

Simone Celani*

«Um fluxo ininterrupto»:
o discurso engenheiro de José Saramago

É provavelmente em *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origem do drama barroco alemão)* de Benjamin que se sugere pela primeira vez uma forte analogia entre as características estilísticas do século XVII e as vanguardas do século XX, transformando o barroco numa categoria crítica que pode ser lida numa chave meta-histórica. Como escreve Schiavoni, citando Lukács:

Benjamin giudica di grande utilità l'allegoria barocca per comprendere le tendenze dell'avanguardia (l'espressionismo in particolare) e l'autodistruzione della soggettività, come ha ben visto György Lukács, che ha scorto nel *Dramma barocco tedesco* benjaminiano la più audace e coerente teorizzazione della problematica artistica novecentesca (Benjamin, 1999: XXVIII).¹

Esta leitura pressupunha uma revalorização do Barroco que se concretizaria tanto no plano figurativo como no literário durante o século XX, apesar de muitas resistências. E foi precisamente essa revalorização que permitiu que a estética seiscentista fosse associada ao romance contemporâneo. Mas, na verdade, foram sempre os artistas, e não os críticos, que reinventaram e assumiram a categoria do barroco de uma forma inovadora e revolucionária. Basta pensar em Gadda, que já em 1963, num texto que acompanhava *La cognizione del dolore*, escreveu:

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in

* Sapienza Università di Roma.

¹ Schiavoni remete para Lukács (1957: 48), que afirma sobre o ensaio de Benjamin: «Si ha l'impressione di veder cadere la maschera del barocco e apparire il teschio dell'avanguardia», mas reflexões semelhantes podem também ser encontradas em Lukács, 1969: 153: «Ma lo spirito di tutto il saggio va molto al di là di questi limiti. Benjamin interpreta il barocco (e il romanticismo) in base ai bisogni ideologici e artistici di oggi».

parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in movimenti e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla beffa, al grottesco, al "barocco": alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio "misanthropico" del pensiero. Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione "comunemente" accettata dai pochi e dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...] talché il gridoparola d'ordine "barocco è il G.!" potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto "barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine" (Gadda, 2017: 222-223).²

E pode dizer-se que não foi diferente, poucos anos depois, a assunção declarada e constantemente repetida por José Saramago do Barroco como fundamental referência literária e modelo estilístico. Os testemunhos e as citações a este respeito seriam demasiado numerosos para serem sequer enumerados, quanto mais relatados. A concretização artística poderia, pelo contrário, parecer mais limitada, associada pela crítica sobretudo à primeira fase literária do autor e, em particular, ao *Memorial do convento*, em que o elemento barroco está também tematicamente presente. Por outro lado, a inspiração seiscentista na obra de Saramago não diz respeito a temas e estende-se temporalmente a grande parte da sua produção: ele próprio deixou claro em várias ocasiões, e mesmo em períodos muito posteriores à publicação do *Memorial*, que para ele o Barroco é sobretudo uma fonte de inspiração linguística e estilística. Numa página do seu *Caderno 2*, escreve:

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. Nós não sabemos ao certo como se falava na época, mas sabemos como se escrevia. A língua então era um

² Sobre este assunto, ver Carmello, 2017.

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. 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. Alguém quer acompanhar-me? (Saramago, 2009: 43).

Nesta passagem, encontramos pelo menos dois aspectos que merecem ser aprofundados: por um lado, a relação com a oralidade, não no sentido de uma mimese da fala quotidiana, mas no da oratória sagrada, da magnífica oralidade do sermão e da sua majestosa construção retórica; por outro, a metáfora aquática, que apresenta a língua como um rio de caudal largo, que nunca se esgota, que possui um ritmo próprio, complexo e multifacetado. Assim, o Barroco é uma inspiração fundamentalmente linguística, a todos os níveis, prosódico, fonético, lexical, sintático: «eu li autores do século XVII, portanto alguma coisa me ficou cá, não só do vocabulário usado na época, como também dos modos de articular a frase, das expressões» (Reis, 1998: 103).

