

Sonia Netto Salomão *

José Saramago: ecos de uma língua única na sua multiplicidade

José Saramago deixou-nos inúmeras indicações sobre a sua língua literária, tanto como legado dos clássicos, como fruto das escolhas e das modificações que ele conscientemente realizou na série literária. É por isso que devemos iniciar pela voz que ele confessava ouvir: «É o verbo vieirino que vai ressoando no meu cérebro enquanto escrevo», afirma e completa:

Isto a que chamam o meu estilo assenta na grande admiração e respeito que tenho pela língua que foi falada em Portugal nos séculos XVI e XVII. Abrimos os *Sermões* do Padre António Vieira e verificamos que há em tudo o que escreveu uma língua cheia de sabor e de ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco.

A língua então era um fluxo ininterrupto. Admitindo que possamos compará-la a um rio, sentimos que é como uma grande massa de água que desliza com peso, com brilho, com ritmo, mesmo que, por vezes, o seu curso seja interrompido por cataratas. (Saramago, 2023: 353)

Esta concepção plástica e pragmática, que Saramago muito bem identifica na língua vieiriana, foi teorizada por Paul Zumthor que, a partir da sua formação como medievalista, oferece-nos uma visão bastante global desse tema corpóreo da língua pois ao grande estudioso suíço não é propriamente a língua que interessa, mas a voz, o suporte vocal da comunicação humana. A força da voz viva que o texto escrito, por sua vez, deve levar em conta, restituindo-nos a sua *mouvence*:

Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica

* Sapienza Università di Roma.

e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.
(Zumthor, 2007²: 54)

A teorização sobre a voz e a sua dimensão corporal parte dos estudos fundamentais de Paul Zumthor, devedores, por sua vez, da reflexão de Maurice Merleau-Ponty sobre o tema. Principalmente no seu *Performance, Recepção, Leitura*, Zumthor (2007²) coloca a ênfase naquela que ele define como *poesia vocal* (da qual a noção de “literatura” seria uma subcategoria delimitada espacial e temporalmente), bem como define a noção de *performance* e destaca o papel do corpo e da voz como sua emanção, no ato performativo, no ato da leitura e na “percepção do literário”. O corpo é necessário na performance porque é o meio através do qual nos relacionamos com o espaço e, portanto, constitui um elemento fundamental da teatralidade; ele continua central na leitura, adquirindo até a função de critério de reconhecimento da poeticidade de uma obra: é poética a obra que nos dá prazer e o prazer percebe-se através do corpo. O autor estabelece um *continuum* entre várias tipologias de obras, da mais a menos performática, considerando todo texto poético (inclusive o texto escrito) como performativo. O conhecimento, nessa perspectiva, tem que forçosamente passar pelos sentidos, pois

as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. (Zumthor, 2007²: 77)

O mesmo cuidado com o qual o Vieira pregador dava ao texto escrito o sabor do texto pronunciado¹, vamos encontrar na língua literária de Saramago que reivindica com força a sua voz, a voz do Saramago autor e narrador no texto, a tal ponto que essa característica incide sobre a questão do gênero narrativo, partindo da própria “corporeidade” de uma língua extremamente presente na sua materialidade gráfica, metalinguística e autoral. Em Vieira e Saramago encontramos a força assertiva da

¹ Na correspondência vieiriana encontramos inúmeros depoimentos do pregador que se refere aos seus “borrões” e a como deu-lhes vida ao passá-los para a linguagem escrita, mais discursiva e controlada, mas com a preocupação de preservar a oralidade da pregação, da sua voz. (Cfr. Salomão, 1997: 36-38).

palavra carregada de um *ethos* (Aristóteles, 2010⁵: 13 [I, 2, 1356 a]), e de um *ergon* que se propõem como códigos principais de leitura.

Eis, então, o primeiro grande eco que ressoa na língua saramaguiana: a língua performativa, plástica, vigorosa, sonora e corpórea do barroco e, mais especificamente, do Padre Antônio Vieira. Vejamos alguns exemplos:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. [...]

O sinal verde acendeu-se e bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. (Saramago, 2001:11)

E após novas descrições e elocubrações, a afirmação: «Estou cego».

