-se incomodados com a grande presença de brasileiros em Portugal, pela disputa por empregos ou pelos problemas da prostituição e dos casos de contravenção, e ainda da clandestinidade.

Daí o forte rechaço ao Acordo Ortográfico¹⁵ e imposição veemente de Saramago no uso da ortografia lusa nas publicações do Brasil.

Os calorosos debates de internautas sobre o tema 'Acordo Ortográfico' em vários blogs da rede revelam as nuances das relações entre identidade e língua, bem como a problemática questão do binômio colonizador x colonizado, conforme observamos nos depoimentos abaixo, extraídos do blog "Blog Tailors"¹⁶:

(1)

o português de Portugal não tem de ser igual ao do Brasil, felizmente. O Reino Unido não adaptou o "seu" inglês ao dos EUA nem deveria fazê-lo. Nem os britânicos o consentiriam. As idiossincrasias de uma língua é que a tornam rica e não contrário. Mais: o português do Brasil assenta nas influências, história e cultura diferentes da nossa. Eles sofrem uma clara influência e aculturação dos EUA e estão noutra continente. Porque deveríamos adaptar o nosso português a influências históricas estranhas para nós?!!

(2)

¹⁵ Disponível In: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/13/acordo-ortografico-da-lingua-portuguesa/> em 20 de Outubro de 2008.

¹⁶ Disponível em <http://blogtailors.blogspot.com/2008/04/acordo-ortografico-debate-no-site-do.html> em 10 de Janeiro de 2009.

A língua portuguesa é a essência da identidade e cultura de Portugal. Quem terá a coragem política neste país de ratificar um acordo sem o povo se pronunciar? Vasco Graça Moura não se pronunciou a favor do acordo, bem como a comissão que foi instituída para se pronunciar! Bem pelo contrário, pronunciaram-se contra este acordo que só beneficia o Brasil. A questão é política e econômica e não tem nada rigorosamente a ver com a defesa da língua. (...) O Instituto Camões que apoios tem, sr. PM? Inspire-se no seu amigo Zapatero no apoio e financiamento do Instituto Cervantes! Não tenho dúvidas, que jamais os portugueses vão sem justificação e sem honra, falar e escrever português que um país que não Portugal entende como a nossa língua deve ser falada e escrita. Jamais!

Em outro blog, o internauta Abdul Cabre em 17 de Setembro de 2008, adensa a questão, ao analisar língua e ortografia como duas instâncias divergentes:

De fato, este meu ato refere-se à não aceitação deste pato com vista a assassinar a Língua Portuguesa. Por isso... por não aceitar este ato... também não vou aceitar ir a esse almoço para comer um arroz de pato... A esta ora está úmido lá fora... por isso, de fato lá terei hoje de vestir um fato... À parte não querer entrar pelo campo controvertido do que é ou não é a tal aludida comunidade, nem sublinhar que as comunicações internacionais se fazem em língua inglesa, como antigamente se faziam em latim e num futuro não muito distante se farão em chinês, achei por bem responder assim: Caríssimo, comecemos por algo fundador:¹⁷

A desapropriação da língua portuguesa, agora fala movente da comunidade lusófona, desvela o protecionismo luso em volta dos valores culturais que orbitam o sentimento de nacionalidade. Perdê-la para outros países incorre em perder a história nacional, abandonar os mitos e dessacralizar a identidade portuguesa.

¹⁷ Retirado do blog disponível em: <http://fadocorrido.blogs.sapo.pt/4453.html>. Acesso em: 15/09/2006.

Essa visão da língua enquanto território pátrio onde os valores e as tradições se erguem enquanto monumento imponente de identidade sócio-cultural são manifestas na visão de Fernando Pessoa. No caso de José Saramago, as fronteiras da língua portuguesa são concretamente delimitadas em sua obra nas vozes dos lisboetas, alentejanos, refluxos do Tejo, do Ribantejo ao Alentejo, numa poeisis de que a língua é a nação.

Tamanho é seu cuidado com essa voz da língua portuguesa que as as publicações editadas pela Companhia das Letras no Brasil, têm expressa ordem do autor em conservar a ortografia original. Apesar de os brasileiros totalizarem uma quantidade esmagadora de leitores lusofónos comparados com Portugal, por exemplo, ainda sim, a ortografia brasileira não é permitida como transliteração dos livros do escritor. A intenção de Saramago, portanto, é abrir os ouvidos da comunidade de falantes brasileiros para um falar predominantemente Lusitano.

Esse ‘preciosmo’ que ‘escutamos’, ao se ler em suas páginas, palavras como ‘acto’, ‘conjectura’, ‘registo’ e tantas outras apontam esse lusitanismo ancestral, esse português que já não é mais camoniano, mas guarda em si a essência de um império, das tradições culturais, o mesmo português que por vezes Saramago ouvia de seus avós em Azinhaga, um português-memória individual e coletivo, no emaranhado de fios da identidade e da auto-afirmação. Essa língua foi o passaporte de ascensão para o autor que através desse reencontro com sua voz e do povo luso deu vazão a uma voz maior, a voz da lusofonia.

O zelo pela ortografia e a discussão acerca das questões linguística remontam as vozes dos narradores de algumas obras, dentre as quais, destacamos *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Quierós, ou Quieroz, por cabal respeito da ortografia que o dono do nome usou, ai como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas do sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações, por exemplo. Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar. (AMRR,61)

Mas que língua portuguesa é essa defendida por Saramago num país, que apesar das pequenas dimensões, apresenta diferenças dialetais marcantes, seja nos dialetos insulares ou até mesmo no Mirandês ou Galego que suscitam natureza e status de línguas independentes?

Em entrevista concedida a Folha de São de Paulo de 24 de Abril de 2008, o autor nos alerta da urgência em se preservar o português como um ‘bem precioso’:

O português é hoje mal falado, é atropelado mortalmente todos os dias. Mas, como tem muita energia, sacode-se e põe-se de pé e continua... a língua é a mais preciosa das ferramentas... Nós, os que estamos aqui neste tempo, no que chamamos mundo de língua portuguesa, temos obrigação de escrevê-la bem, cada vez melhor, mas há outra obrigação que temos: falá-la bem.

Nota-se o apego à tradição dessa voz camoniana da língua portuguesa defendida por Saramago, ao afirmar que devemos escrever e

acima de tudo, falar bem o idioma. Contrariando o pressuposto linguístico contemporâneo (BAGNO, 2000) de que não há uma forma de escrever ou falar bem uma língua, Saramago aponta uma cristalização da voz atávica, a ancestralidade do império português que passou da globalização ancestral da cultura, do reino da era mercantilista e dos descobrimentos para um reino mítico a partir do qual esse império é mantido fatualmente nos falares da língua portuguesa espalhados pelo globo.

Apesar de um pouco controverso sobre o tema, Saramago soa purista em seus comentários ao indicar que devemos ‘escrever e falar bem’ o português. Mas haveria um sentido literal nessa afirmativa? – Dividido entre a modernidade e a tradição, o escritor mostra-se à primeira vista um conservador no tocante ao assunto. Mas, o que está em jogo nessa disputa linguística tem um valor muito mais ideológico e identitário, do que simplesmente um pensamento chauvinista. Em entrevista ao site Educacional, o autor relata que:

Simplesmente começo-me a perguntar... Aquilo que vocês chamam shopping center, nós chamamos centro comercial. Nós continuamos a falar português e vocês já... Eu só me preocupo com o destino de uma língua que já está viva há oito séculos, que tem capacidade para continuar vivendo por muito tempo, desde que a cuidemos, tal como a saúde.

Na mesma entrevista, em outro instante, arremata a questão da ‘sobrevivência’ da língua portuguesa e o colonialismo linguístico que os países lusófonos estão sujeitos:

Agora, o que me parece que é motivo para preocupação é a indiferença com que em certos lugares — e acredito que o Brasil é um deles, acho que é óbvio — abrimos a porta e jogamos fora

palavras nossas que servem tão bem como aquelas que querem entrar. Abrimos a porta, atiramos a palavra fora e ficamos, enfim, com a que não nos pertence. Que nós conheçamos a outra língua é ótimo, mas conhecer a outra língua não significa que tenhamos de adotá-la. Isso conta com a inércia ou com a cumplicidade daqueles que estão no lugar onde ela quer entrar. Então, mais facilmente há uma espécie de corrupção da própria língua por parte de uma língua mais forte. E a mais forte, evidentemente, é o inglês. Agora, medidas drásticas, proibições, eu não sei se vale a pena. O que eu acho é que é uma questão de educação, que começa na escola. E começando na escola, acaba por ter influência na própria sociedade.

A preocupação contra a glotofagia¹⁸ (CALVET, 1981) que algumas línguas estão sujeitas, dado o imperialismo desenfreado do inglês e a ausência de um debate linguístico mais consistente sobre essas pretensas trocas multiculturais, escamoteiam o neoliberalismo e a coisificação das culturas em torno de uma utopia global de existência universalizada. Essa preocupação coaduna-se com a visão protecionista saramaguiana para uma educação a favor da língua portuguesa.

Segundo a Revista Época (Edição 389, 05/2005), Saramago vislumbra a seguinte situação para o português no mundo:

Hoje Lisboa não tem mais condições de ditar regras para o português. Os portugueses já não são mais os donos da língua. Seria necessário que discutíssemos algumas formas de unificação da língua, como a ortografia, por exemplo. Mas qualquer uniformização ortográfica me parece hoje muito tardia. A tendência num futuro próximo é de que os vários ramos do mesmo tronco do português se afastem cada vez mais.

¹⁸ Termo usado por Jean Calvet ao se referir ao colonialismo linguístico que as nações em desenvolvimento estão submetidas a partir de padrões linguísticos pós-colonialistas. Segundo Calvet, "no plano linguístico, o colonialismo institui pois um campo de exclusão de duplo gatilho: exclusão duma língua (a língua dominada) das esferas do poder, exclusão dos falantes desta língua (dos que não aprenderam a língua dominante) dessas mesmas esferas" (2004, p. 4).

Em 26/02/2008, ao ratificar o posicionamento acima, a Reuters/Lusa refere-se ao acordo da língua portuguesa, com a seguinte perspectiva de Saramago: "temos de acabar com a idéia de que somos os donos da língua. Os donos da língua são quem a fala, melhor ou pior".

Desde 1990, com as discussões sobre a unificação da língua portuguesa entre os países da Comunidade Lusófona (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - CPLP) e mais recentemente, com a aprovação propriamente dita do acordo ortográfico para 2010, propõe-se um novo panorama a ser vislumbrado pelas nações em tela. Além de trazer uma padronização do idioma, o acordo tem prerrogativas políticas e econômicas junto a órgãos como a ONU e outros mecanismos internacionais, conforme o texto do documento, constituindo “um passo importante para a defesa da unidade essencial da língua portuguesa e para seu prestígio internacional”¹⁹.

Essa reforma tem gerado um verdadeiro desconforto nacional para os portugueses, a ponto de se criar uma petição online²⁰ (para efeito ilustrativo, esse texto encontra-se nos anexos), conclamando os cidadãos a assinarem o documento contra tal iniciativa, vista como a ‘brasilinização’ de Camões e do ‘bem nacional’ mais intocável. O texto conta com o apoio de políticos, intelectuais e pessoas de peso no cenário luso, passando das 50.000 assinaturas. Subscvem o documento intelectuais como Ana Isabel Buescu, António Emiliano, António Lobo Xavier, Eduardo Lourenço, Helena Buescu, Jorge Morais Barbosa, José Pacheco Pereira, José da Silva Peneda, Laura Bulger, Luís Fagundes Duarte, Maria Alzira Seixo, Mário

¹⁹ Texto do Acordo Ortográfico - 1994

²⁰ Disponível em <http://www.ipetitions.com/petition/manifestolinguaportuguesa/>

Cláudio, Miguel Veiga, Paulo Teixeira Pinto, Raul Miguel Rosado Fernandes, Vasco Graça Moura, Vítor Manuel Aguiar e Silva, Vitorino Barbosa de Magalhães Godinho e Zita Seabra.

E o que pensa Saramago a respeito dessa uniformização do português na medida em que ‘Lisboa não pode mais ditar regras’ para o idioma? – Posição reticente e conservadora parece mostrar o escritor. Em matéria publicada na Folha de São Paulo em 22/04/2008, o título, sua formulação e tipo já chamam atenção para o posicionamento do literato “JOSÉ SARAGAMO CRITICA ACORDO DE UNIFICAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA²¹”. Mais adiante a reportagem publica: “o escritor disse que o acordo mudaria a cara da língua portuguesa. No entanto, Saramago afirmou que permaneceria escrevendo as suas obras sem incorporar as mudanças de grafia previstas”.

Em outra matéria para a Revista da Semana (Edição 28), Saramago polemiza sobre o tema:

Gosto da minha língua tal qual a escrevo mas não posso impor a 150 milhões de pessoas os meus gostos pessoais... Mas recordo que aprendi a escrever mãe com ‘e’, depois mandaram escrever com ‘i’ e depois voltaram a mandar escrever com ‘e’, quando a mãe era sempre a mesma.

De acordo com a Folha de São Paulo/ Lusa (Lisboa), a reportagem de 22/04/2008 ao noticiar a exposição “José Saramago – a Consistência dos Sonhos traz algumas prerrogativas sobre o acordo da língua portuguesa a partir da visão saramaguiana:

²¹ Reproduzido em caixa alta conforme título da matéria.

Em relação ao acordo ortográfico, Saramago disse que já foi contra e a favor, mas que, fundamentalmente, esta nova reforma "é uma operação estética à língua" e que ele continuará a escrever da mesma forma - "os revisores que tratem disso". "Haverá facções contra e favor, mas não é tanto importante como a língua se apresenta, mas o que ela diz, o que propõe".

Essa prerrogativa de defesa do português ibérico por Saramago, de preservar o código linguístico está diretamente ligada à percepção de que a língua é um dado primordialmente cultural, e seu projeto maior, consiste na elaboração dessa identidade portuguesa, partindo da língua enquanto elemento central desse imaginário lusitano, transformando num revisor/deleatur do idioma, 'cercando as palavras' em sua obra num labirinto de imagens fundadoras: das vozes dos romanos, dos celtas, dos árabes, dos galegos e dos demais povos peninsulares que contribuíram para formação desse Portucale, essa teia linguística complexa, uma arqueologia da saudade.

Talvez uma de suas declarações mais veementes tenha sido dada à Revista Língua Portuguesa (Nº. 03/ 2005), afirmando a pluralidade do português no universo de seus falantes:

Costumo dizer que não há uma língua portuguesa, há línguas em português. Quando digo isso não penso em diferenças e semelhanças. Penso num tronco linguístico comum que, de modo variável, segundo as condições sociais, culturais e ideológicas vigentes, se expressa "historicamente". As línguas mudam, o denominado "português de Portugal" não é igual hoje ao que foi no século 17, para não ir mais longe. Ora, se isto é claro no mesmo país, como o não seria em países diferentes? Deixemos portanto em paz as semelhanças e as diferenças porque elas são, umas e outras, sinal de vida. As línguas mortas são as que não mudam.

Esse sentimento de posse sobre o idioma e o falar português impõe ao escritor uma necessidade de cartografar as dinâmicas e (re)fluxos da língua portuguesa, principalmente na sua condição de ‘exilado’ na ilha de Lanzarote (Espanha):

Este país é o exemplo de algumas coisas negativas, mas é o meu país. Descobri, há pouco tempo, que a língua mais bonita do mundo é o português. Talvez por viver no estrangeiro, comecei a saborear as palavras e a reconhecer a sua beleza melódica... a língua é o ar que respiramos e há uma grande responsabilidade da imprensa na defesa da língua portuguesa, a de Camões

Essa relação ‘patriótica’ a partir da língua torna-se clara e objetiva nas considerações acima. A despeito de todas as críticas internas e o rechaçamento público em Portugal com relação à obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que levou o escritor ao exílio voluntário na Espanha (conforme anteriormente pontuado), é através da língua e na fala portuguesa que um sentimento de identidade e alteridade com essa existência lusa é impressa na memória do autor, despertando a verdade de que toda vez que levanta sua voz a proferir certo enunciado, ali também se ergue Portugal, pois a língua é a arquitetura da identidade. Essa consciência da voz e da sua representação enquanto território pátrio, cartografia das tradições, da História e das culturas populares encontram no imaginário saramaguiano o universo singular de constituição de um novíssimo nacionalismo português, a partir do qual: “os escritores não podem salvar nem o mundo nem o país em que vivem... há muito trabalho a fazer, e não é para restituir Portugal a um papel que só episodicamente teve, mas para que seja um lugar reconhecido”.

Pedro Alvim²² em artigo publicado no Diário de Lisboa em 14 de Abril de 1988 discorre sobre a relação entre Saramago e a língua Portuguesa na obra *Memorial do Convento*:

vão-se os olhos por este livro como música até Mafra. Música de cravo- e cravo que teima nos acordes mesmo quando mergulhado num poço. Porque, na verdade, esta crítica é um som. Um som que nasce do hábil arrumo de frase, que ora em memória (e não só) se apóia no decassílabo, ora na redondilha maior, ora ainda na redondilha menor, que senão noutros metros também. Só o atento ouvido dos olhos (passe a expressão) capta o itinerário e a pauta de semelhante música- e eis então que se ouve o português que todo um povo foi construindo e aperfeiçoando ao longo dos séculos

Memorial do Convento é a síntese genética da língua portuguesa, a partir da profusão de vozes fundadoras que se aglutinam no tecido textual, construindo um complexo emaranhado de falas, provérbios, ditos, rezas, ironias, inversões da realidade, traçados vivos de Portugal numa obra literária.

Com relação às incurssões sobre as vozes do cotidiano em *Memorial do Convento*, Saramago salienta a tradição da cultura popular portuguesa através da relação entre o religioso, o profano e a voz:

Tocava airoso o órgão, sopravam os músicos, entoavam as vozes dos cantores, e, cá fora, o povo que não coubera ou estava sujo de mais para entrar, o povo que viera da vila e dos arredores, não admitido no sacro interior, contentava-se com os ecos das antífonas e das salmodias, e assim se acabou o primeiro dia. (MC, p. 86)

²² Crítico Literário e Jornalista Português

As cartografias das vozes da língua portuguesa e suas diferenças dialetais são igualmente discutidas no *Memorial do Convento*:

não se confunda a geografia, que o viscondado é de lá, mas o palácio está aqui, e se, como então, agora escrevêssemos bisconde e biscondado, não faltaria zombarem de nós pela vergonha de tal pronúncia do Norte em terras do Sul, nem parecemos aquele país civilizado que deu mundos novos ao mundo velho, quando o mundo tem todo ele a mesma idade, e, se vergonha realmente for, decerto não ficará maior se lhe chamam os bergonha. (MC, p. 68)

Outros romances como *História do Cerco de Lisboa*, o narrador problematiza o ‘estranho falar’ que é a língua portuguesa, um aglutinado de influências ibéricas, galegas, latinas, célticas e moçárabes:

Vamos buscando e ouvindo, que estranha língua fala a nossa gente, é uma dificuldade a acrescentar a todas, que tão custosamente os percebemos a eles como eles a nós, apesar de pertencermos à mesma portuguesa pátria, afinal, isso a que modernamente chamamos conflito de gerações talvez não seja muito mais do que uma questão de diferenças de linguagem, é um supor. (HCL, p. 119)

Em outro trecho de *História do Cerco de Lisboa*, o contador de histórias reflete sobre as relações entre as palavras e a arte de falar:

as palavras faltam sempre, primeiro por não serem em número bastante, segundo porque não acodem quando se lhes pede, deixaram-se ficar como estavam, calados na roda, ouvindo aquele mais loquaz e jeitoso na principiada arte de falar português, passe o exagero, que teríamos a mais avançada língua do mundo se há oito séculos e meio um simples militar sem graduação já pudesse construir discurso tão claro, onde nem as felicidades narrativas faltam, a alternância do breve e do longo, o corte súbito, a mudança de plano, a suspensão, até a ironia levemente desrespeitosa de fazer erguer-se o rei da sua oração de graças, não fosse dar-se o caso de chegar o alfange

antes do amém, ou, para recorrer pela milésima vez ao inexaurível tesouro da sabedoria popular (HCL, p. 120)

Em *Jangada de Pedra*, o narrador suscita a ancestralidade da língua portuguesa no galego:

Sendo a voz galega, portanto discreta e medida, abafaram-na o rapto gaulês e o rompante castelhano, mas depois outros vieram repetir o dito arrogando-se vaidades de primeiro descobridor, aos povos pequenos ninguém dá ouvidos, não é mania da perseguição, mas histórica evidência (JP, p. 11)

O contador de histórias de *Jangada de Pedra* discute sobre a estética da voz na escritura:

No geral dos casos, a voz dos poetas é uma incompreendida voz, o que, sendo a regra, tem no entanto exceções, como se vê neste episódio lírico, quando a feliz metáfora foi glosada de todas as maneiras e repetida por todas as bocas (JP, p. 178)

Ao ponderar sobre a lusofonia e a língua portuguesa, é fundamental destacar o pensamento do escritor moçambicano Mia Couto ao descrever essa sintomatologia da língua portuguesa em seus falantes:

nós não falamos apenas uma mesma língua. Nós sentimos de modo semelhante aquilo que não pode ser dito em língua nenhuma: o peso do tempo, o sentido da existência, uma certa idéia da eternidade²³

O sentimento que extrapola o nacional e torna-se uma identificação peninsular, encontra na poética saramaguiana o ambiente adequado para

²³ Couto, Mia. Língua Portuguesa – cartão de identidade dos moçambicanos. Alocução produzida na Conferência Internacional sobre o Serviço Público de Rádio e Televisão no Contexto Internacional: A Experiência Portuguesa, no âmbito dos 50 anos da RTP, realizada no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, nos dias 19 de Junho de 2007 — 22/06/2007

expressão desse ideal ibérico. Para Raúl Ávila, no ensaio *Lenguaje, medios y identidad nacional*, a língua de uma nação é a sua identidade, pois essa relação promove a solidariedade linguística entre os falantes e a possibilidade de se pensar num futuro compartilhado:

A identidade de uma nação – entendida como grupo étnico – tem como atributo fundamental, sem dúvida, o idioma que se aprende no lar durante os primeiros anos de vida. É possível mudar de costumes, de vestuário, de alimentação, de idéias – porém a língua da infância se mantém e inclusive surge como substrato quando se aprende uma nova. A identidade linguística propicia a solidariedade dos falantes e, desta maneira, a possibilidade de imaginar um futuro compartilhado. A importância da língua tem feito que os estados promovam o emprego de uma única em todo o seu território, para consolidar-se como tal. Os exemplos vão – para citar casos geográficos extremos – de Itália a China. Por isso em muitos países é politicamente inconveniente dizer que se falam várias línguas. Há razões que sustentam essa atitude. Uma língua é uma visão do mundo, uma maneira diferente de pensar e organizar os objetos reais ou mentais. Os estados, ao buscarem a integração dos grupos étnicos minoritários, têm promovido – explícita ou implicitamente – a eliminação das diferenças linguísticas.²⁴

De acordo com Even-Zohar (1997), ao analisar os conflitos entre línguas e identidades nacionais, em especial, no caso de judeus e palestinos, identifica-se a relação intrínseca entre língua e cultura, com

²⁴ Tradução livre de “La identidad de una nación -entendida como grupo étnico- tiene como un atributo fundamental, sin duda, el idioma que se aprende en el hogar durante los primeros años de vida. Es posible cambiar de costumbres -de vestuario, de alimentación, de ideas-, pero la lengua de la infancia se mantiene e incluso surge como sustrato cuando se aprende una nueva. La identidad lingüística propicia la solidaridad de los hablantes y, de esta manera, la posibilidad de imaginar un futuro compartido. La importancia de la lengua ha hecho que los estados promuevan el empleo de una sola en todo su territorio, para consolidarse como tales. Los ejemplos van -para citar casos geográficamente extremos- de Italia a China. Por eso en muchos países es políticamente inconveniente decir que se hablan varias lenguas. Hay razones que sustentan esa actitud. Una lengua es una visión del mundo, una manera diferente de pensar y de organizar los objetos reales o mentales. Los estados, al buscar la integración de los grupos étnicos minoritarios, han promovido -explícita o implícitamente- la eliminación de las diferencias lingüísticas”. (ÁVILA, 1998, p.106)

uma atitude de preservação e auto-afirmação cultural autoctone através de suas falas:

Uma língua que existe como veículo de comunicação é uma língua usada genuinamente, por vários grupos, indivíduos, e pessoas num variada gama de territórios. Mas a língua que se torna um veículo de ideologia semiótica tem, mais freqüentemente através da história, de fato construído valores culturais subjacentes.²⁵ (EVEN-ZOHAR, 1997, p.24)

Eduardo Lourenço (2001) assevera que a língua-nação dentro da sua imaterialidade constitui ente que através do falante se torna realidade, sendo capaz de (re)inverter-se e de re(inventar) o Outro:

A nossa relação com a língua é de outra natureza e é outra a pátria que nela temos ou donde somos... a língua portuguesa, essa língua que me fala antes que a saiba falar, mas acima de tudo, essa língua que através de mim se torna uma realidade não só viva mas única, a língua através da qual me invento... é ela a minha pátria.

Em *Mitologia da Saudade* (1999), Lourenço, por sua vez, identifica as categorias culturais do imaginário do nostálgico entre os portugueses, essa ligação entre a terra, a língua e a alma portuguesa:

Todos os povos vivem, mais ou menos, confinados no amor de si mesmos. Mas a maneira como os portugueses se comprazem nessa adoração é verdadeiramente singular... Portugal vive-se “por dentro” numa espécie de isolamento sublimado, e “por fora” como o exemplo dos povos de vocação universal, indo a ponto de dispersar seu corpo e sua alma pelo mundo inteiro.

²⁵ Tradução livre de: “a language that exists as a vehicle of communication is a LANGUAGE used bona fide, as it were, by various groups, individuals, and peoples on a large variety of territories. But the language that becomes a vehicle of semiotic ideology has, more often than not throughout history, actually constructed additional cultural matter”

As comunidades imaginadas e as forças culturais operam nas fronteiras das etno-paisagens, dos entre-lugares e das margens, compondo um mosaico antropológico ambivalente e ambíguo. É na sinergia desses movimentos centrípetos e centrífugos que os saberes e as tradições são (re)lidos, (re)pensados e (re)atualizados. Desta feita, a identidade nasce subjacente a toda forma de expressão cultural, e permanece nesta enquanto razão da obra de arte. Não se pode, portanto, pensar em cultura sem referendar um processo identitário que segue a cabo do percurso de desenvolvimento cultural. Essas trajetórias no plano do abstrato saem do território do indizível e tornam-se realizações plausíveis e complexas na língua, na fala de um povo. As comunidades antes imaginadas transformam-se em agrupamentos de vozes, de falantes que traduzem a tradição e o momento histórico numa pretensa dinâmica mimética. Por esta razão, a fala está para além da mensagem na obra de Saramago, representa a voz do português reverberando a todo o instante nos ouvidos dos leitores, reconstruindo o mito do Quinto Império na recepção e na *performance* do discurso.

2. Travessias das vozes na escritura de Saramago

Uma palavra, quando dita, dura mais que o som e os sons que a
formaram, fica por aí invisível e inaudível para guardar o seu próprio
segredo (...)

(A Jangada de Pedra)

Saramago transpõe o significado de “casa”, transformando sua escritura na metáfora do “lôcus da língua portuguesa”, da identidade e da cultura lusófona, ao escrever sobre a memória do ‘subdesenvolvimento’ português, a experiência linguístico-cultural e a transição entre país colonizador a “país colonizado”. O emblemático arquivo de vozes sinaliza a defesa de uma língua memorial tanto no sentido gráfico quanto fonético-fonológico, opondo-se a toda invasão de estrangeirismos e do português brasileiro, descaracterizador dos falares peninsulares.

A atualização da experiência e da memória cultural do cotidiano é pontual na cadeia discursiva através da meta-ficção histórica. O deslizamento territorial das vivências linguísticas, seja em Azinhaga, Lisboa ou Lanzarote, marca as fronteiras e a temporalidade da cultura portuguesa no embate entre tradição e modernidade. Essas travessias culturais demandam um entendimento teórico mais adensado, discussões que serão brevemente apresentadas nas próximas páginas.

Portanto, refletir sobre as articulações teóricas e nas implicações metodológicas da relação entre voz (fala) e escrita requer o delineamento do trajeto sócio-historicista do lôcus da oralidade nas ciências humanas, para assim repensar as oralidades enquanto base da construção da identidade e alteridade, constituindo na relação de pertencimento e identificação, verdadeiro elo pátrio entre a voz e o sujeito. Nesse aspecto, cartografar o *pathos*²⁶ teórico da voz torna-se imperativo para adentrar na percepção saramaguiana das oralidades enquanto força motriz e mobilizadora em sua obra.

²⁶ De acordo com a retórica aristotélica, *pathos* refere-se à identificação metafórica de conteúdos.

A instauração de todo universo acontece por intermédio da voz. No Velho Testamento, Javeh cria todas as coisas a partir da voz. Em Gênesis, o narrador cita a todo o instante a fórmula “E disse Deus...”, indicando a voz como princípio norteador da criação. Ainda no Velho Testamento, outra passagem corrobora com a força da oralidade: no livro de Josué (Capítulo 6, Versículo 5-20), ao descrever a queda das muralhas de Jericó: “Quando as trombetas soarem um longo toque, todo povo dará um forte grito; o muro da cidade cairá...Quando soaram as trombetas o povo gritou. Ao som das trombetas e do forte grito, o muro caiu”.

No Novo Testamento, por sua vez, a presença da voz é emblemática por representar o transcendente e o *logos* da criação, conforme relata o Evangelho de São João: “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele”.

Para a tradição cristã, a fundação da igreja acontece com Pentecostes - o derramamento do Espírito Santo (do grego *Pneuma* - sopro, voz), sob os presentes em Jerusalém, com a manifestação do fenômeno da glossolalia, possibilita que cada fiel consiga falar e entender a língua de seu lugar de origem.

Portanto, as vozes são guardiães da memória coletiva, pois arquivam sem distinção a memória dos ágrafos e dos não-ágrafos. Fazendo-se uma breve exegese do trajeto das vozes pelas culturas, observa-se sua tessitura em obras fundamentais para a arqueologia literária:

1) A Odisséia de Homero é uma epopéia e por conseguinte, sabe-se que é um gênero textual fincado no canto e no conto.

2) A obra *Fedro*²⁷ de Platão é uma discussão entre o discurso oral e o escrito.

3) O teatro grego é sobretudo voz;

4) A literatura da Idade Média é uma literatura das vozes como lembra Zumthor (1992).

Em todas as épocas, da Antiguidade ao Pós-Moderno, a voz vem tecendo os fios do labirinto cultural humano. Somos tomados pela voz, pelo som e pela melodia que nos envolve. Diferente da visão que possui uma formação mais sistemática, “um continuum organizado” (MCLUHAN, 1969), o universo da vocalidade é de relações sinestésicas e simultâneas. A voz consegue ao mesmo tempo agir e interagir sob os seres e o ambiente em sua volta. Por isso, diz-se que a música tem o poder de causar estados de humor, bem como a palavra falada suscita determinados sentimentos de prazer, dor e conforto.

A voz é carregada de sentidos, fatores distintos da situação antropológica, causando uma incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria. A voz, na perspectiva de Zumthor (2000), é querer dizer a vontade de existência. É lugar de uma ausência, que pela voz, transforma-se em presença.

Ademais, a voz é um dado palpável, uma coisa, algo tal qual o *Das Ding*²⁸ de Heidegger, com qualidades materiais como tom, timbre, alcance, altura e registro. Dado sua proeminência nas sociedades, Jung afirma ser a evocação da voz capaz de fazer “algo vibrar em nós, a nos dizer que

²⁷ Platão também se preocupou em analisar as fronteiras entre o discurso oral e o escrito, através de seus diálogos em “Fedro”, concluindo que a filosofia deve se concentrar na oralidade, já que está mais próxima do *anima*.

²⁸ Das Ding é o conceito de verdade ontológica mediada pela linguagem usado por Heidegger enquanto categoria existencial.

realmente não estamos mais sozinhos.” – Isso nos leva a crer que a linguagem é impensável sem a voz, pois mesmo na palavra cristalizada ou nos gestos, ela se faz viva e presente.

Através da voz, a palavra se enuncia como lembrança, prazer de reencontro, ou ainda, nas palavras de Zumthor (1992), memória de um ato inicial, na aurora de toda a vida, cuja marca permanece um tanto apagada como certeza de uma promessa. Assim, um corpo que fala está representado pela voz que dele desponha, e por esta razão, os valores ligados à existência biológica da voz realizam-se simultaneamente na consciência linguística, mas sobretudo na consciência mítica-religiosa.

Sendo a matriz de todos os arquétipos, o vocal tece os fios do imaginário em bacias semânticas da oralidade, construindo orificalidades, cadeias semânticas a partir das quais, memória, consciente e inconsciente se fundem em uma tessitura maior chamada de *Homo Narrens* (ABRAHAM, 1981).

A História foi concebida enquanto ciência através da tradição oral. Todos os povos do Oriente Médio pautaram suas narrativas por meio da oralidade, seja na *Torah* dos judeus, na epopéia de Gilgamesh ou ainda no Novo Testamento Cristão, documentos históricos voláteis que permaneceram décadas em circulação por meio da voz, sendo transmitido às gerações posteriores até seu momento de fixação.

A vocalidade denota-se como mecanismo central dos atos enunciativos. A própria ausência da voz marcada pelo silêncio demonstra-se como hábito taciturno, cuja prática esta associada a preceitos religiosos. Na Filosofia Antiga, o conceito de *logos* (λόγος, palavra) abriga as noções de palavra oral e palavra escrita, sobretudo em sua forma verbal, daí seu

significado primário de “algo dito”. No Ocidente, o conceito de *logos* desempenhará um papel preponderante no desenvolvimento do pensamento filosófico e teológico. Com Heráclito, a noção se expande, atingindo os domínios da razão. Aristóteles categoriza o *logos* como algo pertencente ao plano do discurso racional. A voz é pois cabal à essência do ser, da teoria do *ontos* e do conhecimento humano. Essa relação não se restringe apenas ao vínculo nome x coisa, mas de uma inteligência que cria a realidade de que fala. Por esta razão, Platão questiona o convencionalismo, a partir dos quais, existe uma conformidade na relação nome x coisa, prescindindo de qualquer pressuposto ontológico. Entende-se que o *logos* é anterior ao *ontos*, pois é o sentido das coisas em nós. Nessa perspectiva, Platão propõe a supremacia da voz, uma espécie de teoria onomatopaica da linguagem, destacando que os entes passam a ter existência no mundo real e concebível a partir do instante em que o nome das coisas são enunciados. As oralidades produzem as formas e os contornos da vida, numa articulação semântica entre a coisa e a verdade das coisas. Todo o mundo inteligível nasce primeiro no *phoné*, pois o pensamento e a oralidade estão intrinsecamente ligados.

Os fundamentos da oralidade são imprecindíveis na compreensão da obra de Platão. Pereira (2008, p. 11) categoriza:

Platão realiza na obra [Crátilo]: saber da possível adequação do modo do som ao modo da realidade, isto é, encontrar metaforicamente, por meio da teoria da adequação do som, a analogia para uma teoria da adequação ontológica do sentido: do mesmo modo que se pode intuir a adequação entre os “sons rolantes” da nossa voz (exemplo dos “erres”) e sua actualidade de linguagem e o “modo rolante”, dinâmico e cinético do próprio devir.

A fascinação pelo oral é fio condutor de toda retórica antiga. Influenciados por Platão, Cícero e Lucrécio problematizam as relações entre voz, sentido e significado. Sobre o assunto, Moniz (2005, p. 36) comenta:

A fascinação da palavra é passada aos helenistas de Roma como uma indeclinável herança cultural. A *ars dicendi*, segundo Cícero, não deriva da fluência verbal ou do estilo da construção frásica, mas da sábia articulação entre forma e conteúdo, entre significante e significado. A admiração ciceroniana pela cultura grega não dispensa, todavia, a apologia da língua latina, que considera “mais rica do que a grega”. Lucrécio, por sua vez, falando da origem da linguagem, encontra na natureza animal a razão de ser da comunicação afectiva, não sendo, por isso, de admirar que o homem, dispondo de língua e de voz, nomeie as coisas com vozes próprias, isto é, com a comunicação verbal.

Sob o signo da Patrística, Santo Agostinho (2001) conduz uma leitura dos signos sob três perspectivas: a literal, a psíquica e a mítica. A tradição estoica e neoplatônica desempenharam um papel chave na construção dessa teoria agostiniana a respeito da linguagem. Segundo o exegeta medieval, “o signo é o que nos faz vir à mente algo que está para além da impressão que a coisa provoca nos sentidos”. Em certa altura, assevera que “um signo é alguma que, além e acima da impressão que causa nos sentidos, traz à mente alguma outra coisa como consequência.” (SANTO AGOSTINHO, 2001: 67)

A noção do Imago Dei será decisiva para a compreender a função da imagem nos postulados agostinianos. Essa *práxis* revela o binômio mundo interior x mundo exterior, onde no primeiro encontra-se Deus e no segundo a realidade projetada. Agostinho ressalta essa interioridade do

homem, ao dizer que ‘Deus está presente até mesmo no som da voz humana’. (SANTO AGOSTINHO, 2001: 13)

Com os estudos da Retórica na Idade Média, a teoria dos topoi permanece vigente aos discursos, como sendo ‘sede dos argumentos’. Num segundo momento, a “Ars Dictamininis” tratada como teoria do *ornatus* será o grande modelo nos tempos do império carolíngio incorporando as práticas administrativas na execução de cartas e documentos oficiais. Ao definir a Retórica, Ernst Curtius a coloca no plano da fala: “Retórica quer dizer “arte de falar”; designa, pois, segunda sua significação fundamental, o método de construir o discurso artisticamente. Desse germe desenvolvem-se, com o correr dos tempos, uma ciência, uma arte, um ideal de vida e até uma coluna básica da cultura antiga.”

Ockham em *Summa Logicae* recupera os preceitos de Boécio, categorizando o discurso em três níveis: o escrito, o oral e o mental. O direcionamento teórico aponta a formação de uma linguagem convencional composta de signos linguísticos falados e escritos que são instituídos por convenção, pela vontade dos homens almejando significar coisas, variando de uma comunidade para outra. Ockham propõe ainda que os termos e as proposições mentais constituem mecanismos interiores da mente, não pertencentes à língua alguma, sendo externados apenas sob a forma vocal, através das palavras faladas.

Com os primeiros sinais do capitalismo e das transformações sócio-econômicas na Europa, com a consolidação da burguesia e seu papel histórico-social, pensadores como Rousseau enquadram a linguagem no território do político, já que a retórica perdera vigor em detrimento das situações de poder, conforme:

Heródoto lia sua história aos povos da Grécia reunidos ao ar livre e tudo ressoava com aplausos. Hoje o acadêmico que, num dia de assembléia pública, lê uma memória, é ouvido com dificuldade no fundo da sala. (ROUSSEAU: 1978, p. 199)

Rousseau também investiga os espaços da oralidade ao descrever a língua original. A voz, ou a linguagem falada, desponta como mecanismo inerente à exposição da interioridade, das intenções, estados d'alma, paixões e para se fazer transparente melhor. Essa linguagem original semelhante ao canto e a poesia, é melódica, mais carregada de sentimento do que articulações linguísticas.

Descartes separa a retórica, a filologia, a história e a poesia do campo da filosofia, questionando a relação intrínseca entre linguagem e pensamento. Sobre o assunto, Moniz (2005, p. 70) comenta:

Ao contrário de Descartes, que retirou a filologia, a história, a retórica e a poesia do âmbito da filosofia, Gracián (século XVII) e, mais tarde (século XVIII), G. B. Vico, mantêm viva a relação entre linguagem e pensamento, através da teoria do engenho e da agudeza. Com Novalis, Schlegel e Schelling, a filosofia alemã retoma tal relação a partir da valorização da função social e mitológica da poesia, declarando Hölderlin que filósofos sem sentido estético são os burocratas da filosofia. Semelhante problemática é desenvolvida em Inglaterra, com Shaffesbury e Coleridge. Com o Positivismo, no final do século XIX, assistimos, porém, à separação entre linguística e filosofia, passando a anti-retórica a dominar os romances do realismo europeu.

Com Heidegger, em *O Ser e o Tempo*, a linguagem passa por um refinamento filosófico, pois esta última é vista como pórtico para o mundo, e é através dela, que o ser das coisas ganha existência, de tal modo, que a verdade só pode ser atingida adentrando-se o significado

primordial das palavras. O filósofo categoriza a linguagem no plano do *'die sprache spricht'*, ou seja, o *'discurso fala'*, para daí propor a potencialidade de doação permanente da linguagem através da voz. O homem vai além do simples falar, o homem diz, e esse *'dizer'* garante uma abertura de mundos, a partir dos quais, se ouve um dito para além do dito, para além do ser e do cotidiano. Em suma, conclui-se que a linguagem é a instância e constituição do ser, seu *dasein*..

Analogamente, Heidegger em seu ensaio *Arte y Poesia*, usando Holderin como objeto de análise e sua metapoética filosófica, caracteriza a fala como a pedra angular da obra de arte, no caso, a poesia, e conclui que o ser humano é, em sua essência, um diálogo, pois o *'eu'* e *'outro'* só existem pela mediação, e nunca isoladamente. Em outras palavras, sabemos da existência de um *'outro'*, porque nos ocorre saber da existência de um *'eu'*. Essa relação entre um *'eu'* e um *'outro'* é assinalada por Heidegger (1995, p. 134):

Nós os homens somos um diálogo. O ser do homem se funda na fala; todavia esta acontece primeiramente em um diálogo. Sem dúvidas, esta não é apenas uma forma como se realiza a fala, senão o fato de que a fala torna-se essencial enquanto um diálogo. O que de outro modo entendemos por *'fala'*, a saber, um repertório de palavras e regras de sintaxe, é apenas o primeiro plano da fala. Portanto, por que agora chamamos de um *'diálogo'*? Evidentemente o falar uns com os outros sobre algo. Assim, dessa forma, a fala é o meio para se chegar um no outro. Conforme disse Holderin: "desde que somos um diálogo e podemos ouvir uns aos outros". O poder do ouvir não é uma consequência do falar mutuamente, senão antes ao contrário o oposto dele. Portanto, que também, o poder ouvir, em si, está ancorado na possibilidade da palavra e necessita desta. Poder falar e poder ouvir são igualmente originais.²⁹

²⁹ Tradução livre de "Nosotros los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el diálogo. Sin embargo, esto no es sólo una manera como se

Para a psicanálise freudiana, por exemplo, a fala ocupa uma posição central. É justamente nela que reside toda a organização teórica e sistêmica dos corolários psicanalíticos. Carregada de fenômenos marginais como sonhos, lapsos, atos falhos, chistes, a fala, abriga as formas estruturantes de revelação do inconsciente. A própria relação da boca/ânus, o ato de engolir, o canibalismo, as pulsões e fixações sexuais apontam uma predominância da fala na constituição do sujeito e seus respectivos desdobramentos nas neuroses e traumas. Freud na 31ª Conferência menciona que *“Wo Es war, soll Ich werden* – Ali, onde isso fala, devo advir”, postulando as relações entre fala, escuta e sujeito analítico. O falar é terapêutico e catártico, pois operacionaliza todo o processo de anamnese e revelações. Para Freud, a fala é o único caminho da análise. Pela fala, passam os pensamentos, os sentimentos, as lembranças, as impressões, implicando em espaços heterogêneos de comando e sedução. A voz é objetivo primitivo das catexias objetais, através dela, se inscrevem as pulsões invocantes e de escuta (LACAN, 1972). Em *O Aturdido*, Lacan compara o analista a Ulisses quando preso no mastro da nau a ouvir o canto inebriante das sereias. Esse *serinage*, que do francês, quer dizer repetir incansavelmente, resume grosso modo a relação psicanalista, psicanalisante e fala. Para Fleig (2000), “a voz, articulada na função da

realiza el habla, sino que el habla sólo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por “habla”, a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es sólo el primer plano del habla. Pero ¿qué se llama ahora un “diálogo”? Evidentemente el hablar unos con otros de algo. Así entonces el habla es el medio para llegar uno al otro. Sólo que Hölderlin dice: “Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros.” El poder oír no es una consecuencia del hablar mutuamente, sino antes al contrario el supuesto de ello. Sólo que también el poder oír, en si, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de ésta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios.”

fala, recorta o desejo no Outro, permitindo que o objeto voz como puro objeto se perca, assim como suspende a imaginariação desta enquanto voz acusatória do supereu.”

No que concerne a Linguística, Saussure (1995) em seu *Curso de Linguística Geral*, estabelece os primeiros corolários sobre a linguagem, criando a célebre dicotomia da língua x fala / *langue x parole*. Para o teórico, a língua é “uma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre os indivíduos” (SAUSSURE, 1995, p. 27). Apesar de conceber a linguagem como um produto social, quando afirma que, “tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 1995, p. 17), Saussure privilegia a língua como objeto científico isolado dos estudos linguísticos.

O linguista considera a fala um ato individual e limitado, uma vez que esta está amarrada aos meandros da língua, “ela é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude duma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade.” (SAUSSURE, 1995, p. 22)

Colocando língua e fala em pólos opostos, Saussure (1995) pressupõe uma visão abstrata e minimalista da linguagem, supondo que a língua seja um sistema pré-existente à fala, implicando que os falantes simplesmente reproduzem esse sistema.