A visão de Saramago, portanto, rompe com os clichés que vêm no barroco e no cultismo uma complicação desnecessária da expressão; pelo contrário, o estilo seiscentista envolve uma construção geométrica rigorosa e a abundância linguística coincide com a procura de clareza:

No fundo, para mim o barroco é mais um instrumento aplicável a outra matéria do que ressuscitação ou ressurreição de temas ou tópicos que fossem contemporâneos do mesmo barroco. O que há é que, provavelmente por minha maneira de ser [...] é como se eu achasse que no fundo só o barroco me poderia dar uma resposta a esse meu achamento. É como se eu achasse que nada pode ser dito de uma só vez, nada pode ser dito em linha reta. Que no fundo, nossa expressão tem de ser de cicloide. Que depois de termos avançado um pouco no que dissemos, talvez seja útil voltar atrás para repetir o que já foi dito e doutra maneira, para tentar tornar mais claro. [...] vejo o barroco muito mais como uma busca dramática de clareza e não como uma vontade leviana, digamos assim, uma vontade cultista de complicar. No fundo, eu acho que se diz demasiado porque se quer dizer mais claro (Costa, 2022: 31).

E este barroco luminoso, transparente, geometricamente perfeito,

coincide, para Saramago, fundamentalmente com um ponto de referência principal, António Vieira, constantemente recordado em entrevistas, cadernos, diários, motivando a escolha de forma tão sucinta quanto lapidar: «porque a língua portuguesa nunca foi mais bela que quando ele a escreveu» (Saramago, 1997b: 179).

Não é, pois, por acaso que as afirmações anteriores encontram forte consonância nas definições expressas pelos dois investigadores que foram, provavelmente, os maiores intérpretes do estilo de Vieira. A primeira é a de António José Saraiva, que escreve: «o essencial do barroco, no que se refere à literatura, reside justamente no ‘discurso engenhoso’. [...] ‘discurso’ quer dizer, antes de mais, encadeamento e desenvolvimento. [...] A ordem do discurso não é forçosamente uma ordem lógica. As únicas regras a que a palavra não pode fugir são as da gramática» (Saraiva, 1996: 8). A segunda definição, ainda mais impressionante na sua consonância com as palavras de Saramago, é de Margarida Vieira Mendes:

O estilo *spezzato* de Vieira não corresponde à brevidade; outrossim alonga e multiplica geometricamente o discurso, numa diversificação contínua, apta a tornar-se interminável. A cornucópia da abundância obtém-se a partir do que R. Barthes chamou “discernimento” ou “discretio”, propício à “necessidade de ocupar a totalidade do território mental”. A ocupação, toda ela baseada em diferenças, separações, delimitações e numerações, será a do espaço textual (Mendes, 1989: 444).

Tanto António José Saraiva como Margarida Vieira Mendes constroem, nos dois ensaios fundamentais de que se extraem os trechos transcritos, uma grelha interpretativa própria e detalhada da construção discursiva de Vieira; um sistema de catalogação, classificação e descodificação dos seus dispositivos retóricos e estilísticos; uma estrutura categorial que desvenda, pelo menos em parte, os seus mistérios e esclarece as suas técnicas. Se a figura de Vieira é, de facto, como afirma Saramago, uma das principais fontes do seu estilo, pode inferir-se, seguindo o método analógico tão caro ao jesuíta, que as classificações críticas construídas pelos dois estudiosos poderão também ser aplicadas, pelo menos em parte, à obra do prosador contemporâneo.

Saraiva identifica «quatro fontes do discurso engenhoso» de Vieira, cada uma das quais pode ser lida através de diferentes filtros. Em síntese, a sua construção crítica pode ser exemplificada pelo seguinte esquema (Saraiva, 1996: 7-110):

As palavras	A atenção dada às palavras
	A palavra quanto ao significante
	A palavra quanto ao significado
	As palavras e o discurso
As imagens	As imagens e as palavras
	A imagem e o conceito
	A substância da imagem
	A imagem e o discurso
As proporções	As formas da proporção
	Os termos da proporção
	A proporção e o discurso
O texto	O comentário das palavras
	O comentário das coisas
	A retórica das coisas
	A equação das coisas e dos textos

Para cada uma das declinações das quatro fontes, Saraiva fornece vários exemplos³, que podem servir como elemento comparativo para possíveis contrapartes saramaguianas⁴. Uma comparação ponto a ponto permitiu identificar exemplos correspondentes para muitas das citações dos Sermões, mas o espaço de um artigo não pode fornecer uma comparação completa de todo o esquema. Por conseguinte, apenas as comparações consideradas mais significativas serão apresentadas a seguir.