Vamos então recuar trezentos e cinquenta anos e ler um passo de um dos textos prediletos de Saramago, o *Sermão de Santo Antônio*, aos peixes, de 1654, pregado no Maranhão no âmbito da luta de Antônio Vieira contra a ganância dos colonos. Escolho o trecho abaixo porque nos mostra a ocupação do espaço horizontalmente, como se fosse aquele fluxo de água antes mencionado e, como desenvolveremos mais adiante, numa apoteose de analogias e de enumerações em movimento:

Olhai, peixes, lá do mar para a terra. Não, não: não é isso o que vos digo. Vós virais os olhos para os matos e para o sertão? Para cá, para cá; para a cidade é que haveis de olhar. Cuidais que só os Tapuias se comem uns aos outros? Muito maior açougue é o de cá, muito mais se comem os Brancos. Vedes vós todo aquele bulir, vedes todo aquele andar, vedes aquele concorrer às praças e cruzar as ruas; vedes aquele subir e descer as calçadas, vedes aquele entrar e sair sem quietação nem sossego? Pois tudo aquilo é andarem buscando os homens como hão de comer e como se

hão de comer. Morreu algum deles, vereis logo tantos sobre o miserável a despedaçá-lo e comê-lo. Comem-no os herdeiros, comem-no os testamenteiros, comem-no os legatários, comem-no os acredores; comem-no os oficiais dos órfãos e os dos defuntos e ausentes; come-o o médico, que o curou ou ajudou a morrer; come-o o sangrador que lhe tirou o sangue; come-a a mesma mulher, que de má vontade lhe dá para a mortalha o lençol mais velho da casa; come-o o que lhe abre a cova, o que lhe tange os sinos, e os que, cantando, o levam a enterrar; enfim, ainda o pobre defunto o não comeu a terra, e já o tem comido toda a terra. (Vieira, 1959:260-261)

O que nos dizem estes trechos sobre temas tão diferentes e contextos tão distantes? Tanto a prosa vieiriana como a saramaguiana podem ser analisadas com base em um perspectivismo realista que representaria um aspecto do *ductus* retórico ao multiplicar os temas textuais infinitamente através do recurso à memória analógica que se encarregaria da proliferação e do excesso responsáveis por uma espécie de saturação figurativa. O conceito é de Heinrich Lausberg (1969:50-51) que define a noção de *ductus* como uma espécie de tática discursiva, ou seja, uma relação trabalhada pelo locutor entre o tema, o assunto interno à oração e nela explicitado, e o *consilium*, ou seja, a intenção exterior à oração. Na verdade, a rica elocução de Vieira se constrói como uma espécie de labirinto politemático que não nos afasta do objeto (contexto histórico, figura bíblica ou tema político) cujo sentido deve ser buscado na oscilação que vai do universo evocado ao plano da enunciação onde se encontra o real imediato. O mesmo se pode dizer de José Saramago. A cena comum que nos descreve, com detalhes, nos mínimos movimentos, – os automóveis que aceleraram antes que o semáforo vermelho aparecesse, – a descrição dos «automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantendo em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos» e, finalmente, a revelação chocante do homem que ficou parado, o primeiro da fila do meio: «Estou cego!». A revelação, fantástica em todos os sentidos, é seguida por nova descrição “normalizadora”, em anti-clímax: «Ninguém o diria. Os olhos do homem parecem são, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana» (Saramago, 2001:12). O mesmo movimento encontramos em Vieira: «Cuidais que só os Tapuias se comem uns aos outros? Muito maior açougue é o de cá, muito mais se comem os Brancos» (Vieira, 1959:261).