Herança do Positivismo dominante na época (e ainda hoje presente na academia), os estudos saussurianos receberam fortes críticas de Dante Lucchesi e Louis-Jean Calvet por conceber língua e fala como fatores desconexos da sociedade e das especulações metafísicas e sociológicas. Na

Linguística Norte-Americana, Weinreich, Labov e Herzog (2006, p. 56) relativizaram a dicotomia saussuriana:

Saussure nada tem a dizer de concreto sobre a comunidade como a matriz do desempenho da fala individual. Em particular, não há nada em sua teoria que pudesse acomodar uma língua heterogênea salvando-a ao mesmo tempo como um objeto legítimo da investigação sincrônica.... Saussure vê a heterogeneidade dentro do uso linguístico de uma comunidade não como sujeita à descrição sistemática, mas como um tipo de tolerável imprecisão de desempenho.

No tocante ao assunto Bloomfield (1933) e Sapir (1921) contestam o fato da *langue* ser o objeto da linguística em detrimento a *parole*. Os autores fazem uso dos termos *speech* e *writing*, ao referir-se ao oral e a escrita, respectivamente. Para Sapir, os símbolos da língua são auditivos, mas Bloomfield considera que a escrita não é uma linguagem, e sim, uma forma de armazenar a linguagem através de marcas visíveis. Chafe (1982) destaca o papel da fala na comunicação, pois esta última possui um encadeamento mais rápido. Bugarski (1993) ainda aponta a resistência que a linguística tem em separar língua da fala, e ainda, de concentrar seus estudos na esfera da língua.

Halliday caracteriza a fala como “estruturas de sentenças complexas com baixa densidade lexical”, entrecortada por fragmentações e pausas, com alto grau de envolvimento e desintegração. Para Oslen (1977), a oralidade se faz existir não apenas pela dêixis inerente aos seus enunciados, mas também dos elementos prosódicos com timbre, altura, pausas, tons e mecanismos paralinguísticos tais quais expressões faciais, sorrisos, todo o empenho do corpo em participar dos atos de fala.

Segundo Coseriu (1979, p. 29), “Estruturas frasais complexas com baixa densidade lexical”, a língua se distingue por três pressupostos, de acordo com o grau de abstração e formalização: 1) características concretas, infinitamente variadas dos fatos linguísticos observados nas manifestações individuais, a fala; 2) as características normais, comuns e relativamente constantes, a norma; 3) as características indispensáveis, o sistema. Como se pode observar, a fala, segundo Coseriu, está situada como fluxo constante na produção de significados.

Hjelmslev (1975) com seu ‘prolegômena’ para a teoria linguística incorre no mesmo reducionismo de isolar os estudos da linguagem de outras áreas das humanidades. Seu apelo em redescobrir o objeto de estudo da linguística através de uma genética real e racional, capaz de estabelecer seus métodos e caminhos sem aportar-se nas outras ciências acaba caindo no mesmo escapismo positivista. Seu propósito deve ser capturar a linguagem não pelo viés dos conglomerados dos fenômenos não-linguísticos, mas uma totalidade autossuficiente, uma estrutura única de sua espécie, através de uma operação glossemática.

Chomsky, opondo-se ao estruturalismo vigente, traz para as concepções teóricas a idéia de competência-*performance* e repensa a função do falante nas interações sócio-comunicativas. Ao introduzir a noção de *speaker-hearer*, Chomsky rompe com a distinção *langue x parole*. Para o autor, a competência é vista como o conhecimento do falante acerca do código linguístico ao passo que *performance* descreve o uso da linguagem no seu cotidiano.

A linguística dos atos de fala norte-americana avança sobre as relações entre voz e fala. Segundo Simons & Murphy (1991, p 10):

a fala tende a ser multicanalizada, incluindo modos de transmissão léxico-semântico-sintáticos, interacionais, paralinguísticos e não-verbais, enquanto a escrita é unimodal, dependendo maciçamente do canal léxico-semântico-sintático. A linguagem oral geralmente envolve um alto grau de interação e envolvimento dos participantes que compartilham do mesmo contexto temporal e espacial, freqüentemente em encontros face a face

Fortemente influenciado, pela tradição linguística americana, Marcuschi agrega os aspectos sócio-culturais e as implicações da relação fala-escrita (1986, p. 42-43):

a fala tende a ser plurissêmica, com fatores organizacionais verbais e não-verbais tais como a prosódia e a gestualidade, ao passo que a escrita depende mais essencialmente do canal verbal; a fala, sobretudo a conversação, envolve uma interação mais direta, face a face, ao mesmo tempo social em contextos comuns imediatos, com troca de falantes, pouca fixidez temática, maior espontaneidade, enquanto que a escrita tende ao monólogo, sem troca de falantes, o tempo de produção não costuma coincidir com o de recepção, apresenta um caráter mais público, menos envolvente, maior fixidez temática, compacidade, integração e elaboração; a organização textual da fala exibe maior freqüência de redundâncias, repetições, elipses, anacolutos, autocorreções, marcadores ilocutórios e elementos metacomunicativos do que a escrita, pois esta desenvolve outros mecanismos que resultam diferenças de organização sintática, semântica e pragmática.

Apesar dos avanços acadêmicos a partir de algumas reflexões sobre a fala, a Linguística contemporânea ainda não possui um processo investigativo transdisciplinar sistematizado sobre as questões relativas à voz e sua poética. Alguns dos estudos realizados não levam em consideração os trajetos sociológicos e antropológicos, deixando lacunas

para um entendimento mais preciso das relações entre a voz e a palavra falada.

Por mais que a fala e a voz tenham, de algum modo, suscitado discussões, Paul Zumthor (2000) é categórico ao afirmar que os estudos da vocalidade carecem de uma maior investigação e cuidado científico. Em outras palavras: os estudos sobre a fala não encontram um aparato sistêmico exaustivo e os centros de pesquisa sobre o assunto ainda são numericamente incipientes.

É com os trabalhos de Ruth Finnegan em *Oral Poetry* (1977) que os estudos de oralidade passam a ganhar mais fôlego na academia. Tais análises relacionam as formas poéticas ligadas às tradições antigas e as culturas pré-industriais.

Recentemente, o esloveno Mladen Dolar, com a publicação de *His Master's Voice – Eine Theorie der Stimme* (A voz de seu Mestre – Uma Teoria da Voz) DE 2007, busca sanar as lacunas no estudo da voz e as implicações da fala nas esferas da linguística e da psicanálise lacaniana. A meticulosa análise brinda o leitor com uma perspectiva fonocêntrica, dispondo a voz enquanto ‘objeto’, algo distinto do corpo e não apenas ligado àquele, livre das identidades e das cadeias simbólicas de significação. Vislumbrando a voz como um dado mais amplo do que um mero mecanismo de comunicação e de contemplação estética, Dolar inscreve o vocal como sendo o espaço limiar da liberdade humana, a imanência capaz de apaziguar as tensões psico-sócio-afetivas. Para Dolar, “a voz é a carne da alma” (*the flesh of the soul*), e portanto, o emblema mais representativo da existência humana enquanto fenômeno biossocial na escala evolutiva.

Outra empreitada analítica recente *The Human Voice - How This Extraordinary Instrument Reveals Essential Clues About Who We Are*, Bloomsbury-EUA, 2006 [*A Voz Humana – Como esse instrumento Extraordinário revela Pistas Essenciais de Quem Somos*], escrito pela socióloga inglesa Anne Karpf, apesar do estilo reducionista, amplia a discussão sobre a voz e seus significados fisiológicos, psíquicos, culturais e sociais, partindo da criança como capaz de interpretar inflecções até os impactos da globalização no vocal.

Finalmente, retomamos a idéia de que a inexistência de uma ciência da voz ou de uma linguística da vocalidade tenha deixado os estudos da oralidade num patamar negligenciado na academia. O trabalho em tela, uma empreitada dentre outras anteriores, é se fazer voz para falar da voz, refletindo sobre as lacunas e alertando da urgência em se retirar do escombros, um elemento imprescindível para a comunicação humana.

Trazer a fala para o centro do palco é reconhecer seu primado biológico, histórico e linguístico. Revitalizar as discussões sobre o oral no contexto literário- globalizado exige as complexidades para a nova teorização do conhecimento humanístico proposto por Edgard Morin. É entender como os sistemas abertos e fechados comutam práticas e preceitos ônticos de (co)existência, trocas e negociações, centrados nos pressupostos comunicativos, descartando o olhar cartesiano que costuma negar as diferenças e apenas acentuar as semelhanças.

Pensando nessa dimensão ôntica, relembremos Fritjof Capra (2002, p. 101) em *Conexões Ocultas*:

O mundo interior dos conceitos, idéias, imagens e símbolos é uma dimensão essencial da realidade social, e constitui o que

John Searle chamou de "o caráter mental dos fenômenos sociais" (...) Os cientistas sociais costumam chamar essa dimensão de "dimensão hermenêutica" [do grego *hermeticum* ("interpretar")], dando a entender que a linguagem humana, por ser de natureza simbólica, envolve antes de mais nada a comunicação de um significado, e que as ações humanas decorrem do significado que atribuímos ao ambiente que nos rodeia.

Dessa forma, nas linhas a seguir, iremos direcionar o diálogo sobre a voz trilhando o *pathos* da complexidade e da dimensão hermenêutica, na tentativa de esboçar um arcabouço teórico e pragmático das relações sociológicas, antropológicas e linguísticas da fala através do intercruzamento conceitual e historicista, desvelando sua simbologia no processo comunicativo e seus desdobramentos exegeticos na cadeia textual saramaguiana, em especial, nas questões relativas à cultura, identidade e língua.

A voz, portanto, está mais próxima da ideocultura de uma determinada comunidade. A fala é a maneira pela qual sentimos, somos identificados como nação e dialetalmente demarcados. A fala delimita as fronteiras identitárias das palavras, transformando-se em seres concretos, sistemas de signos semióticos que caracterizam a existência sincrônica e diacrônica de um povo, de um país, sendo repertório dos valores culturais, das tradições e da memória coletiva.

Com base nas relações entre voz e cultura, observa-se que Saramago é um romancista impregnado de marcas da oralidade em sua escrita. Tais elos entre o oral e a escritura imprimem na obra saramaguiana um forte viés do popular. Como salienta Saramago em *Cadernos de Lanzarote*:

provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras" (SARAMAGO, 1997, p. 223).

As posições entre contador e escritor são assimiladas em Saramago, pondo em cheque as fronteiras existentes entre tais conceitos, recuperando assim a tradição oral e reinterpretando a história portuguesa e o mundo em nossa volta, através do jogo dialógico e reflexivo sobre aquilo que é o homem, os sentidos de sua existência e o estreitamento dos laços entre autor e leitor.

Saramago lança luz sobre seus enredos com as histórias contadas pelos camponeses e as recria dando voz a personagens como Antonio Mau-Tempo e Manuel Milho, trabalhador na construção do Convento de Mafra (*Memorial do Convento*), que vai juntando mais e mais histórias no seu contar semelhante uma Sherazade das *Mil e uma Noites* esticando o tempo, "...a gente começa a contar um caso, mas metem-se outros adiante..." (LC, 130).

Com o mesmo ritual típico dos contadores tradicionais de história, sentam-se os amigos de Manuel Milho ao redor da fogueira, para ouvir "os causos" contados em pedaços ou partes, deixando o melhor da história sempre para depois, despertando a curiosidade dos ouvintes, sempre terminando as narrativas com uma moral, remontando os textos de *exempla* da Idade Média.

Os contadores ganham espaços identiário bem delineados na escritura de José Saramago. Segundo Praxedes (2006, p. 03):

A preocupação com a história e a identidade portuguesa, revelada em seus romances, torna as narrativas criadas por Saramago um meio para o encontro com personagens, homens e mulheres, com identidades específicas, por certo, mas que já revelam as perspectivas e os valores que o autor antevê como imprescindíveis para o futuro de sua sociedade.

A incorporação de elementos da oralidade através da cadência dos períodos, da ausência de pontuação, do discurso caótico, das escolhas semântico-lexicais corrobora com a preservação da memória, da problematização da identidade e da fala portuguesa num continente onde a tradição se desgasta e se perde no turbilhão imperialista da língua inglesa e seus impactos sócio-culturais.

A oralidade no texto saramaguiano sinaliza a dinamização e vitalidade da língua portuguesa nos enunciados e nas *performances* dos personagens, fazendo as ligações entre gênero, classe social, memória e coletividade, sempre apontando a meta-memória da língua como grande repositório e monumento dos mitos e da lusitanidade.

Nesse aspecto, Praxedes (2006, p. 05) categoriza que no caso ímpar de Saramago:

Através desta reprodução da oralidade na escrita, torna-se possível uma comunicação entre autor e leitor, pois o narrador emite um discurso problematizador da realidade histórica, no qual o elemento contraditório é intrínseco à própria representação do real que é afirmada e em seguida analisada e criticada. A narrativa desenvolve-se como uma forma de comunicação do pensamento em movimento contínuo tentando dar conta do movimento da realidade, através de sucessivas superações, que possibilitam uma nova síntese.

Naturalmente, essa veiculação autor-leitor promove uma identificação concreta, já que o oral chama mais atenção do que a fixação do escrito. O diálogo travado entre autor e leitor através da mobilização da realidade histórica estabelece a síntese na qual Praxedes (2006) se refere, quebrando com qualquer possibilidade de cristalização do discurso. Dessa forma, o continuum das vozes históricas articula-se no labirinto polifônico (BAKHTIN, 1993) com os elementos textuais intrínsecos e extrínsecos, onde certamente o leitor atua como mais um personagem na construção do projeto estético-literário do escritor, numa esfera onde narrador e autor se transformam no tradicional contador de histórias.

Observações que são discutidas por Segolin (1999, p. 274):

a obra de Saramago nos evoca ainda o velho contador de histórias, ao pé da fogueira ritual ou da lareira doméstica,... a tecer com a voz e o corpo enredos fantásticos sobre seres não menos fantásticos ou a transformar, com a magia do verbo e da voz, as miudezas e os pequenos gestos do cotidiano em momentos epifânicos reveladores, pondo a nu heroísmos e fantasmas insuspeitados e recônditos no âmago do ser humano, deflagrando sonhos, pondo em cena nosso teatro interior, estimulando-nos a trazer à luz os anjos e demônios que nos habitam".

Diminuindo as fronteiras sacralizadas na experiência da escritura do espaço narrativo, Saramago desmitifica a existência do narrador, ao afirmar que "não acredita no narrador, ele não existe, é uma invenção". E em outro momento, "o que existe no texto é um senhor que se chama autor, nada mais, muitas vezes fingindo que é o narrador." Tal perspectiva realça a existência do contador, esse ente híbrido, que no corpo-voz traz as marcas da oralidade e da personificação da memória histórica.

Todavia, as marcas da oralidade extrapolam o plano linear enunciativo, desdobrando-se em índices retóricos, recursos vocal-performáticos e dialógicos, delineando a essência, o núcleo-duro das movências do falar português, constituindo uma arqueologia da fala lusa, e não apenas da língua portuguesa enquanto tal.

Essas marcas do oral serão discutidas nas próximas páginas, refletindo sobre os caminhos etnolinguísticos trilhados pela escrita saramaguiana na construção desse falares portugueses, da preservação da memória e elaboração da identidade portuguesa.

2.1. Arqueologia das Vozes: Territórios Identitários

O experimentalismo literário da pós-modernidade³⁰ passa pelos caminhos das questões identitárias, da assimilação da perspectiva global e da formação de espaços utópicos. Para Paul Claval, em *A Geografia Cultural* (1999), os mecanismos de orientação espacial e territorialidade humana têm sido os paradigmas de relacionamento com a cultura. Essa dialética do 'entre-lugar' (BHABHA, 2005) tem suscitado novas cartografias sociais e a configuração de etno-paisagens a partir das quais utopia e realidade se (con)fundem, sobretudo nas artes.

O tema da utopia não é novidade na literatura. A Antiguidade e a Idade Média trazem textos repletos de mundos e criaturas imaginados. Seja através dos Bestiários seja no mito de Cocagne, o espaço literário tem sido o terreno mais fértil para a criação de universos surreais e de um *topos* do fantástico, de reinos encantados.

³⁰ A acepção de pós-modernidade aqui utilizada remete aos pressupostos de Bauman (2000: 03) ao considerá-la enquanto período de desterritorialização e liquidez do tempo-espço através da constituição de sujeitos fragmentados.

As narrativas utópicas representam a possibilidade de acesso ou desconfiguração das fronteiras. A desarticulação entre a utopia e o tempo real é assinalada por Foucault (1991, p. 17):

as utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso, abrem cidades e vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico.

A utopia ou as paisagens utópicas estabelecem a comunicação com o ideal, numa tentativa de se aproximar à paisagem a partir de um ponto de vista único como pontua Michel Collot (1989, p. 113):

A paisagem é percebida a partir de um ponto de vista único, descobrindo para o olhar uma certa extensão que corresponde apenas a uma parte do lugar (país) onde se encontra o observador mas que forma um conjunto imediatamente notável.³¹

A tênue articulação entre espaços e identidade, assim como os domínios e reflexos dessa combinação como são discutidos por Manuel Castells (2000, p.23):

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo e espaço.

³¹ Tradução livre de: “*Le paysage est perçu à partir d'un point de vue unique, découvrant au regard une certaine étendue qui ne correspond qu'à une partie du pays où se trouve l'observateur mais qui forme un ensemble immédiatement saisissable*”

A concepção do sujeito pós-moderno inserido numa dinâmica nômade em que suas identidades são constantemente desterritorializadas e reterritorializadas num continuum de acumulação, reagrupamento e releitura de fatores culturais, imprime nos modelos identitários uma forma híbrida e dissonante de existência. A estabilidade do sujeito e de suas fronteiras foi paulatinamente derrubada pela idéia de aglutinação e planificação do mundo. Em um planeta utopicamente globalizado, o domínio das bordas faz-se necessário no plano do mítico e do imaginário, através do espelho da utopia que a língua reflete essas novas cartografias.

Uma das formas de se compreender os meandros das paisagens utópicas na experiência literária se dá pelo entendimento do 'outro', como possibilidade de assimilar o sobrenatural e incorporar sua existência como verossímil. Para Todorov (2003), o fantástico surge a partir da instauração da incerteza e do desconforto provocado no leitor mediante um acontecimento inusitado, que foge às regras do possível, sendo a condição primeira para existência de tal fenômeno. O estranhamento faz parte da condição fantástica do texto nessa perspectiva. A incompreensão e incoerência das ações em termos racionais, segundo Todorov (2003), implica em considerar "o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados".

O fantástico-maravilhoso transita entre o *miraculosus* e o *magicus* na busca do insólito. Essa fé poética em que se apóia o leitor do fantástico para Borges (1999) revela um desejo de supressão da incredulidade:

Quando assistimos a uma representação teatral, sabemos que no palco há homens disfarçados que repetem as palavras de Shakespeare, de Ibsen ou de Pirandello que lhes puseram na boca. Mas nós aceitamos que esses homens não estão disfarçados; que esse homem, disfarçado que monologa lentamente nas ante-salas da vingança é na realidade o príncipe da Dinamarca, Hamlet; abandonamo-nos. No cinematógrafo é ainda mais curioso o procedimento porque aí vemos não mais o disfarçado, mas fotografias de disfarçados, e mesmo assim acreditamos neles enquanto dura a projeção. (BORGES, 1999, p. 231)

Freud (1975, p. 23), por sua vez, no estudo História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos, a respeito das relações psicanalíticas entre o Estranho (*Unheimlich*), o conto fantástico e o receptor, comenta que

um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante. É esse fator que contribui não pouco para o estranho efeito ligado às práticas mágicas.

A linguagem do Outro é vista como fantástica, especialmente se esse Outro for classificado como falante não-hegemônico. Esse estranhamento linguístico (*unheimlich* da palavra oral) provoca o *displacement* freudiano, tendo em vista que o interlocutor é pouco ‘proficiente’ nas vozes tradicionais, possuindo apenas experiência das vozes de sua tribo, na concepção de Maffesoli (2000). O leitor/falante ‘letrado’ pouco entende das narrativas populares e das culturas das bordas, pois são acantonadas. Esse leitor/falante, ao tornar-se pouco capaz de penetrar nas entranhas das vozes, distancia-se da epifania das vozes periféricas, ensurdecendo para tais falas. Portanto, essas vozes

descentradas ocupam nos interstícios sociais paisagens específicas da realização dos enunciados e dos valores culturais.

Para Claval (1999, p. 55), “os lugares não têm somente uma forma e uma cor, uma racionalidade funcional e econômica. Eles estão carregados de sentido para aqueles que os habitam ou que os freqüentam.”

Essa trans-realidade entre o real e o onírico constrói mecanismos híbridos de ajuntamentos sociais, identitários e políticos, recebendo através do ilusório e do opaco, a atmosfera do fantástico e do (in)visível. O que Octavio Paz (1982) ressalta como característica da obra de arte: essa sensação própria da obra de arte de perceber “o lá no aqui e o sempre na alma”.

Essas paisagens do imaginário, às vezes denominadas de ‘nonsense’, abrigam a ótica da inversão das coisas lógicas do mundo, projetando reflexos de universos oníricos e simbólicos, telas da experiência humana, arquivos do inconsciente, espaços subliminares da morte, vozes do excêntrico, da des-razão, da euforia, da união entre sábios e loucos.

2.2. Um Reino de Vozes Levantado do Chão

Levantado do Chão é o livro que Saramago reivindica as regiões agrícolas portuguesas como vozes do excêntrico dizimadas pelas culturas hegemônicas. Em outra perspectiva, Saramago descortina o outro lado do Alentejo, deixando a tradição agrícola na economia portuguesa, principalmente na produção vinícola e dos olivais, em segundo plano, com a crítica à identidade folclorizada dos camponeses. Se o campo está no plano do sobrenatural, episteme não seccionada em “rios com

discurso”, as falas do campo não estão em museus, mas transitam, circulam, são moventes na memória cotidiana do falante.

Em *Levantado do Chão*, a paisagem campestre, ou a terra propriamente dita, tem uma função capital. A natureza do campo é responsável pela vida e pela morte, uma vez que é por esta e através desta que todos os ciclos humanos são obtidos. O campestre também é palco do sobrenatural.

Em todos os lugares e tempos, contam-se histórias de terror que acontecem no campo. Para a pesquisadora Catarina Oliveira do Projeto “Fazer com Saberes”, o meio rural português está repleto de histórias do imaginário do terror:

As lendas e a tradição oral registram encontros fugazes com estes seres em determinados dias, horas e lugares. Acontecem usualmente em espaços exteriores à aldeia, conotados com a natureza e o perigo (sítios ermos, rios, encruzilhadas). É também em horas abertas, normalmente próximo de meia-noite, que as bruxas, assim como os lobisomens e as mouras, se deixam descobrir. Nas zonas rurais mais isoladas, onde as noites são ainda escuras como o breu, alguns destes seres encontram ainda refúgio, permanecendo vivos nas estórias e lendas contadas de boca em boca.³²

O homem que fala, inventa seu cotidiano, não sendo diferente do contador de histórias. Em alguns momentos da narrativa, esse contador de histórias, agrega a essa natureza, uma dimensão sobrenatural, conforme observa-se no trecho a seguir:

³² Projeto Fazer com Saberes é uma iniciativa da Profa. Dra. Catarina Oliveira, que tem com objetivo revitalizar as tradições de Montemor-o-Novo, estudando as relações entre memória e as práticas sociais. Atualmente, o site do grupo está disponível em <http://saberfazer.no.sapo.pt/home.htm>

E os fados? Correm os lobisomens os seus desatinados, por encruzilhadas, má sina que lhes vem, meus senhores, não saberei de que mistérios, são encantamentos, em dia certo da semana saem de suas casas e na primeira cruz dos caminhos despem-se e rojam-se no chão, espojam-se, transformando-se na causa do rasto que por ali haja, Qualquer rasto, ou só de animal mamífero, Qualquer rasto, meu senhor, que até uma vez houve um homem que se transformava em roda de carro, andava por aí a girar, a girar, uma aflição, mas o mais de costume é tornarem-se bichos, como foi o caso muito falado e verdadeiro daquele homem, não me lembro é o nome, que morava com a mulher no Monte do Curral da Légua, para as bandas da Pedra Grande, e o fado dele era sair todas as noites de terça-feira, mas esse sabia do seu estado e por isso avisava a mulher que nunca abrisse a porta quando ele estivesse por fora, ouvisse ela o que ouvisse, e nessas alturas eram gritos e barulhos que faziam gelar o sangue a um cristão, ninguém era que dormisse, mas uma vez a mulher encheu-se de coragem, é que as mulheres são muito curiosas, tudo querem averiguar, e resolveu abrir a porta, Que foi que viu, Ai Jesus, viu na sua frente um enorme porco, assim como um varrasco de cobrição, com uma cabeçorra deste tamanho, assim, e vai ele atirou-se a ela como um leão para a devorar, sorte foi ela ter conseguido fechar a porta, porém não tão depressa que o porco, ao abocar, lhe não tivesse arrancado um bocado da saia, ora agora imagine-se o horror da infeliz, quando o marido voltou para casa, já madrugada, trazia na boca o bocado de pano arrancado, o que valeu é que tudo ficou assim explicado, ele contou-lhe que de todas as vezes que saía se transformava num animal, e daquela fora em porco, e que lhe podia ter feito mal, para a outra vez não abrisse a porta, que ele não podia responder por si, Grande caso, A mulher foi falar aos sogros, que ficaram muito incomodados por filho seu ter dado em lobisomem, não havia outro na família, e então procuraram uma virtuosa que lá fez as rezas e os esconjuros próprios para estes acidentes e disse que lhe queimassem a copa quando ele estivesse transformado em lobisomem, que nunca mais tornaria, e assim foi, remédio santo, queimaram-lhe o chapéu e curou-se, Seria porque sendo o mal na cabeça, sarava-se queimando o chapéu, Isso não sei, que a mulherzinha não disse, mas ainda lhe conto outro caso, aqui bem perto do Ciborro viveu há pouco tempo um casal numa quinta, são tudo acontecidos de entre marido e mulher, porque será, esses criavam galinhas e outros animais de capoeira, e então todas as noites o marido, este era todas as noites, levantava-se da cama, ia para o quintal e punha-se a cacarejar, imagine para o que lhe daria, quando a mulher o espreitava do postigo via-o transformado numa galinha muito grande, Do tamanho do

porco, Ai, não acredita, então ouça o resto, este casal tinha uma filha e como a filha ia casar, mataram muitas galinhas para a boda, era a riqueza deles, mas nessa noite a mulher não sentiu levantar-se o marido nem o ouviu cacarejar, nem calcula o que tinha sucedido, o homem foi ao sítio onde tinham matado as galinhas, pegou numa faca, ajoelhou-se ao pé do alguidar e enterrou a faca na garganta, ali se ficou, quando a mulher deu com a cama vazia e foi à procura do marido, encontrou-o já sem vida e o sangue as golfadas, são os fados, é o que lhe digo. (LC, p 41-42)

O excerto revela a criação do imaginário rural da região do Alentejo, pontuando as narrativas orais contadas pelo povo como fontes de oralidade primária (ONG, 2000). Todo “monumento cultural” está fincado sob a lembrança dos indivíduos, sob a égide da memória auditiva, tornando-se mediador do cotidiano, ao delimitar tempo e espaço através da linguagem não-hegemônica, que codifica os “causos” enquanto registros históricos.

A voz do contador empresta veracidade à história, seja pela riqueza de detalhes seja pelo artifício oral de testemunha dos fatos que na cadeia da trama nada rompe com o cotidiano, com a linguagem do homem ordinário. Esse “vozear” saramaguiano é o murmúrio da sociedade, que nas representações escritas, se congelam sem abandonar os atores sociais, que quando observados na cultura hegemônica, passam a ser figurantes. A partir de Bhabha (2005), no conceito de *nationness* que serve como fio condutor desta discussão, os limites entre os atores sociais hegemônicos e não-hegemônicos são desvelados. “Uma vez estabelecida a liminaridade do espaço-nação, sua diferença volta-se da fronteira “externa” para a finitude “interna” e a ameaça da diferença cultural deixa de ser um problema de “outro” povo. Transforma-se em uma questão do povo como um.” (BHABHA, 2005: 101)

Saramago privilegia os detalhes metonímicos, as vozes do cotidiano, do 'regular', fazendo o metamorfosear do homem ordinário, no tormento do discurso da multidão, forçando 'ao além da morte linguística' (CERTEAU, 1998, p. 60). O falante hegemônico recalca as vozes mais atávicas, as falas do campo, com receio de perder a conquista dos lugares-comuns sociais. Assim, a voz do trivial passa a ser o dispensado pelos falantes dominantes. Logo, para Saramago, o trivial é a experiência produtora do texto, não sendo mais o outro e sim o mesmo. Em síntese, Saramago traz os locais da cultura desse homem comum, definindo o entre-lugar (camponeses-Alentejo) como instância da criação do discurso.

Como resultado, Saramago pontua o anônimo na narrativa do capitalismo, ao fazer do narrador o ponto de chegada de uma trajetória da língua. Diferente de um estado, a língua é algo que veio a ser na discussão de Saramago, a partir da qual, os discursos são reorganizados como práticas das vozes cotidianas, através do retorno mítico, na busca da gênese, do exílio da língua. Essas vozes zombeteiras fundam a pluralidade e clivagem linguística que organizam a modernidade.

A voz de Saramago em entrevistas, discursos e depoimentos, converte-se em manifesto e laboratório cuja técnica principal é a reflexão acerca da língua dominada e da língua dominadora, pontuando o intercâmbio da competência linguística. Outrossim, o paradoxo da modernidade reside na possibilidade de compreender outras línguas, mas não entender sua própria, desapropriando o indivíduo da competência linguística plena, ao relativizar a questão da dialética superior x inferior, os entre-lugares do '*every-day language use*' como assevera Chomsky (1980).

Ao tirar a metafísica do nada, a competência que as culturas populares têm de abstração da língua, perdendo os referenciais dêiticos, Saramago propõe uma língua que se fundamenta no lado de dentro do indizível. As vozes descentradas do eixo de poder, distantes do cânone, não são reconhecidas como referenciais técnicos na realização da metalinguagem da metalinguagem, escapando ao tecnicismo das vozes da cidade, ao mapa de referências codificadas pelo cânone, conforme observa-se no trecho a seguir:

Tão popular João Mau-Tempo ali se achou, que dando com um companheiro de prisão a fumar lhe pediu um cigarrito, foi um atrevimento, que nem o conhecia de lado nenhum, e logo uns lhe ofereceram tabaco, mas o mais bonito de tudo foi outro que estava de lado a observar a conversa e se aproximou com uma onça de tabaco superior, um livro de mortalhas e uma caixa de fósforos, Camarada, quando precisar de alguma coisa, é dizer, aqui, enquanto houver para um, há para todos, imagine-se como ficaria João Mau-Tempo, com a primeira fumaça cresceu uma mão travessa, com a segunda voltou ao seu natural, mas muito mais fortalecido, ele pequeno no meio dos outros que o viam fumar e sorriam. E como até na vida dos presos há concordâncias felizes e coincidências. (LC, 154)

As vozes que não fazem parte das metrópoles tornam-se indizíveis, porque são performáticas, se complementando com o corpo, fazendo deste a própria voz. Passando por uma ‘limpeza linguística’, o objeto da voz dos que não são do centro é o não-lugar, o lugar da metafísica e do silêncio. Os fatos linguísticos em Saramago têm um *locus* próprio, documentos da voz que se reconhece presas na historicidade linguística comum (CERTEAU, 1980, p. 60), traduzindo a voz com avidez metafísica e não como língua artificial, apontando uma impaciência ética em ver e se expor o risco do conceito de *nonsense* da língua. Por fim, Saramago traz as experiências humanas, analisando os fragmentos dos tecidos sociais, escrevendo o “evangelho da linguagem comum”, apresentando um ‘manual’ dos falares

usuais portugueses, constituindo uma reserva da historicidade da língua, acumulada pelas experiências históricas da memória coletiva e individual.

Observa-se este cruzamento entre o coletivo e o individual no recorte de *Levantados do Chão* apresentado, a partir das veredas do imaginário rural, dessa vez, com uma história muito comum no interior das cidades nordestinas, o conto das botijas:

Há quem diga que em sonhos não há firmeza, mas se eu sonhar três noites seguidas com um tesouro e dele não falar a ninguém, nem do sítio que no sonho tiver visto, é garantido que vou dar com ele. Porém, se falar, não, porque os tesouros têm o seu destino marcado, não podem ser distribuídos por vontade de homem. Antigo é o caso daquela rapariga que três vezes sonhou que no ramo duma árvore estavam catorze vinténs e debaixo das raízes dela uma panela de barro cheia de moedas de ouro. Nestas coisas deve-se sempre acreditar, mesmo quando forem inventadas. Deu a moça conta do sonho aos avós com quem vivia, e foram todos à árvore. Lá estavam os catorze vinténs no ramo, meio sonho realizado, mas tiveram pena de cavar até as raízes, porque a árvore era bonita, e com as raízes ao sol iria morrer, são fraquezas de coração. Não se sabe como aconteceu, mas espalhou-se a notícia, e quando se decidiram a lá voltar, emendados da sua pena, estava a árvore por terra e no fundo do buraco uma panela de barro partida, e nada mais. Ou o ouro se sumira por magia, ou alguém, menos escrupuloso ou de curta sensibilidade, levara dali o tesouro e com ele se calou. Pode ser. Caso mais claro é aquele das duas arcas de pedra enterradas pelos mouros, uma cheia de ouro, outra cheia de peste. Diz-se que, com medo de abrir por engano a arca da peste, ninguém teve ânimo para as procurar. Não tivesse sido aberta, não estava o mundo como está, tão de peste cheio. (LC, p. 84)

2.3. Veredas das Vozes: Marcas da Oralidade

É inegável as associações entre voz e cultura no caso de José Saramago. Tais elementos culturais estão fortemente imbricados na poéisis do escritor enquanto ressonâncias da história portuguesa, do *modus vivendi* peninsular, de uma incessante saudade ibérica, da esperança de uma promessa. Rastro das memórias das vozes sociais cujos fios são tecidos pelo narrador-autor, um grande Prometeu das falas, o fenômeno cultural na obra saramaguiana reverbera os sentidos da linguagem, entre as fronteiras do rizoma e do ritornelo deleuziano. Em *A Caverna*, Saramago problematiza sobre os aspectos biológicos e culturais da produção artística:

Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. Nunca teve a curiosidade de se perguntar por que razão o resultado final dessa manipulação, sempre complexa até nas suas mais simples expressões, se assemelha tão pouco ao que havia imaginado antes de dar instruções às mãos. Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. (AC, 23)

Refletir sobre o viés antropológico, e sobretudo, fenomenológico da linguagem encerra um debate necessário para a arqueologia das vozes, para a construção desse shofar melódico na nau das oralidades.

A linguagem representa o substrato mais concreto nos estudos antropológicos. Sendo o recorte de realidades culturais, a linguagem constitui um objeto independente do observador. (LÉVI-STRAUSS, 1999). Para Lévi-Strauss (1999), a linguagem e sua capacidade de suscitar símbolos tornam os seres humanos entes eminentemente culturais. Na dimensão levistraussiana, a oralidade revela um sentido de “bricolage”, onde o sensível e o inteligível elaboram estruturas residuais e fragmentárias de fatos, fractais de uma história coletiva.

Como é dito no texto que se segue:

Desde um ponto de vista mais teórico, a língua aparece também como condição da cultura na medida em que esta possui uma arquitetura similar a da língua. Uma e outra se edificam por meio de oposições e correlações, ou seja, das relações lógicas. De tal forma que a língua pode ser considerada como base a receber as estruturas que correspondem à cultura em seus aspectos distintos, estruturas mais complexas às vezes, todavia do mesmo tipo daquele que é a linguagem.³³ (LÉVI-STRAUSS, 1999, p. 110)

Em *Antropologia Estrutural*, no capítulo “*Lingüística y Antropología*”, Strauss reflete se as relações entre fala e cultura não seriam mais profundas – a estrutura das atitudes culturais e o sistema de fonemas

³³. Tradução livre de “*Desde un punto de vista más teórico, el lenguaje aparece también como condición de la cultura en la medida en que ésta posee una arquitectura similar a la del lenguaje. Una y otra se edifican por medio de oposiciones y correlaciones, es decir, de relaciones lógicas. De tal manera que el lenguaje puede ser considerado como los cimientos, destinados a recibir las estructuras que corresponden a la cultura en sus distintos aspectos, estructuras más complejas a veces, pero del mismo tipo que las del lenguaje*”

empregados poderiam estar atrelados, seguindo um determinado sentido. Sobre o tema, fazendo referência a Roman Jakobson, comenta o antropólogo:

Quando descrevemos desta forma a estrutura social, não podemos, ao menos, iniciar o diálogo com o lingüista? Nas discussões anteriores, Romam Jakobson sinalizava as características fundamentais das línguas indo-européias. Se observa, segundo ele, um desajuste entre a forma e a substância, múltiplas exceções às regras, uma grande liberdade quanto a eleição dos meios para expressar a mesma idéia... Não se assemelham todos esses aspectos da língua ao funcionamento da estrutura social?³⁴ LÉVI-STRAUSS, 1999, p. 119)

“A linguagem é para a inteligência o que a roda é para os pés” (MCLUHAN, 1999, p. 97). A linguagem, enquanto extensão da inteligência é capaz de gerar novos modos de agir e pensar. Assim, começa o semiótico canadense traçando os perfis e as relações entre linguagem, língua e fala. Dentre suas obras, *A Galáxia de Gutemberg* é *sui generis* a articular os processos midiáticos com a fala e suas tecnologias.

Segundo McLuhan (1999), a palavra falada comunga todos os sentidos intensamente. Imersos na oralidade, os homens de uma cultura não letrada têm uma percepção de mundo comandada pela simultaneidade com que os sentidos atuam. A palavra falada integra esse ambiente de percepção. O homem dessa cultura oral vive num mundo áudio-tátil e não há separação entre ação e pensamento. A percepção de

³⁴ Tradução livre: “Cuando describimos así la estructura social, ¿no podemos, al menos, iniciar el diálogo con el lingüista? En el transcurso de una sesión anterior, Román Jakobson señalaba los caracteres fundamentales de las lenguas indoeuropeas. Se observa, decía, un desajuste entre la forma y la sustancia, múltiples excepciones a las reglas, una gran libertad en cuanto a la elección de los medios para expresar la misma idea... ¿No se asemejan todos estos rasgos a los que hemos retenido respecto de la estructura social?”

mundo é sincrética, sinestésica e tátil, regida por um profundo senso prático.

O ouvido não tem preferência particular por uma determinada perspectiva. Este forma uma rede sem costuras em torno dos indivíduos. Ouvimos sons vindos de toda parte, sem jamais haver um foco. Os sons vêm de “cima”, de “baixo”, da “frente”, de “trás”, da “direita”, da “esquerda”. Não podemos fechar a porta aos sons automaticamente. Simplesmente não possuímos pálpebras auditivas. Enquanto o espaço visual é um continuum organizado de uma espécie uniformemente interligada, o mundo auditivo é um mundo de relações simultâneas. (MCLUHAN, 1969, p. 139).

Para o teórico, o homem de cultura oral está mais ligado a si e às coisas que o cercam, uma vez que centrado na palavra oral, na sua possibilidade de modulações infinitas e na sua aproximação aos fatos da consciência, dos sentimentos e dos estados de humor, torna-se apto para distinguir as variações afetivas e para ingressar a densa e multiforme experiência do universo.

A palavra oral desperta a criatividade de quem fala e de quem ouve, estimula a imaginação, permite que o ouvinte esteja livre para imaginar, conforme sua experiência, as realidades e acontecimentos de que ela fala. Vale ressaltar, ainda dentro da visão de McLuhan que a palavra falada é simultaneamente uma palavra escutada e, como tal, a cultura acústica pressupõe a proximidade dos homens entre si, ou seja, a constituição de fortes relações grupais. Ainda que limitada no espaço pela audibilidade da voz, a palavra oral percorre distâncias curtas; limitada no tempo pela efemeridade e fugacidade da sua elocução, sobrevivendo nas

memórias coletivas. Por esta razão, os ouvintes tendem a manter-se ligados entre si por nexos familiares, relações tribais ou laços de cidadania na tentativa de manter viva a memória coletiva.

Paul Zumthor, medievalista suíço e teórico da voz, a partir da influência de autores como Ruth Finnegan e Walter Ong, traz as bases mais consistentes dos estudos da oralidade. Sua magna obra *Oral Poetry an Introduction*³⁵ (no Brasil, traduzido por Introdução à Poesia Oral) tece os corolários fundamentais para se entender a dialética da voz e as dinâmicas das poéticas orais.

Sua obra, nesse aspecto, procura sanar exatamente a inexistência de uma discussão mais profícua sobre uma poética da voz, o que decorre em sua grande parte da associação da arte com o escrito, acompanhando assim a tradição de sacralizar a letra e a folclorização da cultura popular.

Para Zumthor (1993), os meandros entre a imaterialidade do signo e a materialidade da voz abrem espaço para uma silhueta, um *frame* entre o ser e a vida, dentro da mesma perspectiva do logos defendida por Heidegger, mencionado anteriormente.

Servindo de contato entre o universo e o mundo, a voz não é apenas uma manifestação da linguagem, pois se nutre dela, dando-lhe forma e conteúdo. A voz, que traz do interior do corpo a vibração dos pulmões e as batidas do coração, reverbera a própria condição de existência humana, de modo que a voz é a própria vida.

Para Zumthor, as emoções estão mais atreladas à voz do que a linguagem, revelando essa face primitiva do homem. Uma má notícia é

³⁵ A edição brasileira, uma excelente tradução da Prof^a. Jerusa Pires está esgotada, daí recorrer a edição americana publicada pela University of Minnesota/ 1994.

recebida com prantos, uma boa nova é recebida com gritos de júbilo. Não existe aí articulação de fonemas, nem um signo no seu sentido literal.

A voz é essa ponte entre duas interioridades, entre um Eu e um Outro, conectando duas existências, fazendo-se presença do corpo. O ‘corpo falante’ descrito por Durand nas “Estruturas Antropológicas do Imaginário”. Muito mais do que o gesto, a voz trai para a cena o corpo de onde emana, sendo sexual, ela não representa apenas o desejo. A voz é o desejo em si.

A boca/voz tem representações marcantes na tradição judaico-cristã. O pecado original foi instaurado pela voz, segundo Zumthor, na narrativa de Gênesis. Neste caso, tanto a persuasão (a fala) da serpente quanto o ato de comer o fruto (boca) (e não simplesmente tocá-lo ou vê-lo) foram desencadeadores da queda do homem. Nesse sentido, a boca possui uma simbologia ímpar: é o órgão através do qual se alimenta, mas também se expelle, de onde sai a voz, mas onde entram as fixações orais, o *felatio*. No evangelho de Mateus, Cristo teoriza uma dimensão fenomenológica da voz ao afirmar que “o que contamina o homem não é o que entra na boca, mas o que sai da boca procede do coração, e isso contamina o homem” (MT, p. 15)

As representações totêmicas da voz relacionadas à antropofagia e a incorporação do outro encontram os interstícios do imaginário no tocante à oficialidade, às pulsões fônicas e às catexias da boca enquanto órgão de prazer, em expressões idiomáticas tais quais: ‘engolir o que disse’, ‘comer as palavras de alguém’, ‘beber das palavras de outrem’ ou ‘não precisa me comer (retrucando quando alguém levanta o timbre da voz para um receptor)’. No campo religioso, traduzem-se tais acepções do *totem* através

do cristianismo católico na imagem da eucaristia, signos do corpo e do sangue de Cristo (o verbo que se fez carne), que são transubstanciados, segundo a tradição, na hóstia sagrada (do latim, *hostiae*, vítima de sacrifício), sendo incorporado pelos fiéis durante o ofício da missa.

Um dos maiores reconhecimentos na obra de Paul Zumthor está no fato do teórico lançar bases consistentes para uma poética da oralidade, desfazendo as contradições e ambiguidades a respeito das culturas orais, em boa parte levantadas por etnólogos, sociólogos, folcloristas e linguistas, deixando o olhar enviesado acadêmico nas análises literárias ao considerar o oral como algo não-canônico.

A ascensão da burguesia como nova classe social na Europa impõe novas predileções artísticas, marginalizando tudo aquilo que, numa condição anterior, relacionava-se com as preferências do povo. Posteriormente, com os movimentos nacionalistas do Romantismo e seus desdobramentos, os irmãos Grimm buscaram re-significar os contos orais da tradição europeia numa tentativa de revitalização. Desse ponto, inicia-se até os dias de hoje o processo de folclorização do popular, fazendo com que o adjetivo em voga se torne um ponto de vista, uma forma de se ver o objeto de arte como algo de menor valia, já que ainda perdura o sentimento de que oralidade significa analfabetismo.

Notadamente, Menedez-Pidal (1980) será um dos poucos a tratar o tema com maior cuidado, recorrendo a duas tipologias mais sensatas: poesia popular e poesia tradicional, baseadas no meio de circulação e distribuição das respectivas.

A noção de literariedade tem sido questionada quando aplicada à oralidade, mas Zumthor assevera que no plano do oral existe um discurso

social demarcado e reconhecido, de sorte que o critério da ‘qualidade’ torna-se vago para definir qualquer tipo de literariedade. Nesse sentido, destacam-se dois níveis de relação entre o oral e o escrito, a saber:

1) Nível basal:

a) estruturas primárias naturais – órgãos vocais, mãos, gestos.

b) estruturas primárias culturais – manifestações da linguagem na forma de ‘documento’/arquivo.

2) Nível Poético:

a) estrutura secundária textual – parte dos elementos organizados nas estruturas primárias, trabalhando a linguagem em esquemas textuais.

b) estrutura modal – pode ser gráfica com a disposição de imagens, vocal com a atribuição de elementos da fala e poética com a instauração do ‘monumento’.