No que respeita à primeira das fontes, as palavras, Saraiva sublinha, em primeiro lugar, «o relevo, a clareza da escolha e a tensão que [Vieira] sabe dar às palavras, quase a cada palavra. Não há palavras átonas, indiferentes, lânguidas. Cada uma parece ocupar o lugar que lhe está destinado, como em estado de alerta» (Saraiva, 1996: 9). No exemplo que cita (e que pode ser encontrado na coluna da esquerda do Quadro 1) identifica a presença de «pelo menos catorze verbos diferentes para designar os movimentos que o escultor executa com as mãos e o cinzel. Nenhum deles é repetido nem substituível; cada um parece ocupar o

³ Todas as citações utilizadas nos quadros seguintes são retiradas dos exemplos apresentados em Saraiva, 1996 e Mendes, 1989; as indicações bibliográficas relativas às obras de Vieira são também as que se encontram nas duas obras (Saraiva utiliza Vieira, 1959 como referência, enquanto Vieira Mendes utiliza os volumes da *editio princeps* dos *Sermões*).

⁴ Algumas das citações das obras de Saramago foram identificadas a partir de Arnaut, 2008.

lugar que lhe convém exactamente e cada um possui uma presença marcante» (Saraiva, 1996: 9). Algo comparável ao que acontece no excerto do *Memorial* que se encontra na coluna da direita do Quadro 1.

Quadro 1: A atenção dada às palavras	
António Vieira, <i>Sermão do Espírito Santo</i>	José Saramago, <i>Memorial do convento</i>
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 (Vieira, 1959: II, 424)	Anda o Corpo de Deus passeando-se na cidade de Lisboa, sacrificado cordeiro, senhor dos exércitos, contradição insolúvel, sol de ouro, cristal e custódia derrubadora de cabeças, divindade devoradora e até às fezes digerida, quem se espantará de ver-te carne e unha com estes habitantes, degolados carneiros, soldados sem armas próprias, ossadas brancas no deserto, comedores de si próprios comidos, por isso se rojam pelas ruas as mulheres e os homens, dão bofetadas nas suas e próximas caras, batem cavamente nos peitos e ilhargas, estendem as mãos às fimbrias que passam, aos brocados e às rendas, aos veludos e aos laços, às fitas, aos brocados, e às joias, Pater noster que non estis in coelis (Saramago, 1995: 158-159)

Também Saramago mostra uma atenção semelhante à escolha das palavras, que se sucedem, aumentando constantemente de peso, mantendo uma tensão que não se dilui com o número de palavras, a concatenação de comparações, a sucessão de acções; o alargamento da frase aumenta o peso específico do discurso, torna-o mais denso e visualmente concreto. Também aqui, «cada um parece ocupar o lugar que lhe convém exactamente e cada um possui uma presença marcante».

Um segundo exemplo refere-se ao significante das palavras, ou seja, às suas «propriedades visíveis e audíveis» (Saraiva, 1996: 12). Os dois pequenos trechos do Quadro 2 mostram muito claramente esta atitude comum aos dois escritores.

Quadro 2: A palavra quanto ao significante	
António Vieira, <i>Sermão do Bom Ladrão</i>	José Saramago, <i>Memorial do convento</i>
Faltavam-lhe poucas letras a Adão para ladrão, ao fruto, para furto, não lhe faltava nenhuma (Vieira, 1959: II, 67)	Este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa (Saramago, 1995: 28)

A terceira comparação refere-se ao sentido, como acontece numa passagem em que, segundo Saraiva (1996: 29), «com o pretexto de uma análise rigorosa do conceito, Vieira oferece-nos uma sátira jocosa dos nobres da corte de Lisboa»; atitude presente também na passagem de Saramago citada no Quadro 3, em que se encontra também uma referência direta à praxe oratória.