A esta questão relaciona-se o tema do “discurso engenhoso”, como o chamou Antônio José Saraiva (1980), ligado à problemática do conhecimento do mundo e da verdade. A geometria das palavras vieirianas devem ser entendidas mais como elementos autônomos de uma composição musical do que como racionalidade cartesiana. No confronto que Saraiva faz com Gracián, por exemplo, o discurso engenhoso vieiriano buscará, além do belo, o verdadeiro, despertando o espírito através da imaginação, no âmbito da engenhosidade e do ludismo da literatura barroca. A alquimia verbal e a construção de conceitos eram meios para persuadir o ouvinte de uma verdade ou para constrangê-lo a uma ação. A episteme barroca era analógica, como nos ensinou Michel Foucault (1966:65-68). No entanto, no âmbito da lógica da correlação, existe também a possibilidade de uma racionalidade estratégica, ou seja, de uma racionalidade que, embora herdeira legítima do pensamento dialético aristotélico – ou justamente porque herdeira dele – não se deixa sufocar pelos compromissos com o paradigma logocêntrico que a prenderia numa rígida cadeia de relações opositivas. A problematização da semântica dos opostos ou dos termos correlativos considerados num âmbito em que se incluem as noções de «interdependência», «participação recíproca», «antagonismo», «circularidade», e assim por diante, foi sem dúvida aprofundada por Heidegger e, sucessivamente, por Gadamer, Ricoeur e Derrida, embora de forma bastante diferente entre eles, mas todavia numa perspectiva de abertura para um pensamento não linear em âmbito racional (Ricoeur, 1969; 1985). Para Heidegger, por exemplo, demonstração e persuasão não são contraditórios mas correlatos (1968; 1979), e a uma circularidade encadeada, não fecunda e tautológica pode-se contrastar uma circularidade aberta e assimétrica em que uma espécie de curva imaginária se delinea entre as duas metades visíveis e bem circunscritas do círculo em que a verdade como *aletheia* (1984), com forte potência antecipadora, se diferencia da verdade como *adaequatio*. Um círculo que se abre em espiral (cf. Salomão, 2012: 11-20). Tanto o discurso figural vieiriano, na mistura de níveis que define o seu regime de sentido, como o de Saramago, são simultaneamente um discurso literário, simbólico-figural e filosófico. É por isso que ambos conseguem ser antecipatórios, premonitórios, ao mesmo tempo que alegóricos e fundamentalmente comprometidos eticamente. Historicamente, no entanto, o sistema analógico do barroco se substitui pela episteme da simultaneidade, que é a de Saramago. Ele mesmo o diz, na entrevista prestada a Carlos Reis: «aquilo a que eu aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo»

(Reis, 1998: 73). Trata-se da ideia de totalidade, da abrangência do uno na sua multiplicidade. É nessa perspectiva que o *Ensaio sobre a cegueira* possui o sentido premonitório de que falamos, – basta lembrarmo-nos do Covid – que, no entanto, faz ecoar a tradição do tema já colocado por Vieira no *Sermão da Sexagésima*, de 1655:

Para um homem se ver a si mesmo, são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma, senão entrar um homem dentro em si e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, e necessária luz e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (Vieira, 1959: 87. Grifo nosso)

E no da Quinta Quarta-Feira da Quaresma, de 1669:

Um cego, e muitos cegos; um cego curado, e muitos cegos incuráveis; um cego que não tendo olhos viu, e muitos cegos que tendo olhos não viram [...]. Não olheis, Senhor, para nossas cegueiras; lembrai-vos dos vossos olhos, lembrai-vos do que eles fizeram hoje em Jerusalém. *Ao menos um cego saia hoje daqui alumiado*. Ponde em nós esses olhos piedosos, ponde em nós esses olhos misericordiosos, ponde em nós esses olhos onipotentes. Penetrai e abrandai com eles a dureza destes corações [...] (Vieira, 1959: 87-120. Grifo nosso)

No *Ensaio sobre a cegueira* será a mulher do médico este cego alumiado cuja função é a de desvendar os olhos dos demais, a que organiza um grupo, pois organizar «é começar a ter olhos», diz Saramago. Quando todos recuperam a vista, quando tudo parece ter sido um pesadelo, a mulher vidente explica o caso com uma alusão direta à Vieira: «penso que não cegamos. Penso que estamos cegos. Cegos que vêm, cegos que vendo, não vêm». (Saramago, 1995: 310)

Um outro eco muito presente na língua de Saramago é a do par Camões-Pessoa:

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa,
E onde Febo repousa no Oceano.