Desta forma, a literariedade na poética oral é um monumento da voz, pois não é simplesmente textualizado, e sim modalizado. Ao pensar o texto de Saramago numa *poeisis* da vocalidade, deve-se considerar a estrutura secundária textual e a estrutura modal como matrizes formadoras da oralidade, um arquivo ‘imperfeito’ de tradições e juízos culturais continuamente armazenadas na escritura.

Nas culturas orais primárias, armazenar informações é uma estratégia de preservar a cultura, além de transmitir os saberes vividos pela memória. O pensamento mnemônico passa então a ser chave para os indivíduos de tal cultura. Segundo ONG (1998, p. 45)

O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliteraões e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formularias, em conjuntos temáticos padronizados (a assembléia, a refeição, o duelo, o “ajudante” do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação – ou em outra forma mnemônica. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados. A mnemônica deve determinar até mesmo a sintaxe.

A mesma ênfase é dada por Havelock (1996), referindo-se ao mecanismo da oralidade da comunicação preservada que originou as noções de pensamento helênico. Nessa perspectiva, os ditos, as fórmulas operam como suporte para a memória, como expressões fixas que colaboram na manutenção da lembrança daquilo que é dito.

A cultura oral nos faz repensar e reconsiderar as proposições não formularias e não-padronizadas. Diferente da escrita, a atividade oral, uma vez finda, jamais pode ser recuperada com propriedade e exatidão. (ONG, 1998, p. 46).

A necessidade de memorização torna a sintaxe da oralidade organizada através de coordenações aditivas e de pensamentos fragmentados, tornando tudo o que se tem a dizer mais sintético.

Esses elementos mantenedores da memória coletiva e da tradição popular orbitam na tessitura textual saramaguiana como repositório das experiências do cotidiano português, da história concebida como experiência ex-cêntrica e da elaboração da modernidade como releitura dos mitos da tradição.

A oralidade requer um interlocutor que age ativamente durante a elaboração da elocução, interagindo e intervindo no dito se que ouve

através de seus gestos, expressões faciais e sonoras. O ouvinte ocupa uma posição privilegiada no discurso, tomando o que ouviu e contextualizando, dando sentido a fala do Outro em mim, pela solidariedade linguística e pela empatia comunicativa que se desenvolve entre os agentes da comunicação.

Já que a memória viva cristaliza o que é necessário à vida presente, esta desconsidera paulatinamente tudo que perdeu a relevância. Esse processo é bem mais complexo do que se imagina, pois não é um mero desconsiderar, trata-se na realidade de priorizar informações em detrimento de outras. Informações e experiências novas são continuamente inscritas segundo os modelos herdados. (HAVELOCK, 1996, p. 140).

Esse trânsito de memórias ou a arqueologia da experiência é demarcado na escritura de Saramago a partir do pressuposto de que a letra é a matéria-prima da vida fragmentada na escritura. Em “A Caverna”, o narrador problematiza a memória como viés do conhecimento, como se observa:

Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. (AC, p. 24)

Para algumas sociedades, o conceito de conhecimento está atrelado ao ato de ouvir, como é o caso das sociedades hebraicas com a ideia do

yadha, algo pessoal e comunal. A percepção do cosmos e da consciência como instâncias auditivas, ou de um mundo, construído a partir de sons, revela a interioridade dos objetos, pois suas naturezas são de relações intrínsecas e interiores. O som de um violino é determinado pelo que há dentro dele: o tipo de madeira, as concavidades, a forma. É o vocal, o som que aciona nossa imaginação. (ONG, 2000).

É fato notório que a linguagem vem sendo historicamente ‘nutrida’ por fatores biológicos e por questões inerentes ao pensamento participativo e aos atos de fala. Em *Por Uma Filosofia do ato*, Bakthin (1992) pondera sobre a plenitude da palavra, seu aspecto de conteúdo, a imagem da palavra e seu aspecto emocional-volitivo (a entonação). Todos esses aspectos apontam a verdade (*pravda*), por algo responsavelmente válido e para expressividade dos atos comunicativos.

Apesar dos signos serem instâncias interindividuais, a unidade social é responsável pela constituição dos signos nas interações face a face. Isso se deve a insuficiência da consciência individual em explicar os signos, pois a própria consciência é um fato sócioideológico. (BAKHTIN, 1992, p. 228).

Daí, entendermos que todo signo é por excelência cultural, dotado de um sentido comunal, acompanhado de uma refração ideológica verbal, onde a palavra se faz presente em todos os atos de compreensão e interpretação. Fazendo uma analogia ao trabalho da grafologia, assim pondera o narrador oral de *As Intermitências da Morte* sobre os signos e instância de revelação da escritura:

uma vez expostos os dados históricos e essenciais da questão, o nosso grafólogo avançou pelo campo da definição exaustiva

das características principais da escrita sub júdice, a saber, o tamanho, a pressão, o arranjo, a disposição no espaço, os ângulos, a pontuação, a proporção de traços altos e baixos das letras, ou, por outras palavras, a intensidade, a forma, a inclinação, a direcção e a continuação dos signos gráficos, e, finalmente, havendo deixado claro o facto de que o objectivo do seu estudo não era um diagnóstico clínico, nem uma análise do carácter, nem um exame de aptidão profissional, o especialista concentrou a sua atenção nas evidentes mostras relacionadas com o foro criminológico que a escrita a cada passo ia revelando (IM, p. 07)

O fluxo contínuo da criação ideológica reside no ambiente social onde os atos de fala são mantidos: conversas de corredor, reuniões, encontros sociais, a reação diante de certos eventos do dia-a-dia. Destaca-se que a psicologia do corpo social é manifesta sob diferentes prismas da enunciação com base em formas distintas de discurso – fala, gestos, silêncio.

Bakhtin propõe algumas regras metodológicas indispensáveis ao se considerar os atos de fala:

1. inseparabilidade da ideologia da realidade material do signo.
2. indissociabilidade o signo das formas concretas da comunicação social.
3. indissociabilidade da comunicação e suas formas de sua base material.

Como parte do processo da relação social, o signo linguístico é demarcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinados. “O signo ideológico tem vida na medida em que ele se

realiza no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico”. (BAKTHIN, 1992b)

Para o locutor, a construção da língua está orientada no sentido da enunciação da fala. O ato de fala não pode ser visto como individual, não podendo ser definido exclusivamente sob as condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social e daí o sentido cultural, da linguagem:

a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.). Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado. (IM, p. 22)

É justamente na voz que o sujeito enquanto tal desponta socialmente. Ao criar uma cidade de cegos em *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago põe em cena o universo da vocalidade. Se a visão não existe, é unicamente pela voz e pelo gestual que as identidades são tecidas na escuridão ‘clara’ em que estão submetidas às vítimas do flagelo. A cegueira esconde o signo da escritura e desvela o signo ideológico da enunciação.

O processo da fala é um fenômeno volátil, não tem começo nem fim. A enunciação realizada é “como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior.” A enunciação e o auditório dão os contornos da enunciação e sua dimensão.

As palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações constituem elementos-chave na enunciação, mas não exclusivos para os atos de fala. A enunciação se dá pelos elementos não verbais da situação. O tema da enunciação é real tal qual o momento histórico em que está inserido. A enunciação vista concretamente em toda sua amplitude, enquanto constituinte histórico, possui um tema, o sentido da enunciação.

Pensando nas relações culturais, Foucault (1991), por sua vez irá trilhar os caminhos da história e das posições do sujeito, através da sua perspectiva de arquivista, delineador de redes, ordens, totalizações e abstrações para chegar ao objeto cultural com suas falhas, suas descontinuidades.

Registra-se o *displacement*³⁶ entre a descrição dos discursos e a história do pensamento, já que a análise deste último é sempre alegórica com base no discurso que o representa:

Fica claro também que essa descrição dos discursos está em oposição à história do pensamento. Portanto, um sistema de pensamento pode ser reconstituído somente com base em um discurso totalmente definitivo. Mas essa totalidade é tratada de tal forma que o sujeito tenta redescobrir além dos enunciados por si só, a intenção do sujeito falante, sua atividade consciente, o que ele quis dizer, ou novamente, uma atividade inconsciente que se instalou, além dele mesmo, naquilo que disse ou na quase imperceptível ruptura das suas verdadeiras palavras. Em todo caso, precisamos reconstituir outro discurso, redescobrir o murmúrio silencioso, o inexausto discurso que vive através da voz que se escuta, reestabelece o pequeno, invisível texto que ocorre através deles e que às vezes colide com os mesmos. A análise do campo discursivo é orientado de uma forma diferente, precisamos entender o enunciado na exata especificidade de sua ocorrência, determinar as condições de existência, estabelecer limites mínimos e suas correlações

³⁶ Noção foucaultiana de deslocamento de discursos

com outros enunciados que podem estar conectados com o mesmo, e mostrar que outras formas de enunciados ele exclui.³⁷

Por outro lado, a ausência de conexão desse ‘eu falo’, defendido por Foucault (2001) como constituinte ficcional do discurso, separando a verificação do sentido e sua locução, torna o locutor não responsável por seu discurso:

Se, de fato, a linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do ‘eu falo’, por direito nada pode limitá-la — nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou os sistemas representativos que ela utiliza; em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta, e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo seu discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito) [...] (FOUCAULT, 2001a, p. 220)³⁸.

A fala/voz encontra o *locus* ambíguo do “*Das Unheimliche*” descrito por Freud (1919) ao tratar da estética e da estranheza. Enquanto *heim* refere-se ao íntimo, ao que é conhecido, a negativa *unheimlich* designa tudo

³⁷Tradução livre de: *It is also clear that this description of discourses is in opposition to the history of thought. There too a system of thought can be reconstituted only on the basis of a definite discursive totality. But this totality is treated in such a way that one tries to rediscover beyond the statements themselves the intention of the speaking subject, his conscious activity, what he meant, or, again, the unconscious activity that took place, despite himself, in what he said or in the almost imperceptible fracture of his actual words; in any case, we must reconstitute another discourse, rediscover the silent murmuring, the inexhaustible speech that animates from within the voice that one hears, re-establish the tiny, invisible text that runs between and sometimes collides with them. The analysis of thought is always allegorical in relation to the discourse that it employs. Its question is unfailingly: what was being said in what was said? The analysis of the discursive field is orientated in a quite different way; we must grasp the statement in the exact specificity of its occurrence; determine its conditions of existence, fix at least its limits, establish its correlations with other statements that may be connected with it, and show what other forms of statement it excludes.* (FOUCAULT, 2002, p. 30)

³⁸ O pensamento do exterior. In: *Ditos & Escritos*, vol. III. 2001. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 219-242.

que é oculto, secreto e clandestino. Esse deslizamento de sentido proposto por Freud é visto por Blanchot como a insuficiência do Outro da linguagem. Esse Outro surge como dessasossego, inquietude:

Na relação de mim ao Outrem, Outrem é isso que eu não posso alcançar, o Separado, o Altíssimo, o que escapa a meu poder e assim o sem-poder, o estrangeiro e o desprovido. Mas na relação do Outrem a mim, tudo parece se revirar: o longínquo se torna próximo, esta proximidade se torna a obsessão que me lesa, pesa sobre mim, me separa de mim, como se a separação (que media a transcendência de mim a Outrem) fizesse sua obra em mim mesmo, me desidentificando, me abandonando a uma passividade, sem iniciativa e sem presente. E então, outrem se torna mais o Pressionante, o Supereminente, até mesmo o Perseguidor, aquele que me esmaga (BLANCHOT, 1980, p. 36)

Segundo Blanchot (1988), a voz deflagra um efeito de vidro na escrita – tudo quanto se lê, o prazer dessa realidade, a possibilidade de ver e não poder tocar no real do escrito está separado por um vidro, o vidro da escritura separa o leitor desse mundo do texto e suas vozes:

“Alguém nos olha pela vidraça. – Pela vidraça?” Senti como libertado, algo de feliz me atravessou, e não apenas porque eu havia cedido ao inevitável, mas naquele instante o que havia de opaca na palavra vidraça me tornou transparente, e o que eu aprendi dessa transparência era mais nada do que aquela luz: chegava o momento em que ele não compreenderia mais minhas palavras. Pressentimento que eu não pude seguir até o fim, as forças me faltaram, eu me faltava a mim mesmo. (BLANCHOT, 1953, p. 101)

Michel Collot (2006) pontua as questões da alteridade no texto poético e de como a poesia elabora uma ‘outra palavra’, pois se diferente fosse, a poesia perderia seu sentido de ser, porque cairia no campo das significações adquiridas:

É em resposta à alteridade do real – quer se trate da realidade dita “externa” ou da realidade supostamente “interna”, isto é, a do objeto ou a que o sujeito encontra em si próprio – que a poesia se elabora como “uma outra palavra”. Se as coisas fossem sempre idênticas a si próprias, a poesia não teria razão de ser, pois tudo já teria sempre sido dito, consignado nos arquivos de uma língua para sempre encerrada em seu tesouro de significações adquiridas. É o encontro do que escapa aos códigos estabelecidos, a confrontação com o Outro da linguagem, que leva o poeta a reinventar a língua, a fazer ouvir, com a mesma língua, uma outra palavra. (COLLOT, 2006, p. 30)

Collot (2006) pondera que a palavra não deve estar subordinada de forma unilateral à língua, como se fosse refém das leis do sistema linguístico, como mera reprodutora de formas pré-estabelecidas. Desta forma, a palavra poética (falada) precisa ser criadora, não devendo se colocar fora da língua, mas explorá-la para descobrir ‘virtualidades’ ainda não exploradas, de modo que o escritor não transforma a língua contra esta, mas a partir dela, partindo da dissidência para a dependência.

Essas representações das palavras do mundo fonocêntrico cotejam o virtual com a possibilidade de verdade, numa tentativa de fazer condizer o real com seus paradigmas de simulação. As “virtualidades” ou o efeito-vidro da escritura vocal ancoram na dimensão do simulacro sinalizadas por Baudrillard (1993, p.60):

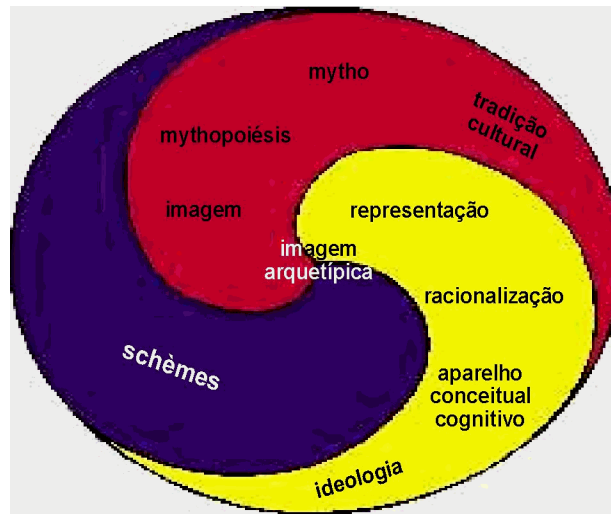
tentam fazer coincidir o real, todo o real, com seus modelos de simulação. Mas não se trata já nem de mapa, nem de território. Algo mais mudou: se acabou a diferença soberana entre um e outro que produzia o encanto da abstração. É a diferença que produz simultaneamente a poesia do mapa e o embrulho do território, a magia do conceito e o feitiço do real. O aspecto imaginário da representação- que culmina e de vez se funde em um projeto descabido dos cartógrafos- de um mapa e um território idealmente sobrepostos, é barrado pela simulação-

cuja operação é nuclear e genética, de modo algum especular e discursiva. A metafísica inteira desaparece. Não mais o espelho do ser e das aparências, do real e de seu conceito.³⁹

O *homo sapiens*, portador do capital pensante que é o imaginário, cede sua voz para tornar-se fio da complexa teia de arquétipos do inconsciente coletivo. Portanto, a voz é a grande “tecelã de fios” desse *frivolité* que é o imaginário. Partindo do solipsismo reflexivo proposto por Durand (1988), a voz e o imaginário ocupam a esfera do irracional enquanto categoria científica, repensando os princípios da *Esthetica*, como refinamento de representações antropomórficas.

O epifenômeno da voz e seu imaginário abrem a ligação para o irracional no plano do transcendente, inscrevendo-se na corporeidade do ser através da *performance*, do bio-ritmo frenético do corpo e suas pulsões/pulsações onde todos os arquétipos são primitivamente orquestrados a partir dos *Schémes*, conforme figura abaixo:

³⁹ Tradução livre de: *intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación. Pero no se trata ya ni de mapa ni de territorio. Ha cambiado algo más: se esfumó la diferencia soberana entre uno y otro que producía el encanto de la abstracción. Es la diferencia la que produce simultáneamente la poesía del mapa y el embrujo del territorio, la magia del concepto y el hechizo de lo real. El aspecto imaginario de la representación —que culmina y a la vez se hunde en el proyecto descabellado de los cartógrafos— de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación —cuya operación es nuclear y genética, en modo alguno especular y discursiva. La metafísica entera desaparece. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto.*



Desta forma, a partir de Michel Maffesoli, “o fantástico, a ficção (...) participam na constituição da ‘realidade’” (MAFFESOLI 1984, p. 65). Essa fenomenologia da percepção, onde a voz registra todas as memórias, transgride o *establishment* cartesiano, confundindo o visível e o invisível, o inteligível e ininteligível, reconfigurando o sistema diacrítico, conforme pontua Merleau-Ponty:

É a fala precisamente que constitui em frente a mim como significação e sujeito de significação, um meio de comunicação, um sistema diacrítico intersubjetivo que é a língua no presente (...) trata-se de reconstituir tudo isso, no presente e no passado, história do Lebenswelt⁴⁰, de reconstituir a própria presença de uma cultura. A derrota da dialética como tese ou ‘filosofia dialética’ é a descoberta dessa intersubjetividade não perspectiva, mas vertical, que é, estendida ao passado, eternidade existencial, espírito selvagem. (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 171).

O estado de gestação das palavras, a partir do qual, a voz ganha forma e conteúdo, sinaliza o silêncio das contingências enunciativas dos atos de fala:

⁴⁰ Termo da Sociologia e Filosofia Alemã. Refere-se ao mundo como ele é vivido, experimentado.

a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras como pelas próprias palavras, e pelo que não diz como pelo que diz, como o pintor pinta, tanto pelo que ele traça, pelos brancos que coloca, ou pelos traços que não realizou... Em suma, é preciso considerarmos a palavra antes que ela seja pronunciada, sobre o fundo do silêncio que a precede, que não pára de acompanhá-la, e sem o qual ela não diria nada; mais ainda, precisamos ser sensíveis a esses fios de silêncio com os quais o tecido da palavra está misturado." (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 58 e 60).

As fixações das vozes do imaginário designam platôs, isto é, zonas territoriais compartilhadas por certo grau de similitude identitária (territorialidades) e rizomas, concepções de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Originalmente usado na Botânica, o rizoma refere-se aos caules subterrâneos de crescimento horizontal, mas para Deleuze, são agenciamentos lineares de conexões de proliferação do conjunto. Os desdobramentos ou conjunções rizomáticas das vozes funcionam através de princípios organizados pelos filósofos:

- 1º e 2º Princípios da conexão e da heterogeneidade – a voz suscita o conceito do “corpo sem órgãos” definido por Deleuze. Sendo esta sujeito e objeto simultaneamente, a fala configura-se enquanto corpo sintomático de si mesma - sendo autônoma, a voz cria outros corpos num movimento de alteridade, vozes-rizomas que colocam “em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas”. Remetendo-se à escrita de Saramago, a conexão e heterogeneidade integram a representação da fala numa poética rizomática, um palimpsesto de vozes que articulam discursividade com sombras de discursos, textualidade com desconstrução da escritura.

- 3º Princípio da multiplicidade – O rizoma-voz tem uma tendência inevitável de agrupamento, de tornar-se múltipla (mas não uníssona). Essa trama superior implica na multiplicação das hastes do sistema rizomático, criando agenciamentos mais complexos, vozes difusas, culturalmente mistas, com decomposições estruturais internas. Essa característica torna a cadeia rizomática linear, pois a voz aponta o infinito através da “linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.” Ao lidar com realidades linguísticas desterritorializadas, Saramago problematiza a língua como rizoma da multiplicidade capaz de agrupar e agenciar a cultura em um encadeamento de identidades fragmentadas e sujeitas a rupturas, aspecto inerente ao próximo princípio deleuziano.

Tais princípios estão norteados em trecho singular de *As Intermittências da Morte*, um *momentum* em que vozes e metalinguagem se entrecruzam linearmente, conforme excerto:

A primeira destas expressões populares causou perplexidade entre os jornalistas, que nunca tal tinham lido ou ouvido em toda a sua vida. No entanto, perante o enigma, espevitados por um saudável afã de competição profissional, deitaram das estantes abaixo os dicionários com que algumas vezes se ajudavam à hora de escrever os seus artigos e notícias e lançaram-se à descoberta do que estaria ali a fazer aquele batráquio. Nada encontraram, ou melhor, sim, encontraram a rã, encontraram a perna, encontraram o verbo encanar, mas o que não conseguiram foi tocar o sentido profundo que as três palavras juntas por força haveriam de ter. Até que alguém se lembrou de chamar um velho porteiro que viera da província há muitos anos e de quem todos se riam porque, depois de tanto tempo a viver na cidade, ainda falava como se estivesse à lareira a contar histórias aos netos. Perguntaram-lhe se conhecia a frase e ele respondeu que sim senhor conhecia, perguntaram-lhe se sabia o que significava e ele respondeu que sim senhor sabia. Então explique lá, disse o chefe da redacção, Encanar,

meus senhores, é pôr talas em ossos partidos, Até aí sabemos nós, o que queremos é que nos diga que tem isso que ver com a rã, Tem tudo, ninguém consegue pôr talas numa rã, Porquê, Porque ela nunca está quieta com a perna, É isso que quer dizer, Que é inútil tentar, ela não deixa, Mas não deve ser isso o que está na frase do leitor, Também se usa quando levamos demasiado tempo a terminar um trabalho, e, se o fazemos de propósito, então estamos a empatar, então estamos a encanar a perna à rã, Logo, a igreja está a empatar, a encanar a perna à rã, Sim senhor, Logo, o leitor que escreveu tem toda a razão, Acho que sim, eu só estou a guardar a entrada da porta, Ajudou-nos muito, Não querem que lhes explique a outra frase, Qual, a do cravo e da ferradura, Não, essa conhecemo-la nós, praticamo-la todos os dias. (IM, p. 74-75)

- 4º Princípio de ruptura a-significante – Ao “encanar a rã da linguagem”, todo rizoma é um segmento de linhas de segmentaridade, este pode ser rompido em qualquer instante, com a possibilidade de novo rearranjo e formação de novo rizoma. Em parte, isto explique os processos de reterritorialização da voz. A fala é partida, quebrada e seu *quantum* trafega pelas bacias semânticas do imaginário, se ligando a outros rizomas, resignificando-se. A fragmentação da voz ou a partitura da fala tencionam a escrita saramaguiana através do desmembramento e descentramento identitário, forjando simulacros e reflexos rizomáticos.

- 5º e 6º Princípio da cartografia e da decalcomania – o rizoma é uma mapa aberto e não um modelo estrutural ou estrutura profunda. A árvore como a gerativa funciona sob a ótica do decalque, da reproduzibilidade. O rizoma é desmontável (princípio anterior) com múltiplas entradas, “uma questão de *performance*”. Assim, Deleuze questiona o mais literário dos conceitos – a mimesis. Se a voz não pode ser decalque, porque, em si ela é o real, o verdadeiro, então o mimético é redundante, inexistente ou simulacro. Todavia, “é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa”, pois a mimesis nessa categoria não é

aproximação, e sim, artificialismo, pseudo-rizomas, a voz gravada, virtualizada na internet. O decalque é a extensão da voz, de sorte que o corpo projetado, que se move, é performativo na enunciação. O corpo decalca a voz na *performance*, conforme sinaliza a poética de Saramago ao pensar no corpo como “Ritornelo” da voz.

Esses princípios são ordenados pelo fator “Ritornelo”, um estado de conforto e conexão com o mundo e com o outro que a voz produz na instância do ser. Entre o *voix* e o *voir*, somos confrontados pela semelhança acústica dos dois vocábulos, remetendo a ‘*oír*’ em Espanhol (ouvir) numa dialética do “falar, ouvir e ver” do “Ritornelo”. Tais graus de similitude marcam as linhas da errância e da imanência da voz, um devir-em-casa, uma certeza de saber onde se está mesmo desterritorializado. A voz é o *ethos* da morada, a demarcação da fortaleza, o agenciamento das geografias da fronteira. A voz realiza aquilo que as bordas não fazem: a fala indica onde um lugar começa e onde outro termina, delimitando, mas nunca limitando, pois a voz é um corpo nômade.

No que concerne Saramago, percebe-se que sua obra é mapa complexo do labirinto das vocalidades a partir de cada palimpsesto que se faz rizoma e recombina mutuamente no arquivo das memórias portuguesas, sendo o Ritornelo do desejo e da saudade, uma composição musical – para Deleuze, música como voz mecanizada, a máquina de gorjear – a partitura de uma ópera-romance, orquestrada com todos seus personagens, seu *pathos* e cadeias narrativas, um “Don Giovanni” no seu dissoluto absolvido, cartografia da análise etnolinguística e retórica das vozes dos enunciados saramaguianos, construtos da ironia e do riso na elaboração de significados.

2.4. Vozes do riso no labirinto de falas

Segundo Niezileski (2000), a ironia está no campo semântico e performático do riso e do humor ao afirmar que “uma distorção em ao menos um elemento de uma situação ou enunciado contrastando com uma norma esperada”⁴¹. De acordo com Bertrand (s/r), “à guisa institucional da força do uso, o humor e a ironia contrapõem forças contrárias”.⁴²

É notório perceber a carga irônica que atravessa as contingências textuais da escrita saramaguiana. A ironia, antes de ser um fator da escrita, é vista enquanto percepção da fala, do gesto, do silêncio, do eufemismo, da repetição, do trocadilho, da inversão de realidades, que despertam no leitor-ouvinte a sensação de desconforto que deságuam no riso.

A ironia reside em desconstruir ditos prontos de conhecimento e uso popular, re-interpretando segundo a intenção do narrador, provocando estranhamento, inadequação e deslocamentos de significado, por vezes, dificultando a enunciação, em outras situando o interlocutor no plano do sarcástico.

Os mecanismos da ironia na tessitura textual saramaguiana operam confrontos entre o sagrado e profano através da desconstrução de paradigmas religiosos e de questionamentos acerca da natureza divina e das instituições religiosas, conforme aponta a obra *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Dessacralizando a figura de Deus, a presença da ironia na trama textual desestabiliza o leitor na medida em que a *performance* na ironia é

⁴¹ Tradução livre de: *a distortion in at least one element of a situation or utterance contrasting with an expected norm*.

⁴² Tradução livre de: *à La force instituante de l'usage, humour et ironie opposent des forces destituantes*

extremamente humana, grotesca e carnavalizada. A começar pela célebre passagem bíblica das tentações no deserto, a ironia saramaguiana desconstrói a narrativa bíblica, ao fazer com que Jesus seja tentando por Deus e não pelo Diabo, conforme ilustra o seguinte excerto:

Senhor, diz-me, Cala-te, não perguntes mais, a hora chegará, nem antes nem depois, e então saberás o que quero de ti, Ouvir-te, meu Senhor, é obedecer, mas tenho de fazer-te ainda uma pergunta, Não me aborreças, Senhor, é preciso, Fala, Posso levar a minha ovelha, Ah, era isso, Sim, era só isso, posso, Não, Porquê, Porque ma vais sacrificar como penhor da aliança que acabo de celebrar contigo, Esta ovelha, Sim, Sacrifico-te outra, vou ali ao rebanho e volto já, Não me contraries, quero esta, Mas repara, Senhor, que tem defeito, a orelha cortada, Enganas-te, a orelha está intacta, repara, Como é possível, Eu sou o Senhor, e ao Senhor nada é impossível, Mas esta é a minha ovelha, Outra vez te enganas, o cordeiro era meu e tu tiraste-mo, agora a ovelha paga a dívida, Seja como queres, o mundo todo pertence-te e eu sou o teu servo, Sacrifica então, ou não haverá aliança, Mas vê, Senhor, que estou nu, não tenho cutelo nem faca, estas palavras disse-as Jesus cheio de esperança de poder ainda salvar a vida da ovelha, e Deus respondeu-lhe, Não seria eu o Senhor se não pudesse resolver-te essa dificuldade, aí tens. Palavras não eram ditas, apareceu aos pés de Jesus um cutelo novo, Vá, despacha-te, tenho mais que fazer, disse Deus, não posso ficar aqui eternamente. Jesus empunhou o cutelo, avançou para a ovelha que levantava a cabeça, hesitante em reconhecê-lo, pois nunca o tinha visto nu, e, como é por de mais sabido, o olfacto destes animais não vale grande coisa. Estás a chorar, perguntou Deus, Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus. O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina.que ainda falta inventar. (ESJ, 263)

O corpóreo e o baixo material, conforme Bakhtin (1993), sinalizam os contornos da ironia na estética saramaguiana, principalmente para reduzir as formas de poder e dominação à esfera do jocoso e do ridículo. Essas descrições denotam a realeza portuguesa nos romances históricos como *Memorial do Convento*, trazendo à tona um rol de governantes satirizados, marcados por um jogo político cômico, conforme salienta a seguinte cena:

E eu, vosso rei, de Portugal, Algarves e o resto, que devotamente vou segurando uma destas sobredouradas varas, vede como se esforça um soberano para guardar, no temporal e no espiritual, pátria e povo, bem podia eu ter mandado em meu lugar um criado, um duque ou um marquês a fazer as vezes, porém, eis-me em pessoa, e também em pessoa os infantes meus manos e senhores vossos, ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia, e eu vou passando, Cristo vai dentro dela dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida, enquanto os santos no oratório apuram o ouvido às ardentes palavras que debaixo do sobreceú se murmuram, sobreceú que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor, e o Crucificado deixa pender a cabeça para o ombro. coitado, talvez dorido dos tormentos, talvez para melhor poder ver Paula quando se despe, talvez ciumento de se ver roubado desta esposa, flor de claustro perfumada de incenso, carne gloriosa, mas enfim, depois eu saio e lá lhe fica, se emprenhou, o filho é meu, não vale a pena mandar anunciar outra vez, vêm aí atrás os cantores entoando motetes e hinos sacros, e isso me está fazendo nascer uma idéia, não há como os reis para as terem, as idéias, senão como reinariam; virem as freiras de Odivelas cantar o Bendito ao quarto de Paula quando estivermos deitados, antes, durante e depois, amen. (MC, 156)

O mesmo jogo satírico em torno do contexto político marca o cenário de *Jangada de Pedra*. Ao pensar na Península Ibérica desgarrada da Europa, a procura desse Outro no Atlântico coloca em pauta a inadequação de Espanha e Portugal nos projetos de unificação e formação da União Européia. Tornando-se reino sem rei, lugar sem fronteiras, resta a Portugal vagar pelos mares na busca de re-ordenamento de identidades, conforme pontua a carga irônica no trecho a seguir:

A península cai, sim, não há outra maneira de o dizer, mas para o sul, porque é assim que nós dividimos o planisfério, em alto e baixo, em superior e inferior, em branco e preto, figuradamente falando, ainda que devesse causar certo espanto não usarem os países abaixo do Equador mapas ao contrário, que justiceiramente dessem do mundo a imagem complementar que falta. (JP, 303)

De igual forma, ao analisar a condição humana, a ironia passa a ser o espelho através do qual o ser humano é constantemente refletido no turbilhão de questionamentos existenciais em textos como *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez* e *Intermitências da Morte*. Desnudando o homem da sua humanidade e apresentando-lhe instintivamente como animal, autor das maiores atrocidades e carnificinas, o narrador põe em cheque qualquer sentimento de esperança num tom pessimista cadenciado pela ironia e humor negro. Réquiem da desesperança ou humanidade sem futuro desponta como tônicas de obras como *O ano de 1983* e *Intermitências da Morte*, que através de contornos surreais, o homem parece caminhar para a total nadificação.

Levantado do Chão é *suis generis* em matéria de ironia, já que a crítica social contra o latifúndio, a igreja e o então governo salazarista são os fios condutores de uma literatura empenhada em deflagrar uma verdadeira luta de vozes populares contra o autoritarismo e a desigualdade social vigente. Desde a escolha irônica dos nomes dos personagens, a família Mau-Tempo, até o uso excessivo de provérbios descaracterizados, a ironia é o recurso estilístico mais forte, principalmente atrelado à oralidade, para desvelar as vozes que não contaram a história de Portugal.

Desdobramentos estilísticos como o topos do mundo às avessas, o uso de ditos populares, reformulação de adágios e a incorporação da ironia como construto linguístico na elaboração do teatro e da *performance* da voz serão analisados mais sistematicamente nas próximas páginas, refletindo sobre os efeitos e o trajeto da oralidade na discursividade saramaguiana.

2.4.1. Esse mundo às avessas das Vozes de Saramago

A voz e a retórica estão fortemente atrelados. Coube a Retórica desde a Antiguidade a missão de categorizar as expressividades e interlocuções dos enunciados, como representações e *schémes* do *logos*. Essas unidades retóricas encontraram nas férteis terras da poesia o substrato ideal para a elaboração de formas fixas, ganhando adesão na cultura Greco-Romana, com forte influência na literatura medieval.

Um mundo em que os papéis são trocados e a ordem das coisas é invertida: as árvores crescem de ponta cabeça, os rios fluem contracorrente, as carroças puxam os asnos, os peixes voam e os fiéis perdoam os padres. A partir dessa inusitada visão, a retórica dos *impossibilia* ou *adunata* configura-se enquanto operacionalização retórica marcante desde os construtos literários clássicos.

Esses elementos discursivos, refinados artigos da retórica antiga, assinalam as diversas fórmulas que compõem os gêneros do discurso medieval, remanescentes na literatura contemporânea. Esses *topoi* aparecem como mediadores na elaboração do discurso, formadores de argumentos, tornando-se posteriormente clichês da literatura universal, “glorificando o que antes proscovia, como se tudo tivesse saído dos trilhos” (CURTIUS, 1979, p. 99).

Segundo Maravall (1997), o mundo às avessas no caso da literatura galaico-portuguesa reflete a instabilidade do mundo medieval, ou o sentimento de insegurança com relação ao ordenamento da realidade que cercava o homem daquele período. Entre a ironia e o sarcasmo, a tónica do *impossibilia* re-escreve a vida com as tintas do *nonsense*, do grotesco e do burlesco, re-criando a vida pela morte e as trevas pela luz.

Sendo um veículo marcante da oralidade, o *impossibilia* atravessou os séculos e aportou nas literaturas modernas como um recurso estético peculiar de denúncia e deflagração de situações sócio-políticas. No caso de Saramago, o mundo às avessas adquire uma sutileza ímpar na constituição de um cenário multiforme de contextos inusitados, idílicos, beirando a esfera do fantástico e por vezes, surreal. Na obra saramaguiana, veículo das vozes plurais, a retórica é o fio de Ariadne que re-escreve a História na sua metaficção. A seguir, analisam-se trechos de duas obras, especificamente, *As Intermittências da Morte* e *Ensaio sobre a Cegueira* dentro da dialética do impossível.

Em *As Intermittências da Morte* (2005), o insólito se instaura pela subversão da vida pela morte. Na obra em tela, num determinado país, os seres humanos cessam de morrer. Com o término do trabalho da Indesejada das Gentes, o país entra em caos: serviços médicos e seguros entram em falência, velhos e doentes agonizam, asilos hiperlotados, os negócios fúnebres deixam de funcionar, os vivos abarrotam as despesas do Estado e a Igreja se esfacela, pois sem morte, não há razão de ressurreição. O romance começa pelo anúncio do fato:

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. Nem sequer um daqueles acidentes de automóvel tão frequentes em ocasiões festivas, quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam

mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar. A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia. Sangue, porém, houve-o, e não pouco. Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões, deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais (...) (IM, p. 11)

A partir dessa inversão, Saramago tece os fios da *impossibilia* em sua escritura como possibilidade de descentramento das matrizes identitárias relacionais em meio à liquidez da Pós-Modernidade, ao introduzir o romance com a epígrafe de Wittgenstein, “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”. A desarticulação da teoria evolucionista, as relativizações do positivismo e do progresso marcam as reflexões do exercício romanesco, situando a existência humana dentro do turbilhão e do pessimismo. A perspectiva negativa e irônica sinaliza a fragmentação identitária na trajetória dos personagens. Assim, pondera o narrador:

Esta é a enorme diferença existente entre a morte daqui e aquele sensato conservador dos papéis da vida e da morte, ao passo que ela faz gala de desprezar olímpicamente os que morreram, recordemos a cruel frase, tantas vezes repetida, que diz o passado, passado está, ele, em compensação, graças ao que na linguagem corrente chamamos consciência histórica, é de opinião que os vivos não deveriam nunca ser separados dos mortos e que, no caso contrário, não só os mortos ficariam para sempre mortos, como também os vivos só por metade viveriam a sua vida, ainda que ela fosse mais longa que a de matusalém (...) (IM, p. 156)

Compara-se a dialética do mundo às avessas como procedimento espaço-temporal do conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari (Mil Platôs

– Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3), a partir do qual o discurso nasce do caos para estabelecer um ordenamento, para promoção de um eixo central. O paradigma das idéias invertidas, a coerência e plausibilidade do real tornam-se filigranas visíveis na cadeia discursiva. Para os autores:

Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. Isso já era verdade no caso precedente. Mas agora são componentes para a organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 101)

As verdades do caos que tiram do nada a criação do *logos* empurram os seres diante desse ‘buraco negro’ deleuziano, para além do devir. Essa temática se inscreve em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) através de uma epidemia de cegueira branca que assola os habitantes de uma cidade desconhecida. Neste caso, opera-se uma inversão da inversão: além de constituir a cegueira como um dado epidêmico, a doença se caracteriza por uma branquidão da vista “como se tivesse caído num mar de leite” (EC, 12), conforme descreve a primeira vítima do flagelo:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite. Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco, Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo, Eu bem sei o que é, uma desgraça, sim, uma desgraça (EC, p. 12)

A desconstrução do cotidiano e das relações sociais imprime o ritmo ao enredo em uma história de personagens inomináveis. Sem nome, ganhando referências perifrásticas como “o médico”, “a rapariga dos óculos escuros”, aqueles indivíduos imersos na cegueira branca, são libertos da caverna de Platão, pois “só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (EC, 127), re-aprendendo a essência da humanidade na mesma medida em que a condição da doença desnuda o mal enquanto princípio de sobrevivência. A cegueira nessa prerrogativa não opera apenas enquanto maldição, mas *‘phármakon’*, remédio e veneno da escritura:

se antes de cada acto nós so nos puséssemos a prever todas as consequências dele a pensar nelas a sério. primeiro as imediatas. depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar. Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma forma bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infindáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratular-nos ou pedir perdão, aliás, há quem diga que isso é que é a imortalidade de que tanto se fala (EC, p. 83).

A cegueira é o desvelamento do homem diante de si mesmo, expondo a necessidade de segregar os seus pares, a gratuidade da violência e a incapacidade de elaborar subjetividades e alteridades, com base no escamoteio das instituições políticas e da igreja. Nesse mundo às avessas, a barbárie do ser humano está cravada nos olhos e as armas nos gestos, em um cenário escatológico a partir do qual a humanidade se auto-flagela, se auto-destrói, retorna ao caos-primeiro, abandonando a sensação do estar-em-casa, voltando-se para o buraco-negro das incertezas

conforme Deleuze, onde não há voz alguma, senão o silêncio inaugural de todas as coisas, onde o *Das Ding* é gerado, onde o sem-significação procura a semântica da possibilidade, numa terra de significantes sem significados.

A voz do insólito, do inverso vai além à estética saramaguiana. O *impossibilia* se inscreve como uma nova mimesis, onde o verdadeiro e o falso se fundem na mesma voz do simulacro da obra de arte:

A linguística não pode retirar do mundo a mentira e não pode impedir que os “estandartes da mentira” (Goethe) sejam tão freqüentemente desfraldados. De fato, os homens mentem sobretudo com a língua: dizem o falso e falam de maneira ambígua... a mentira parece revogar a competência dos lingüistas. (WEINRICH, H, 1996, *Apud* COSTA LIMA, 2006, p. 244)

Sobre o tema do insólito e da inversão de valores a partir da obra de arte, pondera Nietzsche (1873, p. 23), em *Verdades e Mentiras no Sentido Extramoral*:

É no homem que esta arte da dissimulação atinge o seu ponto culminante: a ilusão, a lisonja, a mentira e o engano, a calúnia, a ostentação, o fato de desviar a vida por um brilho emprestado e de usar máscaras, o véu da convenção, o fato de brincar de comediante diante dos outros e de si mesmo, em suma, o gracejo perpétuo que em todo lugar goza unicamente com o amor da vaidade, são nele a tal ponto a regra e a lei, que quase nada é mais inconcebível do que o aparecimento, nos homens, de um instinto de verdade honesto e puro

A dissimulação do real ganha às páginas do projeto literário de Saramago através das vozes díspares, deslocadas, falas de múltiplos sujeitos e identidades, migrando do surreal para a cartografia de um

Portugal imaginado, para paisagens míticas a partir das quais o *Quinto Império às avessas* é desconstruído e fragmentado na incongruência da experiência dos personagens e da circularidade do devaneio poético na reescrita da história portuguesa.

2.4.2.As Vozes da Experiência: Os Provérbios em Saramago

Para o dicionário Caldas Aulete, o provérbio é uma “máxima expressa em poucas palavras”, ou ainda “sentença moral ou pequena comédia em que se desenvolve um rifão ou sentença moral.”

A tradição dos provérbios remonta a Antiguidade, sendo uma das mais difundidas formas de ensinamento da moral e dos costumes de cada época. No discurso bíblico veterotestamentário, os provérbios ocupam uma posição de destaque, possuindo um livro completo com seus ensinamentos e doutrinas a respeito da pessoa de Yaweh, cuja autoria é atribuída ao Rei Salomão.

Na Idade Média, o Cristianismo passa a influenciar diretamente essas formas de pensamento das culturas populares. A influência da poesia sacra, dos *fabulae* e dos textos de exempla irá compor a tônica da sabedoria popular, tão bem ilustrada pelo pintor flamengo Peter Brueghel⁴³ no quadro Provérbios Holandeses, conforme observamos a seguir:

⁴³ “Pieter Brueghel (Breda, 1525/1530 — Bruxelas, 9 de setembro de 1569) pintor flamengo, célebre por seus quadros retratando paisagens e cenas do campo. Pieter Bruegel, considerado como um dos melhores pintores flamengos do século XVI é o membro mais importante da família. Provavelmente nasceu em Breda, nos Países Baixos. Foi admitido como mestre na guilda de São Lucas com 26 anos, em 1551, e aprendiz de Coecke Van Aelst, artista de Antuérpia, escultor, arquiteto e “designer” de tapeçarias e vitrais. É nesta altura que Bruegel viaja para Itália onde produz uma série de

Figura 2 - Quadro Provérbios Holandeses, de Peter Brueghel



Fonte: Wikipédia.com

Historicamente, os provérbios ou adágios vêm sendo relacionados com a sabedoria popular, com as fórmulas de prática social do senso comum, e das camadas mais humildes. Nesse movimento de permanência e atualização, os ditos populares tornam-se um dispositivo oral comum a todas as classes sociais, sendo (re)adaptado por cada indivíduo e se ligando à experiência existencial e social de cada falante, no momento de elaboração de seus enunciados.

Todavia, a oralidade é o mecanismo pelo qual os provérbios são transmitidos e revitalizados através das gerações. No plano das formas

pinturas, a maior parte das quais representando paisagens. A sua primeira obra assinada e datada foi produzida em Roma, em 1553. Em 1553, se estabeleceu em Antuérpia e dez anos depois mudou para Bruxelas permanentemente. Os seus quadros, que realçam o absurdo na vulgaridade, estão no entanto plenos de animação e pequenos detalhes, expondo as fraquezas e loucuras humanas. Sua fama cresceu através das gravuras publicadas por Cock, mas a sua paixão pela figura humana (não abandonando, no entanto o seu interesse pelas paisagens) tornou-o o mais representativo pintor flamengo do século XVI." (Fonte: Wikipédia.com)

orais, os adágios ganham a tessitura própria e são mantidos com a abertura necessária para certas modificações, releituras e atualizações. A oralidade ainda concede certa atemporalidade aos provérbios, ainda que virtual, uma vez que fragmenta a dimensão espaço-temporal limitada destes. De acordo com Anabela Almeida Gonçalves (2005, p.18):

Associadas à oralidade encontram-se outras particularidades importantes, como, por exemplo, esta ser um veículo de transmissão de saberes que se apóia muito na memória, isto é, muitas das lengalengas, dos provérbios e das adivinhas e afins circulam desde tempos quase imemoriais porque são passados de boca em boca, acumulando-se na mente de quem os ouve, encarregando-se esse mesmo ouvinte de os reproduzir a outrem. Uma outra questão que se prende com a oralidade é a própria circunstância social que leva a que a esses saberes circulem mais pela oralidade do que pela escrita.