Quadro 3: A palavra quanto ao significado	
António Vieira, <i>Sermão da terceira domingo do Advento</i>	José Saramago, <i>Memorial do convento</i>
Há fidalguia que é substância, porque alguns não têm mais substância que a sua fidalguia. Há fidalguia que é quantidade; são fidalgos porque têm muito de seu. Há fidalguia que é qualidade, porque muitos, não se pode negar, são muito qualificados. Há fidalguia que é relação: são fidalgos por certos respetos. Há fidalguia que é paixão: são apaixonados de fidalguia. Há fidalguia que é sítio, e desta casta é a dos títulos que estão assentados e os outros de pés. Há fidalguia que é hábito: são fidalgos porque andam mais bem vestidos. Há fidalguia por duração: fidalgos por antiguidade. E qual destas é a verdadeira fidalguia? Nenhuma. A verdadeira fidalguia é acção. Ao predicamento da acção é que pertence a verdadeira fidalguia (Vieira, 1959: I, 212-213)	É o mesmo que gritar um pregador para a imagem de Santo António, chamar 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, 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 (Saramago, 1995, 168)

Passando à segunda fonte, as imagens, Saraiva recorda que «num género como o sermão, que procura despertar a imaginação dos ouvintes, as imagens desempenham forçosamente um papel muito importante» (Saraiva, 1996: 38). Uma possível comparação pode ser feita através dos dois excertos do Quadro 4.

Quadro 4: As imagens e as palavras

Antônio Vieira, <i>Sermão da Quinta Dominga da Quaresma</i>	José Saramago, <i>Memorial do convento</i>
<p>Quer um fundidor formar uma imagem. Suponhamos que é São Bartolomeu com o seu diabo aos pés. Que faz para isto? Faz duas formas de barro, uma do santo, outra do diabo, e deixa aberto um ouvido em cada uma. Depois disto derrete o seu metal em um forno, e tanto que está derretidos preparado, abre a boca ao forno, corre metal, entra por seus canais no ouvido de cada forma, e em uma sai uma imagem de São Bartolomeu muito formosa, noutra uma figura do diabo, tao feia como ele. Pois, valha-me Deus, que diferença è esta? O metal éo mesmo, a boca por onde saiu a mesma, e entrando por outro ouvido faz um santo, entrando por outro ouvido faz um diabo? Sim, que não está a cousa nos ouvidos, senão nas formas que estão lá dentro (Vieira, 1959: II, 166)</p>	<p>Agora se vê o magnífico trono patriarcal, ao lado esquerdo do pórtico, com as suas cadeiras e dossel de veludo carmesim, com guarnições de ouro, o chão coberto de alcatifas, um primor, e numa credência a caldeirinha e o hissope, [...] ouro moído, incenso, cinza outra vez, sal, vinho branco numa garrafa de prata, cal e pó de pedra numa bandeja, uma colher de prata, uma concha dourada, sei lá que mais, não faltam hieróglifos, gatimanhos, passos e passes, para lá e para cá, óleos santos, benzimentos, relíquias dos doze apóstolos, doze, e nisto se passou a manhã e grande parte da tarde, eram cinco horas quando o patriarca começou a missa de pontifical (Saramago, 1995: 350-351)</p>

Na citação de Saramago não encontramos o claro valor metafórico presente no texto de Vieira⁵, mas há certamente um forte apelo à imaginação, que permite que a imagem seja representada de forma concreta na mente do leitor/ouvinte.

Todos os exemplos apresentados até agora são tirados do *Memorial*; mas para defender a ideia de que esse paralelismo se aplica de forma mais geral a uma grande parte da obra de Saramago, será útil recorrer também a outras obras. Continuando na relação com as imagens, vejamos mais dois exemplos em que se encontram referências meta-escriturais que funcionam através de metáforas naturalistas, criando uma «correspondência exacta entre a imagem e o conceito» (Saraiva, 1996: 46-47).

⁵ «A palavra ‘ouvido’, na linguagem técnica do fundidor, significa também o ‘orifício’ do molde por onde entra o metal fundido. Apoderando-se deste dado linguístico, Vieira pretende mostrar-nos que cada um ouve, não pelo ouvido, mas pelo coração» (Saraiva, 1996: 39).

Quadro 5: As imagens e o conceito	
António Vieira, <i>Sermão da Sexagésima</i>	José Saramago, <i>A caverna</i>
<p>Quereis ver tudo isto com os olhos? Ora vede. Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, 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 há-de ter frutos, que é o fruto o fim a que se há-de ordenar o sermão (Vieira, 1959: I, 22-23)</p>	<p>Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe é 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 (Saramago, 2000: 77)</p>

No Quadro 6, por outro lado, podemos identificar dois exemplos em que passamos «de um pensamento para outro como de uma imagem para outra: no encadeamento do discurso, a imagem e o conceito equivalem-se» (Saraiva, 1996; 59-60); a coincidência é obviamente reforçada pela presença da mesma comparação entre ‘estrelas’ e ‘palavras’.