Este quis o Céu justo que floresça
Nas armas contra o torpe Mauritano,
Deitando-o de si fora, e lá na ardente
África estar quieto o não consente. (Camões, 2007: 65. Grifo nosso)

Eco cujo tom, n' *O ano da Morte de Ricardo Reis*, torna-se poético, nostálgico:

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara. O vapor é inglês, da Mala Real, usam-no para atravessar o Atlântico, entre Londres e Buenos Aires, como uma lançadeira nos caminhos do mar, para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem, e, se não naufragar na viagem, ainda tocará em Vigo e Boulogne-sur-Mer, enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia. Não é grande embarcação, desloca catorze mil toneladas, mas aguenta bem o mar, como outra vez se provou nesta travessia, em que, apesar do mau tempo constante, só os aprendizes de viajante oceânico. (Saramago, 1988: 11. Grifo nosso)

Todavia, quando Ricardo Reis encaminha-se para um encontro amoroso e passa pelo Chiado, pelo Largo Camões, lemos este comentário dito *en passant*, no fluxo contínuo do discurso:

Ricardo Reis saiu, eram três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (Saramago, 1984⁸: 180)

Constante e sábio leitor de Camões, Saramago com ele dialoga não só n' *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986), mas também em vários outros textos, como *Levantado do chão* (1982), *Memorial do convento* (1983), e, principalmente, na peça *Que farei com este livro?* (1980) em que recupera o poeta dos excursos do próprio *Lusíadas*, uma espécie de segunda voz, eivada de lirismo e melancolia, presente nas reflexões, exortações e queixas desenvolvidas nos comentários que, se reorgani-

zados como um sistema, apresentam uma reflexão profunda do próprio Camões sobre os múltiplos valores e circunstâncias que o circundam como homem e escritor: do Velho do Restelo, no Canto IV, à destemperada lira e voz enrouquecida de “Cantar a gente surda e endurecida”, no Canto X, que parecem desestabilizar o caráter épico da epopeia da qual fazem parte:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza. (Camões, 2007: 262)

Poderia continuar com os ecos de Garrett, principalmente do Garrett das *Viagens à minha terra*, com as digressões que caracterizam o texto de Saramago, também ele viajante incansável e mais preocupado com o caminho do que com a meta a alcançar. Como já disse Leyla Perrone-Moisés, para os leitores de língua portuguesa, Saramago é antes de qualquer coisa, um estilo. Em sua escrita, «a frase portuguesa adquire um ritmo particular, obtido por simetrias, incisivas, retomadas e inversões, num balanço harmonioso que conduz a um acabamento perfeito. É como se a língua chegasse aí a uma beleza e a uma funcionalidade plenas» (Moisés, 1998: s/p).

A língua de Saramago é uma engenhosa e sólida mistura de erudito e popular na qual ecoam os melhores escritores da tradição, de Fernão Lopes a Vieira, de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós até Pessoa. Aliás é também de Eça de Queirós a outra voz que eu ouço ao ler Saramago. Acontece comigo, quando leio Vieira, Eça de Queirós, Machado de Assis e Saramago, de perceber a função da ironia, com modulações, nestes autores. A ironia de Saramago é uma mistura de sarcasmo menos acentuado do que o de Eça, com aquele distanciamento racional que são de Vieira e de Machado, mais cerebrinos e sibilinos. Todas estas vozes, que constroem a unicidade do texto saramaguiano, estão presentes como intertexto, sem dúvidas, mas ecoam, principalmente, na prosódia, no arcabouço sintático, nas formas de citar, mais difíceis de captar, e, sobretudo, no uso da terceira pessoa que dá à sua prosa aquele tom que Saramago queria que fosse ensaístico, mas que penso seja a do juiz que emite sentenças.