Para E. Ojo Arewa e Alan Dundes (1964), no estudo etnolinguístico sobre o tema, *Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore*, o princípio de que o provérbio representa a tradição, a sombra do passado e a sabedoria dos anciões. A enunciação proverbial guarda a fala de um determinado “eles”, a voz de um “oráculo” a nos comunicar verdades sobre a experiência humana. Pontuam os teóricos que:

O ouvinte sabe que o provérbio usado pelo falante não foi inventado por aquela pessoa. É um provérbio de um passado cultural cuja voz diz a verdade em termos tradicionais. É o “Alguém”, os “Antigos” ou “Eles” dentro do discurso. “Eles dizem” é o que direciona. O usuário do provérbio é o instrumento pelo qual o provérbio comunica-se com a audiência (AREWA et al, 1964)⁴⁴

⁴⁴ Tradução livre de: *The listener knows that the proverb used by the speaker was not made up by that person. It is a proverb from the cultural past whose voice speaks truth in traditional terms. It is the "One," the "Elders," or the "They" in "They say," who direct. The proverb user is but the instrument through which the proverb speaks to the audience.*

Nas terras lusas, a experiência proverbial aparece como representações significativas da mentalidade e da educação moral portuguesa. Nas palavras de Antonio Delicado, em sua obra, *Adágios portugueses reduzidos a lugares communs*, de 1651, “os adágios são as mais aprovadas sentenças que a experiência achou nas acções humanas, ditas em breves e elegantes palavras”, uma enciclopédia compacta de sociologismos, relativismos e historicismos capaz de tratar dos assuntos mais diversos, seja da avareza, seja da generosidade do homem.

Como em outras culturas, os ditos populares em Portugal apresentam o mesmo nível de flexibilidade, adequação e hibridismo, tão inerentes às fórmulas orais, caracterizando:

texto aberto, na medida em que faculta um amplo leque de possibilidades interpretativas, consoante a situação concreta em que é realizado; fechado na medida em que transporta consigo uma interpretação – padrão estável, convencionalmente estabelecida e fixada pela tradição.” (LOPES, 1992, p. 345).

De acordo com Pinto-Correia, os cancioneiros guardam a riqueza dos provérbios da tradição lusitana. Segundo este,

No contexto europeu, Portugal conta com um riquíssimo *corpus* de composições oral-tradicionais. O cancionero, numa acepção muito aberta, caracteriza-se por uma variedade enorme de composições, desde as orações, rezas, benzeduras, ensalmos, as rimas infantis e as cantigas de embalar, as adivinhas, os provérbios, e as quadras e as cantigas propriamente ditas. (PINTO-CORREIA, 2001, p. 06)

As formas proverbiais portuguesas são reflexos da experiência trovadoresca na Península, marcada, sobretudo pelos textos de exempla e

fabulae, juntando-se aos compêndios e hinos sacros, a perspectiva moralista do cristianismo vigente. Esse traçado meramente especulativo do nascedouro dos adágios é um procedimento filológico, pois numa cadeia oral de transmissão, torna-se no mínimo impreciso definir começo, meio e fim. Nesse aspecto, Anabela Almeida Gonçalves pontua que a parameologia constitui elemento fundamental da formação das culturas populares ibérica. De acordo com este entendimento:

A parameologia (onde se incluem os adágios, provérbios, anexins, máximas...), de autoria anónima, que comportam em si grande parte da sabedoria por se apresentarem como frases simples, de acento providente e conselheiro, direccionados para fins práticos e moralmente aceites pela sociedade/comunidade onde são reproduzidos. A experiência e a memória são muito importantes no processo de credibilidade e difusão dos adágios e muitas vezes aparecem no final de um conto como moral da história. São, no fundo, um sistema mais simplificado que os distingue dos restantes textos. Os ditos populares são outra manifestação da literatura tradicional que têm uma carga sentenciosa bastante elevada, embora se distanciem da parameologia por não constituírem uma frase, mas sim uma expressão onde, inclusive, se incluem determinados regionalismos, isto é, expressões características de uma determinada zona, com vocabulário específico. (GONÇALVES, 2005, p. 116)

A influência dos ditos populares, com sua carga oral aqui já discutida, é recurso recorrente na estética literária de José Saramago. Buscando procedimentos estéticos que mais ligados ao falar-ouvir, a poética saramaguiana encontra nos provérbios o repositório ideal para desenvolvimento de sua voz arquetípica, de seu projeto literário. Dessa forma, as imagens verbais criadas por Saramago operam um duplo: 1) linguagem figurada; 2) uma figuração ou espelho da realidade, partindo da teoria do *Tractatus dos atos da fala* de Wittgenstein. Na simbologia da voz,

mesmo impressa, o oral através dos provérbios ganha tons nos procedimentos de elaboração, estruturação e re-adaptação na boca e no agir de cada personagem. Todavia, é através do Narrador-Contador, que os ditos conferem algo de divino e onipotente à fala deste.

Em entrevista à Folha de São Paulo em 02/04/2005, discorrendo sobre sua obra “Don Giovanni”, Saramago argumenta que

Por alguma razão se dizia que os provérbios são a sabedoria das nações. Sou de um tempo e venho de uma classe social em que o provérbio era como uma emanção de um saber colectivo, como um património da comunidade de que cada um tomava o que precisava em cada momento da vida. E se há alguma verdade absoluta no mundo é essa que diz que "nem tudo é o que parece"... Bastará olhar à nossa volta e para dentro de nós.

Em *História do Cerco de Lisboa*, o narrador problematiza as tensões do uso das palavras nos enunciados, destacando a recorrência aos adágios, às frases de efeito e à sabedoria popular como mecanismos de persuasão nos atos de fala, conforme o trecho:

Desculpar-me-á se o contradigo, mas eu não empregaria a frase, calculo que por ser lugar-comum, Nanja por isso, os lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes-de-cera, as sentenças de almanaque, os rifões e os provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois, Então por que não diria você noite dos tempos, Porque os tempos deixaram de ser noite de si mesmos quando as pessoas começaram a escrever, ou a emendar, torno a dizer, que é obra de outro requinte e outra transfiguração, Gosto da frase, Eu também, principalmente porque é a primeira vez que a digo, à segunda terá menos graça, Ter-se-á tornado em lugar-comum, Ou tópico, que é vocábulo erudito, (HCL,13)

No que diz respeito à atualização e sistematização das formas proverbiais em Saramago, considera-se nesse estudo o levantamento a seguir, tomando por base a frequência na narrativa das obras elencadas nesta tese:

Provérbio⁴⁵	CID	TN	EC	ESJC	HCL	JP	AMMR	MC	LC	OQ	MPC	TP
<i>Cada coisa à seu tempo</i>				01			01	02				
<i>Candeia que vai à frente, alumeia duas vezes</i>			01		01		01		01			
<i>Deus castiga sem pau nem pedra</i>			01	01			01	01				

⁴⁵ Por uma questão de acomodação, optou-se por abreviar as obras. CID (Conto da Ilha Desconhecida), TN (Todos os Nomes), EC (Ensaio sobre a Cegueira), ESJC (Evangelho segundo Jesus Cristo), HCL (História do Cerco de Lisboa), JP (Jangada de Pedra), AMMR (Ano da Morte de Ricardo Reis), MC (Memorial do Convento), LC (Levantado do Chão), OQ (Objecto Quase), MPC (Manual de Pintura e Caligrafia) e TP (Terra do Pecado).

<i>Em terra de cegos, quem tem olho é rei</i>			04									
<i>Ninguém foge ao seu destino</i>							03	01				
<i>O hábito não faz o monge</i>			01				01	02				
<i>Olhos não vêem, coração não sente</i>		01	02						01			
<i>Tantas vezes vai a cantarinha à fonte que lá fica a asa</i>			01	01								02
<i>Uma desgraça nunca vem só</i>						01	01	01	02			

<i>No melhor pano cai a maior nódoa</i>					05							
<i>Há males que vêm por bem</i>			01		01	02		01				
<i>O sol, quando nasce, é para todos</i>		01	02					01	02			
<i>Atrás de tempos, tempos vêm</i>				03	01		02					
<i>O que tem de ser tem muita força</i>		03				03	01					
<i>Não há bem que sempre dure, nem mal que nunca se acabe</i>			02				01	01	03			

Nos exemplos acima, nota-se a relação entre a escolha do provérbio e a temática-chave da obra em discussão. O uso de tais adágios possibilita ao Autor-Narrador a utilização de pelo menos duas estratégias estéticas: uso de formas fixas e a reformulação parafrástica. No primeiro caso, sucede-se a real e equivalente transposição semântico-lexical do provérbio, conservando-se assim sua fórmula inicial. Tratando-se do outro caso, verifica-se uma reformulação ou abertura do provérbio, cabendo ora ao narrador ora aos personagens a re-adequação do enunciado, pela troca de sentidos, pela ironia, pelo jogo de palavras, introduzindo assim um ponto de vista, e criando um “provérbio paralelo”.

De acordo com Duarte (2000), certos provérbios fixos são recorrentes no projeto literário de José Saramago, como por exemplo, “O diabo nem sempre está atrás da porta”; “dar tempo ao tempo” e “o que tem de ser tem muita força”. Em outras situações, o narrador-contador encerra verdades ou pensamentos que estilisticamente beiram a fronteira do aforismo e do provérbio.

No início da obra *Levantado do Chão*, segue-se o adágio adaptado: “o que mais há na terra é paisagem” (LC, 11). O enunciado em destaque é o ponto de partida para um verdadeiro tratado sobre reforma agrária e para se discutir questões sobre o homem e a terra em que vive. Como um contador de histórias, o narrador precisa nomear as tramas de sua fala, como forma de chamar a atenção de quem ouve, ou antecipar os ditos que serão anunciados. E as nuances e mudanças de assunto são todas previamente proclamadas por expressões de efeito, “Não faltam cores a esta paisagem. Porém, nem só de cores” (LC, p. 12).

Em certa altura na mesma obra, os ditos operam como um mediador entre a realidade e o desconhecido: “como é grande o mundo nesta hora do anoitecer” (LC, p. 9). O narrador faz uso do aforismo para descrever os sortilégios e agruras da noite, numa espécie de transcendência do homem do campo com a Natureza e seu misticismo. Em outra situação, carregado de ironia, comenta que “o sol é um desgraçado, cheio de pressa de sair e com tão pouca de se apagar. Como os homens.” (LC, p. 247). Por último, em outro trecho, também colocando a natureza como princípio normatizador, afirma que, “a natureza não conta mortos, conta vivos” (LC, p. 45).

Em tais exemplos, conforme atesta Duarte (2000), esses mecanismos funcionam como “uma ponte de ligação entre o provérbio e os comentários atualizados do narrador”. E nesse caso, colocam-se no mesmo nível os aforismos e certas epígrafes que no contexto da trama narrativa estabelecem juntamente com certas reflexões e pensamentos do narrador, uma cadeia fraseológica de causa e efeito, com mesmo nível semântico e discursivo dos adágios. Observam-se a esse respeito os respectivos trechos: “quem mais ordena não é quem mais pode, quem mais pode não é quem mais parece” (LC, p. 119); “candeia que vai adiante, alumia duas vezes, vale mais um toma do que dois te darei (LC, p. 92).

A ironia é o fio condutor que confere a utilização dos provérbios seu lado mais popular e romanesco. E não poderia ser diferente, pois o que Saramago enseja é o levantar do povo e de sua linguagem. A ironia não apenas questiona a linguagem das classes do poder, mas dá vazão a expressão popular de forma mais autêntica. Se a idéia de Saramago é re-estabelecer a voz popular portuguesa na sua literatura, ele encontra nos

provérbios o universo funcional para realização de sua tarefa. Em ocasiões como esta, “a pátria ela que não mija nunca” (LC, p. 95), os esquemas da oralidade e da ironia estabelecem o grau de comprometimento ideológico da tessitura do texto.

No próprio romance *Levantado do Chão*, o contador de histórias problematiza sobre a função dos ditos populares e mostra a consciência de sua intervenção na reconfiguração dos adágios, segundo trecho:

desta maneira se arranjam ditados que depois ficam e se repetem distraidamente, é o caso daquele outro, **Quem tem boca vai a Roma**, não é verdade, caminhos há muitos por aqui e todos vão a Montemor, cada um destes homens leva a boca calada e só um surdo não ouviria o alto discurso que ressoa em todo o latifúndio. (LC, 310)

Em alguns casos, o grau de ironia transforma e re-escreve todo o texto, resultando numa ‘proverbialização’ dos ditos do narrador-personagem. Duarte (2000, p.70) refere-se ao seguinte exemplo:

Em relação a José Saramago é visível este mesmo processo em O Centro escreve direito por linhas tortas em que existe a substituição do sujeito Deus, do provérbio original, por Centro, que aparece escrito com maiúsculas. O outro exemplo analisado é nunca jogue as pês com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes em que ocorre a permuta de amo por destino, no provérbio reescrito. Em todos estes casos podemos aferir que, em contexto de ocorrência, permanece o sentido do enunciado reformulador.

A repetição lexical do provérbio em seu uso corriqueiro sinaliza deslocamentos de exegese em alguns trechos da narrativa, em especial, quando a dessacralização ou a desconstrução são os operandos da

enunciação, conforme observa-se no seguinte trecho de *Memorial do Convento*:

Não é verdade que a mão esquerda não faça falta. Se Deus pode viver sem ela, é porque é Deus, um homem precisa das duas mãos, **uma mão lava a outra, as duas lavam o rosto**, quantas vezes já teve Blimunda de limpar o sujo que ficou agarrado às costas da mão e doutro modo não sairia, (MC,91)

Em outros instantes, a repetição lexical cede espaço para a substituição lexical. Tome-se como exemplo o provérbio “os homens não se medem os palmos” que é substituído por ‘mulheres’ no trecho a seguir, impondo nova carga semântica: “entre S. Vicente e S. Sebastião estão as três santas, Isabel, Clara, Teresa, parecem minorcas ao pé deles, mas **as mulheres não se medem aos palmos**, mesmo quando santas não são” (MC, 327)

Em *História do Cerco de Lisboa*, o narrador-autor deixa clara a intenção do uso proverbial:

os lugares comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes de cera, as sentenças de almanaque, os rifões e os provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois... (HCL, p. 13)

Por vezes, o narrador nega o efeito original do provérbio, relativizando sua essência. No excerto abaixo, o contador desarticula o adágio “deitar cedo e cedo erguer dá saúde e faz crescer”, com a seguinte releitura: “os turistas matinais são assim, no fundo problemáticos e

inquietaos, que sofrem com a insanável brevidade das vidas, **deitar tarde e cedo erguer, saúde não dá, mas alonga o viver.** (JP, 67)

A importância e pertinência do saber popular são referendadas pelo escritor quando do recebimento do Nobel Literário em 1998, em seu discurso de agradecimento a Academia Sueca: “O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever” (SARAMAGO, 1998). Essa adesão e aderência textual às classes populares e sua sabedoria assume em *A Bagagem do Viajante* contornos bem definidos.

“O sol nasce é para todos” e “ninguém foge ao seu destino” são recorrentes na poética saramaguiana, em especial, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Formas re-construídas na teia narrativa, aplicando os sentidos da ironia e da latência de seu sentido linear. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a tônica narrativa se constrói em cima da máxima “em terra de cegos quem tem olho é rei”, questionando a dialética da civilidade e da barbárie.

Sobre o uso de máximas populares como elemento-chave na narrativa, pondera o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*:

Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo. (MPC,125)

Como nos tempos homéricos e nas civilizações onde prevaleceram as culturas orais, os provérbios na pós-modernidade continuam a emblematizar o falante com o poder profético do oráculo. Nesse instante, a voz ganha dimensões sobrenaturais e é capaz de poeticamente interagir com seus receptores por meio de verdades inquestionáveis. É esse o poder que Saramago consegue atribuir à voz de seus personagens, sobretudo, os

esquecidos. Essa leitura do real e da tradição a partir da cosmovisão saramaguiana, isto é, através da boca dos excluídos e de sua sabedoria, implica num redimensionamento das literaturas de borda. Através dessa estratégia, Saramago consegue 'entrar e sair da modernidade', num movimento em que a voz do povo re-escreve a caligrafia da história portuguesa, das suas identidades e alteridades.

3. Memorial do Corpo: *A Performance* em personagens de Saramago

“na figura do corpo está a escala do mundo”
(Saramago, em *Poemas Possíveis*)

3.1. *Performance*: o discurso do corpo em Saramago

Saramago reflete sobre os atravessamentos do corpo e da palavra na constituição do sujeito em várias de suas obras. Nesse aspecto, destacam-se as peças de teatro – espaço fundamental da *performance* - e os textos: *Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a Cegueira*, e, sobretudo, *História do Cerco de Lisboa*, escrituras em que há uma discussão pontual sobre o uso do corpo como sujeito e força motriz na enunciação como se pode constatar na citação que segue:

saberia o cinema mostrar estes subtis bailados de gestos, podendo mesmo decompô-los e recompô-los sucessivamente, mas a experiência da comunicação tem vindo a provar que essa abundância aparente de visualizações não diminuiu a necessidade das palavras, quaisquer palavras, mesmo sabendo elas dizer tão pouco sobre as acções e interacções do corpo, da vontade que há nele ou ele é, do que chamamos instinto na ausência doutro nome, da química das emoções, e o mais que, precisamente por falta de palavras, não se mencionará. (HCL, p. 107)

Observa-se o destaque que o narrador coloca sobre a impossibilidade da imagem congelada na narrativa do cinema, ao conseguir mostrar sutis bailados e os gestos, na medida em que há uma ligação intensa entre a emissão da palavra e sua atualização no corpo.

A espacialidade do corpo na perspectiva saramaguiana aponta a concepção de que “ainda que te possa parecer estranha a comparação, os gestos... são mais do que gestos, são como desenhos feitos pelo corpo de um no corpo do outro” (AC, 34). Essa afirmativa denota a ideia de que o

corpo é uma escritura – o corpo escreve e atualiza a palavra através dos atos de fala, reconcentualizando as vozes nos espaços da corporeidade.

Esses espaços da corporeidade em Saramago remetem a função memorial de decodificação do corpo para Merleau-Ponty (1993, p. 246):

a função do corpo na memória é aquela mesma função de projeção que já encontramos na iniciação cinética: o corpo converte uma certa essência motora em vociferação, desdobra o estilo articular de uma palavra em fenômenos sonoros, desdobra em panorama do passado a atitude antiga que ele retoma, projeta uma intenção de movimento em movimento efetivo, porque ele é um poder de expressão natural.

Merleau Ponty, ao ponderar sobre o corpo enquanto instaurador da subjetividade do ser e sua relação com o mundo, problematiza o discurso do corpo na subjetividade como categoria de um evento corpóreo, pois não estamos diante dos nossos corpos, mas antes, estamos neles ou somos esses corpos. A permanência inescapável do corpo ancora-se na dimensão de um objeto que não nos deixa, assumindo “não uma permanência no mundo, mas uma permanência ao meu lado” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 133-134).

Impondo um ponto de vista sobre o mundo, o corpo é a perspectiva através da qual as vozes se projetam no mundo e o mundo se projeta nas vozes. O corpo constitui o ser na instância do palpável na medida em que se torna objeto afetivo, tangível e passível de sensações. As vozes sustentam o corpo como ‘espetáculo visível’, fazendo deste um sistema, um meio de comunicação com a realidade. A consciência e interação com os objetos se dão através desse corpo que facilita, funciona como pivô, ordena as ações e os acontecimentos em uma rota do em-si e para-si. O

corpo ativa uma inter-relação com a possibilidade de ser, agir e pensar, provocando uma rede de complexas e intrincadas conexões com o histórico, o econômico, o político e o cultural.

Essa relação do corpo como imanência do mundo é perceptível em trechos de *A Jangada de Pedra*, em que o corpóreo não apenas presentifica o acontecimento, no papel de testemunha, mas também age sobre os fatos sócio-históricos, (des)construindo a subjetivação dos personagens e a linguagem destes em escrituras-monumentos através da singularização dos eventos e a particularização da expressividade linguística dos enunciadores, conforme atesta o excerto a seguir:

esta impressão não é confundível com o conhecido tremor de que fala Pedro Orce, não vibram de José Anaiço os ossos, mas todo o seu corpo sentiu, física e materialmente sentiu, que a península, por costume e como didade de expressão ainda assim chamada, de facto e de natureza vai navegando, só o sabia por observação exterior, agora é por sua sensação própria que o sabe. (JP, 65)

A partir da relação dialética entre o corpo, as vozes e o universo exterior, Saramago problematiza as tensões entre o mundo e a palavra, partindo das reverberações da linguagem no corpo, como metonímia da enunciação, denotando o corpo como materialidade da voz:

O casarão tinha um aspecto calmo e inexpressivo, como se encerrasse dentro das paredes grossas apenas os restos das colheitas do pão. Mas ela sabia o que se estava passando lá dentro e sentia-o em todo o seu corpo, que vibrava retesado contra o peitoral, num tremor irreprimível. Todo o sangue lhe afluía ao cérebro em turbilhão. (TP, 98)

Merleau-Ponty (1999) sinaliza que a fala é materializada pelo corpo, na medida em que os gestos transfiguram a corporeidade, fazendo do corpo movimento-ação, conforme trecho abaixo:

Sempre observaram que o gesto ou a fala transfiguravam o corpo, mas contentavam-se em dizer que eles desenvolviam ou manifestavam uma outra potência, pensamento ou alma. Não se via que, para poder exprimi-lo, em última análise o corpo precisa tornar-se o pensamento ou a intenção que ele nos significa. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 267).

Como potência do *Eu* no mundo, o corpo “transforma as idéias em coisas... podendo simbolizar a existência, realiza e é sua atualidade” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 227). Na perspectiva de Foucault (2000), em *História da Sexualidade*, o corpo amplia sua espacialidade no enunciado e na discursividade, centralizando significados da temporalidade e do poder exercidos no corpo, sobre e sob este. Assim, o foco de exercício do poder e do saber intensifica os discursos do corpo, produzidos e atravessados por este, potencializando a subjetividade na constituição do sujeito na historicidade da sua permanência.

A corporeidade foucaultiana enquanto campo de experiências múltiplas ancora-se igualmente na discursividade literária de Saramago a partir das heterotopias “desfazendo os mitos e imprimindo esterilidade ao lirismo das frases” (FOUCAULT, 1999, p. 8). Sonhos e poderes exercidos sobre o corpo na genealogia dos enunciados, das expressividades lacunares, das subjetividades plurais e da processualidade do movimento da voz nos ‘lugares de máxima saturação’ polarizam os contra-sentidos e contra-significações da realidade histórica, conforme demonstra o seguinte

trecho de *A Caverna*: “a que chamas tu vestir, Vestir é vestir mesmo, é colar ao corpo da figura despida as vestimentas e os acessórios que a caracterizam e lhe dão individualidade” (AC, 20).

A expressividade corpórea atua sobre o discurso, atribuindo à enunciação significações e significados, já que a atitude corporal está carregada de sentidos vivos, manifestados a todo o instante pela fala nos esquemas do ato comunicativo. O reconhecimento de si acontece simultaneamente com o reconhecimento do corpo e da voz como experiência perceptiva corpórea da relação entre fala e pensamento, da expressão sintética da linguagem do sujeito-falante e do sujeito-pensante. Saramago pontua esse reconhecimento do outro pela expressividade corpórea, e conseqüentemente, pela *performance*, modulações do gesto na individuação da palavra:

Não é, porém, por parecer esta terceira Maria, em comparação com a outra, mais clara na tez e no tom do cabelo, que insinuamos e propomos, contra as arrasadoras evidências de um decote profundo e de um peito que se exhibe, ser ela a Madalena. Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. (EJC, 04)

As reflexões sobre a natureza da voz reivindicam o reconhecimento de que é pelo corpo que a fala se instaura no ato enunciativo, de sorte que a voz se torna a abertura do corpo no mundo e cenário da *performance*

situacional do verbo. Os sentidos se manifestam pela voz: inflexões, pausas, gritos, provérbios, suspiros e o silêncio são corporificados na arquitetura da fala. Partindo de Merleau-Ponty (1999), o sujeito-falante é revelado no corpo e no mundo pela sua atitude corporal e existencial. Portanto, a fala é, sobretudo, uma experiência perceptiva-sensorial:

um simples meio de fixação e invólucro e vestimenta do pensamento, mas a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo... a fala é a existência exterior do sentido. (MERLEAU-PONTY, 1999, 247).

Notadamente, a arquitetura das vozes compõe o gesto no *tableaux* discursivo⁴⁶ da experiência literária em Saramago. A dêixis saramaguiana abriga os contornos da inflexão verbal e não-verbal, em um processo que demanda contínua decodificação e entendimento da *performance* como índice diegético⁴⁷ de subjetividades. Dessa forma, o corpo/*performance* é um dos tecidos da instauração do sujeito.

Essa transcrição do sujeito na fala e no corpo é o ponto de partida para a base filosófica dos pressupostos de Austin (1962), que encontram subsídios de aplicação pertinentes na escritura de José Saramago. Para o teórico, a finalidade da linguagem é atribuir significados aos atos de fala, através da coordenação de conhecimentos linguísticos e não-linguísticos da parte do receptor de modo a compreender as intenções do falante. Portanto, um enunciado nessa visão de Austin é tão somente o desenrolar de uma ação que se pronuncia/corporifica ao ser enunciada/declamada por meio da voz. Assim, uma parcela significativa de enunciações são

⁴⁶ *Tableaux discursivo* na perspectiva de Deleuze ao pensar na linguagem enquanto desdobramento do discurso oral

⁴⁷ Essa função consiste essencialmente em três aspectos complementares através dos quais estão sedimentadas as vozes dos personagens: diegese como objeto, comunicação e narração. (Toro, 1999)

performativas, pois elas imediatamente dão vida às ações que constituem o significado de suas bases ilocutórias. Segundo o autor, ao dizer, “eu prometo”, ao mesmo tempo se enuncia e se executa o respectivo enunciado. Observa-se no quadro a seguir a ocorrência do ilocutório “prometo” em obras marcadas pelo discurso performativo em Saramago:

Obra	Número de Ocorrências	Trecho
<i>História do Cerco de Lisboa</i>	2	(1) “precauções, quem sou eu para levar a mal que o façam, enfim, peço que me desculpem, e <u>prometo</u> que, estando em meu juízo perfeito, <i>não</i> voltará a acontecer, neste ponto fez uma pausa como se perguntasse a si próprio se deveria continuar” (2) Por essa resolução vos <u>prometo</u> que sereis o primeiro bispo de Lisboa quando for cristã a cidade, e ; quanto a vós, senhores, que tendes querido ficar comigo, , dou-vos por seguro que não tereis razão de queixa da minha
<i>Evangelho segundo Jesus Cristo</i>	3	(1) “Cuidarei da tua casa até voltares, Se eu não voltar, se te disserem que morri, <u>promete-me</u> que mandarás avisar Chua para que ela tome posse do que lhe pertence, <u>Prometo</u>, Vamos embora, agora estou em paz, Em paz quando decides ir para a guerra, em verdade, não compreendo...” (2) “<i>Não</i> <u>prometo</u> voltar, E de que viverás, teu pai não durou o bastante para ensinar-te o ofício todo”
<i>A Caverna</i>	4	(1) “<i>Não</i> dirás a Marta uma única palavra do que vais ouvir, <u>Prometo</u>, <i>Nem</i> uma só palavra, Já <u>prometi</u>.”

		(2) “<i>Não</i> te demores depois de acabares o turno, Virei a correr, amanhã conto-te tudo, <u>prometo</u>.” (3) “<u>comprometo</u>-me a refazer os bonecos que ficarem estragados, talvez seja essa a maneira de o convencer a deixar que o ajude, Disso <i>não</i> falamos, vai lá à tua experiência pedagógica.”
<i>Jangada de Pedra</i>	2	(1) “<i>Não</i> nos retires a luz, Senhor, faz que ela volte, e eu te <u>prometo</u> que até ao fim da minha vida não te farei outro pedido” (2) “os filhos deles vos <u>prometo</u> que serão as mais limpas criaturas do mundo”
<i>Terra do Pecado</i>	2	(1) “E eu <u>prometo</u>-lhe que, para a chegada do seu sobrinho, os gonzos do portão estarão bem azeitados” (2) Mas <u>prometo</u>-lhe, senhor prior, que voltarei à igreja com a mesma fé antiga e para sempre!
<i>Intermitências da Morte</i>	1	(1) “não é uma palavra vã, a rainha-mãe deverá ir primeiro que eu, <u>Prometo</u> que não o denunciarei amanhã ao rei”
<i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	1	(1) “<u>Prometo</u> que <i>não</i> entornarei água para o chão, enfim, farei todo o possível”
<i>Memorial do Convento</i>	1	(1) “<u>Prometo</u>, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos”

Nota-se a relação entre o objetivo ilocutório do ato de fala e sua força ilocutória, ou seja, a intenção do enunciante justaposta à função desse ato na tessitura textual dos exemplos aqui elencados, que nos casos descritos, são corroborados pelo adverbial ‘*não*’, indicando o que Austin categoriza como condições e circunstâncias da performatividade da fala. Desse modo, as palavras na visão de Austin carregam uma força intrínseca, capazes não apenas de descrever, mas de realizar.

Observa-se que Saramago simplesmente não se preocupa em descrever cenas, antes, o autor-personagem instaura um ‘vozear’ das cidades, do campo, de distintas classes sociais, do passado, do presente e do futuro na tentativa de criar metonimicamente a *performance* do país.

Se Austin inova teoricamente ao relacionar os atos de fala às circunstâncias de proferimento, Saramago, por sua vez, renova a noção de escritura ao considerar o texto como uma cartografia a partir da qual o sujeito vai se constituir não somente através das palavras, mas também das circunstâncias em que elas são empregadas, dialogando com outras teorias, a saber, o dialogismo bakhtiniano, os pressupostos de Foucault e toda a teoria da enunciação da linguística.

Essa dinâmica traduz o encontro do sujeito e do objeto na fusão entre o corpo e a linguagem. Os desejos se inscrevem e são escritos no corpo e através deste, na medida em que o corpo é marcado pelo discurso. Assim, a palavra se configura como gesto linguístico (MERLEAU-PONTY, 253), pois o corpo cria e impõe significações nas suas relações com o mundo, criando uma intencionalidade corporal. Por essa razão, o gesto da fala revela a experiência de existência, fazendo com que o sentido da palavra não esteja no som, mas no sentido do gesto, com índice verbal do

pensamento. O corpo desenha no contexto social o que a voz enuncia, fazendo do gesto a anunciação da subjetividade, a constituição e autoconsciência do sujeito na sua relação com o outro. O léxico 'gesto' em si carrega a performatividade da ação e o desencadeamento dos fatos, conforme se observam em três trechos de *Memorial do Convento*:

(1) De manhã, ainda não nascera o sol, levantaram-se. Blimunda já comeu o pão. Dobrou a manta, era apenas uma mulher repetindo um gesto antigo, abrindo e os braços, segurando debaixo do queixo as dobras feitas, depois descendo as mãos até ao centro do seu próprio corpo e aí fazendo a dobra final, quem para ela olhasse não diria que tem estranhos poderes de ver, que, se esta noite estivesse fora do seu corpo, a si se veria debaixo de Baltasar, em verdade, de Blimunda se pode afirmar que vê os seus próprios olhos vendo. (MC, 186, grifo nosso)

(2) Cada gesto aqui feito é nobre, porventura divino na sua gravidade e pausa, e as palavras dizem-se como partes duma frase que não tem pressa de acabar nem motivo para acabar-se. (MC, 189, grifo nosso)

(3) por isso é tão grande a felicidade da vila de Mafra e de quem lá está, bastam-lhe os gestos compassados da mão, de cima para baixo, da esquerda para a direita, o anel faiscante, os ouros e os carmesins resplandecentes, as alvas cambraias, o retumbar do báculo sobre a pedra que veio de Pêro Pinheiro. (MC, 240, grifo nosso)

(4) mulheres a um lado, homens ao outro, recados, gestos de mão, movimentos de lenço, trejeitos de boca, piscadelas de olhos, não faziam mais, se não é pecado fazer tanto, que transmitir mensagens (MC, 25, grifo nosso)

Em (1), a presença do gerúndio na gradação das ações 'abrindo, segurando, descendo, fazendo' coaduna com a dimensão lexical de 'gesto' imprimindo a sensação tátil, quase plástica dos contornos da *performance*

de Blimunda. O arremate do excerto, ao descrever os poderes sobrenaturais da personagem, denota a natureza da *performance* em sua essência – capacidade do corpo (a visão) em ver os outros e a si mesmo (a fala) na relação de intersubjetividade.

A reflexão acerca da natureza do performativo ou do ilocutório são resgatados no 2º trecho, quando o narrador problematiza a paridade entre o gesto e fala, referindo-se às suas inflexões (gravidade ou pausas). É através da sinergia do corpo e seu empenho no ato de fala que se percebe, por exemplo, a ênfase ou atenuante de uma vogal. Um simples ‘não’ mais breve ou longo, forte ou levemente nasalizado (ã / ãoo/ ãoooooooo), provoca alterações gestuais significativas no corpo como o enfurecimento, rubor e ansiedade, interferindo em todo contexto comunicativo como sinaliza Austin (1962).

Nos trechos (3) e (4), o autor-narrador imprime uma gradação performativa, explicitando no primeiro caso, a natureza cordata dos moradores de Mafra, e no segundo, a contextualização cênica da missa católica. Em ambos os casos, o gestual é desenhado pela escolha semântico-lexical, pela justaposição dos períodos, da pontuação e dos tempos verbais adotados.

A enunciação é então esse jogo que corresponde ao momento de atualização da língua numa situação de discurso, dependente da atividade conjunta do emissor e receptor, instaurando a partir destes o campo de referenciação da enunciação. A própria pessoa do sujeito que fala é o marco da referenciação linguística, pois é a partir dele que se torna possível a identificação e localização de objetos e entidades em um interior da esfera espacial e temporal da enunciação.

De acordo com Fiorin (1998), a linguagem é o *locus* da instabilidade. Por outro lado, a enunciação adquire volume e realidade a partir dos intercruzamentos do corpo imaginário dos espaços e do movimento fictício do tempo, quando submetidos ao sujeito. Conforme Benveniste (1974), a enunciação é o ato produtor do enunciado, ou em outras palavras, “colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1974:80), daí afirmar-se que nunca a enunciação se reproduz identicamente, constituindo-se ato singular, por reverter ao enunciado o foco de estudo.

De igual modo, pode-se dizer que cada ato performático é único, tendo em vista que o estatuto da *performance* é caracterizador da fala, do gênero, da classe social e das identidades culturais. Essa singularidade da *performance* é sinalizada por Moita Lopes (2008) ao considerar que as teorias da performatividade estão atreladas a compreensão de gênero e de sexualidade, assim como elemento de delineamento de identidades, na medida em que o gênero é algo que se traduz pelos efeitos produzidos pelas ações que realizamos ou mesmo a estilização repetida do corpo. Portanto, a *performance* é algo realizado pelo sujeito no seu escopo de atuação social, nas narrativas comunais que desenvolve, a identidade que se corporifica como visível, palpável e tangível.

Ao se pensar na *performance* e na enunciação como eixos perpendiculares da matriz das vozes, passa-se a distinguir as noções de enunciação e enunciado. Nesse aspecto, Fiorin contrapõe tais categorias de maneira elucidativa: 1) a enunciação é o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido; 2) o enunciado é o objeto cujo sentido faz ser sujeito. (FIORIN,

1998:10). O enunciado, portanto, carrega em si as marcas da enunciação através dos pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, adjetivos, advérbios e outras locuções dêiticas que sinalizam os processos de embreagem (neutralização entre a primeira e terceira pessoa, com destaque para a última) e debreagem (o narrador atribui a voz ao personagem). Esse jogo enunciativo é marcante no discurso de José Saramago conforme vem sendo aqui discutido, em especial, pelo recurso do Discurso Indireto Livre (DIL), que nas palavras de Mainguenu (2005):

O DIL [Discurso Indireto Livre] é o tipo mais clássico de hibridismo, já repertorizado há muito tempo pelas gramáticas. Cabe-lhe combinar os recursos do DD e DI. [...] A polifonia do DIL não é de duas vozes claramente distintas (DD), nem a absorção de uma voz pela outra (DI), mas a mistura perfeita de duas vozes: em um fragmento no DIL, não se pode dizer exatamente que palavras pertencem ao enunciador e que palavras pertencem o enunciador citante (MAINGUENEAU, 2005, p.149).

A noção do DIL em Saramago é emblemática na problematização da *performance*, pois é através desse recurso estilístico que o narrador, com seu excedente de visão (Bakhtin, 2000:174), impõe ao leitor a dinâmica, a direção do movimento, os contornos da voz e o volume do verbo remetendo ao aspecto basal da narrativa, “o simulacro da ação do homem no mundo, mostrando o que está passando, o que não é mais, o que ainda não é, tudo presentificado na linguagem” (FIORIN, 1998: 140), como sinaliza o seguinte trecho de *Levantado do Chão*:

Olé. [...] Abrem-se então as portas e a manada entra, esta que será toureada hoje consoante os preceitos inteiros da arte, passada à capa, espetada de bandarilhas, castigada de varas e enfim coroado o morrilho com o punho da espada, que ponta e lâmina tenho-as aqui atravessadas no coração, olé. [...] (LC.165).

A própria articulação do DIL nas obras de Saramago coaduna com as matrizes teóricas de Benveniste (2005) e Dufour (2000) ao tratar da relação *eu-tu-ele*. Para os autores a ligação *eu-tu* se dá por meio da comunicação intersubjetiva, caracterizando um ajuntamento dialógico com base na presença física. No caso do *ele*, o pronome define uma ausência, viabilizando o universo de representação, tornando sempre possíveis a existência de um *eu* e um *tu* presentificados no *aqui* e *agora*, tempo e locais fixos da enunciação.

Essa relação contrastiva entre a embreagem e a debreagem no enunciado saramaguiano pode ser percebida pela definição da pessoa-espaco-tempo, a partir das quais, os índices performativos da voz fazem-se presentes no processo de escrita e recepção, de acordo com as tabelas a seguir:

- 1) Pronomes Pessoais – a categoria pessoa é fundamental, pois sob essas se apóiam todas as demais. O aqui e o presente se sustentam e se articulam ao redor de um sujeito.

	EU	TU	ELE/ELA
<i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	Não é preciso, interveio uma terceira voz, <i>eu tomo</i> conta do carro e <i>acompanho</i> este senhor a casa. (pg. 12)	Bem o poderias ter feito <i>tu</i> , em lugar de <i>te deitares</i> para aí a dormir, como se não fosse nada contigo. (pg. 17)	<i>Ele</i> ouvia a mulher passar rapidamente as folhas da lista telefónica, fungando para segurar as lágrimas, suspirando (...)

			(pg. 18)
--	--	--	----------

- 2) Possessivos e Demonstrativos – através de tais dêiticos, o narrador estabelece os limites da apropriação/desapropriação, alojamento/desalojamento dos sujeitos e da referencialidade na cadeia discursiva, (de)limitando os efeitos da categoria pessoa.

	MEU	TEU	DELE/DELA
A <i>Caverna</i>	o que me fizeram, rirem-se do <i>meu</i> trabalho e do trabalho da nossa filha (pg. 11)	temo que os <i>teus</i> métodos educativos não tenham suficiente força para disciplinar os instintos do avô chagal que está à espreita na cabeça do Achado (pg. 68)	um segredo é mais ou menos como a combinação de um cofre, embora não tenhamos conhecimento <i>dela</i> sabemos que se compõe de seis dígitos, que é possível até que se repita algum ou alguns <i>deles</i> (pg. 98)

	ESTE/ESTA	ESSE/ESSA	AQUELE/AQUELA
A <i>Jangada de Pedra</i>	Porém, como a justiça ainda não abandonou por completo <i>este</i> mundo, decidiu Deus, poeticamente, que Médor morresse do bolo preparado pela dona bem-amada (pg. 03)	e vieram morrer tão longe, ao menos tenham <i>esses</i> desapiedados guardas a consideração de convidarem para a fritada os seus colegas alentejanos (pg. 36)	voltará a <i>este</i> lugar o trabalhador mais novo, <i>aquele</i> que Cortejava Maria Guavaira e as terras de Maria Guavaira (pg. 116)

- 3) Advérbios de Lugar e Tempo – estabelecem a temporalidade do sujeito e as demarcações espaciais e estabelecem as referências necessárias para elaboração e adequação discursiva.

	AQUI / CÁ/ ALI	ONTEM / AGORA
<i>Memorial do Convento</i>	Este estudante que <i>aqui</i> vem comigo foi dizer a Xabregas que estão <i>cá</i> as nossas lâmpadas, ontem à noite roubadas (pg. 11)	apesar de que espada toda a gente a usa, até os pretos, porém não com este perfeito ar de quem aprendeu a servir-se dela, <i>agora</i> mesmo se for preciso (pg. 20)

Sendo a enunciação inerente ao discurso tal qual propõem Bakhtin (2000) e Benveniste (1974), o ouvinte que recebe a informação torna-se inevitavelmente um locutor na medida em que assume uma atitude responsiva, ao concordar ou rejeitar a informação repassada. Essa atividade processual ativa implica na sinergia e no empenho do corpo através dos desdobramentos corpóreos que denotam partes vivas do enunciado. No caso do texto literário, cada enunciado é um elo complexo de outros enunciados, uma vez que a visão do autor, do narrador, dos personagens e leitor são inter cruzadas em um labirinto de *eus* e *tus*, mobilizando sensações sinestésicas no campo das ações narrativas, bem como na recepção do texto, conforme discute o autor-narrador em *História do Cerco de Lisboa* sobre os personagens Maria Sara e Raimundo Silva e seus respectivos atos performativos:

Neste caso de Maria Sara e Raimundo Silva, a questão complica-se muito, visto que os dois são personagens principais, como principais estarão sendo, agora mesmo, os seus gestos e pensamentos, dos quais, afinal, vista a dificuldade intransponível, não nos resta outra solução que escolher algo que o critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial, por exemplo, quanto a Maria Sara, observar que houve também uma certa volúpia no movimento que primeiro nos limitámos a qualificar de preguiçoso, e que Raimundo Silva tem os lábios secos como se uma repentina febre, um febrão, lhe tivesse entrado no corpo, todo ele começou a tremer, é a ressaca dos nervos, tensos durante a conversa, enganosamente relaxados no instante brevíssimo dos adeuses (...) (HCL, 155)

Cavalheiro (2009) problematiza a relação entre a enunciação na oralidade e na escrita a partir das teorias de Benveniste (2005) em contraponto aos pressupostos de Blanchot (1987). Segundo a autora, o *aparelho formal da enunciação* elaborado por Benveniste é esclarecedor ao analisar o texto literário, visto que aquele que escreve se enuncia, ou em outras palavras, um *eu* (narrador) conta a um *tu* (narratário) a história de um *ele* (o narrado). Assim, esse terceiro elemento no discurso, o *ele*, é o desencadeador da enunciação entre os indivíduos, ou seja, os personagens da cadeia narrativa.

Por sua vez, nesta análise, parte-se da relação intrínseca entre enunciação e *performance*, como apontado nas discussões acima, para sinalizar os paradigmas do ato performativo no enunciado literário. Nessa visão, toda enunciação é necessariamente performativa, pois configura a perspectiva de Heidegger (1996) sobre a voz, ao afirmar que “a fala fala” na medida em que produz sentidos, novas realidades, novas configurações, presentifica e ausenta, desvela e oculta em um permanente processo de se dizer no mundo e de dizer o mundo. Ademais, o enunciado corporifica a ação do sujeito locutor, tornando o *ego* em sujeito

culturalmente palpável, mobilizando na escritura uma forma diversa de enunciação de retorno, tomando por base a presença desejada ou imaginada de um interlocutor, daí a constatação de que “escrever é passar do Eu ao Ele” (Blanchot, 1987, pg. 24-25).

Ao pensar no corpo como uma matriz biológica de ações culturais, a plasticidade e ductibilidade corpóreas, moldadas pela voz preenchem as semânticas do desejo e da errância, representadas na motricidade do ato comunicativo, através das peripécias do volume humano e do estatuto simbólico do gesto. Assim, a semiologia da fala é, por fim, o sintagma do corpo, a taxonomia sensorial perceptiva da enunciação.

O corpo organiza a voz na produção da expressividade do processo de comunicação, atuando em torno da sensorialidade, com base na sinestesia do vocal, do envolvimento dos sentidos, tornando-os realizações semióticas complexas (ZUMTHOR, 2000). Nesse aspecto, a voz e corpo sinalizam cartografias, percepções da ‘geografia cultural’ portuguesa como suscita o próprio Saramago em *Poema para Luis de Camões* em seu livro de poesias denominado *Poemas Possíveis* (1981):

Meu amigo, meu espanto, meu convívio,
Quem pudera dizer-te estas grandezas,
Que eu não falo do mar, e o céu é nada
Se nos olhos me cabe.
A terra basta onde o caminho pára,
Na figura do corpo está a escala do mundo.

Se por um lado, o corpo torna-se escala do mundo, por outro, a palavra como sonoridade suscita o ritmo da fala, e engaja o corpo numa poética da vocalidade a partir da qual a *performance* e seu contexto de

realização estabelecem os *schémes* da recepção. A sinestesia vocálica e o envolvimento multisensorial provocam a moldagem auditiva das palavras, estimulando os sentidos, como “órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2008).

Ademais, a voz é o catalisador da *performance* pois se liga ao narrador, ao texto e ao receptor como materialidade sonora, fio condutor da comunicação, reverberando a existência da palavra enquanto objeto pulsante, o desejo de inclusão do outro no *plot*, um sentimento de co-participação do palco da enunciação verbal.

Os índices da presença da voz em textos literários são manifestos na *performance* através do silêncio, de pausas, inflexões vocais, sonoridades, efeitos estilísticos e rítmicos, bem como a plasticidade do movimento, agindo diretamente na recepção.

A categorização de tais vozes da *performance* em Saramago é preenchida pelo silêncio e pela fala de personagens como Blimunda de *Memorial do Convento*, do almuaden em *História do Cerco de Lisboa* e dos cegos em *Ensaio sobre a Cegueira*. A ausência de visão nos personagens sinaliza corpos que falam e vêem, cujo engajamento do corpo ‘comunica para além dos enunciados’, promovendo a semiótica do desejo e a semântica do ‘indizível’.