Quadro 6: As imagens e o discurso	
António Vieira, <i>Sermão da Sexagésima</i>	José Saramago, <i>Todos os nomes</i>
<p>As palavras são as estrelas: os sermões são a composição, a ordem, a harmonia, e o curso delas. Vede, como diz o estilo de pregar do céu, com o estilo que Cristo ensinou na terra? Um, e outro é semear: a terra semeada de trigo: o Céu semeado de estrelas. O pregar há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha, ou azuleja. Ordenado, mas como as estrelas: <i>Stellae manentes in ordine suo</i> (Vieira, 1959: I, 19-20)</p>	<p>O sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições (Saramago, 1997a: 135)</p>

Alguns exemplos finais podem ser apresentados em relação à terceira fonte, as proporções; escreve Saraiva:

Ora, no discurso de Vieira, notamos, quase a cada momento, que uma frase chama outra, harmonizando-se com ela numa espécie de equilíbrio que se mantém por si próprio. Cada enunciado parece ter necessidade de um contraditor, cada palavra de uma contrapalavra, de tal modo que o discurso se nos apresenta como uma sucessão de unidades proporcionais (Saraiva, 1996: 66).

No Quadro 7, encontramos uma comparação de dois exemplos «em que os termos do primeiro membro são retomados no segundo, mas com uma modificação tal que a diferença resulta da própria semelhança» (Saraiva, 1996: 70).

Quadro 7: As formas da proporção/1	
António Vieira, <i>Sermão da Sexagésima</i>	José Saramago, <i>A jangada de pedra</i>
O trigo que caiu na boa terra nasceu e frutificou; o trigo que caiu na má terra não fortificou, mas nasceu (Vieira, 1959: I, 12)	As notícias são palavras, nunca se chega bem a saber se as palavras são notícias. (Saramago, 1986: 189)

No entanto, no Quadro 8, pode finalmente observar-se «um outro processo proporcional muito frequente em Vieira: a inversão da ordem dos termos» (Saraiva, 1996, 71).

Quadro 8: As formas da proporção/2	
António Vieira, <i>Sermão do Terceiro Domingo de Advento</i>	José Saramago, <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>
Em vez de o Baptista vir do deserto à corte a pretender a dignidade, a dignidade foi da corte ao deserto a pretender o Baptista (Vieira, 1959: I, 217)	As pessoas não escolhem os sonhos que têm, São, pois, os sonhos que escolhem as pessoas (Saramago, 1991: 143)

Terminada a análise dos paralelismos entre o esquema crítico de António José Saraiva e os textos de Saramago, procurar-se-á demonstrar uma comparabilidade semelhante no modelo interpretativo construído por Margarida Vieira Mendes; eis a premissa da sua reflexão:

O que caracteriza a arte vieirense, assim como a maioria das produções literárias de então, não é só a pressão da ordem paradigmática plural ou dicotómica mas também a horizontalidade, a variedade de operações espaciais (e especiais) que vêm tratar toda essa matéria virtual pré-organizada. O obstinado apelo da

totalidade implica operações geométricas de ordenamento e distribuição textual dos conjuntos, numa harmónica edificação, cuja dimensão performativa evidenciámos no capítulo anterior. Nos mais importantes tratados de estética literária seiscentista, um lugar de peso é dado à operatividade, àquilo que o autor faz com o material de que dispõe. [...] Trata-se da *combinatorietà* instaurada por qualquer signo presente no texto: a capacidade de os signos metafóricos, dado que excessivamente apartados do referente objectivo, se autonomizarem e ostentarem a sua presença, desenvolvendo uma incomparável “fúria combinatória” intratextual, segundo inumeráveis e reguladas redes de relações e valências espaciais (Mendes, 1989: 457).

Esta horizontalidade pode ser exemplificada através de seis «modos»: ‘proporcionar’, ‘narrativizar’, ‘enumerar’, ‘acumular’, ‘dividir’ e ‘quantificar’ (Mendes, 1989: 457-479). Mais uma vez, serão apresentadas algumas comparações, utilizando os exemplos fornecidos pela estudiosa vieriana que serão comparados com excertos retirados, na sua maioria, do *Memorial*.