Quanto à pontuação, ou melhor, à supressão dela, mais do que técnica vanguardista, o autor diz ter-lhe ocorrido a partir de *Levantado do Chão* (1980), após a vigésima página, como precisou muitas vezes, como na entrevista ao “Jornal de Letras”:

Então aconteceu-me um daqueles momentos muito belos que acontecem, quando acontecem. Aí a páginas vinte e tal, sem ter pensado nisso, começo a escrever libertando-me de toda essa história da pontuação, escrevendo como depois o livro saiu [...] Julgo que foi o estar a contar as histórias que me tinham sido contadas, como se estivesse a contar a quem me contou que fez com que a narração ganhasse aquela espécie de expansão oral. (Saramago, 1997).

Em outros diversos depoimentos e no seu próprio *blog*, Saramago assinalou na sua língua a presença da oralidade, do fluxo de consciência, das vozes múltiplas de camponeses e de pessoas simples, mas também de reis, ditadores e políticos corruptos que o incomodavam. É marca de oralidade, repetimos, mas com absoluto domínio da lógica discursiva, do ritmo da frase, do amplo fôlego que a sustenta e que a torna compreensível também quando é traduzida para outras línguas. Saramago é um *story teller*, como dizem os anglo-saxônicos: um contador de histórias como Jorge Amado, José Lins do Rego, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, se quisermos nos lembrar da vertente brasileira. Mestre das epígrafes e das citações, o escritor português também foi destro desconstrutor através de desejados anacronismos, de mudanças de enunciador e de tom, ou ainda pela mistura de registros altos e baixos, pela introdução de eventos fantásticos na trama oficial ou cotidiana, pela interferência constante do narrador:

Quando eu digo ao meu leitor ‘você tem que ler escutando dentro da sua cabeça a voz que está dizendo’, isso se aplica ao autor. Eu começo um romance, um conto, um relato, ou algo assim, mas enquanto não ouço dentro da minha cabeça a voz que está dizendo, o texto não avança. A prosa fica ali, parada. Tem que soar dentro. (Reis, 1998: 41).

Para quem trabalha com o tema da tradução, principalmente em textos poéticos, a questão da oralidade, do ritmo e da musicalidade de um texto são fundamentais e foram estudados, além dos autores já citados (Merleau-Ponty e Zumthor), por Henry Meschonnic. Como lembra o

linguista francês, partindo de Benveniste, a propósito do ritmo: «le rythme [...] est une organisation [...] du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours» (Meschonnic, 1982 : 149-72).

A passagem famosa de Benveniste é bem citá-la, pois também é fundamental para a questão que estamos discutindo na língua literária de Saramago:

[...] toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière [...] tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. La distinction que nous faisons entre récit historique et discours ne coïncide donc nullement avec celle entre langue écrite et langue parlée. L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite. Mais le discours est écrit autant que parlé (Benveniste, 1966: 242).

O discurso, como aliás repetiu Saramago com outras palavras, é um ato da linguagem na sua concretização. Trata-se da linguagem historicizada, uma vez que o falante está situado no presente, propiciando a significação que é dada pelo funcionamento do próprio ato enunciativo. Neste sentido, a noção de sujeito é fundamental porque pressupõe o relacionamento entre emissor e receptor e o discurso estará sempre em relação com a sociedade². Sendo o ritmo uma organização global do discurso, todos os elementos do texto estão implicados nesta organização: a ordem das palavras, a organização das vogais e das consoantes, as cesuras, os elementos tipográficos (letras maiúsculas e minúsculas, espaços em branco), devem ser considerados como elementos da significação. O ritmo é percebido como sistema, como «fonction de la plus petite unité (consonantique, vocalique, syllabique, lexicale) et de la plus grande unité, les unités variables du discours qui incluent celle de la phrase» (Meschonnic, 1982 : 86).

O tema da *voz narrativa*, por sua vez, conduz à concepção do gênero e do próprio conceito autoral. Na entrevista concedida a Carlos Reis, afirma Saramago:

² Os estudos de pragmática e de dêixis deixam clara esta relação entre o contexto situacional, o locutor e a sociedade na qual está imersa a sua língua e a sua cultura (cf. Gouveia, 1996: 383-419).