Na complexa associação entre personagens fictícios e reais, destaca-se a função de Blimunda de *Memorial do Convento* e sua intrincada ligação de intersubjetividade, remetendo às relações de sentido operacionalizadas pela tríade enunciação-enunciado-*performance* a partir da elaboração de sentido, da conjunção semiótica entre emissor e receptor conforme problematizam Rolnik e Guattari (1993, pg. 31):

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais...nem em agentes grupais. Estes processos são duplamente descentrados.

Blimunda de Jesus ou *Blimunda Sete Luas* é dotada de uma inextricável capacidade de ver o interior das pessoas quando está em jejum. Seu papel revitaliza a função do terceiro olho – o olhar/ver pela alma, a partir de um arquétipo medieval: filha de feiticeira, com o poder, não de ver o futuro, mas de prever o presente.

Para Mircea Eliade (s/d), os oráculos têm sido coadjuvantes na peregrinação humana ao longo dos séculos. Em todos os tempos, videntes, magos e bruxas foram responsáveis por guiar as ações dos homens. Na Grécia Antiga, o divino e o transcendente eram aspectos inerentes a forma de viver do grego. Consultavam sacerdotes e sacerdotisas para conhecer o seu destino, já que acreditavam que suas vidas eram guiadas pelo desconhecido. A pitonisa, nessas sociedades, e posteriormente, na Idade Média, serão vistos enquanto seres portadores da “chama da palavra”, magos e bruxas, iniciados no secreto.

Blimunda, sem sombra de dúvidas, é a *mater* voz da língua portuguesa na escritura saramaguiana. Não apenas traz a existência o desconhecido, como vivifica o sentido das coisas no nível semântico-pragmático, conforme atesta “pronunciar o nome de alguém é uma forma de mantê-lo vivo”. (MC, 99)

Essa perspectiva de que as palavras são, antes de qualquer coisa sons, é corroborado por Walter Ong (2000), ao afirmar que “o pensamento humano é aliado ao mundo dos sons de tal forma que não se alia a nenhum outro campo sensorial”⁴⁸.

Blimunda é a vidente e a bruxa, guardiã das palavras, capaz de empreender no silêncio da *performance* a “gestação da palavra”⁴⁹. O silêncio fala a linguagem do rosto, participando da ação retórica, da eloquência muda do corpo falante. Se por um lado Blimunda faz calar a voz, por outro, ela faz falar o silêncio. Blimunda propõe o silêncio a falar através dos diferentes sinais que distinguem o gesto, as circunstâncias e as condutas que o silêncio impõe no lugar da enunciação:

Por uma hora ficaram os dois sentados, sem falar. Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na fogueira que esmorecia, e uma vez Blimunda espezitou o morrão da candeia que estava comendo a luz, e então, sendo tanta a claridade, pôde Sete- Sóis dizer, Por que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber E queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê (...) Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue. Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, E disse, Nunca te olharei por dentro. Levar este pão à boca é gesto fácil, excelente

⁴⁸ Tradução livre de: ““*human thought is allied to the sound world in a way in which it is no allied to any other sensory field*”.

⁴⁹ Termo usado por Beliza Áurea de Arruda Mello em Material Inédito aguardando publicação.

de fazer se a fome o reclama, portanto alimento do corpo, benefício, do lavrador, provavelmente maior benefício de alguns que entre a foice e os dentes souberam meter mãos de levar e trazer e bolsas de guardar, e esta é a regra. (MC, p 56-57)

Nesse aspecto, o sistema de pontuação em Saramago opera de maneira fundamental no estabelecimento dessas marcas do silêncio. Para Nina Catach (1980), a pontuação é a palavra sem palavra, um morfema capaz de atribuir sentidos a uma frase inteira. O jogo da presença/ausência de pontuações delimita as pistas do silêncio através da reticência e das elipses. Usando a pontuação ou seu desuso como marca de silêncio, Saramago textualiza o discurso ao interromper a textualidade, iniciar outros enunciados, colocar falas dentro de falas, simbioses semânticas e a descontinuidade sintática. Conforme aponta Orlandi, o silêncio opera o silêncio como o interdiscurso no discurso na constituição do sentindo. (ORLANDI, 2001).

Para Ikuno Nakane (2007, pg. 05), o silêncio assume várias formas, desde a total interrupção da voz durante um evento comunicativo até as pausas que compõe partes do discurso. O silêncio nessa perspectiva pode ser visto enquanto uma lacuna, uma falta, uma interrupção da palavra, impondo (des)continuidade ao discurso. Por essa razão, o silêncio carrega pelo menos duas características fundamentais: o silêncio é performativo e sempre imbuído de significados.

Portanto, Blimunda é o veículo ficcional que promove o dito sem palavras, enfatizando a finitude da linguagem, o indizível que propõe a ser transmutado constantemente. Blimunda representa o sujeito clivado, a suspensão de si na subjetividade do silêncio na problematização do discurso. Esse não se expor no discurso, mas antes, revelar-se no interdito

e não-dito canalizam as dinâmicas daquilo que a metáfora guarda inicialmente, a relação metonímica entre signo e emblema. O silêncio é a voz em saturação na catálise dos enunciados, no câmbio constante de significações entre lexemas e morfemas, a operacionalização da semântica do ser no vácuo dos períodos, o interstício entre significantes e significados. O ilocutório do silêncio pode ser observado nos enunciados de Blimunda, a partir dos quais a ausência da fala é preenchida pela *performance*:

Blimunda levantou-se do mocho acendeu o lume na lareira, pôs sobre a trempe uma panela de sopas, e quando ela ferveu deitou uma parte para duas tigelas largas que serviu aos dois homens, fez tudo isto sem falar, não tornara a abrir a boca depois que perguntou, há quantas horas, Que nome é o seu, e apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tanta vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. O padre Bartolomeu Lourenço esperou que Blimunda acabasse de comer da panela as sopas que sobejavam, deitou-lhe a bênção, com ela cobrindo a pessoa, a comida e a colher, o regaço, o lume na lareira, a candeia, a esteira no chão, o punho cortado de Baltasar. Depois saiu. (MC, 55)

O sem-falar na descrição acima corrobora a importância do gesto enquanto constituinte do discurso, tendo em vista que o silêncio pontua a essencialidade do ato performativo. A eucaristia de corpos descrita a partir da simbologia do casamento é assinalada pelo gestual, cujo espaço da enunciação de Blimunda é demarcado pela ausência da voz.

O silêncio irrompe os territórios da voz em outras fronteiras do discurso saramaguiano. Por sua vez, em *História do Cerco de Lisboa*, a emblemática presença do almuadem cego, personifica a formação da

língua portuguesa, através da herança do Islã e da *performance* da voz, a partir da qual, a presença moçárabe é ressaltada enquanto elemento cultural marcante das tradições peninsulares ibéricas. O almuadem é aquele cuja “voz desconhecida” no estranhamento do árabe e do português, convoca a cidade para a oração matinal. A fala dos moçárabes, representadas na referida obra, pelo gestual do almuadem, aponta a influência lírica do romance médio-oriental nas composições das cantigas galaico-portuguesas.

Nessa perspectiva, o silêncio deflagra a fala de um ausente, o interstício de uma cultura nos limites da representação, possibilitando ressoar certos sentidos limitados pela linguagem dominante dos portugueses. O silêncio do almuadem é a não-voz em *performance*, o reverso da palavra, *logos* em suspensão, o indizível cristalizado. Sendo o lugar de um vazio, o silêncio oferece os contornos para as infinitas possibilidades de representação do imaginário entre os interlocutores. A *performance* do almuadem, portanto, traz à tona a História moçárabe como signo emblemático do imaginário peninsular, desaguando em fortes influências na arquitetura e no vernáculo luso.

Na tradição do Alcorão (HAYEK, 1994), Bilal é considerado o primeiro muezin, ainda nos tempos de Maomé. Para o livro sagrado muçulmano, o almuadem usa a voz e suas modulações como preces ou função fática. A voz e o rito do muezin realizam a *performance* da fala, pois a preparação, a invocação, o anúncio, a prostração diante de Alá, o convite e a oração obedecem a uma sincronia do corpo tanto quanto da voz. O acordar do almuadem em direção à cidade sitiada de Lisboa simboliza a representação ficcional da História como dimensão indispensável da

constituição do sujeito na elaboração de si e do outro no processo histórico. A cultura muçulmana em paragens ibéricas notabiliza a circularidade cultural entre a resistência lusa e a influência islâmica em Portugal, conforme relata o trecho abaixo:

o almuadem acordou. Acordava sempre a esta hora, segundo o sol, tanto lhe fazendo que fosse verão como inverno, e não precisava de qualquer artefacto de medir o tempo, nada mais que uma mudança infinitesimal na escuridão do quarto, o pressentimento da luz apenas adivinhada na pele da fronte, como um ténue sopro que passasse sobre as sobrancelhas ou a primeira e quase imponderável carícia que, tanto quanto se sabe ou acredita, é arte exclusiva e segredo até hoje não revelado daquelas formosas huris que esperam os crentes no paraíso de Maomé ... O almuadem não abriu os olhos. Podia continuar deitado algum tempo ainda, enquanto o sol, muito devagar, se vinha acercando do horizonte da terra, porém tão longe de chegar que nenhum galo da cidade levantara a cabeça para indagar dos movimentos da manhã ... sendo este almuadem já velho, felizmente não precisava que lhe vendassem os olhos como às mulas das atafonas se faz para que lhes não dê o mareio. Quando chegou acima sentiu na cara a frescura da manhã e a vibração da luz alvorecente, ainda cor nenhuma, que a não pode ter aquela pura claridade que antecede o dia e vem tanger na pele um arrepio subtil, como de uns invisíveis dedos, impressão única que faz pensar se a desacreditada criação divina não será, afinal, para humilhação de cépticos e ateus, um irónico facto da história. O almuadem correu a mão, lentamente, ao longo do parapeito circular até encontrar, insculpida na pedra, a marca que apontava a direcção de Meca, cidade santa. Estava preparado. Uns instantes ainda para dar tempo ao sol de assomar aos balcões da terra a sua primeira aura, e também para tornar clara a voz, porque a ciência proclamativa de um almuadem há-de ficar patente logo ao primeiro grito, e nele é que tem de demonstrar-se não quando a garganta já se dulcificou com o trabalho da fala e o consolo da comida. Aos pés do almuadem há uma cidade, mais abaixo um rio, tudo dorme ainda, mas inquietamente. A manhã começa a mover-se sobre as casas, a pele da água torna-se espelho do céu, e então o almuadem inspira fundo e grita, agudíssimo, Allahu akbar, apregoando aos ares a sobre todas grandezas de Deus, e repete, como gritará e repetirá as fórmulas seguintes, em extático canto tomando o mundo por testemunha

de que não há outro Deus senão Alá, e que Maomé é o enviado de Alá, e tendo dito estas verdades essenciais chama à oração ... A oração é melhor que o sono, As-salatu jayrun min an-nawn, para os que nesta língua o entendem enfim concluiu clamando que Alá é o único Deus, La ilaha illa llah, mas agora só uma vez, que é quanto basta quando se trate de verdades definitivas. A cidade murmura as orações, o sol apontou e ilumina as açoteias, não tarda que nos pátios apareçam os moradores. A almádena está em plena luz. O almuadem é cego. (HCL, p. 76-77)

O detalhe na *performance* da voz do almuadem descritas pelo autor-narrador preconiza a faculdade de desejar, de criar o excesso, a experiência de desagregação da linguagem que transita entre o histórico e o sagrado através da revitalização do imaginário moçárabe, que historicamente ocupara uma posição secundária na construção da identidade portuguesa. A fala do menuzim é acontecimento e singularidade, ressignificando a voz do ‘estranhamento’ que vem de longe, mas que sempre está ‘aqui’, espaço original da linguagem que delimita as cartografias culturais da presença islâmica em um espaço ocidental. Todo ritual do almuadem corporifica a *poesis* etnolinguística, o *ethos* da cultura travado por Saramago na constituição das origens de Portugal, uma viagem cada vez aquém-mar e em si, obedecendo à retórica estilística do texto saramaguiano de que o literário se orchestra do extrínseco para o intrínseco, em um trajeto do Atlântico para o Tejo, ou em outras palavras, a tradição discursiva em Saramago bebe nas fontes do Portugal fronteiriço, partindo sempre em direção às origens das forças culturais do país.

O almuadem corporifica o povo árabe, mas é culturalmente marcado pela visão enviesada do autor-narrador. Ao compor um

personagem cego, Saramago tenciona as dimensões da voz e do gesto a partir do ponto de vista do contador de histórias, fazendo com que os enunciados do almuadem se limitem às preces em Árabe entoadas do alto do minarete. As respectivas preces são traduzidas ou interpretadas pelo próprio autor-narrador, que em certos instantes da descrição, qualifica o trabalho da voz da almuadem como “grito” (‘o almuadem inspira fundo e grita, agudíssimo’). Destaca-se também o termo ‘ciência proclamativa’ utilizado pelo contador de histórias, elemento *suis generis* no nível da narrativa para elucidação das forças performativas e enunciativas. Em outras palavras, proclamar implica em anunciar em público, resultando na existência de um emissor e receptor presentes ou imaginados, ou mesmo, a idéia de promulgar (tornar visível, oficial), corroborando com as ligações entre os atos performativos e os atos de fala.

Nessa última perspectiva, o Almuadem e os árabes são elementos ativos e fidedignos na elaboração linguístico-cultural da tradição peninsular. Saindo das margens do esquecimento, os fios e os rastros do arabismo perpassam a formação da língua portuguesa e a herança das vozes orientais na tessitura dos sons do iberismo.

A ausência da visão é tema recorrente na tessitura textual saramaguiana, especialmente quando *performance* e enunciação dialogam entre si. Se no caso do almuadem, a cegueira corrobora os contornos do gestual. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a voz reivindica o estabelecimento do ser na qualidade de sujeito. A *performance* opera na cegueira como mediador da enunciação, nos limiares do dito e do não-dito. Parte-se da concepção deleuziana para vislumbrar a cegueira como “uma dobra para

dentro”.⁵⁰ Para Deleuze, a dobra é um acontecimento subjetivo, uma superfície descontínua, um núcleo que instaura as tensões entre interioridades e exterioridades, tornando o sujeito um espaço aberto para o agenciamento de forças ‘dobradas’ em si. Assim, a dobra relaciona as curvaturas internas e externas da subjetivação, no processo de criação de um território movente da subjetividade propriamente dita. Ao refletir sobre uma ‘dobra para dentro’ ou uma ‘dobra invertida’, passa-se a categorizar a instância do sujeito do extrínseco para o intrínseco, partindo da prerrogativa de que o universo foi todo absorvido pelo *Eu*. Nos personagens saramaguianos supracitados, a dobra tenciona forças históricas ‘dobrando’ em si e não para si, as dinâmicas subjetivas do tempo, individuando a solução de compromisso entre “o liso e o estriado”. Deleuze operacionaliza os conceitos acima enquanto articulações entre os espaços nômades e sedentários na forma de territórios existenciais coletivos, a partir de uma mescla tradutória entre o *ir* e *devir*. (DELEUZE, 1997, pg. 184).

A dobra, ou seja, os atos performativos dos ‘emissores’ cegos de *Ensaio sobre a Cegueira*, atualiza a noção de espaços estriados em Deleuze na medida em que:

entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.184)

⁵⁰ Essa visão da cegueira enquanto uma ‘dobra para dentro’ a partir da perspectiva de Deleuze foi uma contribuição significativa do Prof. Dr. Adriano de León durante a Banca de Qualificação desta tese.

Enquanto ‘dobra’, a cegueira é travessia do *Eu* na constituição de processos identitários, que na visão de Deleuze, passa a compreender o indivíduo como invenção da linguagem, sendo o ego um efeito linguístico. Desse modo, concebe-se a tradição discursiva de Saramago enquanto um modelo de rizoma nos moldes conceituais propostos por Deleuze – um sistema aberto de multiplicidades, *“um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”*. Assim, ao cartografar por meio da escritura as vozes portuguesas, Saramago impõe uma *“microfísica oblíqua”*, um *“sistema a-centrado”* de circularidade cultural, a partir dos quais os rizomas das vozes contrapõem as fronteiras da tradição e tradução das culturas populares a partir de um processo de escritura. O rizoma pode ser observado, portanto, como a arqueologia das vozes portuguesas, recuperando historicamente as falas e a memória coletiva a partir do ponto de vista de um contador de histórias, um *Eu* que testemunha e reconta o acontecido, com base no ponto de vista das culturas das bordas, tecendo assim a experiência histórica e cultural do povo português, ao empreender simultaneamente uma reflexão sobre a língua, a lusofonia e a identidade.

Ensaio sobre a Cegueira é modelar na relação entre voz e *performance* na poética da ‘escuridão’ empreendida pela escritura de Saramago. A dobra branca na obra em tela performatiza os personagens, o espaço e o enredo no jogo escatológico entre a crueldade e o mito, formando a dêixis do empenho do corpo em sua mais complexa abertura comunicativa. A ausência de nomes nos personagens, a atemporalidade da escritura e a

trajetória descensional da narrativa designam as travessias do corpo no *displacement* pós-moderno. O corpo desagregado dos sentidos busca redescobrir-se e re-configurar-se enquanto acontecimento existencial na narrativa:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (EC, p. 64)

Em um universo sem visão, a vocalidade torna-se, a partir do gestual, o trânsito performático de experiências, realizações identitárias e da elaboração de alteridades. A voz transpõe as fronteiras do caos, criando a sensação de pertencimento, o sentido de estar-se em casa. Afinal, a voz é a faculdade a partir da qual todos os personagens compartilham de certa humanidade, da solidariedade linguística capaz de agregar e tornar-se instância de alteridade.

Portanto, o corpo-voz estabelece os contornos físicos da subjetivação, produzindo efeitos não-metafóricos, mas literais do corpo-máquina, junções e disjunções do funcionamento orgânico, da mecanização do olhar, ouvir, falar, respirar, secretar e ver, condensados na imaterialidade da dobra invertida que é a cegueira branca. O agenciamento do corpo performativo na ausência da visão converte o paralinguístico e o extralinguístico em suportes sígnicos, engendrando relações sociais em acontecimentos desterritorializados da voz, rituais

orquestrados no corpo na reconstituição de identidades, em uma complexa teia de recombinações sociais e identitárias que dão norte à obscura textualidade de cegos.

Compreender a linguagem nesse nível de textualidade, ou seja, rizoma, multiplicidade, corpo sem órgão que não cessa de se propagar para todas as direções, significa dialogar com uma cadeia semiótica que se aglomera e aglutina em ramos diversos, derrubando qualquer idéia de universalidade linguística, pois na ausência da comunidade linguística homogênea, inexiste o locutor-auditor ideal.

Ao pensar nessa ausência, Saramago codifica efeitos de *performance* que estão além da plasticidade da ação-voz, agindo no/sob o corpo do leitor-personagem, que passa a inter-agir corporeamente através da sinergia da recepção. Nesse sentido, a peça *Que farei com este livro?* é emblemática na fusão personagem e leitor quando em uma das últimas falas, Camões lança a pergunta: “Que farei com este livro? ... Que fareis com este livro?”. O dilema sobre o destino da obra *Os Lusíadas*, objeto de discussão do respectivo texto dramático, torna-se fortemente demarcado no enunciado pelo uso dos dêiticos e das flexões verbais. Fica evidente o endereçamento a um *eu* e a um *tu*, respectivamente, autor-narrador e leitor, co-participantes do ato performativo instaurado. Deste modo, a peça que tem por título um questionamento endereçado a um *eu* finaliza seu percurso com um questionamento endereçado a um *tu*, deixando nas mãos do leitor a resposta do enigma – Qual é, afinal, a verdade por trás de *Os Lusíadas*? – Como em toda sua estética, Saramago tenciona a problemática chave do discurso literário a partir da respectiva obra–

conferir voz ao leitor enquanto partícipe central no desdobramento da narrativa.

Analogamente, Zumthor (2000) teoriza sobre a existência de um sentido de prazer no ato de falar a partir da mobilidade de funções fônicas e corporais na criação do cenário da produção da fala como objeto performático da comunicação. Os recursos poéticos e simbólicos da fala denotam a intervenção do registro do texto escrito como atualização da presença da voz com a idéia de um locutor e de um receptor sempre presentes, despontando a idéia da *performance* no nível discursivo. As contribuições de Paul Zumthor (2000) com relação à *performance* integram o corpo no sistema de comunicação vocal, numa dinâmica que ao mesmo tempo integra o ser e delimita as condições espaço-temporais de realização.

A *performance* e recepção se fundem, culminando todos os elementos de compreensão na percepção sensorial. Ao associar *performance* à competência, Zumthor (2000) traz à tona o conceito de 'intérprete', sinalizando o agir demarcado sobre condutas, os saberes mediados por um 'corpo atuante e teatralizado' no jogo comunicativo. Esse 'saber fazer' e 'saber ser' do intérprete denotam a eficácia e responsabilidade da mensagem: a *performance* é, portanto, uma tríade entre emissor, receptor, mensagem, e as reverberações do corpo e vozes que canalizam os sentidos comunicativos.

Notadamente, o corpo teatralizado no ato comunicativo é sintomático no processo de escritura saramaguiana. A tradição discursiva do autor aponta esse saber fazer e saber ser, na medida em que o discurso dos personagens esquematiza a oralidade a partir do princípio

estabelecido pelo próprio autor ao confessar que suas obras devem ser lidas em voz alta. Esse princípio canaliza o empenho do corpo dos personagens através da motricidade de seus enunciados, que ganham vida quase que cinematograficamente para além do suporte do livro, chamando o corpo dos leitores para o palco da enunciação, através da relação entre intérprete e receptor.

3.2. As Vozes Teatrais de José Saramago⁵¹

O objetivo da reflexão acerca do teatro em Saramago advém da natureza performática própria do texto dramático. O *corpus* teatral saramaguiano em nada difere da poética das vozes dos romances analisados nesse estudo. A ausência de inovações formais ou mesmo o fato de serem ‘obras encomendadas’, conforme apontam Carlos Reis e Christine Zurbach, fragilizam a notabilidade do teatro no contexto da estética e da produção autoral. Por outro lado, a mediação do autor nunca se mostrou tão presente e cortante quanto em suas peças, ao problematizar o caos do mundo por meio de um discurso predominantemente poético. Em outras palavras, o interlocutor do teatro saramaguiano é o autor atuando em primeiro plano enunciativo. Vale, portanto, fazer uso da terminologia de Zurbach ao denominar o teatro de Saramago de ‘dramaturgia da intervenção’: tais textos são reflexos da natureza política autoral e sua agência ideológica na sociedade em que vive.

⁵¹ Como algumas das peças em Saramago não foram publicadas no Brasil, utilizaram-se dois recursos: 1) versão da editora Caminho; 2) versões digitalizadas. Para esse 2º caso, não iremos citar referência. Ressaltamos que algumas edições encontram-se esgotadas em Portugal, daí o uso inevitável da obra digitalizada.

O teatro é por excelência a construção dos atos de fala e a ilustração da *performance* em Saramago, levando-nos a considerar suas asserções acerca da vocal no tocante a produção das cinco peças: “A Noite” (1975), “Que farei com este livro?” (1980), “A Segunda Vinda de São Francisco de Assis” (1987), “*In Nomine Dei*” (1993) e “Dom Giovanni ou o Dissoluto Absolvido” (2005). Para o escritor em entrevista concedida a Luiz Garcia, há diferenças e similitudes marcantes no texto teatral e no romanesco: “Não há teatro sem conflito... A diferença está no facto de o romance tender à análise, ao passo que o teatro procura de preferência a síntese. O texto romanesco expande-se, o texto teatral concentra-se”.

Essa tendência à concentração do teatro refere-se à corporeidade da apresentação, das dinâmicas do corpo delimitadas pelo espaço do palco e pelo comportamento do auditório. A *performance* teatral é renovada, mas sempre dentro de uma mesma cronologia, do mesmo *pathos*, numa certa previsibilidade que foge à recepção do romance, daí sua fugacidade, sua expansão. A teoria dos gêneros textuais desde Platão, Northrop Frye, Anatol Rosenfeld e Emil Steiger propõe-se a discutir e classificar o épico, o lírico e o dramático numa tentativa filológica-didática. Essa separação tricotômica sem levar em consideração as confluências dos gêneros afasta a literatura de uma pressuposição híbrida. Por sua vez, o lírico e o épico atingem seu ápice de expressividade no território dramático, corroborando com o pensamento de Zumthor sobre toda literatura ser essencialmente teatral.

Vislumbrar, portanto, o discurso dramático como fusão de lírico e do épico é despertar uma nova visão acerca dos efeitos estéticos da vocalidade, na medida em que a voz denota uma relação de inteireza

comunicativa, uma presença física, simultaneamente cultural e temporal, capaz de extrapolar suas sonoridades, num jogo de sons e combinações rítmicas.

Em *Performance, Recepção e Leitura*, Paul Zumthor (2005) aduz que a recepção e a *performance* possuem uma relação estreita, a ponto de toda recepção se cristalizar sob a forma de uma percepção sensorial, de um engajamento do corpo em direção ao texto, a ‘fisicalidade’ do vocal despertado pelo escrito/impresso com as ressonâncias desse movimento no processo de leitura. Esta categorização zumthoriana permite inferir que toda literatura é uma expressão de teatralidade, quando indaga o teórico em tela, “toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”

A *performance* é inerente ao texto teatral, e não pode ser compreendida apenas como extensão isolada da voz em si. A *performance* é a força que evoca o cenário de produção das vozes, a articulação da fala, o nível semântico, o nível verbal de elocução, os movimentos do corpo e o dinamismo pragmático no jogo de elipses, silepses, pausas, convenções e reiteraões.

A categorização levantada por Zumthor (2000) acerca da *performance* diferencia duas vertentes capitais da tessitura literária: texto e obra. Enquanto o texto se refere a um encadeamento de enunciados, a obra desponta na *performance* como o texto que ‘adquire vida e volume’ no ‘palco’ da enunciação. Nessa perspectiva, o receptor/leitor recebe um papel de destaque, ao deixar as sombras do anonimato da crítica discursiva e ganha tónus de elemento central na semiose comunicativa. Desta forma, o princípio da recepção subjacente à *performance* diz respeito

ao corpo que se engaja, vibra e sugere poeticidade àquilo que é lido, propiciando prazer na operação do ato de ler.

Outrossim, a *performance* é uma experiência atemporal, pois ao modificar tempo e conteúdo, concomitantemente, muda a função social, pois não possui formas fixas e cristalizadas. Cada nova leitura, cada nova realização da voz implica em uma *performance* distinta, um aspecto da movência das vozes e do nomadismo das falas, aspectos da volatilidade e flexibilidade do vocal, enquanto realidade acústica e comunicativa.

A relação entre Saramago e o teatro ocupa uma dimensão didática, de tornar a ironia em um elemento vivo no palco. Para Maria Alzira Seixo, em “O Essencial sobre Saramago” (1987, p.15):

É uma forma textual diferenciada de uma mesma mundivivência literária que encontra nas relações entre verdade e ficção, entre tempo e reflexão, entre viagem e conhecimento, o essencial da sua problemática - e que a sedução pelo teatro, que não será decerto a forma privilegiada da sua manifestação artística mas que a adquire um aperfeiçoamento gradual ao longo destas três tentativas, corresponde até certo ponto, a nosso ver, à necessidade explicativa e moralizante (didáctica, se quisermos) de mostrar ao vivo, representando-as para além da mimese narrativo-descritiva, para além da dualidade irresolúvel e incerta literatura/vida, as parcelas de uma totalidade expressiva que cabe ao escritor explorar e transmitir.

A “poesia” para Zumthor é a ritualização da linguagem, e todo ritual é performático. A *performance* é senão um atravessamento do corpo entre a corporeidade do ato enunciativo e a recepção do texto, no caso da literatura. Destarte, a ‘encenação’ do corpo na dêixis vocal da dramaturgia saramaguiana sinaliza as seguintes esferas corpóreas:

- 1) O corpo político a partir da visão foucaultiana em *A Noite*;
- 2) O corpo histórico a partir da desconstrução dos ‘fios e os rastros’ de Camões em *Que farei com este livro?*
- 3) O corpo místico-religioso nos embates entre o sagrado e a negação do theos, conforme *A Segunda Vinda de São Francisco de Assis* (1987) e *In Nomine Dei* (1993).
- 4) O corpo desejante a partir *Dom Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* com a musicalização do mito de Don Juan às avessas.

Essa cartografia do corpo na discursividade saramaguiana encontra nos pressupostos linguísticos de Deleuze e Foucault a idéia de corpo-performático para categorizar a máquina-semiótica teatral em Saramago, vista como ato-enunciativo enfático da tradição discursiva do autor. Os rizomas da voz no texto teatral de Saramago empenham essas esferas do corpo dialogando com o corpo linguístico-cultural comum a todas as outras perspectivas do corpo acima descritas.

Essa prerrogativa do corpo na primeira obra dramática de Saramago, *A Noite*, denota a tessitura complexa e mítico-narratológica da voz-presença. Sendo dedicada a Luzia Maria Martins, pessoa que o incentivou a escrever a peça, Saramago descreve a redação de um jornal entre a noite de 24 para 25 de Abril de 1974, data que eclodiu a Revolução dos Cravos. A ação teatral compreende as vozes dos redatores, editores e jornalistas numa situação paradoxal de acomodamento e euforia – “há-de parar a máquina” x “a máquina há-de andar”. Uma atmosfera de desinteresse, medo e conflitos quanto ao estado social e político da nação.

As mentes daquele veículo jornalístico indagavam sobre como a mídia teria um papel informativo na Revolução, e daí, vê-sediferentes partes do corpo do Jornal: tipografia, direção, administração e redação, como instâncias conflitivas, reunindo interesses díspares, por um lado, a permanência do regime; do outro, a instauração de um novo modelo político.

Em síntese, o corpo na cadeia textual de *A Noite* sinaliza as relações de subjetivação e poder discutidas por Foucault, tomando por base o adestramento corpóreo e seus efeitos nos contextos de poder-saber das sociedades. O corpo é visto como eixo através do qual perpassam as tecnologias de disciplina, controle e vigília do Estado na formação do domínio sobre o corpo, criando-se uma ‘economia da punição’, cujo objetivo é diminuir a presença do sujeito na instância do seu próprio corpo. Sendo simultaneamente produtivo e submisso, o corpo é escritura de si e das instâncias de poder exercidas por e sob este. Na mesma medida em que está sujeito à dominação, a corporeidade produz estratégias de resistência, pois os saberes elaborados pela redação do jornal contrapõem as forças da máquina estatal. Dessa forma, a *performance* dos corpos nesse texto dramático não preconiza o fluxo do discurso político, mas a ordem do discurso como forma de compromisso entre dominadores e subalternos, dialogando o mesmo conceito de ‘controle’ discutido por Deleuze (1998), através da ambivalência dos sentidos do corpo-máquina, corpos dependentes de outros corpos e outras máquinas, amarras que sustentam a corporeidade pós-moderna nas prisões do contrato social.

A voz segue o percurso da *performance* na forma de um *happening*⁵² conforme pondera Renato Cohen. Na medida em que se torna ritual do instante presente, a *performance* estabelece um *topos* cênico do enunciado na temporalidade do discurso. Desse modo, as *performances* em *A Noite* são realizações e acontecimentos semióticos, através da idéia de um corpo fragmentado na episteme social e cultural da cinética do cotidiano político.

As rubricas teatrais em *A Noite* (as indicações presentes no texto) sinalizam os moldes através dos quais Saramago vislumbra os atos de fala. Assim, a única maneira através da qual, os atos enunciativos operacionalizam a *performance* é pela maneira como a história é contada. Dessa forma, a voz do autor está implicitamente presente nos sujeitos comunicantes da peça por meio de atos ilocucionários, emitindo suas crenças e enunciando uma atitude diante do contexto, ao fazer do ato ilocutório a realização do processo comunicativo através da presença do outro, o leitor-espectador.

O corpo entra em cena como uma exterioridade “afetada pelas forças do mundo” (PELBART, 2008, p. 72). Nessa perspectiva, partindo de Deleuze, o corpo é permanentemente submetido a encontros com o meio, com outros corpos, com a voz e com a imagem de si. A representação simbólica corporal estabelece uma semântica da vocalidade, um processo de significação do ‘saber-perceber’ propiciado pelo cinético-tátil. (SHEETS-JOHNSTONE, 1990).

Tal semântica da vocalidade atravessa outros textos teatrais de José Saramago. *Que farei com este livro?* é uma alegoria arqueológica do corpo histórico através da reconstituição biográfica, oscilando fatos da escrita de

⁵² Para Cohen, toda *performance* é um *happening* na medida em que o corpo enuncia e anuncia um acontecimento.

“Os Lusíadas” entre o real e o fantasiado. Diferente de outros autores como Garret que pinta um Camões romântico, Saramago propõe um debate crítico, a re-interpretação do mito através do juízo de valor historicista, partindo de um Reino mais interessado em sua conquista marítima do que na construção de uma memória literária, conforme no ousado diálogo entre Camões e Dom Sebastião:

Neste livro que aqui vedes tenho escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações, do povo de que sois senhor. Permitti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...
(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se [...]. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos)

Essa junção do histórico e do ficcional, itinerário comum da produção literária saramaguiana, à semelhança da primeira obra dramática, desenvolve um desejo moralizante e didático. Partindo de Seixo (1987, p. 32):

poderá consistir numa homenagem a Camões, já que é toda a problemática da publicação de Os Lusíadas que aqui se dramatiza: o desinteresse do rei e da corte, a miserável situação material do poeta e da sua mãe, as relações com a Inquisição, o negócio do impressor. No entanto, a força extraordinária que esta peça adquire, no seu respeito pela situação histórica (política, social e linguística), é a de justamente poder ultrapassá-la para constituir um libelo contra a situação desprotegida do escritor, que é de todos os tempos mas porventura mais nossa, mais atentos que deveríamos ter-nos tronado às relações de produção no meio cultural, nomeadamente no literário - e essa intenção torna-se mais sensível através da proeminência que na acção se dá a personagens como as de Diogo Couto e Damião de Góis, que alargam a simbologia do escritor-poeta à liberdade de pensamento e de contestação. No entanto, não se pode já falar

aqui de corpos colectivos, como na peça anterior, embora o meio intelectual e o cortesão estejam bem marcados; trata-se, de preferência, de uma relação entre o indivíduo e o tempo em que vive, inóspito, opressor, indigno - e da relação deceptiva daqui decorrente.

De fato, Saramago não põe à prova *Os Lusíadas*, mas toda uma tradição discursiva mítico-cultural que promove a imagem de um país megalômano. O autor propõe através da fala de Diogo de Couto um “sonhar com olhos abertos”, na tentativa de buscar o real, daí a descrição de Damião de Góis: “Falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência.” (*QFL*,II). O questionamento acerca dos descobrimentos e sua relativização são expressos pela mãe do poeta, Ana de Sá, ao fazer menção as oitavas de *Os Lusíadas* lidas pelo filho. Para ela, a Índia é tão somente a doença de Portugal, resultado da ambição de Dom Sebastião. Ana de Sá empresta sua voz ao povo, desmistificando e reordenando toda tradição mítica da cultura lusitana, ao questionar o empreendimento luso da expansão marítima.

Sua terceira empreitada teatral faz parte da trilogia religiosa. *A Segunda Vinda de São Francisco de Assis* remete a um pretense biografismo sobre a vida do santo, mas que foge completamente ao relato histórico, fazendo um intercruzamento com a segunda vinda de Cristo. No texto em questão, a ordem franciscana se transforma numa empresa, preocupada em incrementar a qualidade do produto vendido ao mundo que é a fé. Elias, o novo diretor-presidente dos franciscanos enfrenta um entrave substancial que é o reaparecimento de São Francisco e o seu ideário de pobreza e sofrimento.

Desarticulando as vozes religiosas, Saramago inscreve a fé sob o signo da dúvida, e Francisco ao encontrar Pedro, o rei dos pobres, nas suas andanças, no afã de agregar adeptos para sua causa de despojamento e da negação dos bens materiais, converte-se, dessa vez a um novo ordenamento do mundo:

Como queres tu que os pobres destruam os ricos? Como queres que os fracos destruam os fortes? Como queres que os inermes arredem os poderosos? Que armas nos dás, Francisco? É um engano supor que os ricos são poucos. É preciso ser-se pobre, estar colocado no ponto de vista do pobre para ver como só ricos são numerosos. Há dias em que andamos na rua e só vemos ricos... Não somos pobres iguais. Tu tornaste-te pobre para poderes ganhar o céu e nós que pobres fomos e pobres continuamos a ser, nem a terra conseguimos conquistar. Não me leves a mal, Francisco... Foste pedir a pobres o que pobres não podem fazer: acabar com os ricos.

Com essa “anti-conversão”, Francisco se convence de que é a pobreza a grande vilã da humanidade, decidindo, portanto, lutar contra tal flagelo, a partir da compreensão de que não há santidade nenhuma em ser pobre. Essa novíssima voz compartilha das falas da teologia da libertação, defendida por teólogos como Leonardo Boff, dentro da perspectiva da justiça social e da igualdade.

A *performance* do devocional denota-se como fator chave na configuração do sagrado entre o santo e demais personagens. A relação de troca com os santos geralmente realizada no catolicismo através das promessas é executada dessa vez pelo próprio São Francisco de Assis, invertendo suas ações e projetando sua *performance* em outro campo do simbólico, dessacralizando a voz beatificada e canalizando a *performance* dentro da esfera do profano.

Repensando a religião a partir das relações capitalistas que estão inseridas na sociedade, o autor empreende uma total negação do mito franciscano, indo além, negando a célebre máxima bíblica de que é “mais fácil um camelo passar por uma agulha, do que um rico entrar no reino dos céus”. Essa noção nietzchiana transmundana de que a ciência ocupou o lugar de Deus, bem como a perspectiva da prática dos atos de fala da religião enquanto negação do mundo, preenchem os esquemas do imaginário saramaguiano, apresentando o religioso como *displaced*.

Por sua vez, a peça de 1993, *In Nomine Dei*, traduz o caráter episódico da escritura teatral saramaguiana, desta vez, representando a intolerância religiosa entre os católicos e protestantes anabatistas no século XVI na cidade de Münster no norte da Alemanha. Neste caso, instala-se um governo ‘comunista’ evangélico, revogando o uso de dinheiro, das dívidas e das leis para se criar um patriarcado bíblico, começando então uma carnificina entre seus habitantes, e conforme fontes históricas, dos aproximados 14.000 habitantes, sobreviveram cerca de 2.000.

Na obra em tela, a escrita advoga contra a barbárie advinda da intolerância religiosa, tema, aliás, recorrente na escrita do literato:

Que não sejam estas palavras tomadas como uma nova falta de respeito às coisas da religião, a juntar à Segunda Vida de Francisco de Assis e ao Evangelho segundo Jesus Cristo. Não é culpa minha nem do meu discreto ateísmo se em Münster, no século XVI, como em tantos outros tempos e lugares, católicos e protestantes andaram a trucidar-se uns aos outros em nome do mesmo Deus - *In Nomine Dei*- para virem a alcançar, na eternidade, o mesmo Paraíso. Os acontecimentos descritos nesta peça representam, tão-só, um trágico capítulo da longa e, pelos vistos, irremediável história da intolerância humana. Que leiam assim, e assim o entendam, crentes e não crentes, e farão, talvez, um favor a si próprios. Os animais, claro está, não precisa (IND, p. 04)

O diário espanhol “El Mundo” em reportagem do dia 28 de Fevereiro de 2008, noticiando a montagem da peça *In Nomine Dei* pelo Centro Andaluz de Teatro (CAT), assim se referiu à essência do texto:

Saramago oferece com sua elaborada e charmosa prosa uma denúncia contra a intolerância. Essa praga que não cessa em perturbar a humanidade e volta a aparecer cada vez com mais força. A obra começa com o anormal extermínio dos discrepantes, dos que não se deixam levar o que é seu: bens ou idéias. Extermínio cruel com o qual se concluem indefectivelmente os embates da intolerância, sempre baseadas na covardia.⁵³

Sendo transformada em ópera pelo italiano Azio Corghi sob o nome de “Divara”, *In Nomine Dei* discute o que Saramago denomina de “Corpo de Deus” ou “Fator Deus”, em artigo de igual nome:

Já foi dito que as religiões, todas elas, sem exceção, nunca serviram para aproximar e congregar os homens, que, pelo contrário, foram e continuam a ser causa de sofrimentos inenarráveis, de morticínios, de monstruosas violências físicas e espirituais que constituem um dos mais tenebrosos capítulos da miserável história humana. Ao menos em sinal de respeito pela vida, deveríamos ter a coragem de proclamar em todas as circunstâncias esta verdade evidente e demonstrável, mas a maioria dos crentes de qualquer religião não só fingem ignorá-lo, como se levantam iracundos e intolerantes contra aqueles para quem Deus não é mais que um nome, nada mais que um nome, o nome que, por medo de morrer, lhe pusemos um dia e que viria a travar-nos o passo para uma humanização real.

⁵³ Tradução livre de: *Saramago ofrece con su elaborada y hermosa prosa una denuncia contra la intolerancia. Esa plaga que no cesa de azotar a la humanidad y vuelve a aparecer cada vez con más fuerza. La obra empieza con el exterminio aberrante de los que discrepan, de los que no se dejan arrebatar lo que es suyo : bienes o ideas. Exterminio cruel con el que concluyen indefectiblemente las oleadas de la intolerancia, siempre basada en la cobardía.*

As abordagens empreendidas por Saramago na dramaturgia de tema religioso trabalham o corpo mítico-transcendente, com base no princípio de que o corpo carnal é superior ao corpo espiritual. Nessa visão, o homem é divindade, criador e criatura, imanência e transcendência, cuja *performance* não se restringe à resignação do corpo, a sua mortificação e nulidade, mas aponta a supremacia do físico sob o espírito e o domínio do material sob o atemporal. A mesma humanidade de Deus de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* transfigura a alma enquanto presença incessante corpórea, circunscrita pelo desejo e pela desalienação religiosa, tornando o divino em objeto e o ser humano em sujeito da História. Não se trata de afirmar que inexiste Deus nas peças em questão ou na obra saramaguina. Pelo contrário, Deus é presente, mas apenas desarticulado em um corpo incapaz de agir diante do *chronos* histórico conduzido pelos homens.

O corpo mítico auto-performativo, capaz de revelar-se a si mesmo no ápice da experiência dramática social, negociando significados nas práticas enunciativas, relativiza a linearidade da narrativa dramática e produz situações de reflexividade por meio de um novo cenário conduzido pelas vozes dos personagens, das tessituras de novas identidades e experiências socioculturais.

O corpo teológico cede espaço para o corpo desejante na mais recente peça de Saramago, *Dom Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*. Ao retomar a magna ópera de Mozart, de denominação semelhante, "*Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*", Saramago empreende a escrita dramática em dois atos que oscilam entre o *dramma giocoso* e a *opera bufa*, em um claro dialogismo com a obra de Mozart, tomando a figura mítica

de *Don Juan*, o sedutor, como emblema da noção de corpo desejante, instância modelada pela linguagem e pelo sujeito.

Ao desalojar o homem do seu corpo, nas palavras de Zumthor (2005), a voz eleva o indivíduo para além dos seus limites corpóreos, tornando a fala o seu prolongamento. Eroticamente, a voz repousa no silêncio do corpo e transforma em si o sentido da linguagem. Dessa forma, o ato de ler carrega consigo um permanente anseio de revitalizar a *performance* e sua unidade.

Iniciando seu texto na cena do julgamento de *Don Juan*, justamente no ponto em que a ópera de Mozart acaba, a peça saramaguiana instaura seus jogos de inversão. Nesse trecho desponta um dos ápices irônicos:

Comendador

Assim o quiseste, assim o terás. Que as portas da morada do Demónio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te, tu já não és deste mundo. Vai!

Don Giovanni

Estás louco varrido.

Comendador

Vai!

(Uma chama alta brota do chão para imediatamente se apagar.)

Don Giovanni

Continuo aqui, comendador. Experimenta outra vez, mas com mais força. Grita para que o Demónio te ouça e mande abrir a porta.

Comendador (gritando)

Vai!

(Levanta-se uma chama mais pequena que a primeira e logo se apaga.)

Don Giovanni

Falhaste, comendador, pelos vistos não tens nenhuma influência no governo do inferno. Talvez seja por estares no paraíso, talvez não haja linhas de comunicação. Dou-te mais uma oportunidade, a última. Costuma-se dizer que às três é de vez.

Comendador (com desespero)
Vai, maldito, vai! Ordeno-te que vás!
(Uma terceira e insignificante labareda sobe e desaparece.)
Don Giovanni
Acabou-se o gás.
(Don Giovanni ri às gargalhadas enquanto o Comendador, lentamente, como se todo o corpo lhe doesse, se vai tornando rígido, imóvel.)

Ao tornar o dramático mais carnal do que religioso, o colecionador de amantes acaba sendo ludibriado por uma de suas amantes, Elvira, quebrando o mito em torno de seu nome, e fazendo de Don Juan um mero Giovanni, cuja virilidade é questionada por Dona Ana.

Com sua áurea mítica partida, o antes conquistador é destituído de si, e passa para a esfera de 'seduzido', pregando juras de amor e fidelidade, à espera de um amor feminino. Entre a solidão e o ostracismo, o dissoluto é absolvido pela simples camponesa Zerlina, que após muito relutar, faz Giovanni apaixonar-se e torna-lhe um homem comum.