Relativamente ao primeiro «modo», ‘proporcionar’, Vieira Mendes esclarece que: «Toda a fala vieiriana enumera, divide, acumula, permuta, proporciona, reduz, concorda – numa actividade combinatória cujo suporte é a superfície horizontal e cuja dimensão é a espacial, tal como a retórica recomendava» (Mendes, 1989: 458). Os exemplos apresentados nos quadros 9 e 10 são exemplos da arte combinatória barroca, construída através de recombinações e concordâncias, variações e enumerações.

Quadro 9: Proporcionar/1	
António Vieira, <i>Sermão nas exéquias da Rainha N. S. D. Maria Isabel de Saboia</i>	José Saramago, <i>Memorial do Convento</i>
Em que o tudo, e o nada têm a mesma conta; em que o tudo, e o nada têm o mesmo peso; em que o tudo, e o nada têm as mesmas medidas (Vieira, 1690a: 26)	também podendo vir a acontecer que tudo acabe em geral perdão ou castigo universal, apenas está por saber quem há de perdoar a Deus ou castiga-lo (Saramago, 1995: 177)

Quadro 10: Proporcionar/2

Antonio Vieira,	José Saramago, <i>Memorial do Convento</i>
A nuvem tem relâmpago, tem trovão, e tem raio: relâmpago para os olhos, trovão para os ouvidos, raio para o coração: com o relâmpago alumia, com o trovão assombra, com o raio mata. Mas o raio fere a um, o relâmpago a muitos, o trovão a todos. Assi há de ser a voz do pregador (Vieira, 1679: 62)	tão variados são os nomes como as cores, capas vermelhas, azuis, brancas, negras e carmesins, opas cinzentas, murças castanhas, e azuis e roxas, e brancas e vermelhas, e amarelas, e carmesins, e verdes, e pretas, como pretos são alguns dos irmãos que passam (Saramago, 1995: 153)

O segundo «modo» consiste em ‘narrativizar’, em que «A simetria, a proporção e o paralelismo reordenam as histórias» (Mendes, 1989: 461); quer se trate da história de Cristo, exemplificada numa série esquemática de acções, ou das histórias das pessoas que contribuem com o seu trabalho para a construção do convento, são a estrutura simétrica e o paralelismo sintático que marcam o ritmo da narrativa, a tornam eficaz e transmitem o sentido do tempo e do esforço.

Quadro 11: Narrativizar

António Vieira, <i>Sermão oitavo: Finezas</i>	José Saramago, <i>Memorial do Convento</i>
Em todos estes caminhos, e lugares, pregando, fazendo milagres, curando enfermos, lançando demónios dos corpos, ressuscitando a filha do Arquissinagogo, alimpando o Templo (Vieira, 1694: 330)	ele é os ourives do ouro e da prata, ele é os fundidores dos sinos, ele é os escultores de estátuas e relevos, ele é os tecelões, ele é as rendeiras e bordadeiras, ele é os relojoeiros, ele é os entalhadores, ele é os pintores, ele é os cordoeiros, ele é os serradores e madeireiros, ele é os passamaneiros, ele é os lavrantes do couro, ele é os tapeceiros, ele é os carrilhadores, ele é os armadores de navios (Saramago, 1995: 231)

O terceiro «modo» é ‘enumerar’: «A história acelera-se por sobreposição ou enumeração – é uma soma e, como tal, uma totalidade – mais do que por narração e consequência [...]. A copiosa enumeração serve para amplificar, quantificando; daí a insistência nos números. [...] Enumerar é sempre repetir algo e é também discernir, dividir, separar (*diáresis*)» (Mendes, 1989: 465-466).