Quando eu digo que a subversão é essa, isso resulta dessa espécie de novo dogma que se instaurou nas últimas dezenas de anos, segundo o qual a presença do autor é incômoda; que aquilo que o autor é não tem que ser considerado no momento de analisar o livro e sobretudo porque se supõe que o autor terá todo o cuidado em não estar presente no livro. Ao contrário dessa concepção, eu sou aquele que faz o romance. E quero que isso se veja e se saiba. Foi isso que me levou a dizer já que provavelmente o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista; e que se não fosse ele querer saber quem é essa pessoa que escreve aquelas coisas, talvez o romance não valesse a pena, até porque, nas histórias que nós contamos, ninguém pode ter pretensões de originalidade. (Reis, 1998: 71)

A questão à qual alude o nosso escritor foi muito discutida nos anos 1980-1990, e podemos encontrar uma bela síntese do debate no livro de Umberto Eco de 1990, *I limiti dell'interpretazione*. Estabelecendo uma dialética entre autor-modelo e leitor-modelo, Eco resume bem as questões teóricas que se colocam em torno do próprio conceito de *sentido* e de *interpretação*, acerca de um texto e, no nosso caso, de uma obra literária. O debate clássico articulava-se entre duas posições: a de procurar num texto a intenção do autor (o que o autor quis dizer) e a de procurar no texto a sua *intentio* profunda, ou seja, o que o texto significa apesar das intenções do autor ou à revelia do autor. De qualquer modo, a “morte” do autor ainda não tinha sido decretada pelo desconstrucionismo francês de Foucault e Derrida, entre outros, e do belga naturalizado americano, Paul de Man, por exemplo, ou, pelo menos, não na perspectiva de Umberto Eco que, no entanto, trabalha com um enquadramento teórico no âmbito do funcionamento semiótico e ficcional.

Para Umberto Eco, a linguagem da crítica funciona como uma metalinguagem que permite a comparação entre o texto – com toda sua história – e a nova interpretação. Pode parecer uma posição neopositivista, mas Eco sustentava que era contra a noção mesma de metalinguagem interpretativa que se coloca a perspectiva derridariana de desconstrução e deriva. Mas, como afirmava ainda, não existe uma metalinguagem diversa da linguagem ordinária; a noção de interpretação requer que uma parte da linguagem possa ser usada como interpretante de uma outra parte da linguagem. Este é, no fundo, o princípio peirciano de “interpretação” e de semiose ilimitada (cf. Salomão, 1993: 113-120). Uma metalinguagem crítica não é uma linguagem diversa da própria linguagem objeto. É parte dela, e, neste sentido, é uma função

que qualquer linguagem desenvolve quando fala de si mesma.

Em resumo, um texto é co-produzido por uma comunidade de leitores e será interpretado não apenas segundo as intenções do autor, mas também de acordo com uma complexa estratégia de interações que envolve os leitores juntamente com a sua competência da língua como patrimônio social. Por patrimônio social deve-se entender uma dada língua como conjunto de regras gramaticais, mas também como uma inteira enciclopédia que se constitui através do exercício daquela língua (isto é, das convenções culturais que aquela língua produziu) e a história das interpretações precedentes de muitos textos, inclusive o texto que o leitor está lendo naquele momento.

Por outro lado, a presença do autor no texto, como queria Saramago, não altera a dimensão ficcional desta situação. Caso diverso quando examinamos os sermões de Vieira, pelas características de gênero. No sermão, sabe-se que há um locutor que se dirige ao público dos fiéis com a finalidade da doutrina a ser ensinada, segundo as regras do gênero elocutório: apelar, exortar, buscar, convencer a partir de argumentos dialéticos e assim por diante.

Umberto Eco, ao propor a construção de teorias sobre o objeto artístico, isto é, que se façam conjecturas sobre o idioleto de uma obra, não considera a análise como uma atividade neutra ou pura, nem tampouco ingênua. A análise objetiva estabelecer pertinências possíveis, principalmente se exercitada sobre convenções semióticas. E nem por isso esta análise deve dizer quais são as pertinências ótimas. Deve mostrar a estratégia presente na obra como matriz de pertinências possíveis.

A expressão de uma presença autoral reforça, na verdade, o conteúdo ético dos textos de Saramago e a ênfase na voz é um dos elementos que confirmam esta identidade desejada, assumida e exposta explicitamente.