Apesar da forte influência da música, Saramago confessa que a peça foi concebida para ser declamada, ou seja, recitada em voz alta com palavras e gestos apropriados e convenientes:

Consideremos o caso de Lorenzo da Ponte, libretista, como se sabe, da ópera Don Giovanni de Mozart. Nessa época o libretista tinha de escrever para a música porque, de um modo geral, a música preexistia ao texto, quer dizer, a música primeiro e só depois o texto. Composta uma ária, mandava-se ao libretista, e este, que sabia música, escrevia as palavras necessárias, seguindo, claro está, a linha argumental antes estabelecida. Hoje as coisas são diferentes. Tanto assim que eu pude escrever o meu Don Giovanni como se ele se destinasse a teatro declamado, e não a ópera. Estava a escrever para uma ópera, é certo, mas não tinha que subordinar o texto a uma música que, aliás, nesse momento, ainda estava por compor.

No caso em questão, primeiro o texto escrito foi produzido para, em seguida, produzir-se o texto musical por Azio Corghi. Esses diálogos entre o escrito e o musical corroboram com a vocalidade da palavra e do gesto, conforme atesta a musicóloga italiana Graziella Seminara, ao afirmar ter o autor conseguido um bom equilíbrio entre “texto, dramaturgia e música”, efeitos visíveis na produção feita por Corghi, com a criação um parlato rítmico onde os homens cantam e as mulheres falam.

As confluências entre voz e *performances* no teatro saramaguiano apontam o discurso enquanto acontecimento, agregando o verbal e o não-verbal conforme pontua Zumthor (2005) em sua poética da vocalidade, e com isso, a obra saramaguiana discute cabalmente a semiose entre a enunciação e o enunciado, re-atualizando-se na recepção e na dramatização do palco a *performance* enquanto grande matriz cultural e metonímia da identidade portuguesa. As cenas das vozes teatralizam o corpo a partir de uma atitude do autor diante do texto com um posicionamento crítico acerca da História e da sociedade, um exercício etnolinguístico na tarefa de cartografar o corpo-memória de Portugal.

4. O cerco da palavra

“Os livros estão aqui como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurar o sentido novo”
(História do Cerco de Lisboa)

4.1. Saramago: o “manual de caligrafia”

O processo de escritura é o sintoma que ancora o sujeito-escritor na vida. Sendo este um leitor por excelência, o autor é aquele que sempre mira em outros horizontes, ao transformar o vazio na própria existência da linguagem. A escritura, dessa forma, é o signo através do qual o *Eu* avança sobre o *Outro*, um incansável cerco de palavras onde o autor se vê a todo instante nomeando e ressignificando a escritura através do engajamento consciente dos desdobramentos das vozes no plano textual.

A atualização da escritura em Saramago se dá pelo valor e necessidade que o autor percebe acerca da língua enquanto mediador entre o homem e as coisas. Cercar as palavras é buscar identidade, nomear e trazer à vida através das vozes aquilo que está ausente ou invisível. Nomeando, Saramago impõe no nível onomasiológico o sentido original das palavras, imbuindo de sentidos enunciativos os encadeamentos performáticos que suscitam os enunciados dos personagens. A tese sobre a importância de nomear, sobretudo os nomes próprios, é antecipada pelo autor-narrador em *Memorial do Convento*:

tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós dependem (...) (MC, 211)

Nessa perspectiva, tome-se, como exemplo, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas. Naturalmente, os nomes próprios operam funções

específicas na constituição da narrativa enquanto agenciamentos identitários, na medida em que revelam as nuances da visão etnolinguística saramaguiana, ou seja, os mecanismos através dos quais a oralidade é codificada na escritura. Percebe-se nesse aspecto o momento em que Baltasar se apresenta no corpo da narrativa:

O meu nome é Baltasar Mateus, todos me conhecem por Sete-Sóis, o José Pequeno sabe por que assim lhe chamam, mas eu não sei desde quando e porquê nos meteram os sete sóis em casa, se fôssemos sete vezes mais antigos que o único sol que nos alumia, então devíamos ser nós os reis do mundo, enfim, isso são conversas loucas de quem já esteve perto do sol (...)" (HCL, p. 236).

Se por um lado o nome Baltasar remete a certa historicidade bíblica a partir da figura do sábio Rei Mago que presenteou Jesus com a mirra, por outro, a alcunha Sete-Sóis sinaliza a identificação com o misticismo. Os binômios 'nobreza x popular' e 'sagrado x profano' são corroborados nos nomes de tais personagens, incluindo Blimuda cujo sentido traz na raiz o verbo latino *mundar* (purificar):

O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, Mas a tua mãe foi açoitada e degredada por ter visões e revelações, aprendeste com ela, Não é a mesma coisa, eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo, Mas persignaste-te com o teu sangue e fizeste-me com ele uma cruz no peito, se isso não é feitiçaria, Sangue de virgindade é água de baptismo, soube que o era quando me rompestes, e quando o senti correr adivinhei os gestos". (MC, 77-78).

Essa mesma lógica de nomear, trazendo os códigos da oralidade para fixação na escritura é recorrente em toda tessitura do autor. Ao observar o texto saramaguiano enquanto dissimulação da escritura, nota-se a discursividade imbuída do jogo de sentidos, metalinguagem do

processo de elaboração literária, uma meta-análise do poder autoral na construção e ressignificação de experiências e memórias a partir do ficcional e do real, em um movimento reflexivo acerca da natureza da escritura e de sua função na sociedade. De fato, essa temática preenche todos os espaços da discursividade saramaguiana, inclusive com um romance totalmente dedicado ao assunto – *Todos os Nomes*.

A tarefa de nomear é incansavelmente recorrente em todas as obras de Saramago, destacando de igual modo o processo onomasiológico em *A Caverna* e *Levantado do Chão*. No primeiro caso, o personagem Cipriano Algor é *suis generis* dentro da construção da cadeia narrativa. Sendo artesão ceramista, a etimologia do nome ‘algor’ remete a frieza, opondo ao estado de calor em que as esculturas do oleiro são construídas. Cipriano então usa o nome como signo motivador da tensão entre o frio inerte dos enunciados em suspensão e o calor da linguagem quando alimentada sob a forma de arte. Por sua vez, a família Mau-Tempo, de *Levantado do Chão*, problematiza a situação de marginalidade em que viverão todas suas gerações na paisagem campesina do Alentejo. Nesse último caso, torna-se sintomático que, além da ordem social contrária, a natureza igualmente conspira contra tais personagens.

A preocupação em nomear, ou ainda, fazer da escritura um emblema de ressignificação histórica e metalinguagem acerca da própria escritura são aspectos pontuais na tradição discursiva do autor. Ao re-nomear a nova história do cerco de Lisboa, o ‘deleatur’ Raimundo Silva não apenas problematiza a questão da escritura, mas desarticula a História Oficial. Chama-se atenção para o fato de que o termo deleatur refere-se ao sinal de pontuação usado pelos revisores no processo de alteração textual

durante a fase tipográfica. Dentro da cadeia textual, o autor-narrador tenciona a problemática do incansável processo de escrever, revisar, nomear, re-escrever, através da intervenção de Raimundo, cujo nome etimologicamente remete a idéia do sábio protetor, que passa de mero revisor a autor de uma nova história portuguesa a partir da adição do léxico “não” no corpo da narrativa. A simples inclusão do adverbial ‘não’ muda o enunciado, a função do personagem na trama discursiva e a história portuguesa, conforme observa-se:

uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como. (HCL, 50)

Para Michel Schneider (1990, p. 03), “fazer uma obra é imaginar que se está na origem da própria história e, sobretudo, da própria língua”. Essa assertiva aponta diretamente a escritura saramaguiana, visto que, conforme demonstramos, seu projeto estético-literário e seu núcleo textual simultaneamente recontam por um lado a história lusitana do ponto de vista dos subalternos, e por outro, reflete sobre os entre-lugares da língua portuguesa no mundo contemporâneo. A metaficção histórica e metalinguagem acerca da palavra, do processo de escritura e de criação textual são as forças tensionais de *História do Cerco de Lisboa*, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Todos os Nomes* - textos que a partir da figura do *Revisor* dialogam o drama apresentado por Bühler (1990) acerca da

comunicação linguística (o mundo, o emissor e o destinatário) - personagens-chave na trama, ao re-interpretar o papel da escritura e sua função social na manutenção da língua, da discussão histórica e da manutenção da memória nacional.

História do Cerco de Lisboa inaugura o debate acerca da figura do escritor e da escritura a partir das reflexões do revisor Raimundo sobre o léxico *deleatur* - a marca de apagamento e edição que o processo de revisão impõe à língua e à escritura:

Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur. usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, Lembra-me uma cobra que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda, Bem observado, senhor doutor, realmente, por muito agarrados que estejamos à vida, até uma serpente hesitaria diante da eternidade, Faça-me aí o desenho, mas devagar, É fácilimo basta apanhar-lhe o jeito, quem olhar distraidamente cuidará que a mão vai traçar o terrível círculo, mas não, repare que não rematei o movimento aqui onde o tinha começado, passei-lhe ao lado, por dentro, e agora vou continuar para baixo até cortar a parte inferior da curva, afinal o que parece mesmo é a letra Q maiúscula, nada mais, Que pena, um desenho que prometia tanto, Contentemo-nos com a ilusão da semelhança, porém, em verdade lhe digo, senhor doutor, se me posso exprimir em estilo profético, que o interesse da vida onde sempre estive foi nas diferenças, Que tem isso que ver com a revisão tipográfica (...) (HCL, p. 4)

Diferente da oralidade, a escritura permite ajustes, o controle sob a língua, a possibilidade de agrupar, re-agrupar, des-agrupar, como um jogo de quebra-cabeças de novas escrituras. Na revisão do texto da forma tradicional, cabe ao tipógrafo a função de 'limpar' os excessos textuais, por isso Derrida (1990) compará-los a farmacêuticos. Os tipógrafos manipulam o *phármakon* da palavra, como é destacado na narrativa de *História do Cerco*

de Lisboa: “confio-me à sagacidade dos tipógrafos, essa tribo colateral da edípica e celebrada família dos farmacêuticos, capazes até de decifrar o que nem chegou a ser escrito” (HCL, 04).

Ao colocar os tipógrafos na condição de “tribo colateral” conforme o trecho acima, o autor-narrador ressalta a condição de margem em que estão inseridos os revisores da escritura, lidando com os lapsos e falhas da memória, das projeções e catexias replicadas no processo de escrita pelos autores, no ciclo criador e mantenedor da escritura enquanto sustentáculo da vida, mandala dos símbolos ônticos e das pulsões sociais. O lexema ‘deleatur’⁵⁴ possui uma semântica ambígua: se por um lado, o léxico significa ‘alterar’, por outro etimologicamente, refere-se a ‘destruir’. A escolha do termo é decisiva para reforçar a idéia de que “que o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo” (HCL, 06).

Função esta corroborada muitas vezes pelo personagem Raimundo - o *deleatur* da narrativa que se desenvolve a partir de uma estrutura de encaixe, ou seja, uma narrativa dentro da outra - antecipando a preocupação na correção/apagamento de fatos históricos, lembrando inclusive a figura de Fernando Pessoa enquanto emblema da escritura:

Ninguém mais do que eu gostaria de encontrar uma explicação satisfatória, mas, se não o consegui até agora, duvido de que venha a consegui-lo, o que eu penso é que deve ter-se travado dentro de mim uma luta entre o bem e o mal, se o tenho realmente, e o lado mau, que esse temo-lo todos, entre Dr. Jekil e um Mr. Hyde, se posso permitir-me referências clássicas, ou ainda, por palavras minhas, entre a tentação mutante do mal e o espírito conservador do bem, às vezes pergunto-me que erros teria cometido Fernando Pessoa, de revisão e outros, com aquela confusão de heterônimos, uma briga dos diabos, suponho (HCL, p. 88)

⁵⁴ Dicionário de Símbolos

Além da revitalização da história factual, fio condutor da textualidade saramaguiana, o autor ressignifica a tradição discursiva peninsular ao atualizar os mecanismos retóricos medievais⁵⁵:

- a) *Inventio*: consiste na delimitação do assunto, colecionando as idéias e argumentos que serão desenvolvidos a posteriori.
- b) *Dispositio*: os materiais elencados na fase anterior são dispostos em uma determinada ordem, desde a apresentação dos argumentos à refutação de idéias contrárias.
- c) *Elocutio*: refere-se ao estilo e a linguagem empregada, os ornamentos e *topos* utilizados.
- d) *Memoria*: a retenção dos argumentos a serem enunciados oralmente na apresentação.
- e) *Pronunciatio* e *actio*: os aspectos vocais e performáticos do argumento que são expostos na apresentação.

A desconstrução retórica de tais mecanismos é inerente ao discurso saramaguiano, como pontua de forma consciente o autor-narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*: “*eu detesto*”⁵⁶ a retórica, embora dela faça profissão, pois todo o retrato é retórico: «Retórica: (um dos significados): Tudo aquilo de que nos servimos no discurso para produzir bom efeito no público, para persuadir os ouvintes” (MCP, p. 12).

Os gêneros retóricos deliberativo, forense e laudatório (CURTIUS, 1998, pg. 99-03) são diluídos e fragmentados na tessitura textual de José Saramago, originando tipologias híbridas, um discurso entremeado ou sincrético, em que convergem discursos históricos, míticos, filosóficos,

⁵⁵ Essa articulação dos mecanismos retóricos é proposta por Ernst Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1998.

⁵⁶ Grifo Nosso

ensaísticos, poéticos, oníricos e metaficcionalis originados do núcleo-duro⁵⁷ da linguagem ao tensionamento polifônico das diversas vozes discursivas – o autor, o contador de histórias, os personagens e o leitor, corroborando com a teoria da comunicação linguística de Bühler.

Na discursividade saramaguiana, a fixação do oral no escrito atualiza-se a partir da ‘caligrafia’, o grande manual de aprendizado da escritura. O detalhe do *graphos* que cuidadosamente inscreve no manuscrito a voz da memória em um labirinto textual, denota o fato de que a letra é a voz, como afirma Zumthor no livro *A Letra e a Voz*. A concepção da escritura enquanto caligrafia remonta o enunciado do autor-narrador em *Manual de Pintura e Caligrafia*:

Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender dessa maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são. (MCP, p. 94)

Um texto se caracteriza como tal, nas palavras de Derrida (1990), se esconde à primeira vista a natureza de sua composição, as regras através do qual é concebido. O texto deve, em suma, possuir vários tecidos, que ocultem a verdade, a discursividade, num jogo de simulacro da textura, lançando um novo fio no complexo ato de tecer a unidade de leitura até chegar ao nó inicial da escritura.

Outrossim, Saramago usa os fios do nó inicial da escritura na Idade Média. Dessa vez, o autor vai buscar nos textos de *exempla* a matéria-

⁵⁷ Termo usado por Gilbert Durand em *Antropologia do Imaginário* ao se referir aos fluxos de imagens do capital pensante humano que convergem em determinados contextos sócio-culturais.

prima para os traçados linguísticos, corroborando a constante necessidade de explicar.

Para Curtius (1998), o *exemplum* medieval descreve uma narrativa curta de caráter moralista, que objetiva doutrinar ou ensinar. Ao atualizar os textos de *exempla*, como foi discutido anteriormente, Saramago reconceptualiza a metáfora ao redefinir a tradição proverbial, as narrativas orais peninsulares e os mitos fundantes do imaginário ibérico em um novo nível de discursividade, corroborando com a teoria da intencionalidade de Searle de que todo comportamento discursivo é essencialmente intencionalista (Searle, 1983).

Em um excerto de *Ensaio sobre a Lucidez*, ilustra-se a atualização do *exemplum*, com a intenção didática de refletir sobre a função do voto no contexto democrático:

Mudar de lugar as palavras representa, muitas vezes, mudar-lhes o sentido, mas elas, as palavras ponderadas uma por uma, continuam, fisicamente, se assim posso exprimir-me, a ser exactamente o que haviam sido, e portanto, Nesse caso, permita-me que o interrompa, senhor primeiro-ministro, quero que fique claro que a responsabilidade das mudanças de lugar e de sentido das minhas palavras é unicamente sua, eu não “meti para aí prego nem estopa”. Digamos que “pôs a estopa” e eu “contribuí com o prego”, e que “a estopa e o prego” juntos me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra. (EL, p. 176)

A utilização do provérbio “não meter prego nem estopa” simbolicamente remete a mediação do *exemplum* e a intencionalidade (*dispositio*) do enunciante ao defender sua tese (*elocutio*) através da desestruturação de expressões fixas. A partir de um significado literal aberto, o enunciado propõe o uso específico metafórico no aforismo com a

intenção de provar uma verdade. A mesma intenção moralizadora reatualiza outros enunciados da mesma obra:

veremos se neste caso se confirma o antigo ditado “Quem fez a panela fez o testo para ela”, “De panelas” se trata então, senhor comissário, perguntou em tom irônico a mulher do médico, “De testos”, minha senhora, “de testos”, respondeu o comissário ao mesmo tempo que se retirava, aliviado por a adversária lhe ter fornecido a resposta para uma saída mais ou menos airosa. Tinha uma leve dor de cabeça. (EL, p. 238)

De acordo com a visão de Derrida, a escritura é *phármakon*, remédio ou veneno, capaz de deslocar a memória, visto que diminui a memorização, permitindo o esquecimento, e ao invés de ampliar o saber, ela o reduz, pois neutraliza as vozes. Contrariando a vida natural da oralidade, a escritura é um decalque da fala, uma inscrição criptografada fixa, produzindo um jogo de aparência, tentando se passar por verdade.

A noção de diferença é capital na recuperação empreendida por Saramago nas tradições discursivas peninsulares. Em *Gramatologia* (1992) e *A Escritura e a Diferença* (2000), Derrida introduz o conceito de diferença para desarticular a binaridade do sistema logocêntrico, totalizando a noção de desconstrução da escritura. Portanto, a escritura pode ser descentrada, tendo seu eixo de precedência sob qualquer ponto (centro ou margem). Como fármaco usado para o bem ou para o mal, a escritura ainda pode ser suplemento enquanto extensão de significados e complemento enquanto projeção da fala. Como sistema aberto, a escritura operacionaliza jogos de sentidos imprevisíveis da linguagem, sendo também passível de rastros na arqueologia de suas origens. (DERRIDA, 1990, p. 10-17).

A imobilidade da escritura, seu caráter nefasto, igualado ao da morte, conforme atesta Derrida (op cit) ao ponderar sobre os cruzamentos simbólicos entre a figura do deus egípcio Thot, senhor da escritura e também da morte, demonstra que a escritura não é a repetição do vivo (a voz), mas antes a ausência do pai-autor, da fala viva sempre presente quando enunciada.

Essa percepção da imobilidade da escritura está cartografada na tessitura literária de Saramago. A “obsessão” em preservar e registrar a fala sinaliza a tentativa do escritor em neutralizar o *phármakon* doloroso da escritura, afastando os efeitos colaterais desse remédio, na mesma medida em que pretende arquivar os diferentes registros das falas portuguesas, tornando sua obra uma “caligrafia” memorialística da cultura portuguesa. Nesta perspectiva, uma escritura inserida por elementos da fala, permite a recuperação do dito, os espaços de enunciação desse dito e a *performance* através da qual a fala foi elaborada.

Para Barthes, em *O grau zero* (2000), toda escritura é uma totalidade, vista enquanto ato de solidariedade histórica, formando uma linguagem autônoma que se funde na mitologia pessoal e secreta do autor, instalando-se assim os temas verbais da existência da escritura.

Porque, entre a língua e o estilo, há espaço para outra realidade formal da escritura. Em toda forma literária existe a eleição de um tom, de um *ethos*, se assim se quer, e é aqui onde o escritor se individualiza porque é onde se compromete. Língua e estilo são antecedentes de toda problemática da linguagem, língua e estilo são produtos naturais do Tempo e da pessoa biológica, mas a identidade formal do escritor somente se estabelece realmente fora da instalação das normas de gramática e das constantes do estilo, lá onde continua o escrito, reunido e

encerrado primeiramente em uma natureza linguística perfeitamente inocente (...).⁵⁸ (BARTHES, 2000, P. 10)

A angústia da escritura compartilhada pela solidariedade histórica de que trata Barthes ocupa uma preocupação em *Manual de Pintura e Caligrafia*, quando o narrador diante da folha em branco, questiona sobre o ato de escrever:

Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escritura falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se, em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta, se, uma vez mais em suma (a primeira vez não o chegou a ser), a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades. (MCP, p 1)

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o narrador pontua que escrever é “um estado de larvar que vai da concepção ao nascimento”, um novo começo, uma “tela branca” assim como uma “certidão de nascimento por preencher”. Esse desafio da escritura que parece infinito, remetendo ao aspecto mítico da escritura, circular e cíclico, ocupam a mente do narrador da respectiva obra:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais

⁵⁸ Tradução livre de: *Por lo que, entre La lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria existe la elección de un tono, de un ethos si se quiere, y es aqui donde el escritor se individualiza porque es donde se compromete. Lengua y estilo son atencedentes de toda problemática del language, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, allí donde continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza linguística perfeitamente inocente (...)*

uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes. (MCP, p. 10)

A escritura, em certa medida, é o signo de uma falta, uma lacuna no ser do sujeito. Portanto, escrever é ressurgir enquanto nome, enquanto assinatura, enquanto marca de subjetividade. Essa categorização aparece claramente em *Todos os Nomes*, quando a personagem o Sr. José, auxiliar de escritura do Conservatório Real, ao recuperar o verbete da senhora do rés-do-chão, inicia uma odisséia labiríntica na busca deste, que dos arquivos mortos passa a ter vida nas anotações obsessivas do escrivão: procurar a tal senhora dos arquivos, para que aquele “nome” ganhe contornos humanos.

Escrever é ainda se inscrever no mundo, daí a indissociabilidade entre escritura e vida, visto que a escritura se faz por traços da memória, marcas do cotidiano, da experiência do autor, das pulsões e pulsações do seu encontro entre o vivo e a literatura, uma combinação simbiótica entre o escrito e o escritor.

Partindo de uma noção barthesiana, Leyla-Perrone Moisés (2006) afirma que a escritura é a forma através da qual o escritor decide situar a natureza de sua linguagem, a relação com a sociedade e com o público que sua obra se destina. A reflexão do autor sobre o uso social da linguagem é, portanto, a confrontação da escritura com a sociedade, num jogo entre lembrança e liberdade. Assim, a escritura se volta ambigualmente e

aparentemente num movimento contraditório para duas direções: ‘contar’ a história (dirigir-se ao mundo) e ‘contar’ a literatura (dirigir-se a si mesma).

Esse contar a história e contar a literatura, de acordo com Anna Klobucka (2001, p. 08), apontam a visão de Saramago no tocante à escritura:

Por muitas décadas, José Saramago tem sido um forte defensor do papel da literatura tanto para servir como ou para ser percebida como discurso público. Quando, em outubro de 1998, tornou-se o primeiro autor de língua portuguesa a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, sua convicção foi sustentada pela certeza que, de qualquer modo, o discurso literário desse escritor em particular era certo de ser largamente (e globalmente) publicado. Se, como Wlad Godzich afirmou, a severa limitada possibilidade do discurso público no mundo contemporâneo é compensado pelas sempre múltiplas maneiras de tornar públicos os discursos.⁵⁹

Essa perspectiva saramaguiana da literatura - formas sociais da escritura descritas por Klobucka (2001) - caracterizam o núcleo formador das vozes de Saramago, na deflagração de um texto engajado, conforme percebe-se em todas as páginas de *Levantado do Chão*, como se vê nas linhas abaixo:

O que mais há na terra é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem

⁵⁹ Tradução livre de: *For many decades, José Saramago has been a staunch defender of the role of literature to both serve and be perceived as public discourse. When, in October 1998, he became the first Portuguese-language author to be awarded the Nobel Prize for Literature, his conviction was supported by the assurance that, at any rate, this particular writer's literary discourse was guaranteed to be widely (and globally) publicized. If, as Wlad Godzich has claimed, the severely limited possibility of public discourse in the contemporary world is compensated by the ever-multiplying variety of ways to publicize discourses*

dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultivava, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou o seu último fim. Não é tal o caso do trigo, que ainda com alguma vida é cortado. Nem do sobreiro, que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos. (LC, p. 3)

A primeira frase que abre o livro é uma reflexão sobre a distribuição de terras ou um tratado sobre reforma agrária. “O que há mais na terra é paisagem” parece contrapor um dos maiores motivadores de guerra e conflitos que é a questão da divisão de terras. O tom irônico e de desconstrução da linguagem que permeia essa introdução questiona o papel do dinheiro e a função da terra como elemento desagregador da civilização humana.

Nesse sentido, Saramago percebe que o papel da linguagem das artes, e especificamente da literatura, arte que cerca a palavra, a partir da reflexão sobre a escritura, é deflagrar a situação de exploração globalizada do homem – Preocupação semelhante a que sinaliza Antônio Cândido (2000, p. 272) ao ressaltar o aspecto social da literatura, afinal, é ela que trabalha essencialmente com a palavra, como se pode constatar no excerto que se segue:

(...) só a [obra de arte] podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externo, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente se combinam nos momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como

significado, mas como um elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno.

A esse respeito Costa Lima (2006, p. 12) repensa a tradição discursiva a partir da tensão entre semelhança e diferença, na capacidade que a obra de arte tem de selecionar aspectos da realidade e organizar, reorganizar e desorganizar a representação do mundo para estabelecer uma ótica interna própria. Todavia, ainda restam as indagações entre ficção e História que certamente passam pelo crivo da Sociologia, pensando os mecanismos através dos quais a obra literária abriga ou afasta o movimento sócio-histórico de uma dada conjuntura ou simplesmente se torna um veículo atemporal. Em certos casos, pode a escritura ressaltar a palavra como fio da memória coletiva e/ou autobiográfica.

Certamente, *Levantado do Chão* é o texto saramaguiano que mais evoca a relação entre escritura e sociedade, recuperando fortemente a tradição do discurso retórico deliberativo. A partir do título, apreende-se uma metáfora: Saramago e sua obra levantaram-se conjuntamente do chão.

A retórica político-ideológica em *Levantado do Chão* deixa claro a responsabilidade da escritura nos contrapontos entre o ficcional e as formas sociais, daí o engajamento e a ironia contra os poderes opressores do Estado e da Igreja, como atesta o trecho a seguir:

Tem razão, respondeu o padre Agamedes, não sei que tentação me deu, mostrar-lhes que se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima (...) É a igreja grande consoladora nestas situações, sorve discreta o licor do cálice, por favor uma gota mais, não o afasteis de mim, e compungida

levanta os olhos aos céus onde esperam os prémios para o latifúndio, chegando a nossa hora, mas quanto mais tarde melhor (...) Porém, a isto não sabe o padre Agamedes responder, o seu reino nem sempre é deste mundo, no entanto foi testemunha e pessoal vítima do grande susto nacional, aparecer um exaltado aos gritos, frenético, demito-o, demito-o, e logo a quem, ao senhor professor Salazar, nem pareciam maneiras de candidato, um candidato quer-se bem educado, mas saiu-lhe o tiro pela culatra, e dizem que anda fugido, vivíamos nós tão sossegados, e agora dão-se estes arrebatos, Mas aqui para nós, senhor padre Agamedes, que ninguém nos está a ouvir, as coisas podiam ter corrido mal, foi precisa muita habilidade para não se ir a situação, convém estarmos agora vigilantes, e a primeira acção é dar um ensino a esses vagabundos, nem um pé de trigo será ceifado este ano, Para aprenderem, senhor Norberto, Para aprenderem, senhor padre Agamedes. (LC, p. 111)

A dedicatória do romance *Levantado do Chão* sinaliza as intenções da linguagem e da problemática da escritura nas vozes dos personagens: “À memória de Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, assassinados.” Com esta organização discursiva, há condição para o decodificador-leitor apreender a proposta etnolinguística do gênero textual: objetivamente a partir do léxico ‘memória’, Saramago traça a arquitetura do gênero memorialista, corroborado pela epígrafe de Almeida Garret reduplicando a função semântica da obra de denúncia às arbitrariedades políticas recorrentes na história portuguesa, conforme se segue:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, a ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?

As epígrafes são construtos basilares da escritura saramaguiana. Em toda a discursividade do autor, elas suscitam inscrições linguisticamente e culturalmente demarcadas das tradições discursivas portuguesas e ressurgem atualizadas ou ficcionalizadas na tessitura textual. Em muitos casos, como em *O Livro dos Conselhos*, as epígrafes têm aspectos denotativos e conotativos, conforme discute o próprio Saramago em *Cadernos de Lanzarote*. A tabela a seguir exhibe algumas das epígrafes ‘inventadas’ pelo autor cuja fonte de citação é obra do engenho da escritura:

Epígrafe	Fonte da Citação	Obra
“Uivemos, disse o cão”	Livro das Vozes	Ensaio sobre a Lucidez
“O caos é uma ordem por decifrar”	Livro dos Contrários	O Homem Duplicado
“Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”	Livro das Previsões	As Intermitências da Morte
“Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens”	Livro das Evidências	Todos os Nomes
“Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.	Livro dos Conselhos	História do Cerco de Lisboa
“Nem tudo é o que parece”	Provérbio	Don Giovanni ou O dissoluto absolvido
“Contar os dias pelas mãos e encontrar a mão cheia”	-	Cadernos de Lanzarote V

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”	Livro dos Conselhos	Ensaio sobre a Cegueira
“Deixa-te levar pela criança que foste”	Livro dos Conselhos	Pequenas Memórias

Assim, as epígrafes revitalizam as tradições discursivas dos gêneros orais peninsulares e são cristalizadas no texto como modulações das vozes. Os epigramas revelam certo tom confessional da escritura sob a ótica do princípio enunciativo. A escritura, enquanto retrato da vida, traduz em certa medida, os aspectos autobiográficos do autor. Tal categorização é singular na percepção da escritura saramaguiana, atestado pelo seu texto memorial – *Cadernos de Lanzarote, As Pequenas Memórias, os discursos* (a exemplo do notável *De como a personagem foi mestre e seu autor aprendiz*, quando do recebimento do Nobel em 1998), *entrevistas* e demais textos por onde o fio memorialístico são os matizes desencadeadores da experiência do ato de escrever.

O mosaico de autobiografia e escritura ficcional entremeia-se e confunde-se na mesma estrutura semântica, conforme atesta o próprio Saramago a respeito de sua obra *Levantado do Chão*:

Vieram depois os homens e as mulheres do Alentejo, aquela mesma irmandade de condenados da terra a que pertenceram o meu avô Jerónimo e a minha avó Josefa, componeses rudes obrigados a alugar a força dos braços a troco de um salário e de condições de trabalho que só mereceriam o nome de infames, cobrando por menos que nada a vida a que os seres cultos e civilizados que nos prezamos de ser apreciamos chamar, segundo as ocasiões, preciosa, sagrada ou sublime. Gente popular que conheci, enganada por uma Igreja tão cúmplice como beneficiária do poder do Estado e dos terratenentes latifundistas, gente permanentemente vigiada pela polícia, gente, quantas e quantas vezes, vítima inocente das

arbitrariedades de uma justiça falsa. Três gerações de uma família de camponeses, os Mau-Tempo, desde o começo do século até à Revolução de Abril de 1974 que derrubou a ditadura, passam nesse romance a que dei o título de *Levantado do Chão*, e foi com tais homens e mulheres do chão levantados, pessoas reais primeiro, figuras de ficção depois, que aprendi a ser paciente, a confiar e a entregar-me ao tempo, a esse tempo que simultaneamente nos vai construindo e destruindo para de novo nos construir e outra vez nos destruir. Só não tenho a certeza de haver assimilado de maneira satisfatória aquilo que a dureza das experiências tornou virtude nessas mulheres e nesses homens: uma atitude naturalmente estóica perante a vida. (LC, p. 70)

O gênero autobiográfico alicerça a função de prática e denúncia política, ao evocar a metáfora da personagem literária e a discussão de como o público e o privado estão intrincados, explicitando a palavra com a função construtora da *inventio*. Observa-se esse debate no trecho do discurso de Saramago quando da entrega do Nobel:

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser. (Discurso Nobel 1998)

Saramago também pontua as relações entre leitura e escritura, entendendo essa ligação como ponte para construção de significados na fluidez das palavras, comparadas a pedras na travessia dos enunciados:

Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, que, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar... (AC, p. 21)

Na mesma obra, *A Caverna*, a personagem Marta Isasca recupera o conceito de *Phármakon*, no lúdico manipular das palavras. Palavras que alternam seu rol de significações e nunca estão esvaziadas de conceitos:

Ainda bem, gosto das suas sentenças, vou aprendendo com elas, Mesmo quando não passam de meros jogos de palavras, como agora, perguntou Cipriano Algor, Penso que as palavras só nasceram para poderem jogar umas com as outras, que não sabem mesmo fazer outra coisa, e que, ao contrário do que se diz, não existem palavras vazias... (AC, p. 60)

O atravessamento da experiência na escritura, na visão de Blanchot, perpassa a noção de que somos sujeito e objeto tanto na leitura quanto na escritura. Autor, personagem, narrador e leitor se confundem numa entidade textual complexa, formando a 'curvatura da escritura', a distância, a latência de algo que passa a se situar na zona de indeterminação da linguagem, onde os signos replicam outros signos e emblemas. A palavra literária é palavra de desvio, capaz de levar a

ausência de tempo, ao espaço cônico da escritura e o reverso da experiência.

Blanchot (1988), ao pensar na escritura como língua oracular, repositório da escritura enquanto experiência da linguagem, revive a fala enquanto giro da busca, do ritmo, “fazer da fala uma pura consumação irradiante que ainda diz quando nada mais há a dizer, que não dá nome ao que é sem nome, mas o acolhe, o invoca e o celebra, única linguagem em que a noite e o silêncio se manifestam sem que se quebrem nem se revelem”

A escritura surge como movência da *performance* na tradição discursiva saramaguiana. A *performance* enquanto dramatização faz parte da persuasão na medida em que Saramago dramatiza e faz de tal dinâmica a metonímia de Portugal. Tendo em vista que a escritura do autor é essencialmente um teatro, a *performance* faz parte de convencer o auditório, o *outro receptor*. A obra se constrói como signo que precisa ser decodificado, daí o trabalho de referência a mitos, a bricolagem de *topos medievais*, a linguagem como caleidoscópio, uma composição polifônica e dialógica que trabalha com comparações e amplia os sentidos, daí o narrador realizar o jogo diegético.

Essa construção retórica remonta a idéia de um “evangelho das escrituras portuguesas”, uma “caligrafia das vozes”. Na qualidade de evangelho, Saramago busca seguidores para “levantar do chão” sua boa-nova que é a língua. Seu evangelho é a memória, o país, a língua portuguesa, cercada por outras culturas, outros léxicos, outros significantes. Como evangelista, Saramago cita e reutiliza textos sob textos sob a forma de um novíssimo e ousado D. Duarte, corroborando assim

com a tradição discursiva dos cronistas da Idade Média, recorrendo aos recursos da retórica e da oratória, fazendo os leitores e o povo português se reconhecer como desdobramento dessa história contada na escritura. No nível da enunciação, Saramago é modificador, porque conta o real de caráter dinâmico na proporção em que cria o ideal das comunidades linguísticas. No nível do enunciado, Saramago prova que não existe língua sem experiência. E sem experiência, não existe escritura.

Considerações

Finais

Ao equiparar a escritura à voz, Saramago problematiza a partir dos vários gêneros textuais, as instâncias do sujeito e da suas identidades enquanto mecanismos culturais de elaboração da linguagem, ou seja, da natureza da língua portuguesa, vista como entre-lugar da memória individual e coletiva.

Ao instaurar-se sujeito e objeto linguístico através da *performance* que ganha contornos nos atos de fala, os arquivos da escritura saramaguiana apontam o adensamento das vozes lusitanas em uma espécie de “espelho textual”, dialogando registros e reflexões entre centro e ex-cêntrico, com base na circularidade cultural e nas marcas identitárias das vozes, demarcadores de fronteiras fluídas entre a língua portuguesa e o que lhe é exterior.

Assim, Saramago empreende a defesa da língua portuguesa e de sua ancestralidade, imprimindo um forte viés conservador com relação ao seu idioma pátrio, monumento vital da história e da coletividade portuguesa. *História do Cerco de Lisboa* e *Memorial do Convento* são obras basilares da visão historicista para além dos fatos históricos através da reconstrução e valorização da língua portuguesa como travessia do homem à procura de suas origens linguísticas, daí a bricolage de referências e uso de procedimentos retóricos (*topos do mundo às avessas, provérbios, ironia*) da tradição discursiva portuguesa.

A memória construída por José Saramago nos textos analisados cristaliza a prerrogativa do português ibérico como grande matriz da lusofonia, categorizando a inexistência de uma língua portuguesa uniforme, mas línguas em português. Essa travessia identitária perpassa dois pontos geográficos – a ilha de Lanzarote, lócus da tradição e Lisboa,

espaço da modernidade. Essas duas zonas fronteiriças entrecrocavam contrapontos linguísticos distintos: de um lado, as formas fixas da voz tradicional, por outro, a invasão de outros falares, dos movimentos migratórios, da voz estrangeira que hibridiza a identidade lusitana.

A memória das vozes atravessa também as dimensões do corpo e encontra na *performance* o núcleo-duro das realizações dos atos de fala. O corpo performático desponta, sobretudo, na discussão do binômio “visão x cegueira”, a partir do conceito de dobra invertida, percepção da humanidade pelo olhar avesso, especularização da voz na retina das transparências tácteis. A *performance* coloca em cena outras significações corpóreas no texto de Saramago a partir da visão de Foucault e Merleau-Ponty ao compreender as dimensões físicas, sociais, políticas e religiosas do corpo. Por outro lado, a *performance* do silêncio ganha contornos cênicos e volume em personagens como Blimunda através da dialética da ausência e da presença, no mesmo jogo do ver e não-ver.

As vozes díspares, por sua vez, operacionalizam a escritura como uma instância social, reflexos da circularidade da escrita e da cultura na tessitura textual. O nomadismo das vozes replica o nomadismo da escritura a partir do hibridismo dos gêneros textuais na cadeia narratológica saramaguiana, tornando sua escritura em narrativas complexas que combinam ensaios, manuais, cadernos e memoriais em um encadeamento de práticas textuais nômades e desterritorializadas simbolicamente.

O arquivo de vozes revitalizado por Saramago sinaliza a vocalidade do texto literário discutido por Zumthor em praticamente toda sua teoria da oralidade. A recuperação do vocal, conforme demonstrado, denota a

visão do escritor quanto ao *unheimlich* freudiano da voz e do estranhamento da fala em suas esferas sociais e culturais. Esse arquivo de vozes, decalque da escritura, traduz rizomas e dobras da escrita, a partir da fenomenologia das vozes enquanto fio condutor da memória portuguesa, da experiência do cotidiano e do sentir-se culturalmente inserido no mosaico da lusofonia.

Observa-se ainda na discursividade de Saramago a instauração e ambivalência de uma escritura que “cerca” a palavra diferentemente da *performance* da voz que a amplia. Assim, a escritura possui uma preocupação distinta das vozes: a recepção da escritura para o leitor-espectador acontece por meio da *letra morta*, causando a epifania da memória oral, a partir da enunciação que sai do texto para o contexto de leitura. Dessa forma, a escritura também evidencia uma redundância que é a “dramatização” da palavra como agente estruturante da recepção, tornando as obras de Saramago “um texto sempre em presença” (Zumthor, 1997).

A *poesis* saramaguiana é uma trajetória da voz que desborda, transborda e ultrapassa a palavra, o *graphos*. A tradição discursiva de José Saramago problematiza o texto enquanto experiência que se tece nas tramas das complexas relações humanas, na medida em que todo texto é essencialmente performático, conforme pontua Zumthor (2000, pg 29):

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca.

Finalmente, através dos enunciados e da revitalização da tradição discursiva medieval com seus *topos* característicos, Saramago empreende na sua obra a fixação de uma gramática da voz como memória do corpo individual e coletivo que é a nação portuguesa. Sendo a voz um órgão do imaginário na acepção de Barthes (1984), Saramago concebe uma escritura de articulação entre corpo e discurso, mutável e circulante, capaz de desagregar a rigidez da palavra e constituir na materialidade das letras a voluptuosidade dos ritmos e sons, modulações da língua portuguesa, vibrações acústicas de um país chamado Portugal.

Referências Bibliográficas

Obras de José Saramago

O Ano da Morte de Ricardo Reis. Lisboa, Caminho, 1982.

O Ano de 1993. Lisboa, Futura, 1975.

Os Apontamentos. Lisboa, Seara Nova, 1976

A Bagagem do Viajante. Lisboa, Futura, 1973.

Cadernos de Lanzarote I. Lisboa, Caminho, 1994.

Cadernos de Lanzarote II. Lisboa, Caminho, 1995.

Cadernos de Lanzarote III. Lisboa, Caminho, 1996.

Cadernos de Lanzarote IV. Lisboa, Caminho, 1997.

Cadernos de Lanzarote V. Lisboa, Caminho, 1998.

Deste Mundo e do Outro. Lisboa, Arcádia, 1971.

Ensaio sobre a Cegueira. Lisboa, Caminho, 1995.

O Evangelho segundo Jesus Cristo. Lisboa, Caminho, 1991.

História do Cerco de Lisboa. Lisboa, Caminho, 1989.

In Nomine Dei. Lisboa, Caminho, 1993.

A Jangada de Pedra. Lisboa, Caminho, 1985.

A jangada de pedra (1999). Rio de Janeiro, Record, 317 p.

Levantado do Chão. Lisboa, Caminho, 1980.

Levantado do chão (1996). Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record,
Editora Bertrand Brasil, 366 p.

Manual de Pintura e Caligrafia. Lisboa, Moraes Editores, 1976.

Memorial do Convento. Lisboa, Caminho, 1982.

Memorial do convento (1997). Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 352 p. 20^a
Edição.

Objecto Quase. Lisboa, Moraes Editores, 1978.

Que farei com este livro? Lisboa, Caminho, 1980.

Terra do Pecado. Lisboa, Minerva, 1947.

Todos os Nomes. Lisboa, Caminho, 1997.

Viagem a Portugal. Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.

Fortuna Crítica e obras teóricas ou de referência

Abraham, Roger D. Story and History: A Folklorist's view. In: Oral History Review 9. p 1-11. OUP, 1981

Abreu, Maurício de A. Sobre A Memória das Cidades. Território. Rio de Janeiro: LAGET, ano III, n.4, p. 4-26, jan./jun. 1998.

Agamben, Giorgio. Homo Sacer: O Poder Soberano e A Vida Nua. Belo Horizonte: Ed UFMG. 2002.

Alcara Varo Enrique e Martínez Linares María Antonia, Diccionario de lingüística moderna, Ariel, Barcelona, 1997.

Almeida Neves, L. de. Memória, História e Sujeito: Substratos de Identidade. In: Revista História Oral, 3, 2000. p. 69-16.

Altenberg, Tilmann O pudor de Narciso: Estratégia Retórica e Consciência Meta-Diarística nos Cadernos de Lanzarote de José Saramago. 2006.

Amado, J. Ferreira, M. de M. (Org.). Usos e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. 1996.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2 ed. New York: Verso. 1991.

Appadurai A. Disjuncture and Difference In The Global Cultural Economy. Disponível em: <
http://www.intcul.tohoku.ac.jp/~holden/MediatedSociety/Readings/2003_04/Appadurai.html>. Acesso em 15/09/2007.

_____. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Arewa, E. Ojo & Dundes, Alan. 1964. Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore. In: *American Anthropologist* 66, No. 6, Part 2: 70-85.

Arnaut, Ana Paula. José Saramago. Lisboa: Edições 70, 2008.

Artaud, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva. 1995

Augé, Marc. *Não-lugares: Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*. Portugal: Bertrand Editora, 1994.

Authier-Revuz, J. Hétérogénéité Montréal et Hétérogénéité Constitutive: Éléments Pour Une Approche de L'autre Dans Le Discours. In: Drlav, N. ©26, Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII, 1982. p.51-91.

AUSTIN, John Langshaw. A Plea doe Excuses. In *Philosophical Papers*. Oxford : University Press, 1961.

_____. Performatif-Constatif In *Carnet de Royaumont. La Philosophie Analytique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1961.

_____. Quando dizer é fazer. Porto Alegre : Artes Médicas, 1961.

_____.How to do things with words. Oxford UP, 1962.

Ávila, Raul. Lenguaje, Medios y Identidad Nacional In: *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, Amsterdam, vol. 64, jun 1998, pp. 105-112.

Bachelard, Gaston. *La poética dos espacios*. México: FCE, 2000.

Bakhtin, Mikhail. Introdução: Apresentação do Problema. In: Rabelais, François. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 01-50.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec. 1992a

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 1992b.

_____. A Pessoa Que Fala no Romance. In: Rabelais, François. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Contexto de Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 134-163.

Barthes, Roland et al. Linguística e Literatura. Lisboa: Edições 70, 1968.

Barthes, Roland. Aula. São Paulo: Editora Cultrix. 1980

_____. El Grado Cero de La Escritura. Buenos Aires: Editorial Jorge. 1990.

_____. Mitologias. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. O Prazer do Texto. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987.

Baudrillard, Jean. À Sombra das Maiorias Silenciosas – O Fim do Social e O Surgimento das Massas. São Paulo, Brasiliense. 1993

_____. Cultura y Simulacro. Paris: Kairos. 1993.

Bauman, Zygmunt. Modernidade Líquida. São Paulo: Zahar, 2000

Benjamin, W. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In: Benjamin, W.; Horkheimer, M.; Adorno, T.W.; Habermas, J. Textos Escolhidos. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural. 1983b.

_____. Experiencias e Pobreza. Obras Escolhidas – I. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O Narrador: Observações sobre A Obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin, W.; Horkheimer, M.; Adorno, T. W.; Habermas, J. Textos Escolhidos. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983^a.

_____. O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In : Obras escolhidas : Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense. 1994

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 2005.

_____. *Problemas de linguística geral II*. São Paulo: Pontes, 2006.

Berque, Augustin. Paysage – Empreinte, Paysage – Matrice: Éléments de Problématique Pour Une Géographie Culturelle. L'Espace Géographique. v. 4, n. 1, p. 33 – 34, 1996.

Bertrand, Denis. Ironie et Humour – Le Laboratoire du Langage. In: Der fremsprachliche Unterricht 25, 4.

Bhabha, Homi. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2005.

Blanchot, Maurice. L'écriture du désastre. Paris: Gallimard, 1980.

_____. Artaud. O livro por vir. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1988.

_____. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

Bloomfield, Leonard. *Language*. London: Allen & Unwin, 1933. Re-edição em 1970.

Borges, Jorge Luis. *El Arte Narrativo y La Magia*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. *Sete Noites*. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.

Bourdieu, Pierre e Chartier, Roger. *A Leitura: Uma Prática Cultural*. São Paulo: Braziliense. 1996.

Bourdieu, Pierre et al. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Edição Liberdade. 1996.

Bosi, Alfredo. *Cultura como Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar. 1987.

Bosi, E. *Memória e Sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

Braga, Miriam Rodrigues. *A Concepção de Língua de Saramago - Confronto entre O Dito e O Escrito*. São Paulo: Arte & Ciência. 1999. 112 p.

Bronckart J. P. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: EDUC, 1999.

Bruneau, Michel. *Territoires de La Diaspora Greque Pontique*. *L'Espace Géographique*. v. 23, n. 3, p. 203–216, 1994.

Bruner, Jerome e Weisser, Susan BRUNER, J. & WEISSER, S. *A invenção do ser: a autobiografia e suas formas*. In: LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seul, 1975.

Bugarski, R. Graphic Relativity and Linguistic Constructs. *In*: Scholes, R. J. (Ed.), *Literacy and Language Analysis*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1993.

Calvet Louis-Jean, *Linguística y Colonialismo. Breve Tratado de Glotofagia*, Madrid: Ediciones Júcar. 1981.

Canclini, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Ensaio Latino-americanos*, 1. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000

Cândido, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

Capra, Fritjof. *Conexões Ocultas*. São Paulo. Cutrix. 2002.

Cardoso, Luis Miguel Oliveira. José Saramago - Um Prêmio Nobel Levantado do Chão: Uma Escrita de Subversão na Subversão da Escrita. *In*: http://www.ipv.pt/millennium/pers12_sar.htm acesso em: 12/01/2006.

Carreira, Shirley. Entre O Ver e O Olhar: A Recorrência de Temas e Imagens na Obra de José Saramago. *Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/entreovereeoolhar.html>. Acesso em: 03/01/2006

_____. Memorial do convento: o passado revisitado. *Lucero - Journal of Iberian and Latin American Studies*. Berkeley: University of California, V. 12, May 2001.

_____. Female characters In Saramago's Novels. Sincronia - An E-Journal of Culture Studies - Mexico: Department of Letters University of Guadalajara. 2001.

_____. O Não-Lugar de Escritura: Uma Leitura de Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago SINCRONIA - An E-Journal of Culture Studies- Mexico: Department of Letters University of Guadalajara. 2001.

_____. Fowles e Saramago: Entre a Ficção e a História. Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro. 2000.

Carvalho, Mário Vieira de. Todo o Real é Inquietante, José Saramago, A Propósito de Objecto Quase. Diário de Lisboa, Lisboa, Junho de 1978. p. 10.

Cassirer, E. Ensaio Sobre o Homem. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Castells, Manuel. O poder da Identidade. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 530p.

Catach, Nina (Org.). Para uma teoria da língua escrita. São Paulo, Ática. 1980.

Cavalheiro, Juciane dos Santos. A alteridade e seus efeitos na constituição da subjetividade: uma análise enunciativa dos protagonistas kafkianos. *Tese de doutorado*. João Pessoa: UFPB/PROLING, 2009.

Certeau, M. de. A invenção do Cotidiano: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

Chafe, W.L. **Significado e estrutura linguística**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1982.

Chartier, Roger. As Práticas da Escrita. In: História da vida privada. (Do Renascimento ao século das Luzes) vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.113-161.

Chomsky, N., 1975, *Reflections on Language*. New York, Pantheon Books.

Claval, Paul. Geografia Cultural. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

Collot, Michel. La Poésie Moderne et La Structure D'horizon, Paris: P.U.F. 1989.

_____. O Outro no Mesmo. In: Alea: Estudos Neolatinos, janeiro – junho, ano/vol. 8, número. Disponível em: <
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/330/33080103.pdf>>. 2006.

Coseriu, Eugenio. *Teoria da Linguagem e Linguística Geral*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo, EDUSP, 1979.

Costa, Horácio. José Saramago - O Período Formativo. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. 389 p.

Costa Lima, L. História. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras. 2006. 424p.

Couto, Mia. Língua Portuguesa – cartão de identidade dos moçambicanos. Alocução produzida na Conferência Internacional sobre o Serviço Público de Rádio e Televisão no Contexto Internacional: A Experiência Portuguesa, no âmbito dos 50 anos da RTP, realizada no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, nos dias 19 de Junho de 2007 – 22/06/2007.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1998.

D'onofrio, Salvatore. Teoria do Texto 1- Prolegômenos e Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

Deleuze, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. vol. 1 Rio de Janeiro, Ed. 34 (Original de 1980). 1995a.

_____. Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. vol. 2 Rio de Janeiro, Ed. 34 (original de 1980). 1995b.

_____. Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. vol. 3 Rio de Janeiro, Ed. 34 (original de 1980). 1996.

_____. Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. vol. 5 São Paulo, Ed. 34 (original de 1980). 1997.

Derrida, J. A Escritura e A Diferença. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. 1995.

_____. A Farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras. 1997.

_____. Glas. Paris: Édition Galilée. 1974.

_____. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva. 1999.

_____. Margens da Filosofia. Campinas: Papirus. 1995.

Dolar, Mladen His Master's Voice – Eine Theorie der Stimme. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 2007.

Dufour, Robert-Dany. Os mistérios da trindade. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

Durand, G. A Imaginação Simbólica. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arqueologia Geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Campos do Imaginário. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

During, Simon. The Cultural Studies Reader – Second Edition. NY/London: Routledge, 1999.

Eliade, Mircea. O Sagrado e o Profano. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

_____. O Xamanismo. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

Even-Zohar, Itamar. Language Conflict and National Identity. Nationalism and Modernity: A Mediterranean Perspective. New York: Praeger & Haifa: Reuben Hecht Chair. 1997.

Fávero, Leonor Lopes; Pachol, Mara S. F. (Orgs.). Linguística Textual: Texto e Literatura. São Paulo: EDUC, Série Cadernos PUC, 22. 1985.

Fentress, J.; Wickham, C. Memória Social: Novas Perspectivas sobre O Passado. Lisboa: Teorema. 1992.

Finnegan, Ruth. Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Fiorin, J.L. As astúcias da Enunciação. São Paulo: Ática, 1998.

Fleig, Mario. A fala e sua função na Psicanálise. In: Congresso Internacional Linguagem e Interação, 2005, São Leopoldo. Anais do Congresso Internacional Linguagem e Interação. São Leopoldo : Unisinos, 2000

Foucault, Michel. As palavras e as Coisas. Lisboa: Edições 70. 1991.

_____. Archeology of Knowledge. Londres: Routledge. 2002.

_____. Ditos & Escritos, vol. III. 2001. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 2001a.

_____. O Que É O Autor? Lisboa: Passagens, 1992.

Foucault, M. *Vigiar e Punir: nascimento das prisões*. Petrópolis: Vozes, 1999.

Foucault, M. *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

Freud, S. Obras completas. Primeira Edição Standard Brasileira das Obras Completas, do Original em Inglês. Rio de Janeiro: Imago. 1975

Gagnebin, Jeanne Marie. Não contar mais?. In: Benjamin, Walter. História e Narração. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 55-72.

Geertz, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zannan, 1978.

Goulemot, Jean Marie. As Práticas Literárias ou a Publicidade do Privado. História da vida privada. (Do Renascimento ao século das Luzes) vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 371-405.

Ginzburg, Carlo. O Queijo e os Vermes. São Paulo: Cia de Bolso, 2000.

Gonçalves, Anabela A. Literatura tradicional ou a outra face de Zéfiro, 2005. Disponível em <

<http://www.ielt.org/pagina/investigacao/lugares?id=2&sid=fd09bd151d07bf03cdc86334bf7c2bad> > Acesso em 21/07?2009.

Gracia, Luis. Entrevista. Disponível em:
<<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>>. 1998. Acesso em 15/09/2007.

Guirardo, Ciça. José Saramago Chama por Platão. O Estado de São Paulo. Disponível em:
<<http://www.jt.com.br/suplementos/saba/2000/12/09/saba006.html>>. Acesso em: 09/12/2000.

Halbwachs, M. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

Havelock, Eric. A Equação Oralidade – Escrita: Fórmula para A Mente Moderna. In Olson, D. E Torrance, Nancy. Cultura Escrita e Oralidade. São Paulo, Ática, 1995.

Hall, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. DP&A Editora, 2005.

_____. Da Diáspora. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

Hayek, El. O Significado dos Versículos do Alcorão Sagrado. São Paulo: Marsa. 1994.

Heidegger, Martin. Ser e Tempo. Trad. bras. de Márcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995. Vol. I.

_____. Ser e Tempo. Trad. bras. de Márcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1990. Vol. II.

_____. Que é metafísica? Trad. bras. de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores)

Hjelmslev, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Hosbawn, Eric. Introdução: Invenção das Tradições. In: A Desordem – Elogio do Movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1997.

Hutcheon, Linda. Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

Karpf, Anne. The Human Voice - How This Extraordinary Instrument Reveals Essential Clues About Who We Are. EUA: Bloomsbury. 2006

Klobucka, Anna. Introduction to Saramago's World. In: On Saramago. Portuguese Literary & Cultural Studies. Vol 6. 2001.

Kock, Ingedore V. A Inter-ação pela Linguagem. São Paulo: Contexto, 1997.

Labov, William; Weinreich, Uriel; Herzog, Marvin I. Fundamentos Empíricos para Uma Teoria da Mudança Linguística. São Paulo: Parábola. 2006.

Lacan, Jacques (1971) – “O Aturdido”. Em: Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Laclau, E. New Reflections on the Resolution of our Time. Londres: Verso, 1990.

Larrosa, Jorge. A operação ensaio – sobre o ensaio e o ensaiar-se no pensamento e na vida. In: Educação e Realidade, 29 (1), jan/jun, 2004, p. 27-43.

Link, L. O Diabo: A Máscara Sem Rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Leão, Isabel Vaz Ponce de; Castelo-Branco, Maria do Carmo. Os Círculos da Leitura (Em Torno do Romance de Saramago, Memorial do Convento. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999. 121 p.

Lévy- Strauss, Claude. Antropologia Estrutural. México: FCE, 1999.

Lopondo, L. (Org.). Saramago Segundo Terceiros. São Paulo: Humanitas/FFLHCH/USP, 1998.

Lóránd, Zsófia. Who is Afraid of the Political? If Anyone at all. In: Szabó, Márton On politics: Rhetoric, Discourse and Concepts Budapest: – Institute for Political Science – Hungarian Academy of Sciences. 2006. p. 22-27

Lozano, J. Prática e Estilos de Pesquisa na História Oral Contemporânea
In: Amado, J.; Ferreira, M. (Org.). Usos e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Lourenço, Eduardo. A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia,
São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Mitologia da Saudade Seguido de Portugal como
Destino, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Lyotard,, Jean-François. A Condição Pós-Moderna, 7 ed. Rio de Janeiro:
Editora José Olympio, 2002.

Maffesoli, Michael. No fundo das aparências. Petrópolis: Ed Vozes, 1984.

_____. O tempo das tribos. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2000.

Maingueneau, Dominique. Novas Tendências em Análise do Discurso. 3
ed. Campinas: Unicamp, 1997.

_____. Análise dos Textos de Comunicação. 4ª ed. São Paulo:
Cortez, 2005

Maravall, J. A. *A cultura do Barroco*. Análise de uma estrutura histórica.
Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997. 418 p.

Marcuschi, Luis A. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In:
Dionísio, Ângela P.; Machado, Anna R.; Bezerra, Maria A. (Org.) Gêneros
Textuais e Ensino. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

Marcuschi, L.A. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 1986.

Mcluhan, Herbert Marshall: "Visão, Som e Fúria". In ADORNO, Theodor W. (et al) *Teoria da Cultura de Massa*. 2ª. ed., RJ Paz e Terra, 1978, pp. 145-158.

_____. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo Ed. Culturix, 1999, p. 26

_____. *A Galáxia de Gutemberg*. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. S.P., Companhia Editora Nacional, 2ª. ed., 1969.

Mendes, Helena Margarida Vaz Duarte, *Estudo da Recorrência Proverbial — de Levantado do Chão a Todos os Nomes de José Saramago*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 2000.

Menedez-Pidal. *Romancero Hispânico*. Tomo I, 1980. Madrid-Espasa.

Merleau-Ponty, Maurice: *Résumés de Cours*. Paris, Gallimard, 1945.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro, Freitas Bastos S.A, 1974.

_____. *O Visível e o Invisível*. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.

_____. *O homem e a Comunicação (A Prosa do Mundo)*. Tradução de Celina Luz. R. J., Edições Bloch, 1999.

_____. "Sobre a Fenomenologia da Linguagem". Texto publicado em *Signes*. Paris, Gallimard, 1960. Traduzido por

Marilena Chauí e publicado em *Os Pensadores*, 1ª ed., vol. XLI. S.P., Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.

_____. O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, S.P., Papirus, 1990.

Milanez, Wânia. A Pedagogia do Oral. Campinas: Sama. 1993.

Moita Lopes et al. *Performances*: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos. São Paulo: ContraCapa, 2008.

Moniz, A. Retórica e Contraditório: de Homero a Saramago. In: Retóricas, Lisboa, Edições Colibri, 2005.

Nakane, Ikuno. Silence in Intercultural Communication. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.

Nietzsche, F. Verdades e Mentiras no Sentido Extramoral. 1873.

Niezileski, Henri. Biculturalism as prerequisite to the translating of humor. In: Arntz, R & Thome G. (Orgs). Übersetzungswissenschaft Ergebnisse und Perspektiven. Tübingen: Narr, s/d.

Oliveira, Catarina. Fazeres com Saberes. In: <http://www.iweb2.net/fazeresaberes/Catarina.pdf> em 20 de Março de 2008.

Ong, Walter. The Power and Mystery of Words. Manuscritos do Centro de Pesquisa Walter Ong. Saint Louis University. 2000.

_____. Oralidade e Cultura Escrita: A Tecnologização da Palavra. Campinas: Papirus, 1998.

Orlandi, Eni Puccinelli. A Linguagem e Seu Funcionamento: As Formas do Discurso. 4 ed. Campinas: Pontes, 2001.

Pavão, José de Almeida. Popular e Popularizante. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

Paz, Octavio. Convergências. Ensaio sobre Arte e Literatura. Rio de Janeiro: Rocco. 1991.

_____. O Arco e A Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Os filhos do Barro. Do Romantismo à Vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Pêcheux, Michel. Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio. Campinas: Unicamp, 1995.

PELBART, Peter Pál . Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: Fátima Saadi; Silvana Garcia. (Org.). Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, v. , p. 33-37.

Pereira, A. Da Filosofia da Linguagem no Crátilo de Platão. s/ref;

Perrone-Moisés, Leyla. As Artimages de Saramago. Jornal Folha de São Paulo, 6/12/98.

Perrone-Moisés, Leyla. Desconstruindo os Estudos Culturais. Disponível em:

<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/DESCONSTRUINDO%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIS.pdf>. 2001.

_____. Escolher E/É Julgar. Colóquio. Letras. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 65, jan. 1982, p.5-13.

_____. Falência da Crítica. Um Caso Limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Formas e Usos da Negação na Ficção Histórica de José Saramago. In Carvalhal, Tania F. E Tutikian, Jane (Orgs.). Literatura e História: Três Vozes de Expressão Portuguesa. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. 2006. p. 101-108.

_____. Flores da Escrivantina: Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. História Literária e Julgamento de Valor. Colóquio. Letras. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 77, jan. 1984. p. 5-18.

_____. História Literária e Julgamento de Valor. Colóquio. Letras. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 100, nov./dez. 1987. p. 24-41.

_____. História Literária e Julgamento de Valor. In: Anais do 2º Congresso Abralic, Literatura e memória cultural. Belo Horizonte, ABRALIC, v.1, 1991, p.141- 151.

_____. Que Fim Levou A Crítica Literária? In: Folha de São Paulo, 25 de agosto de Caderno Mais, p.9. 1996.

_____. Texto, Crítica, Escritura. São Paulo: Ática, 1978.

Pinto-Correia. João D. Tradição, “Cultura de Massa” e Novos Contextos Culturais: Desaparecimento ou Persistência da Literatura Oral Tradicional? – IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Maio de 2001.

Poullion, Jean. Apud D’onofrio, Salvatore. Teoria do Texto 1 - Prolegômenos e Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática. 1995.

Preti, Dino. (Org.). Análise de Textos Oraís. 2 ed. São Paulo: FFLCH/USP. 1995.

Preto-Rodas, Richard. A View of Eighteenth-Century Portugal: José Saramago’s Memorial do Convento. World Literature Today. Oklahoma. 1987.

Praxedes, Walter. Oralidade e Cultura Popular na Escrita de José Saramago. Revista Espaço Acadêmico. N. 35. Abril/2004. In:

<http://www.espacoacademico.com.br/035/35wpraxedes.htm>. Acesso em Jan/2006.

_____. O Olhar Pedagógico de José Saramago. Espaço Acadêmico. N. 07. Dezembro / 2001. Disponível em: : <http://www.espacoacademico.com.br/007/07walter.htm>>. Acesso em: 15/09/2009.

Prysthon, Ângela Freire. Estudos Culturais Latino-Americanos Contemporâneos: Periferia, Subalternidade, Diferença e Hibridismo. Texto Apresentado no INTERCOM. Disponível em: www.rizoma.net/interna.php?id=154&secao=panamerica. 2004.

Reis, Carlos. Diálogos com Saramago. Lisboa: Caminho, 1998.

Ricoeur, Paul. A Metáfora Viva. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

Rolnik, S.; Guattari, F. Micropolítica: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

Rousseau, Jean-Jacques. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes*. São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

Said, Edward W. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

Sapir, E. *Language*. New York: Harcourt, Brace & Company. Re-edição em 1975.

Santiago, Silviano. *Vale Quanto Pesa: Ensaio sobre Questões Político-Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Saramago, José. *De Como a Personagem Foi Mestre e O Seu Autor Aprendiz*. Discursos de Estocolmo. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. (2000). A guerra do desprezo. Disponível em <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=148>> Acesso em 12/08/2007.

_____. (2002). Este mundo da injustiça globalizada. Fórum Social Mundial. Disponível em <scifunam.fisica.unam.mx/mir/copit/SC0001PTES/SC0001PTES_PT.pdf> Acesso em 01/06/2007.

Sebe Bom Meihy, J.C. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2000.

Searle, John, "The background of meaning", in Searle, J., Kiefer, F., and Bierwisch, M. (eds.), *Speech Act Theory and Pragmatics*. Dordrecht, Reidel, 1980, pp 221-232.

_____. *Intentionality*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Segolin, Fernando. O Evangelho Às Avessas de Saramago Ou Divino Demasiado Humano ou O Deus Que Não Sabe O Que Faz. In: Berrini, Beatriz (Org.). José Saramago uma homenagem. São Paulo: Educ/Fapesp, 1999.

Seixo, Maria Alzira. O Essencial sobre José Saramago. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987

Schneider, Michel. Ladrões de palavras; ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas. Ed. Unicamp, 1990.

Sheets-Johnstone, M. The Phenomenology of Dance. London, Dance Books, 1990.

Showalter, Elaine. Anarquia Sexual: Gênero e Cultura no Fin de Siècle. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

Silva, Teresa C. C. De Cegos e Visionários: Uma Alegoria Finissecular na Obra de Saramago. In: Cânones & Contextos. Anais do Congresso Abralic, v.3. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998, p.691-694.

_____. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1987.

_____. O Evangelho Segundo Jesus Cristo ou a Consagração do Sacrilégio. Cadernos Cespuc de Pesquisa. José Saramago: Um Nobel

para As Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte: Cespuc, 1999. p. 50-60.

Silva Neto, Serafim da. História da Língua Portuguesa. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal. 1970. p. 107-60.

Simas-Almeida, Leonor. Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis. In: Letras Hoje. Porto Alegre, Vol. 25, No 3. 1990. p. 75-84.

Simons, h.d. & Murphy, s. estratégias da linguagem falada e aquisição da escrita. 1991 in Cook-Gumperz, j. op. cit., 1991.

Thompson, E. P. Costumes em Comum. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Todorov, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Urbano, H. Oralidade na Literatura: O Caso de Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez. 2000.

Údice, Nuno. José Saramago: O Romance no Lugar de Todas as Rupturas. In: Atelier du Roman, n.º 13, Paris: Instituto Camões. 1987-1989.

Veyrin-Forrer, Jeanne. *La Lettre et le Texte. Trente Ans de Recherches Sur l'histoire du Livre*. Paris: Collection de l'École Normal Supérieure de Jeunes Filles, 1987.

Virilio, Paul. *La Procédure Silence*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

Williams, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Xavier, Antônio Carlos (Org.). *Hipertexto e gêneros digitais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

Yudice, George. *A Conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

Zilberman, Regina. *Estética da Recepção e História Literária*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Zizek, Slavoj. *A Visão em Paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Zumthor, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

_____. Escritura e Nomadismo. São Paulo: Hucitec. 2008.

_____. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Hucitec. 1997.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify. 2005. 128p.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo, EDUC, 2000.

_____. Tradição e Esquecimento. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXOS

PETIÇÃO / MANIFESTO ON-LINE

A caminho das 200 000 assinaturas!

Este documento foi entregue em mão a Sua Excelência o Presidente da República no dia 2 de Junho de 2008, em audiência concedida a um grupo de signatários.

Oportunamente será entregue a Sua Excelência o Primeiro-Ministro, com todas as assinaturas que vierem a registar-se até então. As primeiras 17.300 assinaturas foram entregues a Sua Excelência o Presidente da Assembleia da República no dia 8/5/2008 que também recebeu em 15/5/2008 as 33.053 assinaturas existentes nessa data.

A recolha de assinaturas continuará em linha na internet aguardando a marcação da sessão da Assembleia da República que a apreciará, dado que atingiu as 4 000 assinaturas para tal necessárias, as quais estão a ser diariamente reforçadas neste endereço:

www.ipetitions.com/petition/manifestolinguaportuguesa

Atualização: 107 321 assinaturas em 13 de Abril de 2009

Visite o

Blogue oficial da petição

MANIFESTO EM DEFESA DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTRA O ACORDO ORTOGRÁFICO

(Ao abrigo do disposto nos Artigos n.ºs 52.º da Constituição da República Portuguesa, 247.º a 249.º do Regimento da Assembleia da República, 1.º

n.º 1, 2.º n.º 1, 4.º, 5.º 6.º e seguintes, da Lei que regula o exercício do Direito de Petição)

Ex.mo Senhor Presidente da República Portuguesa

Ex.mo Senhor Presidente da Assembleia da República Portuguesa

Ex.mo Senhor Primeiro-Ministro de Portugal

1 – O uso oral e escrito da língua portuguesa degradou-se a um ponto de aviltamento inaceitável, porque fere irremediavelmente a nossa identidade multissecular e o riquíssimo legado civilizacional e histórico que recebemos e nos cumpre transmitir aos vindouros. Por culpa dos que a falam e escrevem, em particular os meios de comunicação social; mas ao Estado incumbem as maiores responsabilidades porque desagregou o sistema educacional, hoje sem qualidade, nomeadamente impondo programas da disciplina de Português nos graus básico e secundário sem valor científico nem pedagógico e desprezando o valor da História.

Se queremos um Portugal condigno no difícil mundo de hoje, impõe-se que para o seu desenvolvimento sob todos os aspectos se ponha termo a esta situação com a maior urgência e lucidez.

2 – A agravar esta situação, sob o falso pretexto pedagógico de que a simplificação e uniformização linguística favoreceriam o combate ao analfabetismo (o que é historicamente errado), e estreitariam os laços culturais (nada o demonstra), lançou-se o chamado Acordo Ortográfico, pretendendo impor uma reforma da maneira de escrever MANIFESTO EM DEFESA DA LÍNGUA PORTUGUESA, CONTRA... mal concebida, desconchavada, sem critério de rigor,

e nas suas prescrições atentatória da essência da língua e do nosso modelo de cultura. Reforma não só desnecessária mas perniciosa e de custos financeiros não calculados. Quando o que se impunha era recompor essa herança e enriquecê-la, atendendo ao princípio da diversidade, um dos vectores da União Europeia. Lamenta-se que as entidades que assim se arrogam autoridade para manipular a língua (sem que para tal gozem de legitimidade ou tenham competência) não tenham ponderado cuidadosamente os pareceres científicos e técnicos, como, por exemplo, o do Prof. Óscar Lopes, e avancem atabalhoadamente sem consultar escritores, cientistas, historiadores e organizações de criação cultural e investigação científica. Não há uma instituição única que possa substituir-se a toda esta comunidade, e só ampla discussão pública poderia justificar a aprovação de orientações a sugerir aos povos de língua portuguesa.

3 – O Ministério da Educação, porque organiza os diferentes graus de ensino, adopta programas das matérias, forma os professores, não pode limitar-se a aceitar injunções sem legitimidade, baseadas em “acordos” mais do que contestáveis. Tem de assumir uma posição clara de respeito pelas correntes de pensamento que representam a continuidade de um património de tanto valor e para ele contribuam com o progresso da língua dentro dos padrões da lógica, da instrumentalidade e do bom gosto. Sem delongas deve repor o estudo da literatura portuguesa na sua dignidade formativa.

O Ministério da Cultura pode facilitar os encontros de escritores, linguistas, historiadores e outros criadores de cultura, e o trabalho de reflexão crítica e construtiva no sentido da maior eficácia instrumental e do aperfeiçoamento formal.

4 – O texto do chamado Acordo sofre de inúmeras imprecisões, erros e ambiguidades –

não tem condições para servir de base a qualquer proposta normativa.

É inaceitável a supressão da acentuação, bem como das impropriamente chamadas consoantes “mudas” – muitas das quais se lêem ou têm valor etimológico indispensável à boa compreensão das palavras.

Não faz sentido o carácter facultativo que no texto do Acordo se prevê em numerosos casos, gerando-se a confusão.

Convém que se estudem regras claras para a integração das palavras de outras línguas dos PALOP, de Timor e de outras zonas do mundo onde se fala o Português, na grafia da língua portuguesa. A transcrição de palavras de outras línguas e a sua eventual adaptação ao português devem fazer-se segundo as normas científicas internacionais (caso do árabe, por exemplo).

Recusamos deixar-nos enredar em jogos de interesses, que nada leva a crer de proveito para a língua portuguesa. Para o desenvolvimento civilizacional por que os nossos povos anseiam é imperativa a formação de ampla base cultural (e não apenas a erradicação do analfabetismo), solidamente assente na herança que nos coube e construída segundo as linhas mestras do pensamento científico e dos valores da cidadania.

Os signatários,

Ana Isabel Buescu

António Emiliano

António Lobo Xavier

Eduardo Lourenço

Helena Buescu

Jorge Morais Barbosa
José Pacheco Pereira
José da Silva Peneda
Laura Bulger
Luís Fagundes Duarte
Maria Alzira Seixo
Mário Cláudio
MANIFESTO EM DEFESA DA LÍNGUA PORTUGUESA, CONTRA...
<http://www.ipetitions.com/petition/manifestolinguaportuguesa/>
2 de 4 17/04/2009 21:03

Miguel Veiga
Paulo Teixeira Pinto
Raul Miguel Rosado Fernandes
Vasco Graça Moura
Vítor Manuel Aguiar e Silva
Vitorino Barbosa de Magalhães Godinho
Zita Seabra

Caso pretenda adicionar a sua assinatura a este Manifesto, insira os seus dados nos campos abaixo indicados.
Obrigado.
(Voltar ao início: www.ipetitions.com/petition/manifestolinguaportuguesa/)

..
CRITÉRIOS DE VALIDAÇÃO DE ASSINATURAS

Os campos marcados com * são de preenchimento obrigatório. Não serão consideradas assinaturas apenas com nome próprio. Por favor, indique nome e apelido. Para efeitos de validação desta Petição/Manifesto junto das entidades destinatárias é requerido que indique o seu nº de Bilhete de Identidade. Este não ficará visível na internet. Todas as assinaturas consideradas não válidas serão eliminadas. O seu endereço de correio electrónico também não ficará visível. Obrigado.

* Nome

* Bilhete de Identidade nº.

E-mail

Localidade

A presente Petição/Manifesto foi colocada em linha em 2 de Maio de 2008.

Endereço de contacto: manifesto.lingua.portuguesa@gmail.com.

Este tratamento de dados foi sujeito a registo junto da Comissão Nacional de Protecção de Dados, em conformidade com a Lei nº 67/98. Responsável pelo tratamento de dados: José Nunes. Se pretender anular ou alterar a sua assinatura e os seus dados, ou comunicar alguma anomalia, poderá fazê-lo através do endereço de correio electrónico: manifesto.lingua.portuguesa@gmail.com

Sítio de alojamento: www.ipetitions.com

Signatures | Total: 108,609 Page << first < prev 2169 2170 2171 2172 2173 next > last >>

Nome

108601 Paulo Jorge Lemos Albuquerque
108602 Bruno Miguel Fernandes Monteiro
108603 Omar Adel Khatib
108604 Isabel Santos
108605 Joana Faria
108606 Filomena Isabel Ribeiro Correia
108607 Ana Dias
108608 Ana Rute Lapa
108609 Rita Duarte Maia Costa

MANIFESTO EM DEFESA DA LÍNGUA PORTUGUESA, CONTRA...
<http://www.ipetitions.com/petition/manifestolinguaportuguesa/>
3 de 4 17/04/2009 21:03

Signatures | Total: 108,609 Page << first < prev 2169 2170 2171 2172 2173 next > last >>

MANIFESTO EM DEFESA DA LÍNGUA PORTUGUESA, CONTRA...
<http://www.ipetitions.com/petition/manifestolinguaportuguesa/>
4 de 4 17/04/2009 21:03

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Considerando que o projecto de texto de ortografia unificada de língua portuguesa aprovado em Lisboa, em 12 de Outubro de 1990, pela Academia das Ciências de Lisboa, Academia Brasileira de Letras e delegações de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, com a adesão da delegação de observadores da Galiza, constitui um passo importante para a defesa da unidade essencial da língua portuguesa e para o seu prestígio internacional,

Considerando que o texto do acordo que ora se aprova resulta de um aprofundado debate nos Países signatários.

a República Popular de Angola,

a República Federativa do Brasil,

a República de Cabo Verde,

a República da Guiné-Bissau,

a República de Moçambique,

a República Portuguesa,

a República Democrática de São Tomé e Príncipe, acordam no seguinte:

Artigo 1º

É aprovado o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que consta como anexo I ao presente instrumento de aprovação, sob a designação de Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990) e vai acompanhado da respectiva rota explicativa, que consta como anexo II ao mesmo instrumento de aprovação, sob a designação de Nota Explicativa do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990).

Artigo 2º

Os Estados signatários tomarão, através das instituições e órgãos competentes, as providências necessárias com vista à elaboração, até 1 de Janeiro de 1993, de um vocabulário ortográfico comum da língua portuguesa, tão completo quanto desejável e tão normalizador quanto possível, no que se refere às terminologias científicas e técnicas.

Artigo 3º

O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa entrará em vigor em 1 de Janeiro de 1994, após depositados os instrumentos de ratificação de todos os Estados junto do Governo da República Portuguesa.

Artigo 4º

Os Estados signatários adaptarão as medidas que entenderem adequadas ao efectivo respeito da data da entrada em vigor estabelecida no artigo 3º.

Em fé do que, os abaixo assinados, devidamente credenciados para o efeito, aprovam o presente acordo, redigido em língua portuguesa, em sete exemplares, todos igualmente autênticos.

Assinado em Lisboa, em 16 de Dezembro de 1990.

PELA REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA,

José Mateus de Adelino Peixoto, Secretário de Estado da Cultura

PELA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL,

Carlos Alberto Comes Chiarelli, Ministro da Educação

PELA REPÚBLICA DE CABO VERDE,

David Hopffer Almada, Ministro da Informação Cultura e Desportos

PELA REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU,

Alexandre Brito Ribeiro Furtado, Secretário de Estado da Cultura

PELA REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE.

Luis Bernardo Honwana, Ministro da Cultura

PELA REPÚBLICA PORTUGUESA.

Pedro Miguel de Santana Lopes, Secretário de Estado da Cultura

PELA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DE SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE,

Ligia Silva Graça do Espírito Santo Costa, Ministra da Educação e Cultura

Anexo 1 Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990)

BASE I DO ALFABETO E DOS NOMES PRÓPRIOS ESTRANGEIROS E SEUS DERIVADOS

1º) O alfabeto da língua portuguesa é formado por vinte e seis letras, cada uma delas com uma forma minúscula e outra maiúscula:

a A (á)
b B (bê)
c C (cê)
d D (dê)
e E (é)
f F (efe)
g G (gê ou guê)
h H (agá)
i I (i)
j J (jota)
k K (capa ou cá)
l L (ele)
m M (eme)
n N (ene)
o O (o)
p P (pê)
q Q (quê)
r R (erre)
s S (esse)
t T (tê)
u U (u)
v V (vê)
w W (dáblio)

x X (xis)

y Y (ípsilon)

z Z (zê)

Obs.:

1. Além destas letras, usam-se o ç (cê cedilhado) e os seguintes dígrafos:

rr (erre duplo), ss (esse duplo), ch (cê-agá), lh (ele-agá), nh (ene-agá), gu (guê-u) e qu (quê-u).

2. Os nomes das letras acima sugeridos não excluem outras formas de as designar.

2º) As letras k, w e y usam-se nos seguintes casos especiais:

a) Em antropônimos/antropônimos originários de outras línguas e seus derivados: Franklin, frankliniano; Kant, kantistno; Darwin, darwinismo; Wagner, wagneriano, Byron, byroniano; Taylor, taylorista;

b) Em topônimos/topônimos originários de outras línguas e seus derivados:

Kwanza; Kuwait, kuwaitiano; Malawi, malawiano;

c) Em siglas, símbolos e mesmo em palavras adotadas como unidades de medida de curso internacional: TWA, KLM; K-potássio (de kalium), W-oeste (West); kg-quilograma, km-quilómetro, kW-kilowatt, yd-jarda (yard); Watt.

3º) Em congruência com o número anterior, mantém-se nos vocábulos derivados eruditamente de nomes próprios estrangeiros quaisquer combinações gráficas ou sinais diacríticos não peculiares à nossa escrita que figurem nesses nomes:

comtista, de Comte; garrettiano, de Garrett; jeffersônia/ jeffersônia, de Jefferson; mülleriano, de Müller; shakespeareano, de Shakespeare.

Os vocábulos autorizados registrarão grafias alternativas admissíveis, em casos de divulgação de certas palavras de tal tipo de origem (a exemplo de fúcsia/ fúchsia e derivados, bungavília/ bunganvília/ bougainvília).

4º) Os dígrafos finais de origem hebraica ch, ph e th podem conservar-se em formas onomásticas da tradição bíblica, como Baruch, Loth, Moloch, Ziph, ou então simplificar-se: Baruc, Lot, Moloc, Zif. Se qualquer um destes dígrafos, em formas do mesmo tipo, é invariavelmente mudo, elimina-se: José, Nazaré, em vez de Joseph, Nazareth; e se algum deles, por força do uso, permite adaptação, substitui-se, recebendo uma adição vocálica: Judite, em vez de Judith.

5º) As consoantes finais grafadas b, c, d, g e h mantêm-se, quer sejam mudas, quer proferidas, nas formas onomásticas em que o uso as consagrou, nomeadamente antropônimos/antropônimos e topônimos/topônimos da tradição bíblica;

Jacob, Job, Moab, Isaac; David, Gad; Gog, Magog; Bensabat, Josafat.

Integram-se também nesta forma: Cid. em que o d é sempre pronunciado; Madrid e Valhadolid, em que o d ora é pronunciado, ora não; e Calcem ou Calicut, em que o t se encontra nas mesmas condições.

Nada impede, entretanto, que dos antropônimos/antropônimos em apreço sejam usados sem a consoante final Jó, Davi e Jacó.

6º) Recomenda-se que os topônimos/topônimos de línguas estrangeiras se substituam, tanto quanto possível, por formas vernáculas, quando estas sejam antigas e ainda vivas em português ou quando entrem, ou possam entrar, no uso corrente.

Exemplo: Anvers, substituindo por Antuérpia; Cherbourg, por Cherburgo; Garonne, por Garona; Genève, por Genebra; Justland, por Jutlândia; Milano, por Milão; München, por Munique; Torino, por Turim; Zürich, por Zurique, etc.

BASE II DO H INICIAL E FINAL

1) O h inicial emprega-se:

a) Por força da etimologia: haver, hélice, hera, hoje, hora, homem, humor.

b) Em virtude da adoção convencional: hã?, hem?, hum!.

2º) O h inicial suprime-se:

a) Quando, apesar da etimologia, a sua supressão está inteiramente consagrada pelo uso: erva, em vez de herva; e, portanto, ervaçal, ervanário, ervoso (em contraste com herbáceo, herbanário, herboso, formas de origem erudita);

b) Quando, por via de composição, passa a interior e o elemento em que figura se aglutina ao precedente: biebdomadário, desarmonia, desumano, exaurir, inábil, lobisomem, reabilitar, reaver.

3º) O h inicial mantém-se, no entanto, quando, numa palavra composta, pertence a um elemento que está ligado ao anterior por meio de hífen: anti-higiênico/ anti-higiênico, contra-haste, pré-história, sobre-humano.

4º) O h final emprega-se em interjeições: ah! oh!

BASE III

DA HOMOFONIA DE CERTOS GRAFEMAS CONSONÂNTICOS

Dada a homofonia existente entre certos grafemas consonânticos, torna-se necessário diferenciar os seus empregos, que fundamentalmente se regulam pela história das palavras. É certo que a variedade das condições em que se fixam na escrita os grafemas consonânticos homófonos nem sempre permite fácil diferenciação dos casos em que se deve empregar uma letra e daqueles em que, diversamente, se deve empregar outra, ou outras, a representar o mesmo som.

Nesta conformidade, importa notar, principalmente, os seguintes casos:

1º) Distinção gráfica entre ch e x: achar, archote, bucha, capacho, capucho, chamar, chave, Chico, chiste, chorar, colchão, colchete, endecha, estrebucha, facho, ficha, flecha, frincha, gancho, inchar, macho, mancha, murchar, nicho, pachorra, pecha, pechincha, penacho, rachar, sachar, tacho; ameixa, anexim, baixe, baixo, bexiga, bruxa, coaxar, coxia, debuxo, deixar, eixo,

elixir, enxofre, faixa, feixe, madeixa, mexer, oxalá, praxe, puxar, rouxinol, vexar, xadrez, xarope, xenofobia, xerife, xícara.

2º) Distinção gráfica entre g, com valor de fricativa palatal, e j: adágio, alfageme, Álgebra, algema, algeroz, Algés, algibebe, algibeira, álgido, almargem, Alvorge, Argel, estrangeiro, falange, ferrugem, frigir, gelosia, gengiva, gergelim, geringonça, Gibraltar, ginete, ginja, girafa, giria, herege, relógio, sege, Tânger, virgem; adjetivo, ajeitar, ajeru (nome de planta indiana e de uma espécie de papagaio), canjerê, canjica, enjeitar, granjear, hoje, intrujice, jecoral, jejum, jeira, jeito, Jeová, jenipapo, jequiri, jequitibá, Jeremias, Jericó, jerimum, Jerónimo, Jesus, jibóia, jiquipanga, jiquiró, jiquitaia, jirau, jiriti, jitirana, laranjeira, lojista, majestade, majestoso, manjerico, manjerona, mucujê, pajé, pegajento, rejeitar, sujeito, trejeito.

3º) Distinção gráfica entre as letras s, ss, c, ç e x, que representam sibilantes surdas: ânsia, ascensão, aspersão, cansar, conversão, desconso, farsa, ganso, imenso, mansão, mansarda, manso, pretensão, remanso, seara, seda, Seia, Sertã, Sernancelhe, serralheiro, Singapura, Sintra, sisa, tarso, terso, valsa; abadessa, acossar, amassar, arremessar, Asseiceira, asseio, atravessar, benesse, Cassilda, codesso (identicamente Codessal ou Codassal, Codesseda, Codessoso, etc.), crasso, devassar, dossel, egresso, endossar, escasso, fosso, gesso, molosso, mossã, obsessão, pêssego, possesso, remessa, sossegar, acém, acervo, alicerce, cebola, cereal, Cernache, cetim, Cinfães, Escócia, Macedo, obcecar, perceber; açafate, açorda, açúcar, almalço, atenção, berço, Buçaco, caçanje, caçula, caraça, dançar, Eça, enguiço, Gonçalves, inserção, linguça, maçada, Mação, maçar, Moçambique, Monção, muçulmano, murça, negaça, pança, peça, quiçaba, quiçaça, quiçama, quiçamba, Seiça (grafia que pretere as errôneas/errôneas Ceiça e Ceissa), Seiçal, Suíça, terço; auxílio, Maximiliano, Maximino, máximo, próximo, sintaxe.

4º) Distinção gráfica entre s de fim de sílaba (inicial ou interior) e x e z com idêntico valor fónico/fônico: adestrar, Calisto, escusar, esdrúxulo, esgotar, esplanada, esplêndido, espontâneo, espremer, esquisito, estender, Estremadura, Estremoz, inesgotável; extensão, explicar, extraordinário, inextricável, inexperto, sextante, têxtil; capazmente, infelizmente, velozmente. De acordo com esta distinção convém notar dois casos:

a) Em final de sílaba que não seja final de palavra, o x = s muda para s sempre que está precedido de i ou u: justapor, justalinear, misto, sistino (cf. Capela Sistina), Sisto, em vez de juxtapor, juxtalinear, mixto, sixtina, Sixto.

b) Só nos advérbios em -mente se admite z, com valor idêntico ao de s, em final de sílaba seguida de outra consoante (cf. capazmente, etc.); de contrário, o s toma sempre o lugar do z: Biscaia, e não Bizcaia.

5º) Distinção gráfica entre s final de palavra e x e z com idêntico valor fónico/ fônico: aguarrás, aliás, anis, após, atrás, através, Avis, Brás, Dinis, Garcês, gás, Gerês, Inês, íris, Jesus, jus, lápis, Luís, país, português, Queirós, quis, retrós, revés, Tomás, Valdês; cálix, Félix, Fénix flux; assaz, arroz, avestruz, dez, diz, fez (substantivo e forma do verbo fazer), fiz, Forjaz, Galaaz, giz, jaez, matiz, petiz, Queluz, Romariz, [Arcos de] Valdevez, Vaz. A propósito, deve observar-se que é inadmissível z final equivalente a s em palavra não oxítone: Cádiz, e não Cádiz.

6º) Distinção gráfica entre as letras interiores s, x e z, que representam sibilantes sonoras: aceso, analisar, anestesia, artesão, asa, asilo, Baltasar, besouro, besuntar, blusa, brasa, brasão, Brasil, brisa, [Marco de] Canaveses, coliseu, defesa, duquesa, Elisa, empresa, Ermesinde, Esposende, frenesi ou frenesim, frisar, guisa, imprevisto, jusante, liso, lousa, Lousã, Luso (nome de lugar, homónimo/homónimo de Luso, nome mitológico), Matosinhos, Meneses, narciso, Nisa, obséquo, ousar, pesquisa, portuguesa, presa, raso, represa, Resende, sacerdotisa, Sesimbra, Sousa, surpresa, tisana, transe, trânsito, vaso; exalar, exemplo, exhibir, exorbitar, exuberante, inexacto, inexorável; abalizado, alfazema, Arcozelo, autorizar, azar, azedo, azo, azorrague, baliza, bazar, beleza, buzina, búzio, comezinho, deslizar, deslize, Ezequiel, fuzileiro, Galiza, guizo, helenizar, lambuzar, lezíria, Mouzinho, proeza, sação, urze, vazar, Veneza, Vizela, Vouzela.

BASE IV

DAS SEQUÊNCIAS CONSONÂNTICAS

1º) O c, com valor de oclusiva velar, das seqüências interiores cc (segundo c com valor de sibilante), cç e ct, e o p das seqüências interiores pc (c com valor de sibilante), pç e pt, ora se conservam, ora se eliminam.

Assim:

a) Conservam-se nos casos em que são invariavelmente proferidos nas pronúncias cultas da língua: compacto, convicção, convicto, ficção, friccionar, pacto, pictural; adepto, apto, díptico, erupção, eucalipto, inepto, núpcias, raptó.

b) Eliminam-se nos casos em que são invariavelmente mudos nas pronúncias cultas da língua: ação, acionar, afetivo, aflição, aflito, ato, coleção, coletivo, direção, diretor, exato, objeção; adoção, adotar, batizar, Egito, ótimo.

c) Conservam-se ou eliminam-se, facultativamente, quando se proferem numa pronúncia culta, quer geral, quer restritamente, ou então quando oscilam entre a prolação e o emudecimento: aspecto e aspeto, cacto e cato, caracteres e carateres, dicção e dição; facto e fato, sector e setor, ceptro e cetro, concepção e conceção, corrupto e corruto, recepção e receção.

d) Quando, nas seqüências interiores mpc, mpç e mpt se eliminar o p de acordo com o determinado nos parágrafos precedentes, o m passa a n, escrevendo-se, respetivamente, nc, nç e nt: assumpcionista e assuncionista; assumpção e assunção; assumptível e assuntível; peremptório e perentório, sumptuoso e suntuoso, sumptuosidade e suntuosidade.

2º) Conservam-se ou eliminam-se, facultativamente, quando se proferem numa pronúncia culta, quer geral, quer restritamente, ou então quando oscilam entre a prolação e o emudecimento: o b da seqüência bd, em súbdito; o b da seqüência bt, em subtil e seus derivados; o g da seqüência gd, em amígdala, amigdalácea, amigdalar, amigdalato, amigdalite, amigdalóide, amigdalopatia, amigdalotomia; o m da seqüência mn, em amnistia, amnistiar, indemne, indemnidade, indemnizar, omnímodo, onnipotente, onnisciente, etc.; o t da seqüência tm, em aritmética e aritmético.

BASE V

DAS VOGAIS ÁTONAS

1º.) O emprego do e e do i, assim como o do o e do u em sílaba átona, regula-se fundamentalmente pela etimologia e por particularidades da história das palavras. Assim, se estabelecem variadíssimas grafias:

a) Com e e i: ameaça, amealhar, antecipar, arrepiar, banear, boreal, campeão, cardeal (prelado, ave, planta; diferente de cardinal = "relativo à cárdia"), Ceará, côdea, enseada, enteado, Floreal, janeanes, lêndea, Leonardo, Leonel, Leonor, Leopoldo, Leote, linear, meão, melhor, nomear, peanha, quase (em vez de quási), real, semear, semelhante, várzea; ameixial, Ameixeira, amial, amieiro, arrieiro, artilharia, capitânia, cordial (adjetivo e substantivo), corno/a, crânio, criar, diante, diminuir, Dinis, ferregial, Filinto, Filipe (e identicamente Filipa, Filipinas, etc.), freixial, giesta, Idanha, igual, imiscuir-se, inigualável, lampião, limiar, Lumiar, lumieiro, pátio, pior, tigela, tijolo, Vimieiro, Vimioso.

b) Com o e u: abolir, Alpendorada, assolar, borboleta, cobiça, consoada, consoar costume, díscolo, êmbolo, engolir, epístola, esbafonir-se, esboroar, farândola, femoral, Freixoeira, girândola, goela, jocoso, mágoa, névoa, nódoa, óbolo, Páscoa, Pascoal, Pascoela, polir, Rodolfo, tá voa, tavoada, távola, tômbola, veio (substantivo e forma do verbo vir); açular, água, aluvião, arcuense, assumir, bulir, camândulas, curtir, curtume, embutir, entupir, fémur/fêmur,

fistula, glândula, ínsua, jucundo, légua, Luanda, lucubração, lugar, mangual, Manuel, míngua, Nicarágua, pontual, régua, tábua, tabuada, tabuleta, trégua, virtualha.

2º) Sendo muito variadas as condições etimológicas e histórico-fonéticas em que se fixam graficamente e e i ou o e u em sílaba átona, é evidente que só a consulta dos vocabulários ou dicionários pode indicar, muitas vezes, se deve empregar-se e ou i, se o ou u. Há, todavia, alguns casos em que o uso dessas vogais pode ser facilmente sistematizado. Convém fixar os seguintes:

a) Escrevem-se com e, e não com i, antes da sílaba tônica/tônica, os substantivos e adjetivos que procedem de substantivos terminados em -elo e -eia, ou com eles estão em relação direta. Assim se regulam: aldeão, aldeola, aldeota por aldeia; areal, areeiro, areento, Areosa por areia; aveal por aveia; baleal por baleia; cadeado por cadeia; candeiro por candeia; centeeira e centeeiro por centeio; colmeal e colmeiro por colmeia; correada e correame por correia.

b) Escrevem-se igualmente com e, antes de vogal ou ditongo da sílaba tônica/ tônica, os derivados de palavras que terminam em e acentuado (o qual pode representar um antigo hiato: ea, ee): galeão, galeota, galeote, de galé; coreano, de Coreia; daomeano, de Daomé; guineense, de Guiné; poleame e poleiro, de polé.

c) Escrevem-se com i, e não com e, antes da sílaba tônica/tônica, os adjetivos e substantivos derivados em que entram os sufixos mistos de formação vernácula -iano e -iense, os quais são o resultado da combinação dos sufixos -ano e -ense com um i de origem analógica (baseado em palavras onde -ano e -ense estão precedidos de i pertencente ao tema: horaciano, italiano, duniense, flaviense, etc.): açoriano, acriano (de Acre), camoniano, goisiano (relativo a Damião de Góis), siniense (de Sines), sofocliano, torniano, torniense (de Torre(s)).

d) Uniformizam-se com as terminações -io e -ia (átonas), em vez de -co e -ea, os substantivos que constituem variações, obtidas por ampliação, de outros substantivos terminados em vogal; cúmio (popular), de cume; hástia, de haste; réstia, do antigo neste, véstia, de veste.

e) Os verbos em -ear podem distinguir-se praticamente, grande número de vezes, dos verbos em -ian, quer pela formação, quer pela conjugação e formação ao mesmo tempo. Estão no primeiro caso todos os verbos que se prendem a substantivos em -elo ou -eia (sejam formados em português ou venham já do latim); assim se regulam: aldear, por aldeia; alhear, por alheio; cear por ceia; encadear por cadeia; pean, por pela; etc. Estão no segundo caso todos os verbos que têm normalmente flexões rizotônicas/rizotônicas em -eio, -eias, etc.: clarear, delinear, devanear, falsear, granjear, guerrear, hastear, nomear, semear, etc. Existem, no entanto, verbos em -iar, ligados a substantivos com as terminações átonas -ia ou -io, que admitem variantes na conjugação: negoceio ou negocio (cf. negócio); premeio ou premio (cf. prêmio/prêmio); etc.

f) Não é lícito o emprego do u final átono em palavras de origem latina. Escreve-se, por isso: moto, em vez de mótu (por exemplo, na expressão de moto próprio); tribo, em vez de tribu.

g) Os verbos em -oar distinguem-se praticamente dos verbos em -uar pela sua conjugação nas formas rizotônicas/rizotônicas, que têm sempre o na sílaba acentuada: abençoar com o, como abençoar, abençoas, etc.; destoar, com o, como destoo, destoas, etc.; mas acentuar, com u, como acentuo, acentuas, etc.

BASE VI DAS VOGAIS NASAIS

Na representação das vogais nasais devem observar-se os seguintes preceitos:

1º) Quando uma vogal nasal ocorre em fim de palavra, ou em fim de elemento seguido de hífen, representa-se a nasalidade pelo til, se essa vogal é de timbre a; por m, se possui qualquer outro timbre e termina a palavra; e por n se é de timbre diverso de a e está seguida de s: afã, grã, Grã-Bretanha, lã, órfã, sã-braseiro (forma dialetal; o mesmo que são-brasense = de S. Brás de Alportel); clarim, tom, vacuum, flautins, semitons, zunzuns.

2º) Os vocábulos terminados em -ã transmitem esta representação do a nasal aos advérbios em -mente que deles se formem, assim como a derivados em que entrem sufixos iniciados por z: enistãmente, irmãmente, sãmente; lãzudo, maçãzita, manhãzinha, romãzeira.

BASE VII

DOS DITONGOS

1º) Os ditongos orais, que tanto podem ser tónicos/tônicos como átonos, distribuem-se por dois grupos gráficos principais, conforme o segundo elemento do ditongo é representado por i ou u: ai, ei, éi, ui; au, eu, éu, iu, ou: braçais, caixote, deveis, eirado, farnéis (mas farneizinhos), goivo, goivan, lencóis (mas lençoizinhos), tafuis, uivar, cacau, cacaueiro, deu, endeusar, ilhéu (mas ilheuzito), mediu, passou, regougar.

Obs.: Admitem-se, todavia, excecionalmente, à parte destes dois grupos, os ditongos grafados ae (= âi ou ai) e ao (âu ou au): o primeiro, representado nos antropónimos/antropônimos Caetano e Caetana, assim como nos respetivos derivados e compostos (caetaninha, são-caetano, etc.); o segundo, representado nas combinações da preposição a com as formas masculinas do artigo ou pronome demonstrativo o, ou seja, ao e aos.

2º) Cumpre fixar, a propósito dos ditongos orais, os seguintes preceitos particulares:

a) É o ditongo grafado ui, e não a seqüência vocálica grafada ue, que se emprega nas formas de 2ª e 3ª pessoas do singular do presente do indicativo e igualmente na da 2ª pessoa do singular do imperativo dos verbos em -Um: constituís, influi, retribui. Harmonizam-se, portanto, essas formas com todos os casos de ditongo grafado ui de sílaba final ou fim de palavra (azuis, fui, Guardafui, Rui, etc.); e ficam assim em paralelo gráfico-fonético com as formas de 2ª e 3ª pessoas do singular do presente do indicativo e de 2ª pessoa do singular do imperativo dos verbos em -air e em -oer: atrais, cai, sai; móis, remói, sói.

b) É o ditongo grafado ui que representa sempre, em palavras de origem latina, a união de um ii a um i átono seguinte. Não divergem, portanto, formas como fluido de formas como gratuito. E isso não impede que nos derivados de formas daquele tipo as vogais grafadas ii e i se separem: fluídico, fluidez (u-i).

c) Além dos ditongos orais propriamente ditos, os quais são todos decrescentes, admite-se, como é sabido, a existência de ditongos crescentes. Podem considerar-se no número deles as seqüências vocálicas pós-tônicas/pós-tônicas, tais as que se representam graficamente por ea, co, ia, ie, lo, oa, ua, ue, uo: áurea, áureo, calúnia, espécie, exímio, mágoa, míngua, ténue/tênue, tríduo.

3º) Os ditongos nasais, que na sua maioria tanto podem ser tónicos/tônicos como átonos, pertencem graficamente a dois tipos fundamentais: ditongos representados por vogal com til e semivogal; ditongos representados por uma vogal seguida da consoante nasal m. Eis a indicação de uns e outros:

a) Os ditongos representados por vogal com til e semivogal são quatro, considerando-se apenas a língua padrão contemporânea: ãe (usado em vocábulos oxítonos e derivados), ãi (usado em vocábulos anoxítonos e derivados), ão e ãe. Exemplos: cães, Guimarães, mãe, mãezinha; câibas, câibeiro, câibra, zãibo; mão, maozinha, não, quão, sôtão, sotãozinho, tão; Camões, orações, oraçãozinhas, põe, repões. Ao lado de tais ditongos pode, por exemplo,

colocar-se o ditongo *ui*; mas este, embora se exemplifique numa forma popular como *ruí* = *ruim*, representa-se sem o *til* nas formas *muito* e *mui*, por obediência à tradição.

b) Os ditongos representados por uma vogal seguida da consoante nasal *m* são dois: *am* e *em*. Divergem, porém, nos seus empregos:

i) *am* (sempre átono) só se emprega em flexões verbais: *amam*, *deviam*, *escreveram*, *puseram*;

ii) *em* (tônico/tônico ou átono) emprega-se em palavras de categorias morfológicas diversas, incluindo flexões verbais, e pode apresentar variantes gráficas determinadas pela posição, pela acentuação ou, simultaneamente, pela posição e pela acentuação: *bem*, *Bembom*, *Bemposta*, *cem*, *devem*, *nem*, *quem*, *sem*, *tem*, *virgem*; *Bencanta*, *Benfeito*, *Benfica*, *benquisto*, *bens*, *enfim*, *enquanto*, *homenzarrão*, *homenzinho*, *nuvenzinha*, *tens*, *virgens*, *amém* (variação do *âmen*), *armazém*, *convém*, *mantém*, *ninguém*, *porém*, *Santarém*, *também*; *convêm*, *mantêm*, *têm* (3^{as} pessoas do plural); *armazéns*, *desdêns*, *convêns*, *retêns*; *Belenzada*, *vintenzinho*.

BASE VIII

DA ACENTUAÇÃO GRÁFICA DAS PALAVRAS OXÍTONAS

1^a) Acentuam-se com acento agudo:

a) As palavras oxítonas terminadas nas vogais tônicas/tônicas abertas grafadas *-a*, *-e* ou *-o*, seguidas ou não de *-s*: *está*, *estás*, *já*, *olá*; *até*, *é*, *és*, *olé*, *pontapé(s)*; *avó(s)*, *dominó(s)*, *paletó(s)*, *só(s)*.

Obs.: Em algumas (poucas) palavras oxítonas terminadas em *-e* tônico/tônico, geralmente provenientes do francês, esta vogal, por ser articulada nas pronúncias cultas ora como aberta ora como fechada, admite tanto o acento agudo como o acento circunflexo: *bebé* ou *bebê*, *bidé* ou *bidê*, *canapé* ou *canapê*, *caratê* ou *caratê*, *croché* ou *crochê*, *guichê* ou *guichê*, *matiné* ou *matiné*, *nenê* ou *nenê*, *ponjê* ou *ponjê*, *purê* ou *purê*, *rapê* ou *rapê*.

O mesmo se verifica com formas como *cocó* e *cocô*, *ré* (letra do alfabeto grego) e *ré*. São igualmente admitidas formas como *judô*, a par de *judo*, e *metrô*, a par de *metro*.

b) As formas verbais oxítonas, quando, conjugadas com os pronomes clíticos *lo(s)* ou *la(s)*, ficam a terminar na vogal tónica/tônica aberta grafada *-a*, após a assimilação e perda das consoantes finais grafadas *-r*, *-s* ou *-z*: *adorá-lo(s)* (de *adorar-lo(s)*), *dá-la(s)* (de *dar-la(s)* ou *dá(s)-la(s)* ou *dá(s)-la(s)*), *fá-lo(s)* (de *faz-lo(s)*), *fá-lo(s)-às* (de *far-lo(s)-às*), *habita-la(s)-iam* (de *habitar-la(s)-iam*), *tra-la(s)-á* (de *trair-la(s)-á*).

c) As palavras oxítonas com mais de uma sílaba terminadas no ditongo nasal) presente do indicativo etc.) ou *-ens*: *acém*, *detém*, *deténs*, *entretém*, *entreténs*, *harém*, *haréns*, *porém*, *provém*, *provéns*, *também*.

d) As palavras oxítonas com os ditongos abertos grafados *-éi*, *éu* ou *ói*, podendo estes dois últimos ser seguidos ou não de *-s*: *anéis*, *batéis*, *fiéis*, *papéis*; *céu(s)*, *chapéu(s)*, *ilhéu(s)*, *véu(s)*; *corrói* (de *correr*), *herói(s)*, *remói* (de *remoer*), *sóis*.

2^a) Acentuam-se com acento circunflexo:

a) As palavras oxítonas terminadas nas vogais tônicas/tônicas fechadas que se grafam *-e* ou *-o*, seguidas ou não de *-s*: *cortês*, *dê*, *dês* (de *dar*), *lê*, *lês* (de *ler*), *português*, *você(s)*; *avô(s)*, *pôs* (de *pôr*), *robô(s)*.

b) As formas verbais oxítonas, quando conjugadas com os pronomes clíticos *lo(s)* ou *la(s)*, ficam a terminar nas vogais tônicas/tônicas fechadas que se grafam *-e* ou *-o*, após a assimilação e perda das consoantes finais grafadas *-r*, *-s* ou *-z*: *detê-lo(s)* (de *deter-lo(s)*),

fazê-la(s) (de fazer-la(s)), fê-lo(s) (de fez-lo(s)), vê-la(s) (de ver-la(s)), compô-la(s) (de compor-la(s)), repô-la(s) (de repor-la(s)), pô-la(s) (de por-la(s) ou pôs-la(s)).

3º) Prescinde-se de acento gráfico para distinguir palavras oxítonas homógrafas, mas heterofônicas/heterofônicas, do tipo de cor (ô), substantivo, e cor (ó), elemento da locução de cor; colher (ê), verbo, e colher (é), substantivo. Excetua-se a forma verbal pôr, para a distinguir da preposição por.

BASE IX DA ACENTUAÇÃO GRÁFICA DAS PALAVRAS PAROXÍTONAS

1º) As palavras paroxítonas não são em geral acentuadas graficamente: enjoio, grave, homem, mesa, Tejo, vejo, velho, voo; avanço, floresta; abençoo, angolano, brasileiro; descobrimento, graficamente, moçambicano

2º) Recebem, no entanto, acento agudo:

a) As palavras paroxítonas que apresentam, na sílaba tônica/tônica, as vogais abertas grafadas a, e, o e ainda i ou u e que terminam em -l, -n, -r, -x e -ps, assim como, salvo raras exceções, as respectivas formas do plural, algumas das quais passam a proparoxítonas: amável (pl. amáveis), Aníbal, dócil (pl. dóceis), dúctil (pl. dúcteis), fóssil (pl. fósseis), réptil (pl. répteis; var. reptil, pl. reptis); cármem (pl. cármens ou carmens; var. carme, pl. carmes); dólmem (pl. dólmens ou dolmens), éden (pl. édenes ou edens), líquen (pl. líquenes), lúmen (pl. lúmenes ou lúmens); açúcar (pl. açúcares), almíscar (pl. almíscars), cadáver (pl. cadáveres), caráter ou carácter (mas pl. caracteres ou caracteres), ímpar (pl. ímpares); Ajax, córtex (pl. córtex; var. córtice, pl. córtices, índice (pl. índice; var. índice, pl. índices), tórax (pl. tórax ou tóraxes; var. torace, pl. toraces); bíceps (pl. bíceps; var. bicípite, pl. bicípites), fórceps (pl. fórceps; var. fórcipe, pl. fórcipes).

Obs.: Muito poucas palavras deste tipo, com a vogais tônicas/tônicas grafadas e e o em fim de sílaba, seguidas das consoantes nasais grafadas m e n, apresentam oscilação de timbre nas pronúncias cultas da língua e, por conseguinte, também de acento gráfico (agudo ou circunflexo): sêmen, xênon e xênon; fêmore fêmur, vômer e vômer; Fênix e Fênix, ónix e ônix.

b) As palavras paroxítonas que apresentam, na sílaba tônica/tônica, as vogais abertas grafadas a, e, o e ainda i ou u e que terminam em -ã(s), -ão(s), -ei(s), -i(s), -um, -uns ou -us: órfã (pl. órfãs), acórdão (pl. acórdãos), órgão (pl. órgãos), órgão (pl. órgãos), sôtão (pl. sôtãos); hóquei, jôquei (pl. jôqueis), amáveis (pl. de amável), fáceis (pl. de fácil), fósseis (pl. de fóssil), amáveis (de amar), amáveis (id.), cantaríeis (de cantar), fizéreis (de fazer), fizésseis (id.); beribéri (pl. beribéris), bílis (sg. e pl.), íris (sg. e pl.), júri (di. júris), oásis (sg. e pl.); álbum (di. álbuns), fórum (di. fóruns); húmus (sg. e pl.), vírus (sg. e pl.).

Obs.: Muito poucas paroxítonas deste tipo, com as vogais tônicas/tônicas grafadas e e o em fim de sílaba, seguidas das consoantes nasais grafadas m e n, apresentam oscilação de timbre nas pronúncias cultas da língua, o qual é assinalado com acento agudo, se aberto, ou circunflexo, se fechado: pónei e pônei; gónis e gônis, pénis e pênis, ténis e tênis; bónus e bônus, ónus e ônus, tónus e tônus, Vénus e Vênus.

3º) Não se acentuam graficamente os ditongos representados por ei e oi da sílaba tônica/tônica das palavras paroxítonas, dado que existe oscilação em muitos casos entre o fechamento e a abertura na sua articulação: assembleia, boleia, ideia, tal como aldeia, baleia, cadeia, cheia, meia; coreico, epopeico, onomatopeico, proteico; alcaloide, apoio (do verbo apoiar), tal como apoio (subst.), Azoia, hoia, boina, comboio (subst.), tal como comboio, comboias, etc. (do verbo comboiar), dezoito, estroina, heroico, introito, jiboia, moina, paranoico, zoína.

4º) É facultativo assinalar com acento agudo as formas verbais de pretérito perfeito do indicativo, do tipo amámos, louvámos, para as distinguir das correspondentes formas do presente do indicativo (amamos, louvamos), já que o timbre da vogal tónica/tônica é aberto naquele caso em certas variantes do português.

5º) Recebem acento circunflexo:

a) As palavras paroxítonas que contêm, na sílaba tónica/tônica, as vogais fechadas com a grafia a, e, o e que terminam em -l, -n, -r, ou -x, assim como as respectivas formas do plural, algumas das quais se tornam proparoxítonas: cônsul (pl. cônsules), pênsil (pl. pênseis), têxtil (pl. têxteis); cânon, var. cânone (pl. cânones), plâncton (pl. plânctons); Almodôvar, aljôfar (pl. aljôfares), âmbar (pl. âmbares), Câncer, Tânger; bômbax (sg. e pl.), bômbix, var. bômbice (pl. bômbices).

b) As palavras paroxítonas que contêm, na sílaba tónica/tônica, as vogais fechadas com a grafia a, e, o e que terminam em -ão(s), -eis, -i(s) ou -us: bênção(s), côvão(s), Estêvão, zângão(s); devêreis (de dever), escrevêsseis (de escrever), fôreis (de ser e ir), fôsseis (id.), pênseis (pl. de pênsil), têxteis (pl. de têxtil); dândi(s), Mênfis; ânus.

c) As formas verbais têm e vêm, 3ªs pessoas do plural do presente do indicativo de ter e vir, que são foneticamente paroxítonas (respectivamente / tãjãj /, / vãjãj / ou / têêj /, / vêêj / ou ainda / têtêj /, / vêtêj /; cf. as antigas grafias preteridas, têmem, vêmem, a fim de se distinguirem de tem e vem, 3ªs pessoas do singular do presente do indicativo ou 2ªs pessoas do singular do imperativo; e também as correspondentes formas compostas, tais como: abstêm (cf. abstém), advêm (cf. advém), contêm (cf. contém), convêm (cf. convém), desconvêm (cf. desconvém), detêm (cf. detem), entretem (cf. entretém), intervêm (cf. intervém), mantêm (cf. mantém), obtêm (cf. obtém), provêm (cf. provém), sobrevêm (cf. sobrevém).

Obs.: Também neste caso são preteridas as antigas grafias detêem, intervêem, mantêem, provêem, etc.

6º) Assinalam-se com acento circunflexo:

a) Obrigatoriamente, pôde (3ª pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo), no que se distingue da correspondente forma do presente do indicativo (pode).

b) Facultativamente, dêmos (1ª pessoa do plural do presente do conjuntivo), para se distinguir da correspondente forma do pretérito perfeito do indicativo (demos); fôrma (substantivo), distinta de forma (substantivo; 3ª pessoa do singular do presente do indicativo ou 2ª pessoa do singular do imperativo do verbo formar).

7º) Prescinde-se de acento circunflexo nas formas verbais paroxítonas que contêm um e tónico/tônico oral fechado em hiato com a terminação -em da 3ª pessoa do plural do presente do indicativo ou do conjuntivo, conforme os casos: creem deem (conj.), descreem, desdeem (conj.), leem, preveem, redeem (conj.), releem, reveem, tresleem, veem.

8º) Prescinde-se igualmente do acento circunflexo para assinalar a vogal tónica/tonica fechada com a grafia o em palavras paroxítonas como enjoo, substantivo e flexão de enjoar, povoo, flexão de povoar, voo, substantivo e flexão de voar, etc.

9º) Prescinde-se, quer do acento agudo, quer do circunflexo, para distinguir palavras paroxítonas que, tendo respectivamente vogal tónica/tônica aberta ou fechada, são homógrafas de palavras proclíticas. Assim, deixam de se distinguir pelo acento gráfico: para (á), flexão de parar, e para, preposição; pela(s) (é), substantivo e flexão de pelar, e pela(s), combinação de per e la(s); pelo (é), flexão de pelar, pelo(s) (é), substantivo ou combinação de per e lo(s); polo(s) (ó), substantivo, e polo(s), combinação antiga e popular de por e lo(s); etc.

10ª) Prescinde-se igualmente de acento gráfico para distinguir paroxítonas homógrafas heterofônicas/heterofônicas do tipo de acerto (ê), substantivo, e acerto (é), flexão de acertar; acordo (ô), substantivo, e acordo (ó), flexão de acordar; cerca (ê), substantivo, advérbio e elemento da locução prepositiva cerca de, e cerca (é), flexão de cercar; coro (ó), substantivo, e flexão de corar; deste (ê), contracção da preposição de com o demonstrativo este, e deste (é), flexão de dar; fora (ô), flexão de ser e ir, e fora (ó), advérbio, interjeição e substantivo; piloto (ô), substantivo, e piloto (ó), flexão de pilotar, etc.

BASE X DA ACENTUAÇÃO DAS VOGAIS TÓNICAS/TÔNICAS GRAFADAS I E U DAS PALAVRAS OXÍTONAS E PAROXÍTONAS

1ª) As vogais tónicas/tônicas grafadas i e u das palavras oxítonas e paroxítonas levam acento agudo quando antecedidas de uma vogal com que não formam ditongo e desde de que não constituam sílaba com a eventual consoante seguinte, excetuando o caso de s: adaís (pl. de adail), aí, atraí (de atrair), baú, caís (de cair), Esaú, jacuí, Luís, país, etc.; alaúde, amiúde, Araújo, Ataíde, atraíam (de atrair), atraísse (id.) baía, balaústre, cafeína, ciúme, egoísmo, faísca, faúlha, graúdo, influíste (de influir), juízes, Luísa, miúdo, paraíso, raízes, recaída, ruína, saída, sanduíche, etc.

2ª) As vogais tónicas/tônicas grafadas i e u das palavras oxítonas e paroxítonas não levam acento agudo quando, antecedidas de vogal com que não formam ditongo, constituem sílaba com a consoante seguinte, como é o caso de nh, l, m, n, r e z: bainha, moinho, rainha; adail, paul, Raul; Aboim, Coimbra, ruim; ainda, constituinte, oriundo, ruins, triunfo; atrair, demiurgo, influir, influirmos; juiz, raiz; etc.

3ª) Em conformidade com as regras anteriores leva acento agudo a vogal tónica/tônica grafada i das formas oxítonas terminadas em r dos verbos em -air e -uir, quando estas se combinam com as formas pronominais clíticas -lo(s), -la(s), que levam à assimilação e perda daquele -r: atraí-lo(s), (de atrair-lo(s)); atraí-lo(s)-ia (de atrair-lo(s)-ia); possuí-la(s) (de possuir-la(s)); possuí-la(s)-ia (de possuir-la(s) -ia).

4ª) Prescinde-se do acento agudo nas vogais tónicas/tônicas grafadas i e u das palavras paroxítonas, quando elas estão precedidas de ditongo: baiuca, boiuno, cauila (var. cauir), cheinho (de cheio), saiinha (de saia).

5ª) Levam, porém, acento agudo as vogais tónicas/tônicas grafadas i e u quando, precedidas de ditongo, pertencem a palavras oxítonas e estão em posição final ou seguidas de s: Piauí, teiú, teiús, tuiuí, tuiuí.

Obs.: Se, neste caso, a consoante final for diferente de s, tais vogais dispensam o acento agudo: cauim.

6ª) Prescinde-se do acento agudo nos ditongos tónicos/tônicos grafados iu e ui, quando precedidos de vogal: distraiu, instruiu, pauis (pl. de paul).

7ª) Os verbos aguir e redarguir prescindem do acento agudo na vogal tónica/tônica grafada u nas formas rizotónicas/rizotônicas: arguo, arguis, argui, arguem; argua, arguas, argua, arguam. Os verbos do tipo de aguar, apaniguar, apaziguar, aproximar, averiguar, desaguar, enxaguar, obliquar, delinquir e afins, por oferecerem dois paradigmas, ou têm as formas rizotónicas/rizotônicas igualmente acentuadas no u mas sem marca gráfica (a exemplo de averiguo, averiguas, averigua, averiguam; averigue, averigues, averigue, averiguem; enxaguo, enxaguas, enxagua, enxaguam; enxague, enxagues, enxague, enxaguem, etc.; delinquo, delinquis, delinqui, delinquem; mas delinquimos, delinquis) ou têm as formas rizotónicas/rizotônicas acentuadas tónica/fônica e graficamente nas vogais a ou i radicais (a exemplo de averiguo, averíguas, averígua, averíguam; averígue, averígues, averígue,

averíguem; enxáguo, enxáguas, enxágua, enxáguam; enxágue, enxágues, enxágue, enxáguem; delínquo, delínques, delínque, delínquem; delínqua, delínquas, delínqua, delínquam).

Obs.: Em conexão com os casos acima referidos, registre-se que os verbos em -ingir (atingir, cingir, constringir, infringir, tingir, etc.) e os verbos em -inguir sem prolação do u (distinguir, extinguir, etc.) têm grafias absolutamente regulares (atinjo, atinja, atinge, atingimos, etc.; distingo, distinga, distingue, distinguimos, etc.).

BASE XI DA ACENTUAÇÃO GRÁFICA DAS PALAVRAS PROPAROXÍTONAS

1ª) Levam acento agudo:

a) As palavras proparoxítonas que apresentam na sílaba tônica/tônica as vogais abertas grafadas a, e, o e ainda i, u ou ditongo oral começado por vogal aberta: árabe, cáustico, Cleópatra, esquálido, exército, hidráulico, líquido, míope, músico, plástico, prosélito, público, rústico, tétrico, último;

b) As chamadas proparoxítonas aparentes, isto é, que apresentam na sílaba tônica/tônica as vogais abertas grafadas a, e, o e ainda i, u ou ditongo oral começado por vogal aberta, e que terminam por seqüências vocálicas pós-tônicas/pós-tônicas praticamente consideradas como ditongos crescentes (-ea, -eo, -ia, -ie, -io, -oa, -ua, -uo, etc.): álea, náusea; etéreo, nível; enciclopédia, glória; barbárie, série; lírio, prélio; mágoa, nódoa; exígua, língua; exíguo, vácuo.

2ª) Levam acento circunflexo:

a) As palavras proparoxítonas que apresentam na sílaba tônica/tônica vogal fechada ou ditongo com a vogal básica fechada: anacreôntico, brêtema, cânfora, cômputo, devêramos (de dever), dinâmico, êmbolo, excêntrico, fôssemos (de ser e ir), Grândola, hermenêutica, lâmpada, lôstrego, lôbrego, nêspira, plêiade, sôfrego, sonâmbulo, trôpego;

b) As chamadas proparoxítonas aparentes, isto é, que apresentam vogais fechadas na sílaba tônica/tônica, e terminam por seqüências vocálicas pós-tônicas/pós-tônicas praticamente consideradas como ditongos crescentes: amêndoa, argênteo, côdea, Islândia, Mântua, serôdio.

3ª) Levam acento agudo ou acento circunflexo as palavras proparoxítonas, reais ou aparentes, cujas vogais tônicas/tônicas grafadas e ou o estão em final de sílaba e são seguidas das consoantes nasais grafadas m ou n, conforme o seu timbre é, respectivamente, aberto ou fechado nas pronúncias cultas da língua: acadêmico/acadêmico, anatômico/anatômico, cênico/cênico, cómodo/cômodo, fenômeno/ fenômeno, gênero/gênero, topônimo/topônimo; Amazônia/Amazônia, Antônio/Antônio, blasfêmia/blasfêmia, fêmea/fêmea, gêmeo/gêmeo, gênio/gênio, ténue/ténue.

BASE XII DO EMPREGO DO ACENTO GRAVE

1ª) Emprega-se o acento grave:

a) Na contração da preposição a com as formas femininas do artigo ou pronome demonstrativo o: à (de a+a), às (de a+as);

b) Na contração da preposição a com os demonstrativos aquele, aquela, aqueles, aquelas e aquilo ou ainda da mesma preposição com os compostos aqueloutro e suas flexões: àquele(s), àquela(s), àquilo; àqueloutro(s), àqueloutra(s).

BASE XIII DA SUPRESSÃO DOS ACENTOS EM PALAVRAS DERIVADAS

1ª) Nos advérbios em -mente, derivados de adjetivos com acento agudo ou circunflexo, estes são suprimidos: avidamente (de ávido), debilmente (de débil), facilmente (de fácil), habilmente (de hábil), ingenuamente (de ingênuo), lucidamente (de lúcido), mamente (de má), somente (de só), unicamente (de único), etc.; candidamente (de cândido), cortesmente (de cortês), dinamicamente (de dinâmico), espontaneamente (de espontâneo), portuguesmente (de português), romanticamente (de romântico).

2ª) Nas palavras derivadas que contêm sufixos iniciados por z e cujas formas de base apresentam vogal tônica/tônica com acento agudo ou circunflexo, estes são suprimidos: anezinhos (de anéis), avozinha (de avó), bebezito (de bebê), cafezada (de café), chepeuzinho (de chapéu), chazeiro (de chá), heroizito (de herói), ilheuzito (de ilhéu), mazinha (de má), orfãozinho (de órfão), vintenzito (de vintém), etc.; avozinho (de avô), bençãozinha (de bênção), lampadazita (de lâmpada), pessegozito (de pêssego).

BASE XIV DO TREMA

O trema, sinal de diérese, é inteiramente suprimido em palavras portuguesas ou aportuguesadas. Nem sequer se emprega na poesia, mesmo que haja separação de duas vogais que normalmente formam ditongo: saudade, e não saüdade, ainda que tetrassílabo; saudar, e não saüdar, ainda que trissílabo; etc.

Em virtude desta supressão, abstrai-se de sinal especial, quer para distinguir, em sílaba átona, um i ou um u de uma vogal da sílaba anterior, quer para distinguir, também em sílaba átona, um i ou um u de um ditongo precedente, quer para distinguir, em sílaba tônica/tônica ou átona, o u de gu ou de qu de um e ou i seguintes: arruinar, constituiria, depoimento, esmiuçar, faiscar, faulhar, oleicultura, paraibano, reunião; abaiucado, auiqui, caiuá, cauixi, piauiense; aguentar, anguiforme, arguir, bilíngue (ou bilingue), lingueta, linguista, linguístico; cinquenta, equestre, frequentar, tranquilo, ubiquidade.

Obs.: Conserva-se, no entanto, o trema, de acordo com a Base I, 3ª, em palavras derivadas de nomes próprios estrangeiros: hübneriano, de Hübner, mülleriano, de Müller, etc.

BASE XV DO HÍFEN EM COMPOSTOS, LOCUÇÕES E ENCADEAMENTOS VOCABULARES

1ª) Emprega-se o hífen nas palavras compostas por justaposição que não contêm formas de ligação e cujos elementos, de natureza nominal, adjetival, numeral ou verbal, constituem uma unidade sintagmática e semântica e mantêm acento próprio, podendo dar-se o caso de o primeiro elemento estar reduzido: ano-luz, orce-bispo-bispo, arco-íris, decreto-lei, és-sueste, médico-cirurgião, rainha-cláudia, tenente-coronel, tio-avô, turma-piloto; alcaide-mor, amor-perfeito, guarda-noturno, mato-grossense, norte-americano, porto-alegrense, sul-africano; afro-

asiático, cifro-luso-brasileiro, azul-escuro, luso-brasileiro, primeiro-ministro, primeiro-sargento, primo-infeção, segunda-feira; conta-gotas, finca-pé, guarda-chuva.

Obs.: Certos compostos, em relação aos quais se perdeu, em certa medida, a noção de composição, grafam-se aglutinadamente: girassol, madressilva, mandachuva, pontapé, paraquedas, paraquedista, etc.

2º) Emprega-se o hífen nos topónimos/topônimos compostos, iniciados pelos adjetivos grã, grão ou por forma verbal ou cujos elementos estejam ligados por artigo: Grã-Bretanha, Grão-Pará; Abre-Campo; Passa-Quatro, Quebra-Costas, Quebra-Dentes, Traga-Mouros, Trinca-Fortes; Albergaria-a-Velha, Baía de Todos-os-Santos, Entre-os-Rios, Montemor-o-Novo, Trás-os-Montes.

Obs.: Os outros topónimos/topônimos compostos escrevem-se com os elementos separados, sem hífen: América do Sul, Belo Horizonte, Cabo Verde, Castelo Branco, Freixo de Espada à Cinta, etc. O topónimo/topônimo Guiné-Bissau é, contudo, uma exceção consagrada pelo uso.

3º) Emprega-se o hífen nas palavras compostas que designam espécies botânicas e zoológicas, estejam ou não ligadas por preposição ou qualquer outro elemento: abóbora-menina, couve-flor, erva-doce, feijão-verde; benção-de-deus, erva-do-chá, ervilha-de-cheiro, fava-de-santo-inácio, bem-me-quer (nome de planta que também se dá à margarida e ao malmequer); andorinha-grande, cobra-capelo, formiga-branca; andorinha-do-mar, cobra-d'água, lesma-de-conchinha; bem-te-vi (nome de um pássaro).

4º) Emprega-se o hífen nos compostos com os advérbios bem e mal, quando estes formam com o elemento que se lhes segue uma unidade sintagmática e semântica e tal elemento começa por vogal ou h. No entanto, o advérbio bem, ao contrário de mal, pode não se aglutinar com palavras começadas por consoante. Eis alguns exemplos das várias situações: bem-aventurado, bem-estar, bem-humorado; mal-afortunado, mal-estar, mal-humorado; bem-criado (cf. malcriado), bem-ditoso (cf. malditoso), bem-falante (cf. malfalante), bem-mandado (cf. malmandado), bem-nascido (cf. malnascido), bem-soante (cf. malsoante), bem-visto (cf. malvisto).

Obs.: Em muitos compostos, o advérbio bem aparece aglutinado com o segundo elemento, quer este tenha ou não vida à parte: benfazejo, benfeito, benfeitor, benquerença, etc.

5º) Emprega-se o hífen nos compostos com os elementos além, aquém, recém e sem: além-Atlântico, além-mar, além-fronteiras; aquém-fiar, aquém-Pireneus; recém-casado, recém-nascido; sem-cerimônia, sem-número, sem-vergonha.

6º) Nas locuções de qualquer tipo, sejam elas substantivas, adjetivas, pronominais, adverbiais, prepositivas ou conjuncionais, não se emprega em geral o hífen, salvo algumas exceções já consagradas pelo uso (como é o caso de água-de-colônia, arco-da-velha, cor-de-rosa, mais-que-perfeito, pé-de-meia, ao deus-dará, à queima-roupa). Sirvam, pois, de exemplo de emprego sem hífen as seguintes locuções:

a) Substantivas: cão de guarda, fim de semana, sala de jantar;

b) Adjetivas: cor de açafraão, cor de café com leite, cor de vinho;

c) Pronominais: cada um, ele próprio, nós mesmos, quem quer que seja;

d) Adverbiais: à parte (note-se o substantivo aparte), à vontade, de mais (locução que se contrapõe a de menos; note-se demais, advérbio, conjunção, etc.), depois de amanhã, em cima, por isso;

e) Prepositivas: abaixo de, acerca de, acima de, a fim de, a par de, à parte de, apesar de, aquando de, debaixo de, enquanto a, por baixo de, por cima de, quanto a;

f) Conjuncionais: afim de que, ao passo que, contanto que, logo que, por conseguinte, visto que.

7ª) Emprega-se o hífen para ligar duas ou mais palavras que ocasionalmente se combinam, formando, não propriamente vocábulos, mas encadeamentos vocabulares (tipo: a divisa Liberdade-Igualdade-Fraternidade, a ponte Rio-Niterói, o percurso Lisboa-Coimbra-Porto, a ligação Angola-Moçambique, e bem assim nas combinações históricas ou ocasionais de topônimos/topônimos (tipo: Austria-Hungria, Alsácia-Lorena, Angola-Brasil, Tóquio-Rio de Janeiro, etc.).

BASE XVI DO HÍFEN NAS FORMAÇÕES POR PREFIXAÇÃO, RECOMPOSIÇÃO E SUFIXAÇÃO

1ª) Nas formações com prefixos (como, por exemplo: ante-, anti-, circum-, co-, contra-, entre-, extra-, hiper-, infra-, intra-, pós-, pré-, pró-, sobre-, sub-, super-, supra-, ultra-, etc.) e em formações por recomposição, isto é, com elementos não autônomos ou falsos prefixos, de origem grega e latina (tais como: aero-, agro-, arqu-, auto-, hio-, eletro-, geo-, hidro-, inter-, macro-, maxi-, micro-, mini-, multi-, neo-, pan-, pluri-, proto-, pseudo-, retro-, semi-, tele-, etc.), só se emprega o hífen nos seguintes casos:

a) Nas formações em que o segundo elemento começa por h: anti-higiênico/anti-higiênico, circum-hospitalar, co-herdeiro, contra-harmônico/contra-harmônico, extra-humano, pré-história, sub-hepático, super-homem, ultra-hiperbólico; arquihipérbole, eletro-higrômetro, geo-história, neo-helênico/neo-helênico, pan-helenismo, semi-hospitalar.

Obs.: Não se usa, no entanto, o hífen em formações que contêm em geral os prefixos des- e in- e nas quais o segundo elemento perdeu o h inicial: desumano, desumidificar, inábil, inumano, etc.

b) Nas formações em que o prefixo ou pseudoprefixo termina na mesma vogal com que se inicia o segundo elemento: anti-ibérico, contra-almirante, infra-axilar, supra-auricular; arqui-irmandade, auto-observação, eletro-ótica, micro-onda, semi-interno.

Obs.: Nas formações com o prefixo co-, este aglutina-se em geral com o segundo elemento mesmo quando iniciado por o: coobrigação, coocupante, coordenar, cooperação, cooperar, etc.

c) Nas formações com os prefixos circum- e pan-, quando o segundo elemento começa por vogal, m ou n (além de h, caso já considerado atrás na alínea a): circum-escolar, circum-murado, circum-navegação; pan-africano, pan-mágico, pan-negritude.

d) Nas formações com os prefixos hiper-, inter- e super-, quando combinados com elementos iniciados por r: hiper-requintado, inter-resistente, super-revista.

e) Nas formações com os prefixos ex- (com o sentido de estado anterior ou cessamento), sota-, soto-, vice- e vizo-: ex-almirante, ex-diretor, ex-hospedeira, ex-presidente, ex-primeiro-ministro, ex-rei; sota-piloto, soto-mestre, vice-presidente, vice-reitor, vizo-rei.

f) Nas formações com os prefixos tônicos/tônicos acentuados graficamente pós-, pré- e pró-, quando o segundo elemento tem vida à parte (ao contrário do que acontece com as correspondentes formas átonas que se aglutinam com o elemento seguinte): pós-graduação, pós-tônico/pós-tônicos (mas pospor); pré-escolar, pré-natal (mas prever); pró-africano, pró-europeu (mas promover).

2ª) Não se emprega, pois, o hífen:

a) Nas formações em que o prefixo ou falso prefixo termina em vogal e o segundo elemento começa por r ou s, devendo estas consoantes duplicar-se, prática aliás já generalizada em palavras deste tipo pertencentes aos domínios científico e técnico. Assim: antirreligioso, antissemita, contrarregra, contrassenha, cosseno, extrarregular, infrassom, minissaia, tal como hiorritmo, hiossatélite. eletrossiderurgia, microssistema, microrradiografia.

b) Nas formações em que o prefixo ou pseudoprefixo termina em vogal e o segundo elemento começa por vogal diferente, prática esta em geral já adotada também para os termos técnicos e científicos. Assim: antiaéreo, coeducação. extraescolar, aeroespacial, autoestrada, autoaprendizagem, agroindustrial, hidroelétrico, plurianual.

3º) Nas formações por sufixação apenas se emprega o hífen nos vocábulos terminados por sufixos de origem tupi-guarani que representam formas adjetivas, como açu, guaçu e mirim, quando o primeiro elemento acaba em vogal acentuada graficamente ou quando a pronúncia exige a distinção gráfica dos dois elementos: amoré-guaçu, anajá-mirim, andá-açu, capim-açu, Ceará-Mirim.

BASE XVII DO HÍFEN NA ÊNCLISE, NA TMESE E COM O VERBO HAVER

1º) Emprega-se o hífen na ênclise e na tmeze: amá-lo, dá-se, deixa-o, partir-lhe; amá-lo-ei, enviar-lhe-emos.

2º) Não se emprega o hífen nas ligações da preposição de às formas monossilábicas do presente do indicativo do verbo haver: hei de, hás de, hão de, etc.

Obs.: 1. Embora estejam consagradas pelo uso as formas verbais quer e requer, dos verbos querer e requerer, em vez de quere e requere, estas últimas formas conservam-se, no entanto, nos casos de ênclise: quere-o(s), requere-o(s). Nestes contextos, as formas (legítimas, aliás) qué-lo e requé-lo são pouco usadas.

2. Usa-se também o hífen nas ligações de formas pronominais enclíticas ao advérbio eis (eis-me, ei-lo) e ainda nas combinações de formas pronominais do tipo no-lo, vo-las, quando em próclise (por ex.: esperamos que no-lo comprem).

BASE XVIII DO APÓSTROFO

1º) São os seguintes os casos de emprego do apóstrofo:

a) Faz-se uso do apóstrofo para cindir graficamente uma contração ou aglutinação vocabular, quando um elemento ou fração respetiva pertence propriamente a um conjunto vocabular distinto: d'Os Lusíadas, d'Os Sertões; n 'Os Lusíadas, n 'Os Sertões; pel' Os Lusíadas, pel' Os Sertões. Nada obsta, contudo, a que estas escritas sejam substituídas por empregos de preposições íntegras, se o exigir razão especial de clareza, expressividade ou ênfase: de Os Lusíadas, em Os Lusíadas, por Os Lusíadas, etc.

As cisões indicadas são análogas às dissoluções gráficas que se fazem, embora sem emprego do apóstrofo, em combinações da preposição a com palavras pertencentes a conjuntos vocabulares imediatos: a A Relíquia, a Os Lusíadas (exemplos: importância atribuída a A Relíquia; recorro a Os Lusíadas). Em tais casos, como é óbvio, entende-se que a dissolução gráfica nunca impede na leitura a combinação fonética: a A = à, a Os = aos, etc.