Quadro 12: Enumerar

António Vieira, <i>Sermão da sexta sexta-feira da Quaresma</i>	José Saramago, <i>Memorial do Convento</i>
<p>Foi levado o Senhor a quatro Tribunais mui distantes, e a um deles duas vezes: ajuntaram-se, e fizeram-se dous conselhos: presentaram-se em duas partes as acusações: tiraram-se três inquirições de testemunhas: expediu-se a causa incidente, e perdão de Barrabás: deram-se dous libelos contra Cristo: fizeram-se arzoados por parte do Réu, e por parte dos Autores: alegaram-se Leis: deram-se vistas: houve réplicas, e trélicas: representaram-se duas Comédias, uma de Cristo Profeta com os olhos tapados, outra de Cristo Rei com Cetro, e Coroa: foi três vezes despido, e três vestido: cinco vezes perguntado, e examinado: duas vezes sentenciado: duas mostrado ao povo: ferido, e afrontado, tantas vezes com as mãos, tantas com a cana, cinco mil e tantas com os açoutes: preveniram-se lanças, espadas, fachos, lanternas, cordas, coluna, azorragues: varas, cadeas: uma roupa branca, outra de púrpura: canas, espinhos, cruz, cravos, fel, vinagre, mirra, esponja (Vieira, 1682: 232)</p>	<p>nenhum é, como tu, aritmético, tu sim, que sabes as treze palavras, e de uma a treze, sem falha, as enumeras, e sendo esta uma obra que requer todas as geometrias e matemáticas que se puderem reunir, podes começar já pela primeira palavra, que é a Casa de Jerusalém onde Jesus Cristo morreu por todos nós, é o que dizem, e agora as duas palavras, que são as duas Tábuas de Moisés onde Jesus Cristo pôs os pés, é o que dizem, e agora as três palavras, que são as três pessoas da Santíssima Trindade, é o que dizem, e agora as quatro palavras, que são os quatro evangelistas, João, Lucas, Marcos e Mateus, é o que dizem, e agora as cinco palavras, que são as cinco chagas de Jesus Cristo, é o que dizem, e agora as seis palavras, que são os seis círios bentos que Jesus Cristo teve no seu nascimento, é o que dizem, e agora as sete palavras, que são os sete sacramentos, é o que dizem, e agora as oito palavras, que são as oito bem-aventuranças, é o que dizem, e agora as nove palavras, que são os nove meses que Nossa Senhora trouxe o seu bendito filho no seu puríssimo ventre, é o que dizem, e agora as dez palavras, que são os dez mandamentos da lei de Deus, é o que dizem, e agora as onze palavras, que são as onze mil virgens, é o que dizem, e agora as doze palavras, que são os doze apóstolos, é o que dizem, e agora as treze palavras, que são os treze raios que tem a lua (Saramago, 1995: 187-188)</p>

O quarto «modo» corresponde ao ‘acumular’, em que «encontramos ainda sonoridades recorrentes, as quais fazem valer as *igualdades* [...] E todos os comentadores de Vieira assinalaram o peso da repetição de palavras e de sons, com o seu efeito de eco» (Mendes, 1989: 467).

Quadro 13: Acumular	
António Vieira, <i>Sermão da primeira sexta-feira da Quaresma</i>	José Saramago, <i>Memorial do Convento</i>
Se os que me amam, me amam mal; daqui se segue, que tão fácil é não amar eu, a quem me ama, como não amar a quem me não ama; porque quem me ama mal, não me ama (Vieira, 1685: 91)	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 (Saramago, 1995: 167)

Relativamente ao quinto «modo», ‘dividir’, Margarida Vieira Mendes escreve: «O todo só pode existir se divisível em partes, discernível, organizável, contabilizável» (Mendes, 1989: 471).

Quadro 14: Dividir	
António Vieira, <i>Sermão do santíssimo nome de Maria</i>	José Saramago, <i>Levantado do chão</i>
Mas ainda nos resta a especulação, deste grande todo, parte por parte: ou a anatomia deste grande corpo, membro por membro (Vieira, 1690b: 25)	Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som (Saramago, 1980: 59)

O sexto e último «modo», ‘quantificar’, está ligado à aritmética hiperbólica, que tem o valor de glorificar, por exemplo, uma ação, como no caso do número de conversões efectuadas por Francisco Xavier, ou, no caso do Saramago, da grandeza do futuro convento.

Quadro 15: Quantificar	
António Vieira, <i>Xavier dormindo e Xavier acordado</i>	José Saramago, <i>Memorial do convento</i>
Em dez anos Xavier cultivou a Ásia, converteu um milhão, e duzentas mil almas. Reparti agora esta soma pelos anos, e pelos dias: pelos anos, são cento, e vinte mil almas cada ano; e pelos dias, são trezentas, e vinte e nove alma cada dia (Vieira, 1694: 25)	E o convento, vai ser coisa grande, perguntara Baltasar ao cunhado, e este respondeu, Primeiro falou-se em treze frades, depois subiu para quarenta, agora já andam os franciscanos da albergaria e da capela do Espírito Santo a dizer que hão de ser oitenta, Vai cair aí o poder do mundo, rematou Baltasar (Saramago, 1995: 69).