Na etimologia de Isidoro de Seviglia, do século VII, a palavra grega *ico*, *eco*, que em latim é *imago*, imagem, é assim denominada porque, respondendo à voz, *eco* restitui a imagem do discurso, como se a imagem sonora de quem fala migrasse e se tornasse real em quem escuta. O mito de Eco parece falar da voz como de um lugar acolhedor e generoso do outro, ou seja, daquilo que é diverso de si próprio e, efetivamente, é graças à voz que pode haver alteridade. Nas *Metamorfoses* de Ovídio, (III, vv. 391-392) instaura-se um relação profunda entre a voz e a identidade, entre Eco, símbolo da pura alteridade, e Narciso, representante da pura identidade.

Pois Eco ressoa nos diversos Saramagos, tornando única e identitária a sua língua literária: única na sua multiplicidade.

Referências

- Aristóteles (2010⁵). *Retorica*. Milão: Mondadori;
- Benveniste, É. (1966). Les relations de temps dans le verbe français. In *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard;
- Camões, L. V. de (2007). *Os Lusíadas* [1572]. Ed. fac-similar org. de Leodegário de Azevedo Filho. Francisco Alves, Rio de Janeiro;
- Costa, H. 1998. Entrevista a Saramago. *Cult*, São Paulo, n. 17, dez. “O despertar da palavra” <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/saramago-o-despertar-da-palavra/>
https://desaramago.blogspot.com/2015_08_20_archive.html?m=1
 (consultado em 30/05/2023);
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil;
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milão: Bompiani;
- Gouveia, C. A. M. (1996). Pragmática. In AA.VV, *Introdução à linguística geral e portuguesa*. Lisboa: Caminho;
- Heidegger, M. (1979). *Il cammino verso il linguaggio* [1959]. Milão: Mursia;
- Heidegger, M. (1968). *Sentieri interrotti* [1950]. Florença: La Nuova Italia;
- Heidegger, M. (1984). Alèthéa [Héraclite, fragmente 16]. In *Essais et conférences* [1958], (original alemão de 1954, baseado em um curso, “Aletheia”, sobre Heráclito, de 1943). Paris: Gallimard;
- Lausberg, H. (1969). *Elementi di Retorica*, [1959]. Bolonha: Il Mulino;
- Merleu-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: La Librairie Gallimard;
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier: Lagrasse;
- Ovidio (1994). *Metamorfosi*, textos latino e italiano a confronto. De P. B. Marzolla (trad e org.), com um texto de I. Calvino. Turim: Einaudi;
- Perrone-Moisés, L. (1998). As artimages de Saramago. *Folha de São Paulo*, 6 de dezembro. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129804.htm> (consultado em 15 de maio de 2023);
- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho;
- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations, essais d'hérméneutique*. Paris: Seuil;
- Ricoeur, P., (1985). *Temps et récit*, III, *Le temps raconté*. Paris: Seuil;
- Salomão, S. N. (1997). *Sermão da Sexagésima, de Antônio Vieira, com uma rara versão italiana de 1668*. Edição, comentário e notas de S.

- N. Salomão. Brasília: Senado Federal;
- Salomão, S. N. (1993). *Tradição e invenção: a semiótica literária italiana*. São Paulo: Ática;
- Salomão, S. N. (2012³). Figura e letra na retórica vieiriana. In *Da palavra ao texto, ensaios de linguística, filologia, literatura* [2005]. Viterbo: Sette Città;
- Saraiva, A. J. (1980). *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva;
- Saramago, J. (1984⁸). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2023). “Correio do Minho”, entrevista a Baptista-Bastos, a 12 de fevereiro de 1983. In Carlos Nogueira (org.), *José Saramago, o escritor infinito*. Lisboa: Tinta da China;
- Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras;
- Saramago, J. (1988). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras;
- Siviglia, I. (2004). *Etimologie e origini*. Org. por Angelo Valastro Canale (Classici Latini). 2 vols. Turim: UTET;
- Zumthor, P. (2007²). *Performance, recepção, leitura*, trad. de Pires Ferreira, J. Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify.