

José Saramago e António Vieira

dois tempos, dois homens, um estilo

<https://doi.org/10.61248/palavras.vi64.196>

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa

arnaut@fl.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0001-9853-5940>

É fácil falar, a propósito do meu estilo, no padre António Vieira e eu tenho alguma responsabilidade nisso, mas é só porque acho que ele escrevia como ninguém e se calhar eu gostaria de dizer assim: estou aqui ao lado deste senhor, sentadinho num banquinho pequeno, mas estou ao lado dele.

José Saramago, *Diálogos com José Saramago*
(Reis, 2015[1998], p. 105)

António Vieira é uma dívida que reivindico ... sei que, profundamente, é o verbo vieiriano que vai ressoando no meu cérebro enquanto escrevo.

José Saramago, *José Saramago nas suas palavras*
(Gómez Aguilera, 2010, p. 246)

O sermão há-de ter um só assunto e uma só matéria.

Padre António Vieira, “Sermão da Sexagésima” (Vieira, 1959c, p. 21)

Reconhecidas pelo próprio José Saramago, como verificamos nas duas primeiras epígrafes citadas, as influências do barroco¹, e de António Vieira, em particular, abrangem, de modo tão inevitável como, por vezes, inextricável, diversos níveis de aplicação, ou, se preferirmos, diversas modalidades do abrangente conceito genettiano de *transtextualidade*, ou *transcendência textual*, isto é, tudo o que coloca o texto “em relação, manifesta ou escrita com outros textos” (Genette, 1982, p. 8). Em termos mais precisos, essas influências respeitam a afinidades com as subcategorias do conceito, não só a arquitextual ou a

¹ Segundo Calabrese (1987, p. 27), e também segundo Severo Sarduy, o barroco deve ser entendido “não só, ou não tanto, como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização. «Barroco» quase se torna uma categoria do espírito, oposta à de “clássico”. A palavra “neobarroco”, para o autor, deve, pois, substituir a usada para “alguns objectos culturais do nosso tempo”, mas não é “realmente obrigatório que sejam os mesmos denominados «pós-modernos»”.

hipertextual², mas, também, a que se prende com a intertextualidade, definida pelo autor francês como a “relação de co-presença entre dois ou mais textos”, ou, por outras palavras, como a presença efetiva de um texto em outro” (1982, p. 8), na linha, aliás, de Julia Kristeva, para quem o texto é “um cruzamento de palavras (de textos), onde lemos, no mínimo, um outro texto” (1969, pp. 145-146).

Algumas das reflexões a fazer serão, portanto, de índole geral, na tentativa de estabelecermos um paralelismo entre o espírito do sermonário vieiriano e o que preside à obra de José Saramago, em abordagem ainda não muito desenvolvida quer pela crítica saramaguiana quer por autores de diversos manuais escolares. Com efeito, estes últimos apenas têm assinalado os aspetos linguísticos ou a eventual semelhança entre a personalidade, e a oratória, do padre jesuíta e as de Bartolomeu Lourenço de Gusmão³, conhecida personagem de um dos mais férteis romances para o estudo da matéria em apreço: *Memorial do Convento* (1982).

Refira-se, neste âmbito, o interessante trabalho desenvolvido por Patrícia Ferreira, *O elogio do barroco em Memorial do Convento* (2009), onde se comentam, com argúcia, aspetos relacionados com o sensorialismo e o erotismo, ou o visualismo da linguagem, aspeto que ganhará intenso relevo nas pormenorizadas e violentas descrições de tantos e tantos momentos de *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Tal acontece, não só porque o tema englobante do romance revela afinidades com o “Sermão da Quinta Quarta-Feira da Quaresma” (pronunciado na Misericórdia de Lisboa em 1669 em torno do mote *Vidit hominem caecum*⁴ e “vazado ... no tropo escritural da cegueira física ... e da cegueira de espírito”) (Vieira, 1959a, p. 87), mas, também, pelo uso de uma linguagem nua e crua, desprovida de preocupações com um certo conceito de *beleza verbal*. Do estudo mencionado – e para o tema que nos ocupa – destacam-se, além disso, a atenção dada aos contrastes entre luz e sombra, assinalados não apenas no que toca a traços estilísticos, e a dimensão ecfrástica⁵ de alguns momentos-episódios, em estratégia que indiretamente acentua a sensação visual que mencionámos, e que, acima de tudo, leva a que certos instantes narrativos se fundam e confundam com o estilo e com o imaginário pictórico do barroco, nomeadamente de Rubens (1577-1640)⁶.

² Respetivamente, “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais como, por exemplo: os tipos de discurso, modos de enunciação, géneros literários, etc.” (p. 12), e a relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto A (o hipotexto) (Genette, 1982, pp. 12, 13).

³ Vejam-se, por exemplo, a página 330 do manual *Encontros 12*, da autoria de Noémia Jorge, Cecília Aguiar e Miguel Magalhães, com revisão científica de Maria Antónia Coutinho (Porto Editora), e a página 292 do manual *Entre Palavras 12*, de António Vilas-Boas e Manuel Vieira.

⁴ “Viu um homem que era cego” (Jo. 9.1).

⁵ Seguimos a definição de Massaud Moisés, para quem “A ecfrasis não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A ecfrasis poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano” (2004, p. 43).

⁶ Entre outros, Patrícia Ferreira coteja os quadros “A Queda dos condenados”, “O triunfo da Igreja”, “Deposição da cruz”, “São Jorge e o dragão”, “São Sebastião”, “Adão e Eva” e “A troca de princesas” (Ana da Áustria e a Princesa Isabel da França) com, respectivamente, os relatos de autos da fé (Saramago, 1982, pp. 49, 96), os desfiles de altos representantes da Igreja em procissões (do Corpo de Deus, por exemplo) (Saramago, 1982, pp. 135, 156), a referência, em jeito satírico, aos eventuais ciúmes do crucificado da relação de D. João V e madre Paula (Saramago, 1982,

A possibilidade de aproximação entre os dois autores é explicitamente facultada pelo narrador do romance em várias ocasiões, nomeadamente quando verbaliza o nome de António Vieira, reconhecido no volume V de *Cadernos de Lanzarote* (1997, p. 113)⁷ como um dos nomes – “substância da nossa identidade”. A primeira vez acontece quando, na abegoaria onde se constrói a passarola, o visionário ensaia o sermão que iria pregar a Salvaterra de Magos:

Esforça-se o padre na oratória, tanto mais que logo ali está quem o ouça, mas, ou por efeito intimidativo da passarola ou por frieza egoísta dos auditores, ou por faltar o ambiente eclesial, as palavras não voam, não retumbam, enredam-se umas pelas outras, parece impróprio que tenha o padre Bartolomeu Lourenço tão grande fama de orador sacro, ao ponto de o terem comparado ao padre António Vieira, que Deus haja e o Santo Ofício houve.
(Saramago, 1982, p. 91)

A segunda, em referência hipertextual que permite estabelecer afinidades entre a crítica social e as preocupações humanitárias do missionário Vieira e as que presidem à globalidade da obra saramaguiana, sucede quando, percorrendo sobre o mau governo do reino e sobre as (in)justiças que nele se veem, as cometidas pelo Santo Ofício incluídas, sabemos que

entretanto, vão-se mungindo as tetas do bom leite que é o dinheiro, requeijão precioso, supremo queijo, manjar de meirinho e solicitador, de advogado e inquiridor, de testemunha e julgador, se falta algum é porque o esqueceu o padre António Vieira e agora não lembra.
(Saramago, 1982, p. 190)

p. 156), a descrição do guerreiro da fé (Saramago, 1982, p. 149), a descrição do mártir (Saramago, 1982, p. 319), a breve menção à nudez de Adão (Saramago, 1982, p. 236) e o episódio da troca das princesas Bárbara de Bragança e Mariana Bourbon, no Caia (Saramago, 1982, p. 301 ss; cf. 2009, pp. 124-135). A estes momentos em que fica evidente a plasticidade da linguagem, podemos acrescentar outros: o que, convocando o pintor maneirista Tintoretto (“Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano”), compara Blimunda e Baltasar com a deusa do amor e com o deus do fogo (Saramago, 1982, p. 168); aquele que, a propósito de Sete-Luas, da sua beleza e dos seus longos cabelos cor de mel, evoca o universo pictórico do renascentista Botticelli (“O nascimento de Vénus”), bem como a versão produzida por Bouguereau na sua fase realista (*passim*).

Registe-se, ainda, no decurso de uma conversa entre Domenico Scarlatti e Bartolomeu Lourenço, a menção aos “panos de rás suspensos das paredes”, onde observam “a história de Alexandre Magno, os triunfos da Fé e do Sacramento, segundo os desenhos de Rubens, a história de Tobias, segundo os desenhos de Rafael, a conquista de Tunes” (Saramago, 1982, p. 165).

Ensaio sobre a cegueira, por um lado, oferece várias passagens passíveis de se relacionarem ecfrasticamente com algumas das gravuras de “Desastres da guerra” de Goya; por outro lado, em excerto mais longo verbalizado pela voz de alguém que cegara quando se encontrava num museu, congrega descrições que remetem para “Trigal com corvos” de Van Gogh, “O cão” de Goya, “Estudo de uma carroça de feno” de Constable, em referência depois emendada para “O carro de feno” de Le Nain, “A última ceia” de Leonardo da Vinci, “O nascimento de Vénus” de Botticelli, “As Sabinas” de Louis David e “Pesadelo” de Füssli (Saramago, 1995, pp. 130-131). Registe-se, além disso, entre outros, o sugestivo quadro em que, depois da saída do manicómio e já na casa do médico, as três mulheres comparadas “três graças” se banham “nuas sob a chuva que cai”, em evocação da harmonia que reina na pintura “A primavera” de Botticelli (Saramago, 1995a, p. 267).

⁷ Outros exemplos podem ser colhidos em Gómez Aguilera, cujo livro reúne excertos de várias intervenções de José Saramago na esfera pública (2010): “[Os meus escritores de referência são] Montaigne, Cervantes, o padre António Vieira, Gogol e Kafka ... Nunca se escreveu na língua portuguesa com tanta beleza como ele o fez”; “Influências? Não sinto que as tenha ... No entanto os meus mestres foram, sem dúvida, os escritores do século XVII, António Vieira e Francisco Manuel de Melo. Acho que nessa época a nossa literatura atingiu uma beleza e um rigor que nunca mais voltaria a possuir” (pp. 217, 243-244).

Mais subtilez, pelo menos para os leitores menos conhecedores do universo vieiriano, são, em primeiro lugar, as relações de sentido oferecidas por partes da narrativa passíveis de proporcionar uma comparação entre o pensamento heterodoxo e as ações obstinadas e não menos heterodoxas dos dois pregadores (Vieira e Bartolomeu de Gusmão) e que, em ambos os casos, os levam a perseguições inquisitoriais: um, pela defesa dos direitos e das liberdades dos índios do Brasil, o outro, pela construção de um sonho quimérico tornado máquina de voar, que, tantas vezes, o faz não querer saber do “religioso efeito” do sermão (Saramago, 1982, p. 91). Lembre-se, por sinal, o momento em que o narrador de *Memorial* se interroga sobre “que padre é este padre” (Saramago, 1982, p. 62).

Em segundo lugar, aponte-se a menção disfarçada ao orador religioso, como a que encontramos quando se alude ao “Sermão de Santo António (aos Peixes)”, orquestrado em torno do conceito predicável “Vós sois o sal da terra” (Mateus V, 13), e proferido em São Luís do Maranhão, no ano de 1654 (Vieira, 1959b, p. 245):

Da sua gaiola de madeira pregou o celebrante ao mar de gente, se fosse um mar de peixes, que formoso sermão se teria podido repetir aqui, com a sua doutrina muito clara, muito sã, mas, peixes não sendo, foi a pregação como a mereciam homens ...

(Saramago, 1982, p. 231)

Em terceiro lugar, não é possível desconsiderar a abrangente influência da prática e da arte parenética de Vieira não só pelo que na prosa de Saramago também encontramos de preciosismo e conceptismo, mas também pelo que nela descobrimos de uso de “uma língua cheia de sabor e ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco” (Saramago, 2010, p. 43)⁸. Uma prosa que, apesar do eventual obscurecimento de alguns sentidos, é pautada pela harmonia, pela explicitação e clarificação de conceitos, e pelo “poderoso ímpeto vital” que segundo Aguiar e Silva (1988, p. 477) caracteriza o barroco – estética que Saramago viu como “uma desesperada busca de clareza”, cujo objetivo não era

⁸ O autor acrescenta: “Admitindo que podemos 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 catartas ... Chegam dias de férias, uma boa ocasião para entrar nesta água, nesta língua escrita pelo Padre Vieira. Não aconselho nada a ninguém, mas digo que vou mergulhar na melhor prosa e vou desaparecer estes dias” (entrada de 8 de abril de 2009) (ver Gómez Aguilera, 2010, p. 244). A Baptista-Bastos (1996, pp. 38-39) confessa: “É realmente verdade que a minha relação com o Padre António Vieira é uma relação que quer ser (não quer dizer que seja) uma relação de linguagem. Tenho a consciência de que nunca se escreveu português como o Padre António Vieira o escreveu, e é essa espécie – não direi de modelo, porque não acredito na existência de modelos ou na conveniência deles – é essa espécie de limiar, que já é o limiar do inefável, que exerce em mim uma espécie de atracção. Contudo, estou consciente de que o Padre António Vieira se perde, muitas vezes, em conceptismos e ocultismos um tanto exasperantes. É isso o que está mais à mão nas minhas raízes literárias e também talvez isso tenha sido a causa ou consequência de eu verificar – e de ser verificado também pelos leitores e pela crítica – um certo barroquismo na construção das minhas frases. No fundo, talvez nem seja tanto o barroquismo porque elas têm uma raiz muito mais próxima da narração oral, com o modo de contar, com os efeitos oratórios de suspensão que os bons narradores orais dominam, porque não se limitam a contar linearmente uma história. Usam a alusão, os gestos, a expressão, suspendem, interrompem, olham as pessoas a quem estão contando tudo isso. É uma espécie de teatro de marionetas em que o narrador exhibe, além da acção e das personagens, os sentimentos e as expressões com o simples uso da palavra”.

“o de confundir”, antes “o de tornar claro”, ainda “que nesse esforço de tornar claro, de chegar cada vez mais perto daquilo que se pretende,” possa ter caído “no complicado” (citado por Gómez Aguilera, 2010, p. 246, ver 248). Assim, tal como na prosa do sermonista, a frase de Saramago “avança numa espécie de linha ciclóide. Não vai em linha recta” (citado por Gómez Aguilera, 2010, p. 247), mas nunca esquecendo, ou parecendo nunca esquecer, que, “para persuadir, para ensinar através da palavra, é primeiro necessário que essa palavra deslumbre e comova” (Arnaut, 2007, p. 17). Entre outros exemplos passíveis de ilustrar o que acabamos de dizer, atentemos numa das conversas travadas entre Domenico Scarlatti e Bartolomeu de Gusmão, a propósito da edificação da basílica a ser construída em Mafra e a cópia (“em pedaços de encaixar, segundo o antigo sistema de macho e fêmea” – Saramago, 1982, p. 12) que El-rei arma na sua tribuna. O excerto é longo, mas necessário:

[Domenico Scarlatti] Dizem-me que el-rei é grande edificador, será por causa disso este seu gosto de levantar com as suas próprias mãos a cabeça arquitectural da Santa Igreja, ainda que em escala reduzida, Muito diferente é a dimensão da basílica que está a ser construída na vila de Mafra, gigantesca fábrica que será o assombro dos séculos, Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, Falo das obras.

Parece apenas um gracioso jogo de palavras, um brincar com os sentidos que elas têm, como nesta época se usa, sem que extremamente importe o entendimento ou propositadamente o escurecendo. É o mesmo que gritar um pregador para a imagem de Santo António, clamar na igreja, Negro, ladrão, bêbedo, e, tendo assim escandalizado o auditório, explica a intenção e o artifício, mostra como toda a apóstrofe foi aparência, agora sim vai dizer porquê Negro porque tivera a pele tisonada pelo demónio que lhe não conseguira enegrecer a alma, ladrão porque dos braços de Maria roubara seu divino filho, bêbedo porque vivera embriagado da divina graça, mas eu te direi, Cuidado, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz à tentação herética que dorme dentro de ti e se revolve no sono, e clamas outra vez, Maldito seja o Pai, maldito seja o Filho, maldito o Espírito Santo ...

Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo ...
(Saramago, 1982, pp. 165-166)

Note-se que a repetição da ideia de “jogo”, em uso concomitante com o verbo parecer, acaba por marcar, vincando-o, o distanciamento relativamente à aparência de leveza semântica formalmente encenada na e pela estrutura de superfície do enunciado. Com efeito, e entrando no jogo linguístico proposto, o que o excerto transcrito deixa entrever, a um nível mais profundo, remete para a inscrição de notas de ironia de uma mão narrativa que se afasta do reconhecimento da importância efetiva do papel do rei na construção do Convento de Mafra, aqui não por acaso designado como “a gigantesca fábrica”. Deste modo, adaptando ao

contexto saramaguiano as palavras de Aníbal Pinto de Castro, em comentário igualmente aplicável ao sermonário vieiriano, o que move as mãos e as obras destes autores, o que moveu as suas mãos e as suas obras, não foi a procura de meros embelezamentos textuais e de jogos de palavras mais ou menos excêntricos, tendo em vista deleitar o auditório; não foi, pois, “a busca ansiosa da agudeza através do exercício do engenho e a contemplação embevecida da solene riqueza do ornato estilístico” (Castro, 1973, p. 61).

Estreitando o campo do comentário de Antonio Maravall sobre a cultura barroca, em geral, o que ambos os autores parecem procurar é mover, comover, ouvir e leitores. Para tal “Uno de los recursos de que se vale[m] para alcanzar tales objetivos ... consiste en introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador [leia-se também leitor] ... hay que moverlo desde dentro” (Maravall, 1975, p. 67). Como pregador, Vieira pretendeu transmitir a palavra de Deus, mas de forma a que o ouvinte assimilasse o todo discursivo, que, pelos termos muitas vezes violentos que eram utilizados, o faria sair da igreja muito descontente de si próprio. De acordo com o “Sermão da Sexagésima” (1959c),

A pregação que frutifica, a pregação que aproveita, não é aquela que dá gosto ao ouvinte, é aquela que lhe dá pena. Quando o ouvinte a cada palavra do pregador treme; quando cada palavra do pregador é um torcedor para o coração do ouvinte; quando o ouvinte vai do sermão para casa confuso e atônito, sem saber parte de si, então é a pregação qual convém, então se possa esperar que faça fruto: *Et fructum afferunt in patientia*.
(Vieira, 1959c, p. 36)

Como romancista, tal como a Lídia do livro em que é personagem acontece, José Saramago não nos deixa indiferentes ao que escreveu. Apeamo-nos das suas palavras, mas elas continuam em “compasso” no nosso interior, “uma revoada de palavras, a procurarem dentro [de nós] alguma coisa que precisa de ser dita”. E ainda como com esta personagem do romance *Autobiografia* de José Luís Peixoto (2019) sucede, “[a]o terminar de ler”, de o ler, deixamos “de saber certas ignorâncias em que costum[ávamos] confiar” (p. 98).

Na mesma linha de afinidades que vimos traçando entre estes dois homens distantes de séculos, mas que a capacidade imaginativa de um outro romancista permite que se encontrem, atribuindo a Vieira o papel de advogado de defesa de Saramago, que diz coisas como o primeiro as diria, ou disse (Guilherme-Moreira, 2017, pp. 215-225)⁹, destacamos, em quarto lugar, a menção direta à história do peixe de Tobias, também do “Sermão de Santo António (aos Peixes)” (cap. III), que encontramos cerzida no contexto da já citada conversa entre Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti. Nesta, em espelho da estratégia que preside à globalidade das narrativas saramaguianas, a cadência do articulado discursivo,

⁹ O encontro dá-se na ilha de Corfu, designada no romance, intitulado *Saramaguíada*, como Ilha dos Jornalistas sem Cabeça. Aqui, a personagem José Saramago é interrogada por um inquisidor-mor sobre o amor, sobre a possibilidade de os seus livros o afetarem pessoalmente ou sobre o facto de eles pretenderem veicular alguma ideologia.

ainda que de modo revitalizado e reinventado¹⁰, remete para os jogos de palavras e de ideias, para as suas dobras e os seus desdobramentos (Deleuze, 1991¹¹), característicos do estilo dos autores barrocos. Da leitura destes, e de Vieira, em particular, como já sabemos, “alguma coisa” lhe ficou (citado por Reis, 2015[1998], p. 108), como também o confirma, além dos exemplos já dados, e entre outros, o romance *As intermitências da morte* (2005), com a presença daquela que é uma das grandes preocupações do barroco: a morte, tema ao qual Vieira dedica por inteiro os três sermões “de Quarta-Feira de Cinza”¹² (Vieira, 1959d, pp. 167, 191, 225). Registe-se, ainda, a menção ao nome do sermonista em Folhas políticas (“quiseram o Acaso e a Providência que viessem ao mundo, no momento exato, um António Vieira e um Bartolomeu de Las Casas” (1999, p. 183)); em *O ano da morte de Ricardo Reis*, acerca das influências em Fernando Pessoa (1984, p. 351); ou em *A jangada de pedra* (a proposta de um jornal espanhol de se fazer de Madrid um centro político “deu tempo para se esgotarem todas as edições da *História do Futuro do Padre António Vieira* e das *Profecias do Bandarra*” (1986, p. 298)).

Recuperemos, porém, a conversa entre Bartolomeu de Gusmão e o músico Scarlatti, que, tal como outros momentos o fazem, muito bem ilustra as afinidades com o virtuosismo linguístico vieiriano:

Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo, Disseram-me, padre Bartolomeu de Gusmão, que por obra dessas mãos se levantou ao ar um engenho e voou, Disseram a verdade do que então viram, depois ficaram cegos para a verdade que a primeira escondeu, Gostaria de entender melhor, Há doze anos que isso foi, desde então a verdade mudou muito, Repito que gostaria de entender, Que é um segredo, A essa pergunta responderei que, quanto imagino, só a música é aérea, Então iremos amanhã a ver um segredo. Estão parados diante do último pano da história de Tobias, **aquele onde o amargo fel do peixe restitui a vista ao cego**, A amargura é o olhar dos videntes, senhor Domenico Scarlatti, Um dia se há-de pôr isso em música, senhor padre Bartolomeu de Gusmão.

(Saramago, 1982, p. 166, destaque nosso)

Note-se que o sermão em causa já havia servido a José Saramago para, em jeito de pastiche paródico, iniciar a sua história de um viajante que prega “aos peixes do rio”, numa *Viagem a Portugal*¹³ de onde se não isentam considerações sobre o estilo barroco¹⁴:

¹⁰ Sobre *Memorial do Convento*, José Cândido Martins (2008) escreve: “José Saramago poderia ter cedido à tentação compreensível de fazer o pastiche do estilo barroco da época com uma fidelidade absoluta. Porém, o escritor evitou a imitação pura do estilo da época, optando por uma solução híbrida: o estilo conversado do narrador saramaguiano ora revitaliza códigos e traços estilísticos da língua barroca, ora moderniza a língua com a prática de um uso contemporâneo” (p. 95).

¹¹ O barroco “curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”; “Dobrar e desdobrar não significa tender-distender, contrair ou dilatar, mas sim envolver-desenvolver, involuir-evoluir.” (Deleuze, 1991, pp. 13, 21, respetivamente).

¹² Os dois primeiros sermões foram pregados em Roma, na igreja de Santo António dos Portugueses, em 1672 e em 1673. O terceiro sermão, embora escrito, não chegou a ser pregado, por doença de Vieira.

¹³ A primeira parte, intitulada “De nordeste a noroeste, duro e dourado”, toma como primeiro subtítulo “O sermão aos peixes”.

¹⁴ Na Igreja de Santa Maria do Castelo destaca as “exuberâncias barrocas”, na Igreja do Terço ..., aplaude “o viajante os azulejos setecentistas” e o requinte do “púlpito, lavrado como obra de prataria. Dourado, policromado, está aqui

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, e se também lá tendes passaportes e carimbos para entrar e sair. Aqui estou eu, olhando para vós do alto desta barragem, e vós para mim, peixes que viveis nessas confundidas águas, que tão depressa estais duma banda como da outra, em grande irmandade de peixes que uns aos outros só se comem por necessidades de fome e não por enfados de pátria. Dais-me vós, peixes, uma clara lição, oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal, convém a saber: que de terra em terra deverei dar muita atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressaltando, como humano é, e entre vós igualmente se pratica, as preferências e as simpatias deste viajante, que não está ligado a obrigações de amor universal, nem isso se lhe pediu. De vós, enfim, me despeço, peixes, até um dia, ide à vossa vida enquanto por aí não vêm os pescadores, nadai felizes, e desejai-me boa viagem, adeus, adeus. (Saramago, 1985[1981], p. 7)

Na linha de comentários feitos por Miora Caragea (2008), assinale-se, ainda, em Saramago e em Vieira, como nos registos discursivos de Bartolomeu Lourenço, “uma mesma concepção performativa da arte verbal, uma mesma assunção de uma identidade teatral do sujeito de enunciação, criador de encenações dramáticas de um discurso pedagogicamente orientado”. Nos três, o verbo desenrola-se “como um vaivém entre o ouvido e o falado”, convocando e combinando “*topoi*, citações, frases feitas, versículos bíblicos¹⁵, provérbios e clichés, fórmulas rítmicas várias, fragmentos da memória clássica” (p. 3)¹⁶. Miguel Real (2021), sobre o assunto, assinala o “narrador *falante*” de Saramago, um narrador

coloquial, de vertente popular, que, inspirado em Padre António Vieira e nos textos barrocos consultados para o Memorial, bem como nos relatos orais alentejanos colhidos para a escrita de *Levantado do Chão*, deixa a língua desembaraçar-se, desprender-se do cânone racional de regras gramaticais e literárias, considerando as pausas de pontuação obstáculos ao livre fluir do texto, permitindo-se digressões, desvios ao tema do parágrafo, reproduzindo de certo modo o enredo labiríntico barroco da escrita, mormente de Padre António Vieira. (p. 164)

um dos não muitos casos em que o barroco argumenta e ganha.” No Mosteiro de São Bento da Vitória, assinala requererem-se “os granitos barrocos, entendido o barroco como exuberância, pedra que de tão trabalhada acaba por alcançar uma expressão outra vez natural.” (Saramago, 1985[1981], pp. 18, 65, 75, respetivamente). Sobre pastiche e paródia em contexto saramaguiano, ver Martins (2013).

¹⁵ Sobre a intertextualidade com a *Bíblia*, ver Grünhagen (2021).

¹⁶ Veja-se o que escreve Margarida Vieira Mendes (1989, p. 77) sobre a oratória barroca: “A turba apreciava os pregadores conceptistas atraída pelos jogos verbais, a bizarria dos artifícios, a materialização em metáforas. Isto porque uma das finalidades do pregador de então ... , era a de agradar a todos, povoando de ingredientes vários os sermões, de modo a satisfazer as diferenças entre o auditório: citações eruditas para os doutos, argúcia para os prudentes, pompa e elegância para os requintados, provérbios, graça e encantamento para o povo”. Sobre a adequação do tema do sermão ao auditório, ver Arnaut (1998; 2007).

Registem-se, neste âmbito, em que também lemos a tendência do romancista para as estruturas barrocas, algumas das palavras que compõem a entrada de 15 de fevereiro de 1994 do volume II de *Cadernos de Lanzarote*:

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual o dito se destina a ser ouvido. Quero com isto 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 precisa de 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. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões «mínimas» de certa música contemporânea... (Saramago, 1995b, p. 49)

Sublinhe-se, ainda, em entrevista dada a Manuel Gusmão (1989), o reconhecimento da “auralidade” da palavra¹⁷ (das personagens e do narrado) e de uma outra experimentação técnica, a pontuação; ou, naquele que é o seu primeiro grande romance, ou ensaio de romance, *Manual de pintura e caligrafia*, a aceitação plena do virtuosismo linguístico que, como sugerimos, lhe chega, sem dúvida, da parenética vieiriana, mas onde (como em tantos outros casos) não podemos deixar de reconhecer a sombra de Fernando Pessoa, ou de uma das suas máscaras, Bernardo Soares:

Reconheço, não obstante, apesar desta crítica que me faço, que não é mal achado aquele “uma parte de mim está dormindo, a outra escreve”: é somente um pequeno e nada arriscado salto mortal de estilo, mas louvo-me por tê-lo dado bem.

O artifício tem os seus méritos: foi um artifício que me permitiu simular o sonho, sonhá-lo, viver a situação, e assistir a tudo isto, rememorando ao mesmo tempo coisas passadas, com um ar de dormente fingido, que fala para que o ouçam e calculando o efeito do que está dizendo.

(Saramago, 1985[1977], pp. 215-216)

O jogo entre cultura e coloquialidade é, pois, tanto em Vieira quanto em Saramago, arditamente alcançado e ganho pela versatilidade da retórica usada

¹⁷ Característica inicialmente identificada por Luís de Sousa Rebelo, no Prefácio a *Manual de pintura e caligrafia* (1985[1977], p. 12): “A fábula ... vive do compasso de uma escrita que reconstitui toda a magia e o encanto da narrativa oral. O período espraído de orações incisivas e autocorrekções justapostas mais como artil retórico de um modo de dicção do que como meio de evitar a ambiguidade latente, são alguns dos processos com que Saramago vence as normas do literário para lhe imprimir o tom conversado do milenar contador de estórias”. Na mesma linha, Luciana Stegano Picchio refere que “O estilo oral de Saramago, constituído por entoações, por rasgos supra-segmentais, por sublinhados, por mudanças de voz e de tom, pressupõe uma execução colectiva, multivocal, em que cada uma das vozes se distingue pela individualidade do timbre, mas que ao mesmo tempo está sujeita às regras rigorosas de uma partitura, obedecendo a leis rítmicas, cromáticas, de *appoggiatura* e de cadência. Uma literatura para ouvir, como para ler” (como citado em Baptista-Bastos, 1996, p. 84).

e pelas respetivas vivências. Por isso se envolvem ambos pessoalmente, na pregação e na narração, expondo, comentando, e, por conseguinte, atuando sobre ou a partir das circunstâncias, como o parece fazer José Saramago em romances como *Ensaio sobre a cegueira* (1995) ou *Ensaio sobre a lucidez* (2004), em cujas páginas a apresentação de universos agónicos, caóticos e apocalípticos ficcionalmente duplica – ou tenta duplicar – um real que pode vir a acontecer se o ser humano não alterar o seu comportamento, a sua vivência pessoal e/ou social, deixando de comportar-se como o lobo do seu semelhante (cf. Saramago, 2013, p. 34).

O tempo de Saramago, o nosso tempo, é diferente, sem dúvida; as circunstâncias são outras e o público é diverso, mas a cegueira de espírito que a tantos norteia e que de modo variado os dois romances que acabamos de mencionar ilustram, justifica mais um paralelismo entre os dois prosadores. Salvaguardando, então, as devidas distâncias epocais e ideológicas, e lendo literatura ou romance onde se lê sermão, parece-nos, portanto, legítimo afirmar que, em ambos os casos, como o jesuíta escreve no “Sermão da Sexagésima”, e completando o que acima escrevemos, a pregação não serve, ou não deve servir, “para fazer tiro ao ar ou espantar com o estalo”, antes devendo cumprir o objetivo de que os homens não saiam “contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições, e enfim, todos os seus pecados” (Vieira, 1959c, p. 37).

É verdade que José Saramago, em consonância com a crítica, aponta para um aligeiramento do estilo barroco na sua produção literária. Quando, por exemplo, como já assinalámos em outra ocasião (Arnaut, 2008, pp. 40-41), em 1998, num dos *Diálogos* que trava com Carlos Reis, e a propósito de *Ensaio sobre a cegueira* e do livro que, então, escrevia (*Todos os nomes*), o autor refere ser possível neles detetar “uma espécie de ressimplicação”. A esta ideia acrescenta ser viável verificar “que há como que uma recusa ... de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo”, o que nos permite assistir “nestes últimos dois livros ... , a uma necessidade maior de clareza” (como citado em Reis, 2015[1998], pp. 45-46). Não é menos verdade, todavia, que em outras intervenções públicas, o autor continua a revelar, talvez de modo inconsciente, a influência profunda de intertextos vieirianos. Recorde-se a entrevista dada à revista brasileira *Bravo* (Rios et al., 1999), onde, ainda sobre o romance de 1995, afirma:

é como se, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, deixasse de me importar se eles eram cristãos ou eram mouros. Não é que houvesse deixado de ter importância, mas, hoje, estou a tentar ir mais além da diferença que há ou pode haver entre um mouro e um cristão, saber o que é aquilo que porventura os une. Também não é isso, porque eu não sei o que poderá uni-los. O que eu quero saber, no fundo, é o que é isto de ser-se um ser humano ... E o que eu quero saber, no fundo, é essa coisa tão simples e que não tem resposta: quem somos? (p. 64)

E, de modo mais pormenorizado, em *A estátua e a pedra*, em testemunho vertido numa interessante metáfora, ficamos a saber que até à publicação de *O*

evangelho segundo Jesus Cristo (1991) se dedicara a descrever o exterior de uma estátua, “a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever essa estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, enfim”. O abandono da descrição da superfície da pedra e a consequente passagem para o seu interior acontece, portanto, “com *Ensaio sobre a Cegueira*”, livro que “já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos” (Saramago, 2013, p. 34).

Parece-nos inevitável ler nestas considerações a contaminação, talvez inconsciente, repetimos, da leitura dos escritos de António Vieira, nomeadamente do “Sermão do Espírito Santo” (pregado em São Luís do Maranhão no ano de 1657), no momento em que, quase no início da sua sexta parte, o pregador proclama a possibilidade de conversão dos índios, socorrendo-se da metáfora da pedra que, de tosca e informe, pelo trabalho do estatuário, passa a poder fazer um homem, cristão ou santo, não interessa para o efeito, pelo menos por enquanto:

Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tosca, bruta, dura, informe, e, depois que desbastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão, e começa a formar um homem, primeiro membro a membro, e depois feição por feição, até a mais miúda: ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, avulta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhe os vestidos; aqui desprega, ali arruga, acolá recama, e fica um homem perfeito, e talvez um santo que se pode pôr no altar. O mesmo será cá, se a vossa indústria não faltar à graça divina. É uma pedra, como dizeis, esse índio rude? Pois, trabalhai e continuai com ele – que nada se faz sem trabalho e perseverança – aplicai o cinzel um dia e outro dia, dai uma martelada e outra martelada, e vós vereis como dessa pedra tosca e informe fazeis não só um homem, senão um cristão, e pode ser que um santo. (Vieira, 1959e, p. 424)

A similitude com a metáfora que Saramago comporá não passa despercebida no excerto de Vieira, ainda que nele a descrição ponha em foco, aparentemente, e apenas aparentemente, o exterior e não o interior da pedra; também o não passam, na constelação ficcional do autor do século XX, as afinidades com um dos tropos característicos do sermonista e do barroco: a alegoria, enquanto fenómeno macroestrutural, retórico e hermenêutico. No caso, as alegorias (em sentido que não são apenas o do Post-Modernismo do autor) consubstanciadas nas tessituras de *Ensaio sobre a cegueira* (aviso à navegação da humanidade sobre o mundo que podemos vir a ter)¹⁸, *Todos os nomes* (1997) (sobre a existência, ou sobre a procura da identidade, e, por que não, sobre poder e controlo, ou sobre modelos de vigilância – a partir das relações hierárquicas na Conservatória), e *A caverna* (2000)

¹⁸ Neste “romance que se quer um ensaio”, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (2000) vê, ainda “uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso: ‘Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem’” (p. 254). Ver, também, Costa (1999).

(sobre os perigos da globalização e do neoliberalismo segundo enumeração do autor¹⁹).

A estas obras, tendo em mente as palavras de Aguiar e Silva (2010) sobre o facto de “A interpretação alegórica” se “funda[r] na liberdade e na criatividade do leitor/intérprete, que projecta no texto a sua exo-topia linguística e cultural, os seus valores, as suas crenças e os seus desejos” (p. 99), devemos acrescentar *A jangada de pedra* (1986) (sobre a adesão de Portugal e Espanha à, então, Comunidade Económica Europeia), *Ensaio sobre a lucidez* (novo aviso sobre o mundo que podemos vir a ter), e, a um outro nível, que em breve retomaremos, alguns significativos parágrafos de *Levantado do chão* (1980) (sobre o latifúndio como mar interior). Reunimos sob a mesma designação textos de extensão diversa porque, segundo o mesmo autor (2010, p. 96),

O termo alegoria inscreve-se no âmbito da retórica e designa portanto um fenómeno de expressão, de produção de um determinado efeito verbal, podendo manifestar-se num segmento de um texto ou caracterizar toda a estrutura formal e semântica de um texto.

Não cabendo no domínio deste trabalho analisar e desdobrar os pormenores de todas as alegorias referidas, não podemos, no entanto, deixar de ponderar importantes ligações arquitectuais entre a prosa de Vieira e a de Saramago. Nesse sentido, aceitando a sugestão do próprio escritor, para quem “Um romance [s]eu cresce como faz uma árvore” (como citado em Gómez Aguilera, 2010, p. 230), e salvaguardando, mais uma vez, as devidas distâncias temporais e ideológicas entre os dois homens (um, orador da igreja e o outro, comunista e ateu confesso), cremos que a metáfora usada, alegoricamente²⁰ desenvolvida nas páginas do “Sermão da Sexagésima”, prólogo e teoria de todos os seguintes, se aplica, ilustrando-a, à globalidade da produção saramaguiana.

Vejamos, então, o que escreveu Vieira no sermão pregado na Capela Real, em Lisboa, em 31 de janeiro de 1655. Depois de defender que “O sermão há-de ser de uma só cor, há-de ter um só objecto, um só assunto, uma só matéria” (1959c, p. 22), leva o seu auditório a “ver tudo isto com os olhos”:

¹⁹ Em entrevista concedida à revista *Visão* (Luís, 2000, p. 21) – sobre *A caverna* e tendo em mente os aspetos comuns entre este romance, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* – refere que, “Em primeiro lugar, do ponto de vista formal, são alegorias. Depois, têm todos um estilo mais sóbrio, mais directo, menos expansivo, menos ‘barroco’. E, por último, de uma maneira mais ou menos metafórica, eles são o que chamo a diferença entre a estátua e a pedra. Diria que, ao contemplarmos a estátua, não estamos a pensar na pedra que está para além da superfície trabalhada pelo escultor. Agora, já não é a estátua que me interessa, mas a pedra que a fez. A partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, foi como se eu tivesse tentado deixar a superfície da pedra – que eram todos os outros romances – e passar para o interior dela. Estes três últimos livros são tentativas de ir além da superfície, ver o que lá está dentro e, provavelmente, perder-me no seu interior... O que me preocupa neste momento é saber: que diabo de gente somos nós?”. Maria Alzira Seixo (1999) vê em *Todos os nomes* um paranatural alegórico: “Em resumo: mortos, vivos, buscas, ilusões, iminências, perdas, a ficção a naturalizar isto num paranatural alegórico aberto a várias interpretações, uma linguagem laboriosamente articulada a significar a relação possível dessa ficção com qualquer existência humana” (p. 138).

²⁰ Aceitamos a diferença de grau entre metáfora e alegoria, vendo nesta uma sucessão de usos da primeira.

Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há-de ser o sermão: há-de ter raízes fortes e sólidas, porque há-de ser fundado no Evangelho; há-de ter um tronco, porque há-de ter um só assunto e tratar uma só matéria; deste tronco hão-de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela; estes ramos não hão-de ser secos, senão cobertos de folhas, porque os discursos hão-de ser vestidos e ornados de palavras. Há-de ter esta árvore varas, que são a repreensão dos vícios; há-de ter flores, que são as sentenças; e por remate de tudo isto, há-de ter frutos, que é o fruto e o fim a que se há-de ordenar o sermão. De maneira que há-de haver frutos, há-de haver flores, há-de haver varas, há-de haver folhas, há-de haver ramos, mas tudo nascido e fundado em um só tronco, que é uma só matéria. (Vieira, 1959c, pp. 22-23)

De igual modo, julgamos e propomos, talvez não sem alguma polémica, que também a produção literária de Saramago tem um só assunto e uma só matéria, ainda que, tal como Vieira (1959c) o fez, não possamos negar a existência de grande “variedade de discursos” (p. 22). A matéria, a mesma, sempre, é fundada em *evangelho* próprio, na crença inabalável do autor em ideais democráticos, nos direitos do ser humano e na conseqüente convicção no seu poder e na sua capacidade para lutar contra as mais variadas adversidades. A mesma matéria, o mesmo tronco, é, no caso, portanto, a descrição da estátua e, depois, do seu interior, maneira outra de dizer a descrição de e a interrogação sobre a condição humana. Do tronco comum, solidamente enraizado, saem os temas e as preocupações particulares de cada um dos seus romances, em cujas páginas somos desafiados a descobrir os sentidos dos ramos e das varas, das folhas e das flores e dos frutos, se conseguirmos chegar tão longe. Dos primeiros, obtemos as palavras estética e ideologicamente ornadas, tantas vezes escondendo a mágoa desalentada pela violação dos mais fundamentais direitos do Homem; dos restantes, a mensagem de solidariedade com o seu semelhante, o apelo à liberdade, à igualdade, à fraternidade; o apelo ao inconformismo e à luta por melhores condições de vida.

Um outro sermão já anteriormente mencionado, o de “Santo António (aos Peixes)”, molda a e preside à globalidade da produção narrativa de José Saramago, em articulação com os desideratos acima enunciados, e, na mesma linha, marca o momento em que, a um nível mais particular (com ênfase para os capítulos III, e IV do sermão), sabemos ser o latifúndio de *Levantado do chão*:

um mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele, e também grandes anéis serpentinos de estrangulação. É mediterrânico mar, mas tem marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, enquanto na escura profundidade se enrolam lentamente as vagas, arrastando a turbidão da nutriente vasa, há quanto tempo isto dura. São comparações que tanto

servem como servem pouco, dizer que o latifúndio é um mar, mas terá sua razão de fácil entendimento, se esta água agitarmos, toda a outra em redor se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam, por isso chamaríamos enganadamente pântano a este mar, e que o fosse, muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte.

(Saramago, 1980, pp. 319-320)

Efetivamente, não nos parece difícil verificar no excerto transcrito claras ligações intertextuais ao sermão de Vieira: quando, por exemplo sabemos dos peixes grandes que comem os pequenos (capítulo IV), mas, também, quando sabemos da capacidade de alguns destes (como a rémora ou o torpedo) para se defenderem e lutarem (capítulo III), ideia que no texto de Saramago lemos em implícita conexão com a “sentença conhecida e de muita aplicação” (Saramago, 1991, p. 239), “Atrás de tempo, tempo vem”. Dito que, afinal, é um modo outro de afirmar as “marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira”, ou, de maneira diversa, “os rápidos surtos que sacodem a superfície”. Surtos protagonizados por trabalhadores que, como João Mau-Tempo, vão adquirindo, ou consolidando, uma consciência política, ora traduzida em momentos de revolta passiva, como a que decorre nos encontros clandestinos na Terra Fria (Saramago, 1980, pp. 205-213), ora consubstanciada em episódios de revolta mais ativa, como a que ocorre com Manuel Espada, Augusto Patracão, Felisberto Lampas ou José Palminha (Saramago, 1980, p. 103 e seguintes), e por causa da qual “virá a guarda buscá-los pelas orelhas e a pontapé no rabo” (Saramago, 1980, p. 104). Por causa da qual, também, não arranjarão patrão nem trabalho (Saramago, 1980, p. 108). Uma consciência política que, quase no final do romance, levará os trabalhadores a, finalmente, passarem das palavras aos atos na revolta de Montemor, em 23 de junho de 1958, onde é assassinado José Adelino dos Santos (Saramago, 1980, pp. 313-316) (ver Arnaut, 2002, pp. 215-217).

Ainda, no âmbito de uma arquitextualidade sempre latente, recuperando agora o “Sermão do Espírito Santo” e a alegoria do estatuário, não nos parece difícil propor, também, que, embora em tempos distintos e do alto do púlpito de uma capela ou da tribuna que a Literatura também é, na medida em que reflete o posicionamento ideológico da mão que comanda os universos ficcionais²¹, os objetivos se revelam semelhantes: fazer “não só um homem, senão um cristão, e pode ser que um santo”, no que respeita a Vieira (1959e, p. 424); fazer o Homem, no sentido de torná-lo mais humano, no que toca a Saramago. O primeiro faz semente com a palavra de Deus (“*Semen est verbum Dei*”) (Lucas 8. 11), recordando a epígrafe do “Sermão da Sexagésima”; o segundo semeia com a sua palavra (“*Semen est verbum Auctoris*”). Ambos semeiam pregando aos homens e às mulheres do seu tempo e do tempo a vir, o tempo que é agora o nosso enquanto esperamos que outro venha. Serão diferentes na forma as palavras escolhidas, mas, afinal, talvez sejam idênticas na sua semântica profunda.

²¹ José Saramago assume que “A literatura não é um compromisso. Nunca. O compromisso, se existir, será o dessa pessoa que o escritor é. A literatura não pode ser instrumentalizada. Não se pode dizer que sirva para isto ou para aquilo”, ou, ainda, que a sua “literatura reflecte, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto” (como citado em Gómez Aguilera, 2010, pp. 196 e 364, respetivamente).

A avaliar, porém, pela época que vivemos, em que a pregação de Vieira e a pregação de Saramago parecem não ter tido êxito, não podemos senão questionar-nos sobre se algum dia a leitura da obra do Prémio Nobel dará as devidas flores e os necessários frutos.

Referências bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. (1988). *Teoria da literatura* (8.ª ed.). Almedina.
- Aguiar e Silva, V. M. (2010). A poética da alegoria e o barroco. In S. Anacleto & Z. Santos (Coords.), *D. Francisco Manuel de Melo e o barroco peninsular* (pp. 95-117). IUC / Universidad Salamanca.
- Arnaut, A. P. (1998). Retórica e ideologia num sermão de Padre António Vieira. In A. López Eire et al. (Eds.), *Actas do II Congresso Internacional Retórica Política e Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (Vol. II, pp. 389-396). LOGO – Asociación Española de Estudios sobre Lengua.
- Arnaut, A. P. (2002). Leituras da obra literária e ensino da literatura. Processos simbólicos em *Levantado do Chão*. In C. Mello et al. (Coords.), *Actas das II Jornadas Científico-Pedagógicas de Português* (pp. 209-221). Almedina.
- Arnaut, A. P. (2007). Do ouvinte ideal ao ouvinte real na teoria e na prática parenética de Vieira. *Revista Portuguesa de Filologia. Miscelânea de Estudos In Memoriam José G. Herculano de Carvalho*, XXV(II), 761-786.
- Arnaut, A. P. (2008). *José Saramago*. Edições 70.
- Baptista-Bastos, A. (1996). *José Saramago: Aproximação a um retrato*. Dom Quixote.
- Calabrese, O. (1987). *A idade neobarroca: Arte e comunicação*. Edições 70.
- Caragea, M. (2008). O intertexto vieiriano em Jose Saramago. *Romanica, Revistă de studii si cercetări romanice*, I(1), 3.
- Castro, A. (1973). *Retórica e teorização literária em Portugal*. Centro de Estudos Românicos.
- Costa, H. (1999). Alegorias da desconstrução urbana: *The memoirs of a survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. In B. Berrini (Org.), *José Saramago: Uma homenagem* (pp. 127-148). Educ.
- Deleuze, G. (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco* (tradução de Luiz L. B. Orlandi). Papyrus.
- Ferreira, P. (2009). *O elogio do barroco em Memorial do Convento* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13365>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil.
- Gómez Aguilera, F. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Caminho.
- Guilherme-Moreira, P. (2017). *Saramaguíada: A invenção de Pilar*. Poética.
- Gusmão, M. (14/05/1989). O não e o sim. A insatisfação com a história. O diálogo. Entrevista com José Saramago. *Vértice*, 85-99.
- Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- Grünhagen, S. (2021). A cor dos cabelos de Deus: intertextualidade, intermedialidade e metalepse em José Saramago [Tese de doutoramento, Université Sorbonne Nouvelle / Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/115408>
- Luís, S. (2000, 26/out). O centro comercial é a nova universidade. *Visão*, 19-22.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco*. Ariel.

- Martins, J. C. (2008). *Memorial do Convento* de José Saramago: intertexto, interdiscurso e paródia carnavalizadora. In F. Corradin & L. Jacoto (Orgs.), *Literatura portuguesa ontem, hoje* (pp. 91-116). Paulistana.
- Martins, J. C. (2013). Paródia e literatura portuguesa: da revisão teórica às potencialidades didáticas. *Revista de Estudos Literários*, 3, 135-169. https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_3_6
- Mendes, M. (1989). *A oratória barroca de Vieira*. Caminho.
- Moisés, M. (2004). *Dicionário de termos literários* (12.^a ed. rev. e amp.). Cultrix.
- Peixoto, J. L. (2019). *Autobiografia*. Quetzal.
- Real, M. (2021). *Pessoa & Saramago*. D. Quixote.
- Reis, C. (2015[1998]). *Diálogos com José Saramago*. Porto Editora.
- Rios, J., Albuquerque, B., & Laub, M. (1999). A terceira palavra. *Bravo*, 21, 60-69.
- Saramago, J. (1985[1977]). *Manual de pintura e caligrafia* (3.^a ed.). Caminho.
- Saramago, José. (1980). *Levantado do chão*. Caminho.
- Saramago, J. (1982). *Memorial do Convento*. Caminho.
- Saramago, J. (1984). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Caminho.
- Saramago, José. (1985[1981]). *Viagem a Portugal* (2.^a ed.). Caminho.
- Saramago, J. (1986). *A jangada de pedra*. Caminho.
- Saramago, J. (1991). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Caminho.
- Saramago, J. (1995a). *Ensaio sobre a cegueira*. Caminho.
- Saramago, J. (1995b). *Cadernos de Lanzarote: Diário II*. Caminho.
- Saramago, J. (1997). *Cadernos de Lanzarote: Diário V*. Caminho.
- Saramago, J. (1999). *Folhas políticas (1976-1998)*. Caminho.
- Saramago, J. (2000). *A caverna*. Caminho.
- Saramago, J. (2005). *As intermitências da morte*. Caminho.
- Saramago, J. (2010). *O caderno 2: Textos escritos para o blog. setembro de 2008-novembro de 2009*. Caminho.
- Saramago, J. (2013). *A estátua e a pedra*. Fundação José Saramago.
- Seixo, M. A. (1999). *Lugares da ficção em José Saramago*. IN-CM.
- Silva, T. (2000). De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In *O avesso do bordado* (pp. 253-260). Caminho.
- Vieira, A. (1959a). Sermão da Quinta Quarta-Feira da Quaresma. In *Obras Completas do Padre António Vieira* (Tomo II, pp. 167,191,225). Lello & Irmão.
- Vieira, A. (1959b). Sermão de Santo António (aos Peixes). In *Obras Completas do Padre António Vieira* (Tomo VII, pp. 245-280). Lello & Irmão.
- Vieira, A. (1959c). Sermão da Sexagésima. In *Obras Completas do Padre António Vieira* (Tomo I, pp. 3-38). Lello & Irmão.
- Vieira, A. (1959e). Sermão do Espírito Santo. In *Obras Completas do Padre António Vieira* (Tomo V, pp. 397-434). Lello & Irmão.