Em conclusão, as comparações apresentadas podem dar uma primeira resposta à questão colocada no início: não há dúvida de que Saramago utiliza procedimentos relacionados com o discurso engenhoso ou a oratória barroca. Mas é igualmente claro que o que é realçado não é o conteúdo, mas a forma; não são os temas, mas os instrumentos. Isto não quer dizer, porém, que a convivência com os textos barrocos seja superficial. De facto, a literatura é identificada pela sua forma, pela novidade dos seus modos de expressão, pelo uso consciente da linguagem e pelos seus efeitos no leitor/ouvinte. As técnicas da oratória barroca não são simplesmente ferramentas, são pontos de chegada. Ninguém lê hoje os Sermões de Vieira pela sua mensagem geral, pelo seu valor estritamente religioso, ou político, ou laudatório. Lêem-se porque são exemplos extremos da arte da linguagem, porque permitem um alargamento dos seus limites, um exemplo da sua criatividade. E na comparação entre os textos de Vieira e os de Saramago, o que é significativo é precisamente a presença de uma proporção perfeita entre oposição temática e identidade formal.

Uma forma tão flagrante de ‘imitação criativa’ não pode deixar de enaltecer a grandeza de Saramago, que sempre soube reconhecer que a linguagem é um valor em si mesmo, que o modo de dizer é inseparável do que se diz; aliás, em muitos aspectos, *é* o que se diz. A relação com o Barroco e a sua linguagem, mesmo quando declinada de forma paródica, torna-se afinal uma questão quase afectiva, ou melhor, como escreveu Fumaroli, uma forma de partilha e de amor:

il est bon de revenir en arrière, au cœur d’une époque qui avait le sentiment de la parenté essentielle entre le langage que dévoile et les formes qui parlent, dans la même patience artisanale de persuader. La rhétorique, telle que je l’entends, et telle qu’elle était encore comprise au XVII^e siècle, est l’art de faire voir et comprendre à autrui ; c’est tout autre chose que de l’informer. Dans son mouvement profond, elle est un acte de partage e d’amour (Fumaroli, 2008: 9).

Referências

- Arnaut, A.P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70;
Benjamin, W. (1999). *Il drama barocco tedesco* (nuova edizione), introduzione di G. Schiavoni. Torino: Einaudi;
Carmello, M. (2017). Il barocco ‘cosale’ di Carlo Emilio Gadda. *Comparatismi*, 2, 122-139;

- Costa, H. (2022). *José Saramago, 6 de Novembro de 1985*. Cotia (SP): Ateliê Editorial;
- Fumaroli, M. (2008). *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIIe siècle*. Paris: Flammarion;
- Gadda, C.E. (2017). *La cognizione del dolore*, a cura di Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela. Milano: Adelphi;
- Lucáks, G. (1957). *Il significato attuale del realismo critico*. Torino: Einaudi;
- Lucáks, G. (1969). Allegoria e simbolo. *Belfagor*, 24(2), 125-166;
- Mendes, M. Vieira (1989). *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho;
- Reis, C. (1998). *Diálogo com José Saramago*. Lisboa: Caminho;
- Saraiva, A.J. (1996). *O discurso engenhoso. Ensaios sobre Vieira*. Lisboa: Gradiva;
- Saramago J. (1980). *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (1986). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (1991). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (1995). *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (1997a). *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (1997b). *Cadernos de Lanzarote IV*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2000). *A caverna*, Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2004). *O ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2009). *O caderno 2*. Lisboa: Caminho;
- Vieira, A. (1679). *Sermoens. Primeira Parte*. Lisboa: Ioam da Costa;
- Vieira, A. (1682). *Sermoens. Segunda Parte*. Lisboa: Miguel Deslandes;
- Vieira, A. (1685). *Sermoens. Quarta Parte*. Lisboa: Miguel Deslandes;
- Vieira, A. (1690a). *Sermoens. Sexta Parte*. Lisboa: Miguel Deslandes;
- Vieira, A. (1690b). *Palavra de Deos empenhada e desempenhada*. Lisboa: Miguel Deslandes;
- Vieira, A. (1694). *Xavier dormindo e Xavier acordado*. Lisboa: Miguel Deslandes;
- Vieira, A. (1959). *Sermões*, org. de Gonçalo Alves, 5 vols.. Porto: Lello & Irmão.