



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

FERNANDO DA SILVA NEGREIROS

**O RISO EM *MEMORIAL DO CONVENTO* DE JOSÉ  
SARAMAGO**

---

Londrina  
2018

FERNANDO DA SILVA NEGREIROS

**O RISO EM *MEMORIAL DO CONVENTO* DE JOSÉ  
SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito

Londrina  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Negreiros, Fernando da Silva.

O riso em Memorial do convento de José Saramago / Fernando da Silva Negreiros. - Londrina, 2018.  
145 f.

Orientador: Luciana Brito.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Ficção portuguesa - História e crítica - Tese. 2. Riso - Tese. 3. Ironia na literatura - Tese. 4. Sátira - Tese. I. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

FERNANDO DA SILVA NEGREIROS

**O RISO EM *MEMORIAL DO CONVENTO* DE JOSÉ  
SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul  
– UEMS

Londrina, 26 de abril de 2018.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer que na vida não conseguimos chegar aos nossos objetivos sem a ajuda de outras pessoas. O outro mais do que ser o espelho de quem nós somos e nos definir, ainda oportuniza a vivência de grandes experiências e oportunidades em nossas vidas.

Ter a felicidade de fazer um Mestrado em Letras foi uma oportunidade única em minha vida, a qual gostaria de agradecer as pessoas que me ajudaram nessa caminhada.

Escrever esses agradecimentos também significa ser injusto de alguma maneira, pois muitas vezes posso me esquecer de alguma ajuda recebida por não entender o seu sentido maior ou menor que seja. Quem saberá o sentido da vida? Então peço desculpas a quem for esquecido.

Agradeço a papai e mamãe por terem acreditado e me apoiado nessa caminhada mesmo quando as coisas pareciam impossíveis.

Agradeço à minha orientadora Luciana por sua paciente e segura orientação, me dando boas indicações de leitura para os trabalhos, bons conselhos e contraindicações ao futebol durante todos esses seis anos.

Agradeço à minha irmã por ter torcido por mim, por ter me ajudado e me aconselhado sempre que possível, passando suas vivências de irmã mais velha.

Agradeço ao professor Altamir por ter aceito participar dessa banca, aliás já vinha contribuindo desde os tempos de graduação na UENP com suas sugestões. Agradecer também a felicidade tê-lo conhecido, o senhor foi um paizão para mim e para a minha turma de Graduação em Letras.

Agradeço à Professora Maria Carolina por ter corrigido esse trabalho e ter dado sugestões fundamentais para levá-lo a cabo. Aproveito para agradecer a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras por tudo o que me ensinaram nas disciplinas.

Agradeço ao professor Fernando Moreno da UENP por ter passado boa parte do material teórico sobre o riso para essa pesquisa. As referências passadas foram importantes para dar o pontapé inicial nessa pesquisa e talvez não tivesse conseguido completá-la sem essa ajuda preciosa

Agradeço aos colegas de mestrado por termos passado juntos todas as dificuldades de greves, início de aulas atrasado, término de aulas atrasado e

problemas administrativos; mas chegamos até o fim. Agradecer também as divertidas horas que passei junto com a Juliana e a Celina minhas companheiras de rodoviária e trabalhos.

Agradeço aos meus queridos companheiros de graduação na UENP, foi uma felicidade muito grande conviver com todos, queria que a graduação não terminasse nunca, mas tudo se acaba. Tudo o que eu pude aprender com vocês ficou, as alegrias compartilhadas ficaram e os ossos em cima da mesa do churrasco também ficaram.

Agradecer ao CNPq e à UENP por ter concedido bolsa de Iniciação Científica ao período inicial dessa pesquisa durante a graduação.

Agradecer à CAPES e à UEL pela concessão de bolsa de Mestrado da presente dissertação.

Obrigado a todos!

E, depois que comeram, disseram-lhe: onde está Sara, tua mulher? Ele respondeu: Ei-la, aí está na tenda. E (um deles) disse-lhe: Tornarei a vir ter contigo neste mesmo tempo no próximo ano, e Sara, tua mulher, terá um filho. Sara, ao ouvir isto, riu-se detrás da porta da tenda. Porque ambos eram velhos, e de idade avançada, e o que é ordinário às mulheres tinha cessado em Sara. Ela, pois, riu-se secretamente, dizendo: Depois que sou velha, e meu senhor avançado em anos, entregar-me-ei ao deleite? Mas o Senhor disse a Abraão: Por que se riu Sara dizendo: Será verdade que eu possa dar a luz sendo já velha? Há porventura alguma coisa difícil a Deus? Voltarei a ti, segundo a promessa feita, nesse mesmo tempo no próximo ano, e Sara terá um filho. Sara cheia de medo negou, dizendo: Eu não me ri. Mas o senhor disse: Não é assim, mas tu riste-te (GÊNESIS 18:9-15)

Ora, o Senhor visitou Sara, como tinha prometido, e cumpriu o que tinha dito. E ela concebeu, e deu a luz um filho na sua velhice, no tempo que Deus lhe predissera. E Abraão pôs o nome de Isaac ao filho que lhe nascera de Sara. E circuncidou-o ao oitavo dia, como Deus lhe tinha ordenado, tendo então cem anos; porque foi quando seu pai tinha esta idade que nasceu Isaac. E Sara disse: Deus me deu (um motivo de) riso e todo aquele que ouvir (a nova) rirá juntamente comigo. E acrescentou: Quem acreditaria que Abraão havia de ouvir dizer que Sara amamentaria um filho, que lhe havia de dar à luz, sendo ele já velho? (GÊNESIS 21:1-7)

NEGREIROS, Fernando da Silva. **O riso em *Memorial do Convento* de José Saramago**. 2018. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## RESUMO

*Memorial do Convento* é um romance histórico que se passa no século XVIII e retrata a construção do Convento de Mafra em Portugal. Essa grandiosa edificação para se tornar realidade envolveu o clero, a nobreza e o povo. Conforme o convento vai sendo edificado, surgem diversas situações problemáticas em que ocorrem múltiplas contradições, desde a promessa até a inauguração do convento. A contradição e o distanciamento são premissas básicas para a existência do riso em *Memorial do Convento* e a maneira como se manifesta e dá sentido à narrativa. Essa dissertação objetiva mostrar o riso não como um elemento de adorno, leveza ou entretenimento, mas como algo estrutural para o desenvolvimento da narrativa, criando os significados para a obra e suas conseqüentes críticas ao sistema social de Portugal da corte do rei Dom João V no século XVIII. Foram utilizados importantes estudiosos do gênero romance, do romance histórico e do riso para dar base teórica para a investigação, pois a trajetória da história do riso e do romance possuem muitos pontos de contato, os quais transparecem em *Memorial do Convento*. No fim, é possível perceber que o riso representa as elites aristocráticas e clericais de forma satírico-grotesca, a religião e o sistema político com uma ironia niilista e o povo com um riso que oscila entre o grotesco rabelaisiano e o grotesco romântico.

**Palavras-chave:** Riso. Romance histórico. *Memorial do convento*. Ironia. Sátira.

NEGREIROS, Fernando da Silva. **The laughter in memorial of the Convent of José Saramago**. 2018. 145 p. Dissertation (Master's degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

### ABSTRACT

*Memorial do Convento* is a historical novel that happens in the XVIII century and retraces the construction of Mafra's Convent in Portugal. That grand edification to be true involving the clergy, the nobility, and the people. According as the convent is going to be constructed, appear various problematic situations that happen contradictions since the promise until the convent's inauguration. The contradiction and the detachment are basic premises to the existence of laugh, then that dissertation will focalize the *Memorial do Convento's* humoristic soul and the way as the laugh manifests itself and creates sense to the narrative. That dissertation aims to show the laugh as more than an adornment element, lightness and entertainment; but as some structural to the narrative development, creating the significance to the work and his consequent critics to the Portugal's social system commanded by Dom João V in the XVIII century. Theories of the novel, historical novel and laugh were utilized to give theoretical base to the investigation, because the trajectory of laugh history and novel history have a lot of points in common, which appear also in *Memorial do Convento*. In the end, it is possible to repair that the laugh represents aristocratic and clerical elite of ways satirical-grotesque, the religion and political system with a nihilist irony and the people with a laugh that oscillates between the Rabelaisian grotesque and the romantic grotesque.

**Key-words:** Laugh. Historical novel. Memorial of the convent. Irony. Satire.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
UENP	Universidade Estadual do Norte do Paraná
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
PPGL	Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários
UEL	Universidade Estadual de Londrina
MST	Movimento dos Sem Terra
BREXIT <sup>1</sup>	Britain Exit

---

<sup>1</sup> Saída do Reino Unido

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10	
<b>1</b>	<b>A EXPERIMENTAÇÃO EM <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> DE JOSÉ SARAMAGO .....</b>	<b>16</b>
1.1	JOSÉ SARAMAGO E A EXPERIMENTAÇÃO.....	16
1.2	<i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> : ENTRE A RUPTURA E A EXPERIMENTAÇÃO .....	42
<b>2</b>	<b>O RISO: DEFINIÇÃO E HISTÓRIA DO RISO NA LITERATURA .....</b>	<b>55</b>
2.1	O QUE É O RISO? .....	55
<b>3</b>	<b>O RISO EM <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> .....</b>	<b>80</b>
3.1	O RISO SOBRE O CLERO .....	80
3.2	O RISO SOBRE A NOBREZA.....	94
3.3	O RISO SOBRE O POVO .....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>129</b>	
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>134</b>	
<b>ANEXO .....</b>	<b>144</b>	
ANEXO A – Esquema de Funcionamento da Ironia.....	145	

## INTRODUÇÃO

Esta Dissertação, vinculada à linha de pesquisa “Representações e Textualidades” do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL e ao Projeto de Pesquisa Estudos do Romance – UENP, origina-se de uma pesquisa de iniciação científica PIBIC/CNPq, realizada na Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP, durante o período de agosto de 2013 a julho de 2014, e que teve por objetivo revelar a presença do riso no romance *Memorial do Convento* e a maneira como esse recurso é utilizado para dar significado à narrativa e às críticas sociais apresentadas ao longo do enredo. Para o desenvolvimento da pesquisa foram utilizados diversos estudiosos que teorizaram sobre o riso: Georges Minois (2003), Douglas Muecke (1995), Luigi Pirandello (1996), Henri Bergson (1983), Vladimir Propp (1992), Mikhail Bakhtin (2013), Linda Hutcheon (1991) e outros.

A presente dissertação se apropriará do humor presente em *Memorial do Convento* e partirá para uma reflexão sobre o posicionamento da obra na recente história da literatura pós-modernista e na história de Portugal retratada na narrativa, pois se trata de um romance histórico. O humor não dialoga somente com seu objeto de derrisão, mas também com o contexto imediato, histórico e filosófico de seu tempo. E, por ser romance histórico, ainda há dois contextos históricos a serem pensados simultaneamente: o contexto histórico da produção da obra literária e o contexto do período histórico recuperado por ela. Assim, para pensar o trabalho dentro do passado histórico e da pós-modernidade em construção, além das teorias do riso, torna-se indispensável o estudo e a utilização de teorias sobre o pós-modernismo e sobre o romance histórico como *O romance histórico* de György Lukács, *Romance Histórico: Das Origens Escocesas ao Brasil* Finissecular de Marilene Weinhardt, *Poética do Pós-Modernismo* de Linda Hutcheon e *Os Filhos do Barro* de Octávio Paz. O conhecimento dos conceitos de romance histórico e de pós-modernidade são preciosos para os objetivos da pesquisa de localizar *Memorial do Convento* dentro da história da literatura e das artes, e a maneira como o riso dialoga e constrói os significados da narrativa dentro desse contexto.

*Memorial do Convento* foi publicado no ano de 1982 por José Saramago, sendo o responsável por chamar a atenção de forma definitiva para a produção do autor português, em especial para o estilo diferenciado de sua escrita

inaugurada com *Levantado do Chão* em 1980. *Memorial do Convento* dá continuidade ao estilo literário neorrealista de romances históricos e narrativas calcadas na realidade que marcou a primeira fase de seus romances até antes da publicação de *Ensaio sobre a Cegueira*, o qual marca o início da segunda fase de sua obra, menos preocupada com a descrição objetiva da realidade, quando passa a explorar a essência da realidade e o insólito. Filiado à estética neorrealista da primeira fase da obra de Saramago, *Memorial do Convento* também trata das problemáticas da vida popular no contexto da luta de classes, todavia dessa vez o opressor é a aristocracia portuguesa do século XVIII comandada pelo rei Dom João V. Durante toda a narrativa haverá um contraste entre a pobreza e a fome do povo, representados respectivamente por Baltazar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas e a vida de luxo e ostentação da aristocracia representada pelo rei Dom João V e pela rainha Maria Ana Josefa.

Essa problemática dual da luta de classes acaba por ser a temática central da obra e uma importante baliza para a produção crítica. Existem variadas dissertações, teses, livros e artigos científicos sobre *Memorial do Convento* aqui no Brasil, em Portugal e em outros países, afinal Saramago se tornou um escritor de envergadura global. Massaud Moises (2010) e outros críticos e historiadores literários consideram *Memorial do Convento* a mais importante obra literária de José Saramago, importante escritor português ganhador do Prêmio Nobel de 1998.

Existem trinta e sete dissertações e teses aqui no Brasil sobre a obra ou tornando-a elemento secundário ou comparativo. Nove<sup>2</sup> delas desenvolvem uma abordagem feminista das mulheres de *Memorial do Convento* em comparação com outros romances de Saramago, como *Ensaio sobre a Cegueira*, ou com outros

---

<sup>2</sup> Eione Francisco Ramos Storti. *A construção da Personagem Feminina em Memorial do Convento*. Sandro Luís da Silva. *A Personagem Blimunda em Memorial do Convento de José Saramago: Tradição e transgressão*. Lussandra Drummond de Alvarenga. *O Olhar Feminista em José Saramago: Uma Leitura de O Evangelho Segundo Jesus Cristo e Memorial do Convento*. Davi da Silva Oliveira. *As Falas do Silêncio das personagens Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Ana Josefa e Blimunda no Romance Memorial do Convento de José Saramago*. Elisabete Macedo da Conceição. *Blimunda e Maria de Magdala: Mulheres entre o Profano e o Sagrado nas Narrativas de José Saramago*. Alberto Freitas dos Santos. *A Valorização da Mulher na Obra de José Saramago: Blimunda e a Mulher do Médico, Olhares que se Cruzam*. Elair de Carvalho. *O feminino entre a tradição e a transgressão: Maria Moura de Raquel de Queiroz e Blimunda de José Saramago*. Pedro Fernandes de Oliveira Neto. *Retratos para a Construção de uma Identidade Feminina na Prosa de José Saramago*. Marizete Borges de Abreu. *Personagem e Voz na Figura Feminina dos Romances de Ana Miranda e José Saramago*.

autores. Dez<sup>3</sup> realizam análises à luz das teorias do romance histórico. Outras três<sup>4</sup> enveredam pelos aspectos teológicos da obra, sendo que uma delas virou livro e ganhou importância no âmbito dos estudos saramaguianos, a tese *As Faces de Deus na Obra de um Ateu* de Salma Ferraz de Azevedo de Oliveira, que analisa os romances *Terra do Pecado*, *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* sobre a (in)existência de Deus, de forma mais específica, como ele é representado e age ao longo do enredo. Outras sete<sup>5</sup> enveredam-se pelos aspectos utópicos e insólitos da obra presente na construção da passarola e no que ela representa em termos de sonhos e projeções de um mundo maravilhoso que nunca se concretiza.

Vale mencionar, ainda, sete<sup>6</sup> teses e dissertações que se aproximam

- 
- <sup>3</sup> Susana Trion Dalcol. *Memorial do Convento: Visão Irônica e Revisão da História*.  
 Silvana Aparecida Domingos Corrêa. *A História Tecida e Destecida em I Promessi Sposi e Memorial do Convento*.  
 Katia da Matta Pinheiro. *Ficção e História no Memorial do Convento – Fronteiras entre Diferentes Narrativas na Obra de Saramago*.  
 Maristela Schleicher Silveira. *Literatura e História no Memorial do Convento: Uma Apresentação Irônica das Personagens*.  
 Cristiane Alves Ferreira. *A Ruptura no Plano Historiográfico pelo Viés da Metaficção Historiográfica em Memorial do Convento*.  
 João Vianney Cavalcanti Nuto. *Que história é Essa? Epos, História e Paródia em Memorial do Convento e Viva o Povo Brasileiro*.  
 Vanessa Ribeiro Teixeira. *As Alegorias dos Sentidos e a Reconfiguração da História no Memorial do Convento e n'A Gloriosa Família*.  
 Maria Marcia Matos Pinto. *Passado/Presente nos Romances "Boca do Inferno" de Ana Miranda e Memorial do Convento de José Saramago*.  
 Shirley de Souza Gomes Carreira. *O Século XVIII Revisitado: Fowles e Saramago, entre a História e a Ficção*.  
 Felipe dos Santos Matias. *As Representações da Inquisição nos Discursos Historiográfico de Alexandre Herculano e Literário de José Saramago*.
- <sup>4</sup> Ronaldo Ventura Souza. *Figurações de Deus nos Romances de Saramago*.  
 Salma Ferraz de Azevedo Oliveira. *As Faces de Deus na Obra de um Ateu*.  
 Felipe dos Santos Matias. *As Representações da Inquisição nos Discursos Historiográfico de Alexandre Herculano e Literário de José Saramago*.  
 Jaime dos Reis Sant'Anna. *O Sagrado em José Saramago*.
- <sup>5</sup> Adriana Camponogara Aires da Silva. *O Maravilhoso na Composição da História de Memorial do Convento*.  
 Tania Mara Antoniotti. *O Realismo Mágico na Comunhão Estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão*.  
 Inaie Lisandre Garcia Sanchez. *Hibridização e Vida Social – Um Olhar Comparativo entre Memorial do Convento, de José Saramago e Bartolomeu de Gusmão: Inventor de Aerostato, a Vida e a Obra do Primeiro Inventor Americano, de Afonso E. Taunay*.  
 Fabiana Curto Feitosa. *Manifestações da Utopia na Narrativa de José Saramago*.  
 Joaquim Fernando Prado Ribeiro. *Domina Aeris ou qual é mais Ilustre se a Leveza ou a Gravidade*.  
 Paulo Victor de Souza Rocha. *A Névoa do Tempo: o Pensamento Utópicos na Trilogia Crítico-religiosa de José Saramago*.  
 Denise Patarra. *O Padre Voador e a sua Representação Literária por José Saramago e Afonso de E. Taunay*.
- <sup>6</sup> Neli Condello Liando. *Memorial do Convento: Do Lírico-grotesco ao Sublime*.  
 Nanci Geroldo. *O Grotesco e as Festas Populares em Memorial do Convento*.

da presente dissertação, as quais se apropriam dos conceitos de Bakhtin (2013) de carnavalização e grotesco. Ainda na mesma linha, existem dissertações que fazem uso dos conceitos de riso, ironia, sátira e paródia para tratar de diferentes aspectos da narrativa. Os conceitos de carnavalização e grotesco são importantes para o desenvolvimento desse trabalho, porém são estudados pela ótica do riso.

Na linha das dissertações sobre o grotesco, gostaria de dar destaque à dissertação de mestrado *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia* em José Saramago do professor Odil José de Oliveira Filho (1993), UNESP/campus Assis, a qual posteriormente foi lançada como livro e é uma referência no âmbito dos estudos sobre *Memorial do Convento*. Esse livro será utilizado ao longo desse trabalho por sua interessante abordagem sobre a metaficção historiográfica e a maneira como associa *Memorial do convento* à metaficção historiográfica dos escritores latino-americanos. A obra ainda se utiliza dos conceitos de carnavalização de Bakhtin (2013) que também serão utilizados por esse trabalho.

Quanto aos conceitos do riso, esses são as ferramentas de análise da presente dissertação. Todavia, não será usado somente conceitos dicionarizados de riso. Esta dissertação partirá destes conceitos dicionarizados e buscará aparato teórico para reforçar e ampliar suas definições. Propõe-se a estudar *Memorial do Convento* levando em consideração a contemporaneidade pós-moderna, a técnica de romance histórico empregada na construção da narrativa e o contexto histórico apresentado ao longo do enredo, mas ao contrário dos outros trabalhos, utilizar-se-á, como aparato teórico-filosófico específico, os estudos voltados ao riso de Propp (1992), Bakhtin (2013), Pirandello (1996), Minois (2003), Bergson (1983), a fim de ampliar os sentidos da obra.

As dissertações e teses são muitas, mas contáveis. Já o número de artigos científicos em periódicos é maior ainda, porque os pesquisadores que produzem as dissertações publicam seus resultados em vários periódicos, além de outros pesquisadores que publicam textos soltos e pontuais sobre a obra de

---

Angelis Cristina Soistak. *De como um Rei Tem Dois Corpos em Memorial do Convento*.

Susana Irion Dalcol. *Memorial do Convento: Visão Irônica e Revisão da História*.

Maristela Schleicher Silveira. *Literatura e História no Memorial do Convento: Uma Apresentação Irônica das Personagens*.

João Vianney Cavalcanti Nuto. *Que História é essa? Epos, História e Paródia em Memorial do Convento e Viva o Povo Brasileiro*.

Odil José de Oliveira Filho. *O Carnaval no Convento*.

Saramago. Há interessantes trabalhos sobre *Memorial do Convento* elaborados pela ótica do marxismo, do dialogismo bakhtiniano, da transposição teatral, da estética barroca, etc. Há, ainda, artigos que analisam os elementos da narrativa, a linguagem, as utopias, o insólito maravilhoso, dentre outros.

Tendo como intuito centrar no riso os estudos sobre *Memorial do convento*, a presente dissertação focalizará a veia humorística de *Memorial do Convento* e a maneira como o riso se manifesta e dá sentido à narrativa. Objetiva-se mostrar o riso não como um elemento de adorno, mas como algo estrutural para o desenvolvimento da narrativa, criando os significados para a obra e suas consequentes críticas ao sistema social de Portugal da corte do rei Dom João V no século XVIII. Para tanto, serão utilizados importantes estudiosos do gênero romance, do romance histórico e do riso para dar base teórica à investigação.

A dissertação será organizada em três capítulos. No primeiro, será apresentado o autor e a obra. José Saramago não foi um escritor conservador na escolha das temáticas de suas obras, que são variadíssimas, abordando temas do passado, presente, projeções de futuro e atemporalidades alegóricas. Tentar traçar uma racionalização temática sobre a obra de Saramago é algo improdutivo, além da que ele próprio fez de dividir sua obra em uma fase histórica e outra mais alegórica. Mais do que experimentações temáticas, Saramago realizou importantes experimentações formais e conteudísticas. A partir de sua primeira obra de impacto, *Levantado do Chão* (1980), o autor passa a escrever ignorando a tradição narrativa de redigir textos usando dois pontos e travessões, separando bem o que é diálogo e narração; escreve somente separando as falas e narrações por vírgulas, iniciando parágrafos por maiúsculas mas sem pontos, e utilizando pontos finais apenas para finalizar ideias. No que diz respeito ao conteúdo, a experimentação acontece a partir da releitura da história oficial e da tradição cultural estabelecida. O contraponto sempre acontece de forma crítica, revisionista e irônica, conforme aponta Linda Hutcheon (1991) ao estudar a literatura e demais artes do pós-modernismo.

Ainda sobre o primeiro capítulo, será feita uma análise das inovações que *Memorial do Convento* trouxe para o gênero romance no que tange a seu diálogo com a tradição, especialmente o diálogo com as tendências contemporâneas da metaficção historiográfica.

No segundo capítulo, haverá uma apresentação das definições de riso em seus aspectos históricos e filosóficos até chegar à contemporaneidade pós-

moderna. Esse capítulo se faz necessário tendo em vista o fato de os estudos sobre o riso na literatura serem pouco desenvolvidos aqui no Brasil e no restante do mundo. Os únicos países que fizeram estudos mais aprofundados sobre o riso são: França, com grupos de pesquisa e colóquios sobre o assunto; Estados Unidos e Inglaterra, com bons autores escrevendo sobre o assunto, mas em pequeno número; e no restante dos países, ao longo da história, um autor ou outro tratando do assunto. Aqui no Brasil, os poucos estudos que existem são realizados no âmbito da linguística.

Apesar da onipresença do humor em nossa sociedade, em toda parte e em todos os veículos de comunicação, poucos conhecem a teoria do riso. Por isso será dedicado um capítulo inteiro a fim de mostrar as ferramentas utilizadas para o riso ganhar significado e como foram utilizadas até a contemporaneidade.

Por fim, no terceiro e último capítulo, será feita uma análise de *Memorial do Convento* com base nos estudos teóricos sobre o riso, e na relação da obra com a pós-modernidade. Esse capítulo se concentra em mostrar a funcionalidade do riso dentro da narrativa. *Memorial do Convento* apresenta de forma muito completa e clara a pirâmide social da idade moderna, composta pela nobreza, clero e povo. Assim, será apresentado o tipo de riso utilizado para retratar cada estrato social e os efeitos cômicos de tal representação. As vertentes de riso utilizadas podem ser: a ironia, a sátira, o grotesco e a paródia. Essas categorias não são tipologias de riso, pois o único aspecto homogeneizador do riso é o fato de ele ser uma sensação de contrariedade com relação à realidade vista com certo distanciamento. No mais, o riso é extremamente volátil e camaleônico em relação à realidade; na medida em que dialoga com o contexto, a determinação de uma tipologia é impossível.

Bergson (1983, p. 43) diz que “o riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio social dos homens e dos acontecimentos”, e *Memorial do Convento* está cheio de desvios em todas as classes sociais. Dessa maneira, interpretar o riso é fundamental para entendermos a obra em estudo.

# 1 A EXPERIMENTAÇÃO EM MEMORIAL DO CONVENTO DE JOSÉ SARAMAGO

## 1.1 JOSÉ SARAMAGO E A EXPERIMENTAÇÃO

O sucesso de José de Souza Saramago como escritor era algo improvável. Nascido em uma humilde família de lavradores do Alentejo (região a 100 quilômetros a nordeste da capital Lisboa), desde seu nascimento já foi marcado pela pobreza e pela experimentação logo no registro em cartório. Era para ter sido registrado somente como José de Souza, porém a funcionária do cartório fez a experiência de colocar o nome pelo qual a família era conhecida na região, Saramago. Saramago é uma pequena planta de Portugal que em tempos de fome era usada pelos pobres como alimento. Assim, essa planta que passou a alcunhar Saramago simboliza sua identidade portuguesa<sup>7</sup>, a luta contra a pobreza e a experimentação de usar uma planta como alimento que a princípio não o é.

A experimentação da mulher do cartório só foi descoberta anos depois, quando Saramago, já morando em Lisboa com a família, foi ingressar na escola e descobriu o nome extra. Sempre foi bom aluno, porém seus pais o tiraram da escola entre os treze e quatorze anos por não terem mais condições de mantê-lo. Os pais decidiram que ele iria fazer um curso técnico de serralheiro mecânico. O curioso é que o curso apresentava, além das disciplinas específicas para a formação de seralheiro, literatura e francês, as quais ele adorava. Por ironia, essas duas disciplinas foram mais úteis no decorrer de sua vida do que as outras específicas de serralheiro. Desde a adolescência e o início da idade adulta, ele gostava de frequentar a biblioteca. Assim, a literatura presente em uma disciplina do curso de serralheiro foi apurada com as leituras noturnas na biblioteca pública.

Após tomar o gosto pela arte literária e ler inúmeras obras da literatura nacional e estrangeira, em 1947, escreve *Terra do Pecado* que teve repercussão insignificante e *Claraboia* que não conseguiu publicar, ficando anos esquecida na gaveta do editor. Depois desse início ruim e traumatizante, passou a se dedicar somente ao trabalho na previdência de Portugal, calculando benefícios de aposentadorias. A partir de 1955 entra na Editora Estudos Cor e passa a fazer edições de livros, também traduções de obras do francês para o português e

---

<sup>7</sup> Apesar de renegado por muitos compatriotas.

colaborações em vários jornais. Dessa maneira, consegue entrar no universo literário, fazendo contatos com escritores da época. Em 1966 publica *Os Poemas possíveis* e *Provavelmente Alegria* em 1970, essas obras poéticas, a exemplo das obras anteriores, estão bem filiadas à estética neorrealista que, apesar da interessante abordagem marxista na primeira e de um lirismo melancólico na segunda, não possuem nada de experimentalista e inovador.

Até que em 1975, já fora da Estúdios Cor, é demitido do *Diário de Notícias* sob a acusação de radicalismo marxista. Saramago, então, tomou a difícil decisão de viver somente da literatura. A princípio, passou a sobreviver das traduções que fazia.

No mesmo ano, publicou *O ano de 1993*. Essa obra, apesar de não estar no cânone das publicações de romances que viriam posteriormente, é um exemplo de evidente caráter experimental. Pelo simples fato de ser escrita na forma de prosa poética já é algo inovador, Alvarez (1995) identifica a origem desse gênero literário no Romantismo, da mistura das formas romanescas e da poesia, mas é a partir da explosão das vanguardas modernistas que toma corpo e passa a ser explorada em profundidade. Ao mesmo tempo que a obra tem um caráter imagético e uma métrica de versos e estrofes, ela possui todos os elementos narrativos (personagem, tempo, espaço, narrador e diegese). Também há uma experimentação no conteúdo de *O ano de 1993* com referências ao apocalipse e *1984* de George Orwell, mas a abordagem é explicitamente surrealista, tudo é ilógico e absurdo. Essas aberrações denunciam um mundo opressor e cruel contra o povo, segundo uma lógica marxista. Enfim, *O ano de 1993* é a primeira obra de Saramago dentro da linha da experimentação, porém é muito reveladora da ideologia comunista, da mudança das formas narrativas, das críticas sociais, dos temas que caracterizarão a obra canônica posterior de Saramago.

*Manual de Caligrafia e Pintura*, publicado em 1977, continua na mesma linha de *O ano de 1993* no sentido da mistura de gêneros literários, em que há uma interessante mistura de prosa, ensaio e autobiografia. O narrador H, ao relatar sua vida durante a ditadura de Salazar e seu fazer artístico tanto no campo da escrita e da pintura, faz interessantes reflexões sobre definições de arte e a representação da realidade tanto na escrita quanto na pintura com suas possibilidades e limitações.

Em 1980, depois das experimentações em prosa poética e na

mistura entre ensaio e romance, publica *Levantado do Chão*. Se a experimentação, até então, acontecia na escolha dos temas e do gênero literário a ser utilizado, dessa vez acontece uma experimentação dentro das formas do próprio gênero romance. O gênero romance nasce da experimentação com relação a outros gêneros literários. Entre as inovações estava a separação entre a fala de personagens e fala de narrador, houve um distanciamento com relação ao caráter oral e coletivo das narrativas. Com a ascensão do romance, as narrativas passam a ser pensadas para a leitura individual e solitária, além de sua criação ser pensada para a leitura em papel; portanto as pontuações são adaptadas com pontos, travessões e espaços para a leitura ao invés de ser pensada para a declamação e audição.

Saramago, com a criação de *Levantado do chão*, repensa essa característica fundadora do gênero. A partir desse livro é retomada a tradição das narrativas orais. Saramago viveu por anos no Alentejo para poder escrever a obra, durante esse tempo ouviu histórias do povo da região e também as que eles contavam sobre seus antepassados. Assim, *Levantado do Chão* nasce fundamentalmente das narrativas orais populares, por isso o uso das formas da oralidade se torna propício e adequado. As falas das personagens são mescladas à fala do narrador por meio de vírgulas e início com letra maiúscula. Outra interessante transformação no estilo narrativo reside em uma menor preocupação com o que a gramática normativa considera correto e uma maior preocupação em usar a oralidade. Dessa maneira, são utilizadas vírgulas para pausas pequenas, pontos para pausas grandes, mudanças de parágrafos para mudanças de ideias e pausa e virada de página para mudança de assunto que equivaleria a um capítulo de um livro tradicional.

*Levantado do Chão* não é brilhante somente pelas experiências e inovações na linguagem e estilo narrativo, mas também pela história contada. A luta do povo do Alentejo contra a opressão dos latifundiários e do governo se realiza por gerações, espalhando fome e miséria entre a população. A luta de classes aos moldes do marxismo clássico é o tema central.

A luta por um pedaço de terra, pela subsistência e contra toda uma estrutura social e governamental a favor do latifúndio é discussão central em todos os países capitalistas e comunistas ao redor do mundo. Essa temática, bastante comum a todas as nações, é conduzida de forma sensível e aprofundada, por essa

razão *Levantado do Chão* é sucesso de crítica, e desde seu lançamento tem sido galardoada com diversos prêmios literários e traduzida para vários idiomas. Essa obra foi muito importante para Saramago receber atenção do público português, mas o início de seu sucesso global estava reservado para seu próximo romance.

*Memorial do Convento* foi o romance responsável por dar visibilidade internacional a Saramago, mas como ele é o objeto de estudo desse trabalho, logo as características e experimentações da obra ganharão um subcapítulo próprio.

Em 1984, ainda na linha de romances históricos de *Memorial do Convento*, é publicado *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Ricardo Reis é um dos heterônimos de Fernando Pessoa, o qual foi escolhido para ser personagem por não ter data de morte, ao contrário de Alberto Caeiro que morre em 1914 e Álvaro de Campos que Morre tuberculoso em ????.<sup>8</sup> A obra tem a virtude inovadora de abordagem pós-modernista de fazer uma revisitação a um assunto muito recente e sensível da história portuguesa que foi a instauração da ditadura facista de Salazar. Mais do que um eu-lírico da obra pessoana, Ricardo Reis tem a função de testemunhar o não retorno da monarquia ou de um universo épico de um elísio grego, mas o início da expansão do nevoeiro Salazarista que encobriu Portugal por quarenta anos. Os vaticínios do ortônimo de Fernando Pessoa em *Mensagem* e de Camões no fim de *Os Lusíadas* se tornam verdade. O diálogo pós-moderno que Saramago estabelece constantemente com esses dois autores, a vivência desse período e a história contada sobre ele, podem oferecer uma nova e melancólica visão sobre uma das épocas mais tristes dos quase mil anos de Portugal.

O próximo livro lançado por Saramago, *A Jangada de Pedra* (1986), aborda outro problema quase milenar de Portugal, sua relação com a Espanha e o restante da Europa. A problemática é encenada por meio da alegórica trama do romance, na qual a Península Ibérica começa a se separar do restante da Europa dos Pirineus para cá, dessa maneira a península fica à deriva no oceano Atlântico. Apesar de o romance ter um caráter alegórico e fantástico, característico da segunda fase da obra de Saramago, ele está bem ancorado à realidade material e histórica de Portugal contemporâneo. A tecitura da narrativa traz uma experimentação interessante com relação não à história do passado como em *Memorial do Convento*, mas em relação à história do presente, com a adição de elementos

---

<sup>8</sup> Na famosa carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, ele fala que Álvaro de Campos morre tuberculoso, mas não fala quando.

insólitos como o cão Cérbero e a explicação para a separação da península. Portugal e Espanha fazem parte do Euro e da União Europeia, todavia estão vivendo sérias crises financeiras e sentem muita dificuldade em “se sentirem Europa”. Saramago já dizia, há décadas atrás, ser mais útil estreitar os laços com os espanhóis por terem muito em comum em cultura, geografia, política e história, do que ficar alimentando um sentimento artificial de Europa, o qual, com o BREXIT<sup>9</sup>, nem os “europeus” estão mais sustentando.

Três anos depois é lançado *História do Cerco de Lisboa*, que conta um dos episódios históricos mais importantes da criação de Portugal, O Cerco de Lisboa (1147), comandado pelo lendário primeiro rei e criador de Portugal Dom Afonso Henriques. A obra tematiza a rivalidade de séculos da baixa Idade Média até o século XVII entre os cristãos e os mouros “infiéis”. O revisor de um livro sobre esse fato histórico se sente tentado a colocar um NÃO sobre o fato de os portugueses terem sido ajudados pelos cruzados. Essa simples mas deliberada alteração na história muda todo o acontecimento e o contexto de forma fundamental.

É nisso que reside a inovação e a discussão da obra, o caráter metaficcional com que a história oficial é tratada. Se em *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* a história é tratada de forma paródica e irônica; em *História do Cerco de Lisboa* aprofunda-se o caráter metaficcional, no sentido da obra literária ser consciente do seu papel enquanto literatura. Raimundo coloca o NÃO e, posteriormente, incentivado por Sara, decide escrever seu próprio romance. Esse ato metaficcional lembra as origens do gênero romance, em especial, *Dom Quixote*, quando o autor ficcional Cid Hamete Benengueli decide escrever a segunda parte do *Dom Quixote*, reserva vários parágrafos para discutir como levará a obra a cabo e para amaldiçoar o continuador apócrifo. Cervantes obviamente estava brincando com a relação entre história e ficção que trata do assunto na voz do bacharel Sansão Carrasco:

[...] mas uma coisa é escrever como poeta e outra como historiador; o poeta pode contar as coisas não como foram mas como deviam ser, e o historiador há de escrevê-las, não como deviam ser, mas como foram, sem acrescentar nem tirar a verdade a mínima coisa. (SAAVEDRA, 2003, p. 364)

---

<sup>9</sup> Saída do Reino Unido da União Europeia.

Na visão de Cervantes e das pessoas de seu tempo havia a concepção de história como representação da realidade de fatos ocorridos e o escritor literário teria maior liberdade para criar dentro da verossimilhança e concepções históricas do passado; lembrando que esse trecho é uma retomada da discussão de Aristóteles (1996, p. 39) sobre a diferenciação entre o historiador e o poeta:

É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.

Aristóteles tem uma concepção de ficção e história parecida com a de Cervantes, porém dá especial destaque para as vantagens da poesia sobre a história. A literatura por ser guiada pela verossimilhança tem maior liberdade de criação e poder encerrar em si verdades universais, filosofia<sup>10</sup> e sabedoria. A história não pode ser esticada por ter de respeitar a sincronia dos fatos reais, os métodos e a verdade histórica. Assim, Aristóteles tem uma percepção bastante positiva com relação à literatura e à poesia. Ele, ainda, aponta o fato de essa ser a diferenciação básica entre a literatura e a história e não outros aspectos secundários como a metrifcação. A metrifcação serve para dar ritmo ao texto, dar qualidade estética, dar beleza dentre outras contribuições, mas é irrelevante para diferenciar a literatura da história.

Segundo Lukács (2011), essa concepção acompanha a história do romance e aparece, com maior fugor, na criação do romance histórico de Sir Walter Scott, e muda somente com o modernismo no século XX, a partir do novo estilo de escrita proposto por autores como Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Proust, dentre outros.

A grande virada no âmbito do romance histórico acontece com a publicação de *O Reino deste Mundo* (1975) de Alejo Carpentier, o qual inaugura a

---

<sup>10</sup> À frente quando for abordada a relação entre filosofia e literatura no romance *A Caverna* essa temática será mais bem desenvolvida.

metaficção historiográfica, “o romance histórico contemporâneo não se confunde com o de Walter Scott” (WEINHARDT, 2011 , p. 38). Assim a metaficção historiográfica nasce juntamente com o boom latino-americano e a pós-modernidade. Linda Hutcheon (1991, p. 21-22) faz uma estrita relação entre metaficção historiográfica e a pós-modernidade:

[...] este livro [...] vai privilegiar o gênero romance, especialmente uma de suas formas, que quero chamar de “metaficção historiográfica”. Com este termo refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios (literatura, história e teoria), ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. [...] ela sempre atua *dentro* dessas convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não ficcional.

É no mínimo revelador, que logo no início de um livro sobre pós-modernismo seja sinalizada a tendência de usar primariamente a metaficção historiográfica como forma de exemplificar seus aspectos. Isso mostra sua importância para a pós-modernidade. Outro aspecto interessante a ser destacado nessa citação é o caráter subversivo da metaficção historiográfica em relação à história oficial, ela tem a inigualável virtude de penetrar nas lacunas, pontos obscuros e interpretações ideológicas presentes na história de maneira a desestabilizar a vontade de verdade desse discurso. A metaficção histórica quando faz isso, não necessariamente, destrói e invalida a história oficial; mas certamente oferece uma nova perspectiva sobre o mesmo assunto no plano de como as coisas “deviam ser” e ainda pode oferecer uma visão cronística encenada da vida popular, territórios não adentrados pela grande história.

*História do cerco de Lisboa* explora com maestria essas possibilidades da metaficção historiográfica, também possuindo o recurso da narrativa encaixada, o qual a narrativa do cerco em si de Mogueime e Ouroana é a metaficção historiográfica que discute a história e a literatura de forma indireta; e a narrativa principal de Raimundo e Sara discute os aspectos da história e da literatura de forma direta.

Continuando a publicação dos romances de ficção histórica, em 1991 José Saramago publica aquele que seria o mais controverso de todos os seus romances *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que lhe causou muitos transtornos e perseguições, porém mesmo prevendo tudo o que aconteceria, ele decide publicar.

Toda época tem seus mitos fundadores, e o mito fundador de nosso tempo é a epopeia de Jesus Cristo narrada nos quatro evangelhos canônicos da bíblia. O romance e outros gêneros literários já dessacralizaram todos os heróis de nosso tempo e dos outros, todavia se passaram dois mil anos e o grande herói do mundo ocidental continua firme. Até aos ateus incomoda a dessacralização de tal mito, pois ele é o alicerce de todo o sistema de verdades de nosso tempo.

O romance é uma paródia aos quatro evangelhos canônicos que se chamam *O Evangelho segundo Matheus*, *O Evangelho Segundo Marcos*, *O Evangelho Segundo Lucas* e *O Evangelho Segundo João* e também de *O Evangelho Segundo o Espiritismo*, que é uma interpretação da religião espírita sobre os quatro evangelhos. Enfim, o nascimento, a vida, a morte e a ressurreição de Jesus foi contada de várias maneiras e interpretada por diferentes doutrinas, porém ele não manifesta suas opiniões sobre sua própria vida. A exemplo de Sócrates, Jesus não deixou registros escritos sobre sua vida e doutrina, por isso muitos aspectos da vida e biografia são questionados, pois todos os registros são testemunhais. Assim, com a intenção de dar voz ao próprio Jesus e mostrar um lado mais prosaico e cotidiano de Jesus longe da grandiloquência épica do discurso religioso dos quatro evangelhos, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* se apropria das formas do romance e da metaficção historiográfica. Segundo Gyorgy Lukács (2011; p. 82):

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento

Enquanto o Jesus bíblico cumpre seu destino sem vacilar ou hesitar, com a determinação de Ulisses tentando voltar para casa e libertar sua ilha dos pretendentes a mão de sua esposa, Penélope; o Jesus do romance questiona o seu destino, não é puro, tem defeitos e virtudes. Enfim Jesus chega até seu destino final, a crucificação; mas não sem estar dividido o tempo todo entre o bem e o mal, um verdadeiro herói problemático do romance. Bakhtin (2010; p. 402) diz o seguinte

sobre as características do herói romanesco:

2. O personagem do romance não deve ser “heróico”, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos quanto os negativos, tanto os traços inferiores quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida.

Jesus se encaixa perfeitamente nessas características de como é um herói de romance. Afinal, ao escrever *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Saramago, antes de tudo, se propôs a escrever um romance; para tanto reescreveu a narrativa épica de Jesus segundo as formas, estilo e conteúdo de um romance. A narrativa possui tempo, espaço, diegese, personagens e narrador de um romance. Por isso, mais do que desafiar a crença cristã, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* busca romancear a principal história do mundo ocidental. O problema é que ao fazer isso a obra acaba se tornando uma paródia dos evangelhos bíblicos, pois:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (BAKHTIN, 2010, p. 399).

O romance por ser, entre outras coisas, uma paródia da epopeia e a história de Jesus ser épica; acaba por ser o gênero literário perfeito para parodiar a vida do Cristo. Apesar de ter um caráter paródico, o texto não apresenta críticas a Jesus; porém a religião e sua representação de Deus são ironizadas o tempo inteiro.

Obviamente que não ficaria impune a escrita de um romance tão crítico sobre a vida de Jesus. A comunidade Católica de Portugal considerou o romance como insolente, fez toda publicidade negativa possível contra sua publicação e ainda, com a ajuda do Ministério da Cultura de Portugal, conseguiu censurá-lo para o extinto Prêmio Aristeion. Depois desses embates com a comunidade católica e com o governo português, José Saramago decide se exilar na Ilha de Lanzarote no Arquipélago das Canárias (Espanha) e acompanhar Portugal de forma mais afastada.

A despeito das constantes provocações ao cristianismo, os cristãos

mais conservadores levaram muito a sério esse caráter provocador com que a metaficção histórica olha para o passado; e acabam não fruindo sobre alguns dilemas, que o Jesus histórico teve de enfrentar durante sua vida e a narrativa épica é incapaz de abordar. Esse inovador romance sobre Jesus Cristo deu uma nova luz sobre a história fundadora de nosso tempo, despertando importantes reflexões de cristãos e não-cristãos.

*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* encerrou um ciclo na carreira literária de Saramago e *Ensaio sobre a Cegueira* começou outro. Vejamos o que o próprio autor diz ao *Roda Viva* sobre isso:

[...] é que até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, eu estaria descrevendo a superfície de uma pedra, portanto, porque a estátua é a superfície da pedra, não pensamos nisso, mas é somente a superfície da pedra, e que a partir do *Ensaio sobre a Cegueira*, eu teria, tudo isso vai no condicional, eu teria passado ou tentado passar para o interior da pedra, lá onde a pedra não sabe que é estátua, o que se passarmos isso para a pessoa que nós somos, digamos que a partir do *Ensaio sobre a Cegueira*, eu tento saber o que está por detrás da superfície da estátua que também somos, porque mostramos um exterior, e eu quero tentar ir mais, ir um pouco mais longe, um pouco mais ao fundo [...] (RODA VIVA, 2003)

A crítica de Saramago também concorda em dividir sua criação literária em dois períodos: o primeiro que se inicia com a publicação de *Levantado do Chão* (1980) e termina com a publicação de *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991); o Segundo começa com a publicação de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e cessa em *A Viagem do Elefante* (2008); apesar de *Caim* (2009) retornar a temática dos romances históricos e “ressuscitar ódios velhos” de publicações anteriores, é um ponto fora da curva, mais especificamente no fim dela.

Essa divisão proposta pelo próprio autor é algo didático para se pensar o percurso literário de José Saramago, mas também ajuda a entender a criação e o contexto das obras em si. A primeira fase, da qual *Memorial do Convento* faz parte, é um período fortemente calcado na história tanto do presente quanto do passado. As narrativas são preenchidas de forte carga de materialismo histórico e marxismo, dessa forma possuem cenários, pessoas e contextos bem desenhados. Essa realidade histórico-material bem desenhada dialoga com a estética do realismo e do naturalismo. Auerbach (2013) e Lukács (2011) dizem o seguinte sobre a relação entre história e realidade:

O realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa inteira e suas consequências. (AUERBACH; 2013; p. 409).

Primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiência das massas*, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções do que em séculos inteiros. [...] Se se trata de formar um exército de massas, em vez de recrutar pequenos contingentes de marginais para o serviço militar ou forçá-los a servir, então o conteúdo e a finalidade da guerra têm de ser expostos à população de maneira clara, na forma de propaganda. Isso ocorreu na própria França, no momento da defesa da Revolução e em guerras ofensivas posteriores, mas outros Estados também foram obrigados a lançar mão desses meios quando tiveram de criar exércitos de massa. [...] Ela tem de revelar o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias da luta, estabelecer a conexão da guerra com a vida em sua totalidade e com as possibilidades de desenvolvimento da nação. [...] Assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens aprendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente. (LUKÁCS; 2011; p. 38-40)

A percepção da realidade do homem da idade contemporânea pós Revolução Francesa é condicionada pela narrativa linear da história, na qual o homem no presente é a personagem. Assim, o romance histórico e o romance realista são contaminados até o seu âmago com tal característica formadora da era contemporânea. Saramago em sua primeira fase explora essas duas modalidades de romance com a adição de uma crítica marxista aguda e com uma abordagem crítica e irônica com relação à história tipicamente pós-moderna. Por todas essas razões, as duas palavras-chave da primeira fase da ficção saramaguiana são realismo e história.

A segunda fase da criação literária de Saramago, conforme a metáfora da estátua e da pedra, irá inverter o movimento da criação literária do exterior ao interior para o interior ao exterior. Se antes havia uma preocupação em desenhar muito bem a realidade histórica e os personagens com nome e sobrenome, a partir de *Ensaio Sobre a Cegueira* essa tendência muda: os enredos não têm mais país ou lugar exato para acontecer dentro da história; os personagens

muitas vezes nem nome têm; a paisagem é somente esboçada o suficiente para o desenvolvimento da narrativa; temos uma narrativa mais enxuta e menos barroca, pela razão de haver menos descrições da realidade material, as descrições passam para o nível interno do indivíduo, retratando sentimentos como o nojo, a vergonha, o medo, a esperança, etc.

Sobre o uso de uma abordagem interna ou externa de uma obra literária, Antonio Candido diz o seguinte na metáfora da vaca e do croquete:

Quando eu era um jovem crítico eu queria que meus artigos demonstrassem que era um socialista escrevendo com posição crítica frente a sociedade. Depois vi que havia poemas, por exemplo, em que não podia fazer isso. Então passei a outra fase em que passei a priorizar a autonomia da obra, os valores estéticos. Depois vi que depende da obra. Mas tenho muito interesse pelo estudo das obras que permitem uma abordagem ao mesmo tempo interna e externa. A minha fórmula é a seguinte: estou interessado em saber como o externo se transformou em interno, como aquilo que é carne de vaca vira croquete. O croquete não é vaca, mas sem a vaca o croquete não existe. Mas o croquete não tem nada a ver com a vaca, só a carne. Mas o externo se transformou em algo que é interno. Aí tenho que estudar o croquete, dizer de onde ele veio.

Esse trecho tem relação com a metáfora da estátua e da pedra de Saramago no que tange à problemática da aparência e essência de uma obra literária. Antonio Candido também fazia uma abordagem comunista engajada em suas primeiras críticas literárias, a exemplo de Saramago na primeira fase de publicação de seus romances, mas depois com tempo e maior reflexão também inverteu o movimento das análises de dentro da essência para o exterior.

*Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) inicia essa nova fase da carreira de Saramago. O enredo não tem um país próprio para ocorrer, porém é possível perceber que a narrativa se passa em algum lugar do mundo ocidental contemporâneo, isso dá um caráter universalizante para a narrativa. As pessoas são designadas pelas profissões ou outras diferenciações qualquer como: médico, mulher do médico, primeiro cego, cego contabilista e assim por diante. A narrativa é linear e desenvolve-se a partir da metáfora da cegueira branca, a cegueira costuma ser negra mas essa é branca. O branco é a junção de todas as cores, assim a cegueira saramaguiana é a mais dramática de todas, pois vendo tudo não se enxerga nada por não se conseguir diferenciar as coisas e as cores. A cegueira branca é uma metáfora para tratar de fenômenos contemporâneos como alienação,

manipulação de massas e cegueira pelo medo.

Por isso, *Ensaio sobre a Cegueira* é inovador em sua proposta de não se passar em um mundo maravilhoso e ao mesmo tempo ser limpo de marcadores temporais e históricos da literatura contemporânea. A obra consegue ser uma alegoria da realidade sem entrar no maravilhoso e apontar diretamente para seu tempo histórico. Dessa maneira, a obra é uma grande metáfora sobre a alienação e o sofrimento causado por ela sem se passar em um universo paralelo. A narrativa se passa aqui na Terra, no mundo contemporâneo, só não é especificado onde precisamente.<sup>11</sup>

Dois anos depois é publicado *Todos os Nomes* (1997). O romance é inspirado em um acontecimento da vida de Saramago, quando ele precisou procurar nos cartórios portugueses os registros de um irmão falecido, esse foi o *insight* inicial para a escrita da obra. A narrativa conta a história de José, um funcionário de um cartório português cumpridor de seus deveres de fazer registros de nascimentos, casamentos, divórcios e óbitos. Além de controlar o registro da vida de pessoas normais, José tinha o curioso hábito de colecionar notícias sobre a vida das celebridades. Até que um dia mexendo na papelada do cartório ele se depara com a ficha de uma senhora de 36 anos e resolve investigar-lhe a vida. O personagem José acaba percebendo que, ao vasculhar a vida da moça por escolas, cemitérios e visitando parentes, que a vida dessa moça desconhecida é mais interessante que a vida dos famosos conhecidos.

É possível perceber que o foco da obra é um dos pontos básicos do romance que é a personagem de ficção. As celebridades dos recortes de revista têm sua imagem construída de forma unívoca nas páginas de política, moda, esportes, economia, artes, etc. Essa construção da celebridade como ídolo deve evitar ao máximo as páginas dos noticiários de fofocas, pois o riso e a derrisão são inimigos mortais de construções épicas e ídolos grandiosos. As celebridades não podem ser jogadas no nível médio das pessoas normais, pois assim deixariam de ser celebridades, um ídolo nunca é medíocre, ou ao menos não deve parecer ser.

Por isso, em geral, o herói do romance não é um ídolo grandioso como Ullisses, mas um cavaleiro mal-andante em uma armadura enferrujada. As aventuras de Dom Quixote são independentes entre si, para podermos depreender a

---

<sup>11</sup> A obra tem um caráter universalizante. Poderia se passar em qualquer lugar.

totalidade de sua personagem precisamos juntar todos os fragmentos de suas espetaculares desventuras. Desde o início o herói do romance é um sujeito fragmentário. Sobre a fragmentariedade do herói do romance, Antônio Candido (2011, p. 58) diz o seguinte:

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. Assim, em *Fogo Morto*, José Lins do Rego nos mostrará o admirável Mestre José Amaro por meio da cor amarela da pele, do olhar raivoso, da brutalidade impaciente, do martelo e da faca de trabalho, do remoer incessante do sentimento de inferioridade. Não temos mais que esses elementos essenciais. No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia.

O movimento de conhecer o outro na vida real nunca termina, sempre estamos depreendendo algo novo sobre as pessoas, porém o espaço do romance é limitado e o autor acaba selecionando algumas características exteriores para depreender a essência dos personagens. O personagem José no seu trabalho no cartório também realiza esse movimento do leitor do romance de conhecer pessoas. Quando ele coleta certidões de nascimentos, certidões de casamentos, abertura e fechamentos de empresas, negócios, divórcios e certidões de óbitos, organizar tudo isso, tem-se uma narrativa da vida daquela pessoa. Os documentos cartoriais contam as coisas importantes e simples que uma pessoa fez, criando sua história de vida.

O ato do personagem José de abandonar o cartório para investigar a vida de uma mulher desconhecida em escolas, cemitérios e com os parentes e quase tê-la conhecido pessoalmente se tivesse chegado antes de seu suicídio, é um trabalho que somente na vivência cotidiana, na leitura de um romance ou de outros

gêneros literários que trabalham com o lado prosaico da vida é possível conhecer. A leitura de um romance nos propõe exatamente isso, conhecer pessoas diferentes em sua profundidade, mas nunca auscultá-las totalmente. Auerbach (2013) quando trata do episódio da cicatriz de Ullisses, fala da clareza e da visão completa que temos da representação desse herói; um relato uniforme e perfeito que adiciona qualidades a já bem acabada figura de Ullisses. No romance, a personagem se desenvolve de forma diferente, além de termos a temática do herói problemático de Lukács (2009), temos a temática do herói fragmentário de Candido (2011). Dessa maneira tentar delimitar com perfeição quem é o herói do romance, é improdutivo, algo que era possível e fazia sentido para o homem grego em relação à epopeia. Por fim, José não consegue conhecer pessoalmente e totalmente a mulher desconhecida, porém o que conheceu é muito mais profundo e interessante do que seus registros de cartório e coleções de notícias superficiais de celebridades.

Depois da publicação bem sucedida de *Todos os Nomes* e outras publicações de grande relevância e sucesso, Saramago é galardoado no ano de 1998 com o Prêmio Nobel de Literatura. Esse prêmio mudaria a vida de Saramago. A partir de então, ele passa a fazer mais sucesso, a ser mais lido, ganha voz como intelectual na comunidade internacional, recebe constantes convites para palestras e recebe prêmios de *Doutor Causa Honoris* de várias universidades do Brasil e de todo o mundo. Apesar de ter uma agenda mais cheia, Saramago continua com o mesmo ritmo de escrita e de publicações, então em 2000 é publicado mais um romance.

*A Caverna* é inspirada em um evidente diálogo com o filósofo grego Platão e o mito da caverna presente no livro VII de *A República*. Cipriano Algor é um oleiro que fornece louças para o Centro, um grande *shopping center* autônomo. Até que um dia dispensam suas mercadorias por terem inventado a louça de plástico. Então, com seu trabalho tornado obsoleto, ele ainda insiste em criar estatuetas de porcelana para continuar a vender para o centro, mas mesmo assim ele não consegue competir com os demais produtos. Sem trabalho, ele decide ir morar no Centro com a filha, Marta, e o genro, Marçal, que acaba de ser promovido a guarda residente. A vida no Centro é artificial, as pessoas não veem a luz do dia, vivem em condomínios apertados, têm regras para tudo e tem todas as sedutoras opções de produtos para comprar; enfim o Centro é um grande *shoping center* em que as pessoas residem. Depois de perceber a artificialidade desse lugar, Cipriano

descobre uma caverna parecida com a de Platão, despertando de maneira definitiva para a irrealidade desse local. Enfim Cipriano tem que tomar a decisão de ficar ou partir do Centro.

A relação entre literatura e filosofia é antiga na história da literatura. O próprio Platão gostava de ensinar filosofia por alegorias, Jesus pregava por parábolas, a Igreja Católica usava a literatura como instrumento teológico, Maquiavel escreveu a peça de teatro *Mandragora* como uma aplicação de *O Príncipe*, Voltaire tem em *Candido ou o Otimismo* sua obra prima. Na contemporaneidade temos a publicação do romance filosófico *A Nausea* do Nobel de Literatura Jean-Paul Sartre e a trilogia *O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien baseada em outra alegoria de *A República*, a história do Anel de Giggs (o anel do poder).

Essas obras famosas da literatura atestam a importância do diálogo com a filosofia. No caso em especial da trilogia *O Senhor dos Anéis*, o tempo inteiro é provocada a reflexão sobre o poder, sua definição, como utilizá-lo, responsabilidades de seu uso, suas consequências e perseguições por sua posse. A trilogia pensa o poder com mais profundidade do que vários ensaios filosóficos, por isso a classificação, muitas vezes atribuída de literatura mercadológica, é injusta, porque, apesar de ter uma interessante história para o leitor médio, transcende o entretenimento, quando se propõe a pensar o poder com uma profundidade.

*A Caverna* vai na mesma linha de romance do Tolkien, porém dialoga com outra alegoria. Saramago utiliza uma técnica de romance menos novelesca, longa e circular; a obra é mais enxuta. Enquanto *O Senhor dos Anéis* tem como tema o poder, *A Caverna* possui a temática da alienação. Todo o entretenimento e estilo de vida do Centro é todo artificial, são somente distrações para aprisionar a pessoa àquela irrealidade. As estatuetas que Cipriano produz são tão irrealis quanto as sombras das imagens da caverna de Platão.

A obra não realiza uma descrição simples do Centro, com metáforas audazes ou pistas que escapam aqui ou ali, consegue-se depreender o autoritarismo, a artificialidade e as mentiras dessa sociedade. O universo do centro é uma metáfora do mundo contemporâneo da pós-modernidade com entretenimento para todos os gostos em todas as artes, tudo foi reificado e transformado em mercadoria, a produção artesanal de Cipriano foi substituída pela manufatura, os modos tradicional de vida são suplantados pela ditadura liberal do jeito único de viver do Centro.

Portanto, o mundo moderno se transformou em uma Caverna de proporções planetárias, onde os cidadãos obedecem ao sistema de forma dócil como os prisioneiros da caverna de Platão assistem passivamente ao espetáculo grotesco das sombras em uma parede. Obviamente que a alegoria de Platão 2500 anos depois tornou-se uma “metáfora simples” para falar da alienação contemporânea, pois os instrumentos de alienação atuais estão demasiado desenvolvidos, sutis e perspicazes.

Cipriano estava estudando o modo de vida do Centro e já andava desconfiado dessa vida artificial, até que chega um momento em que a pretexto de visitar o genro nas obras de expansão, ele descobre uma caverna com seis corpos olhando para uma parede. Cipriano e o genro Marçal ao verem aquela cena tem uma decisão Hamletiana a tomar:

Descansa, descansa, espírito perturbado. Então, cavalheiros,  
com todo meu amor, eu me recomendo a vocês.  
E o que um pobre homem como Hamlet  
puder fazer para expressar seu amor e amizade,  
com a ajuda de Deus, não deixara de fazer. Vamos juntos  
e sempre os dedos nos lábios, eu peço.  
Nosso tempo está fora do eixo. Oh, sina amaldiçoada,  
ter nascido para consertá-lo  
Agora vamos, vamos juntos. (SHAKESPEARE, 2013, p. 54-55)

Hamlet, na conversa com o espectro de seu pai, toma consciência da verdade sobre a morte dele e da realidade sobre o que acontecia a sua volta de forma brutal. Hamlet tem duas alternativas: encenar a peça de teatro da submissão vergonhosa escrita por seu tio Cláudio e Polônio ou viver a realidade e lutar contra a podridão no reino da Dinamarca. Cipriano e sua família possuem a mesma decisão nas mãos, e também decidem não aceitar a vida irreal escrita pelo Centro para eles encenarem. Se pudessem fazer como Hamlet e matar todo mundo, talvez o fizessem. Mas o que importa é que Cipriano conseguiu sair do Centro, essa caverna *high-tech*, e voltar a ter uma vida de verdade e ver a luz do sol.

Outra temática recorrente na literatura e também utilizada por Saramago em seu próximo romance foi o duplo. Em *O Homem Duplicado* (2002), logo no título já fica explícita essa temática a ser desenvolvida. O professor divorciado Tertuliano Máximo Afonso assistindo a um filme indicado por um amigo descobre a existência de um ator igual a ele. Após o impacto dessa descoberta,

começa a pesquisar quem era esse ator e descobre seu nome: António Claro (que tem como pseudônimo artístico Daniel Santa-Clara). Então, depois do choque de se conhecerem, eles decidem trocar de papéis e um vai passar a noite com a mulher do outro. Maria da Paz e Helena descobrem a farsa, porém acontece a inesperada morte de António (se passando pelo outro) e Helena em um acidente de carro. Por fim Tertuliano deixa sua identidade morrer e assume a vida e a identidade do outro; até o momento em que aparece mais um duplo e a narrativa acaba com o novo António jurando matar esse novo duplo.

O duplo trouxe instabilidade para a vida de Tertuliano, pois esse encontro levou-o a uma reflexão sobre a própria identidade. No mundo pós-moderno, as pessoas sempre escolhem ser as mesmas coisas, apesar das inúmeras opções de estilos de vida e empregos, porém, talvez a grande problemática de Tertuliano em relação a seu duplo esteja não no ser, mas na existência. Para Sartre (2005), o homem existe antes de ser alguém. Tertuliano e António são diferentes, possuindo empregos diferentes, modos de se vestir diferentes e personalidades diferentes; porém, enquanto existência material e física, são iguais. Por isso o choque tão grande, o homem do século XXI jamais imagina se deparar com alguém igual a ele próprio, ele recebe isso como um fenômeno insólito.

O *Homem Duplicado* tem como contribuição inovadora para as obras literárias e narrativas sobre a temática do duplo dar uma abordagem existencialista até então inexistente nelas. Por exemplo, em *Édipo Rei*, Édipo passa seu reinado inteiro jurando matar o assassino de seu pai até descobrir que ele próprio é o assassino; Édipo não planejou matar o pai, portanto, não existe um matador dentro dele, porém ele é o assassino no nível da existência.

Na literatura dos Heterônimos de Fernando Pessoa, em sua famosa Carta a Adolfo Casais Monteiro, fica claro que os heterônimos possuem existências diferentes com essências distintas, mesmo sendo criações dele próprio; a criação poética dos heterônimos está mais preocupada em criar essências e aparências literárias para justificar os poemas atribuídos a essas entidades criadas.

Como último exemplo, é interessante citar *O Visconde de Bragelonne* de Alexandre Dumas pai, em que Aramis tenta substituir Luís XIV por seu irmão gêmeo desconhecido e fracassa. Interessante destacar que o golpe dura algumas horas, pois quando o irmão retorna ficam claras as diferenças de essência entre os dois, ao contrário do duplo saramaguiano que são iguais. Por fim, esses

exemplos demonstram a preocupação dessas obras antecedentes com a questão shakespeariana do ser ou não ser dentro da problemática do duplo.

Dois anos mais tarde, em 2004, Saramago lança *Ensaio sobre a lucidez*. Esse romance é uma continuidade de *Ensaio sobre a Cegueira* se apropriando de muitos personagens, da mesma cidade, do mesmo país e do conceito de cegueira branca. A cegueira branca se manifesta de forma igualmente extraordinária e imaginativa como na obra precursora: 70% da população vai às urnas votar em branco. O mundo ocidental capitalista é baseado na ideia de democracia legitimada periodicamente no voto popular. Uma votação em branco maciça simplesmente implodiria os fundamentos de nosso mundo.

Michel Foucault (2006) no seu livro, *Vigiar e Punir*, defende a ideia de que existem duas maneiras de repressão social por meio do uso do poder: a primeira é a punição gentil baseada nos ideais democráticos de liberdade, a segunda é a punição violenta exercida pelo poder do soberano. Como a democracia foi destroçada pelo voto em branco da população do país, as autoridades decidem usar o segundo e mais antigo método de coerção social, promovendo prisões, interrogatórios, torturas, assassinatos e outros modos de operação típicos de estados ditatoriais.

O primeiro cego ao ser interrogado pelas autoridades sobre a conspiração branca das eleições, cita a mulher do médico e seu dom de enxergar dentro da epidemia de cegueira branca. Obviamente, as autoridades consideraram essa mulher perigosa, mesmo em um mundo onde todos enxergam novamente; ela poderia representar algum potencial perigo para o futuro, então se livraram dela. Os cegos maus de *Ensaio sobre a Cegueira* não conseguiram matar a mulher do médico, mas o poder oficial conseguiu matá-la.

Por todas essas críticas ao sistema político subserviente ao capitalismo, é possível colocá-lo em uma tradição do romance surgida no início do século XX de romances anti-sistema que dialogam com as teorias do anarquismo, do comunismo e do niilismo do século XIX. Tais teorias são críticas ao capitalismo insurgente daquele período. Escritores como Kafka em *O Castelo* e *O Processo*, Herman Melville em *Bartebly* e George Orwell que escreveu toda sua literatura sobre o assunto com especial destaque para *1984* e *Revolução dos Bichos*, desenvolveram um gênero no qual a opressão estatal do mundo burguês esmaga e sufoca o indivíduo a pretexto de manter a ordem social e o bem comum. Saramago

também deu sua contribuição para o gênero com a publicação de *O ano de 1993*.

*Ensaio sobre a Lucidez* vai na mesma linha de romance de todos esses outros, porém ele aborda o sistema eleitoral farsesco que é um dos pilares do mundo capitalista pós-guerra fria. A população, ao estilo Bartleby, achou melhor não votar nas opções de candidatos e votar em branco. Esse protesto pacífico, uma iluminação branca contra o caráter circense das eleições, é uma tomada de consciência sobre a realidade. Todavia, a lucidez em si não resolve os problemas, porque a dialética do poder sempre continua, e se ele não se impuser usando as vestimentas da democracia, usará as vestimentas velhas do autoritarismo.<sup>12</sup>

Portanto, dentro do gênero de obras distópicas<sup>13</sup>, *Ensaio sobre a Lucidez* inova em tratar das eleições enquanto uma instituição promotora de desordem quando negligenciada, mesmo que isso aconteça por meio de uma tomada de consciência lúcida da população.

No ano seguinte, 2005, é lançado *As Intermittências da Morte*. Conforme o próprio título já revela, a narrativa trabalha com o maior tabu do homem, a morte. O homem é o único animal consciente de que um dia morrerá, por isso a religião e outros meios de manifestação da cultura e do pensamento sempre propuseram representações da morte. O cristianismo oferece alívio à morte com a promessa de vida eterna, os espíritas acreditam na reencarnação e os hinduístas na Roda do Sansara, enfim as religiões sempre propõem alguma forma de continuidade no pós-morte. A ideia de finitude é assustadora, por isso a morte é sempre representada de forma sisuda afinal “a morte é séria” (ASSIS, 2008, p.174.)

Porém, essa tradição mudou com a pós-modernidade. Num movimento de negação da aceitação natural da morte ensinado pelas religiões, as pessoas num movimento ateu cristão passaram a temer a morte loucamente, fazem seguros de vida e cultuam a juventude com a compra de produtos de beleza, enchem as academias de ginástica na expectativa de aumentar a longevidade,

---

<sup>12</sup> Essa obra tem um caráter profético sobre o que está acontecendo em todo o mundo em se tratando da escalada do autoritarismo no mundo ocidental com os altos índices de abstenções. A negação da democracia por causa de suas imperfeições abre espaço para o fascismo. Aqui no Brasil a abstenção é crescente e a popularidade da ultradireita também; na cidade de São Paulo os votos não-válidos superaram o candidato eleito, porém o vencedor foi o projeto autoritário de governo desse candidato.

<sup>13</sup> A distopia é uma temática literária que consiste em imaginar um cenário de futuro ruim para uma coletividade, como ocorre em *O ano de 1993*, *1984* e *Admirável Mundo Novo*. Esse tipo de temática foi desenvolvida durante todo o século XX como crítica às utopias de um mundo perfeito no futuro prometido pelo discurso liberal-capitalista, pelo comunismo-socialismo, pelo anarquismo, pelas religiões ou por qualquer outra forma de ideologia que propõe planos para um futuro melhor.

fazem dietas das mais variadas e empurram a morte para os hospitais e velórios municipais. Portanto, o que era encarado como algo natural, nos últimos tempos, passou a ser considerado injusto e inesperado.

Dessa maneira, o maior tabu de nosso tempo só poderia ser tratado por uma tradição antiga do romance, a tradição do insólito no romance. Essa tradição, nascida em 1764 com a publicação de *O Castelo de Otranto*, se utiliza dos fenômenos racionalmente inexplicáveis para tratar de temáticas tabu. Todorov (2004, p. 161) cita alguns exemplos dessas temáticas e como o insólito as aborda:

Tomemos uma série de temas que provocam frequentemente a introdução de elementos sobrenaturais: o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva... Temos a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida pela censura: cada um desses temas foi, de fato, frequentemente proibido, e pode ser ainda em nossos dias. Além disso, ao lado da censura institucionalizada, existe outra, mais sutil e também mais generalizada: a que reina na psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que ocorre dentro do próprio indivíduo, proibindo-o de abordar certos temas tabus. O fantástico é um meio de combate contra uma ou outra censura: os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo.

O tabu com relação à morte do mundo pós-moderno somente poderia ser abordado por Saramago por meio do insólito. Todorov deixa claro que toda censura e tabu partem da sociedade e da cultura. Os assuntos proibidos são temáticas preferenciais do insólito, pois a possibilidade de abordar os tabus, se não ajuda a resolvê-los, ao menos possibilita um melhor entendimento do que eles são. Todavia, a proposta de *As Intermittências da Morte* ultrapassa a simples abordagem e passa a desconstruir esse tabu, em diálogo com o realismo mágico e o neofantástico:

[...] nas narrativas neofantásticas não existe intenção de provocar medo. Ao contrário, produz-se perplexidade e inquietude “pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São, em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que lidamos diariamente [...].

[...] a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real: o “universo descentrado” a que se refere Derrida. (ROAS, 2013, p. 66)

Roas faz uma interessante associação entre o neofantástico e a pós-modernidade no sentido do caráter subversivo da aparição do insólito. O tema da morte sempre foi representado por meio do medo e do terror. Mas a morte saramaguiana causa pânico, desordem e caos para todos. A morte, enquanto personagem, ao ficar alterando com constância as regras de seu ofício, desestabiliza os conceitos estabelecidos sobre si própria. Sua experiência provocativa de parar de trabalhar por um tempo e depois de voltar a trabalhar dando avisos prévios aos futuros defuntos desencadeia um movimento de autoconhecimento da morte, de quebra de preceitos dos personagens e do leitor sobre ela. Assim, a narrativa cumpre sua função literária de rompimento com as tradições conceituais sobre a morte e propõe um debate maduro e construtivo sobre o assunto.

Em *As Intermittências da Morte*, a morte (sem letra maiúscula) é um personagem da narrativa. Ela resolve parar de matar na primeira parte, sua representação é a tradicional de um esqueleto vestido de túnica preta e foice nas mãos, o narrador, às vezes, a designa de “ossuda”. Na segunda parte, em que a indesejada resolve voltar a matar, avisando com oito dias de antecedência, ela toma a forma de uma bela mulher para poder entregar o aviso prévio de falecimento ao violoncelista. Ambas as representações são insólitas, pois a morte é o estado de não-vida e de inação. Uma morte rebelde, proativa e viva enquanto existência é uma carnavalização de si própria.

O conceito bakhtiniano de carnavalização de colocar o alto no baixo e o baixo no alto é sempre uma experiência renovadora e questionadora no contexto rabelaisiano ou não. Porém, a carnavalização nessa obra é feita com a personagem morte e com relação à vida, as quais também são elementos básicos da carnavalização. Essa feliz relação feita por Saramago ao compor a obra potencializa

os efeitos da carnavalização sobre questões e reflexões acerca do assunto morte. É importante lembrar que a carnavalização está presente na origem do romance, em especial em Dom Quixote, afinal a sua composição é uma inversão dos heróis das novelas de cavalaria.

O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos; sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos da fecundidade que podemos ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios. Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa. O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o “cavaleiro da triste figura” parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida). O papel de Sancho Pança em relação a Dom Quixote pode ser comparado ao das paródias medievais diante das ideias e cultos sublimes; ao papel do bufão frente ao cerimonial sério; ao da *Charnage*<sup>14</sup> em relação à Quaresma, etc. O alegre princípio regenerador existe ainda, embora numa forma atenuada, nas imagens terra-a-terra dos moinhos de vento (gigantes), albergues (castelos), rebanhos de cordeiros e ovelhas (exércitos de cavaleiros), estalajadeiros (castelões), prostitutas (damas da nobreza), etc. É um típico carnaval grotesco, que converte o combate em cozinha e banquete, as armas e armaduras em utensílios de cozinha e vasilhas de barbear, e o sangue em vinho (episódio do combate com os odres de vinho), etc. (BAKHTIN, 2013, p. 20)

Conforme esse excerto mostra, o romance nasce da carnavalização da tradição literária das novelas de cavalaria que ainda mantinha muitos elementos da narrativa épica. A nascente tradição romanesca rompe de forma definitiva com a epopeia e a novela de cavalaria, com seus heróis de caráter perfeito, para dar espaço ao herói problemático do romance. A tradição do herói problemático segue até os dias de hoje.

Uma morte problemática que começa a questionar sua ação de matar vira o mundo de pernas para o ar, pois nem a maior certeza da vida as pessoas tem mais. A problematização da morte é útil para fazer refletir sobre a

---

<sup>14</sup> Período em que era permitido comer carne.

realidade de tudo, uma morte intermitente gera estranhamento com relação à existência e faz enxergar o óbvio, desnaturaliza o natural para livrar o ser da cegueira cotidiana. Isso nos revela o quanto coisas banais de nosso mundo seguro são importantes para a vida das pessoas.

Depois da publicação de *As Intermittências da Morte*, a morte real intermitente começa a se aproximar de José Saramago e ele passa um período de três anos sem publicar romances, afim de melhorar o estado de saúde. Por fim, em 2008 ele publica *A Viagem do Elefante* depois de vários percalços. A narrativa tem por base uma viagem de um elefante que realmente aconteceu de Portugal a Budapeste na Áustria, sendo o elefante um presente extravagante e de peso para o rei. Baseado nesses escassos dados históricos sobre esse elefante e como foi feito para chegar até seu destino, Saramago ficcionaliza as peripécias do caminho do elefante até Budapeste.

A obra é marcada pela leveza e pelo seu caráter fabular. Ao contrário de todas as outras que possuem pesadas reflexões filosóficas, a narrativa é linear e tem um enredo muito simples e poucos personagens. Por isso o próprio Saramago, quando de seu lançamento, a enquadrou no gênero conto ou fábula. Porém, mesmo a obra possuindo um animal como protagonista, ela tem mais de duzentas páginas, não possui uma moral explícita e o elefante é representado de forma bastante realista, sem falar ou possuir outros trejeitos humanos.

Quanto à possibilidade de ela ser um conto, a narrativa é muito longa e com vários climaxes, no meio do caminho existem várias histórias que acontecem com certa independência uma da outra. Dessa maneira, ao contrário do que Saramago disse, *A Viagem do Elefante* é um romance, porque a narrativa é mais alongada, possui vários climaxes até chegar ao seu final e aparecem personagens em demasia para ser um conto. Mas, para muito além dessas características formais, a obra possui uma das características mais marcantes do gênero romance, seu caráter camaleônico.

Nos últimos meses de vida, José Saramago publica a obra derradeira, *Caim*. Nesse romance, Saramago retoma a primeira fase de sua carreira de obras mais realistas e de maior engajamento social (o exterior da estátua). Esse romance histórico vai na mesma linha de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, no sentido de questionar elementos fundadores da Bíblia. Se em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, os quatro evangelhos são revisitados e seu sistema de verdades

questionado; em *Caim* o início do Gênesis e o mito da criação são revisitados dando especial atenção ao episódio de Caim e Abel.

Em tese não se trataria de um romance histórico, pois os personagens bíblicos de Abraão para trás são completamente lendários. De Abraão a Jesus, é possível comprovar materialmente a existência de poucos. Porém, o cristão e o judeu tomam a bíblia como sua realidade objetiva última, tanto quanto ou mais que a história. Sobre esse sentimento do cristão, Lukács (2012, p. 35) em *A Teoria do Romance* diz o seguinte:

Assim foi que da igreja católica originou-se uma nova *polis*, do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexpríveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias terrestre e celestial. E em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade: o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram à vontade numa unidade integrada de cores; o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo, embora não menos colorido e perfeito que o grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas. O caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. O Juízo Final tornou-se presente e um simples elemento da harmonia das esferas tida como já consumada; sua verdadeira essência, que transforma o mundo numa ferida de Filoctetes cuja cura está reservada ao Paraclete, teve de ser esquecida. Surgiu um novo e paradoxal helenismo: a estética volta a ser metafísica.

Lukács (2012) diz que o mundo grego é fechado por uma totalidade, onde todas as perguntas já estão respondidas antes de serem feitas, é uma totalidade completamente segura. O discurso religioso cristão também é constituído por essa totalidade, porque ele também é constituído de uma narrativa e de um sistema de verdades que devem ser aceitas de forma passiva; essa aceitação é o que esse mesmo discurso denomina como fé. Dois mil anos depois, o mundo ocidental é majoritariamente cristão, a despeito do anúncio da morte de Deus por Nietzsche (2013). A narrativa cristã é tomada como real por seus fiéis desde o princípio:

[...] a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica. A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricléia; ambas são lendárias. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. Tinha de acreditar nela apaixonadamente [...] (AUERBACH, 2013, p.10)

Para os crentes desse discurso, ele, o discurso, é totalmente verdadeiro e histórico, e a bíblia abarca elementos literários, históricos, sociológicos, filosóficos, culturais, geográficos de uma sociedade; naquele período não havia a divisão do conhecimento em áreas, isso só foi acontecer no século XIX com a criação das ciências e seus vários campos de atuação. Se o discurso histórico oficial é validado pelo materialismo histórico, o discurso histórico religioso é validado pela fé, mas ambos são tomados como verdadeiros pela sociedade, por causa do mundo contemporâneo ser ao mesmo tempo cientificista e cristão.

Assim, *Caim* pode ser enquadrado dentro da teoria da metaficção historiográfica por ter um relacionamento irônico com relação a essa história bíblica. A obra põe em xeque a interpretação tradicional da lenda de Caim e Abel de que Abel era inocente e Caim um assassino invejoso. A obra propõe uma interpretação nova sobre o episódio, na qual Caim é injustiçado e o Deus do Velho Testamento, um tirano atrapalhado.

O discurso religioso sempre rechaça, isola e reage a qualquer discurso que questione seu sistema de verdades, dessa maneira a Igreja Católica logo depois da publicação de *Caim*, uma vez mais reagiu muito mal ao seu lançamento, tratando a obra como um delírio de um ateu, enfim Saramago termina sua carreira em briga com a igreja católica.

Postumamente, a família de José Saramago decide publicar *Claraboia*, um romance do início da carreira do escritor rejeitado para publicação, mas Saramago não o quis mais publicar. E, mais recentemente, em 2014, foi publicado *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*; que era o romance em que Saramago estava trabalhando, quando da ocasião de sua morte em 18 de Junho de 2010. O romance foi publicado incompleto, da maneira como Saramago o deixou.

O percurso percorrido até aqui pela vida e obra de José Saramago pode revelar importantes aspectos do pensamento e das temáticas que ele gostava

de abordar, mas também teve como objetivo mostrar aspectos da teoria do romance dentro de seu percurso literário. Foi possível perceber que José Saramago era um romancista por excelência, apesar dele ter escritos em diversos gêneros literários como crônicas, contos, teatro, poesia, prosa-poética, diários, artigos de opinião e entre outros. O gênero que o levou a ser considerado celebridade e deu-lhe reconhecimento foi o romance, e não foi por acaso. Em cada um dos romances apresentados, foram elencadas as inovações introduzidas ao gênero e seu diálogo com a tradição do romance, tanto a antiga quanto a que está se formando.

Enfim, Harold Bloom tem toda razão ao dizer que José Saramago é um titã da literatura do século XX, porque ele conseguiu reunir em sua obra a tradição romanesca do passado e do presente e será uma referência para o futuro do romance.

## 1.2 MEMORIAL DO CONVENTO: ENTRE A RUPTURA E A EXPERIMENTAÇÃO

Até agora, os romances de Saramago foram retomados e pensados segundo suas contribuições para o gênero romance e seu diálogo com essa tradição literária. No caso de *Memorial do Convento*, as contribuições para o desenvolvimento do gênero estão diretamente ligadas à metaficção historiográfica.

Vejamos as origens da metaficção historiográfica e onde Saramago se encaixa dentro dessa vertente:

Em termos de origem, há pouca dúvida sobre onde começou a ficção meta-histórica. Ela nasceu no Caribe com *El Reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que apareceu em 1949, seguido por *O Século das Luzes*, de 1962. Cenários: Haiti, Cuba, Guiana Francesa. Cinco anos depois surgiu *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez. Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e Garcia Márquez – Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando del Paso, Mário Vargas Llosa e muito mais. Aqui, sem dúvida, estava o diapasão para a difusão mundial dessas formas, que foram inventadas na periferia – como o próprio conceito de pós-moderno. [...] foi claramente a própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações do passado. Resta saber em que consistiu essa experiência (ANDERSON, 2007, 219)

A metaficção historiográfica nasceu na América Latina em um

contexto de pobreza, exclusão social, violência, ditaduras, enfim o contexto de produção é essa problemática latino-americana. A metaficção historiográfica realiza, em grande parte, o sonho da primeira geração do modernismo brasileiro de criar uma literatura legitimamente brasileira que dialogasse de maneira crítica com a própria história e com a história de nossos colonizadores. Obviamente, que o boom latino-americano realiza esses ideais a nível de América Latina. O Brasil também divide muito da história e dos problemas dessa parte do continente, também fomos no lastro com nossos escritores; mesmo não nos sentindo América Latina.

Por isso, a metaficção historiográfica prosperou na América Latina. Em outras partes do mundo, poucos escritores ousaram escrevê-la. E menor ainda é o número de escritores que conseguiram chegar a um cânone de romancistas históricos. E José Saramago foi um desses poucos. Odil de Oliveira Fiho (1993, p. 88-89) dedica um capítulo inteiro de seu livro, *Carnaval no Convento*, a fazer a relação entre a metaficção historiográfica dos escritores latino-americanos e José Saramago, e vê as seguintes semelhanças entre eles:

A importância dos romances de José Saramago para a ficção portuguesa contemporânea pode ser tomada com a mesma significação tida pela nova ficção em relação à literatura na América Latina. Se, como foi referido, a renovação da ficção portuguesa deveu-se muito mais a razões externas do que obedecendo a um ritmo próprio, a um esforço interno de inovação, a obra de José Saramago apresenta-se como a tentativa de encetar essa renovação interna. Aliando ao refinamento técnico, apreendido entre os procedimentos da narrativa ocidental moderna, a procura de uma linguagem própria, portuguesa, Saramago consegue dar expressão àquela condição europeia-peninsular que parece faltar à literatura portuguesa no terreno romanesco.

Se o romance latino-americano aparece atualmente como aquele que conseguiu fugir à crise do gênero, que muitos viam como mortal, isso se deveu em grande parte à reelaboração dos dados da própria cultura ocidental, a qual se desgastava sob o domínio europeu, principalmente. O que o romance latino-americano logrou foi dar um novo sentido à cultura em estagnação do Ocidente, lançando-lhe um olhar descentrado, crítico, que a desarranjava para arranjá-la de um outro modo, novo. Passando da independência para a interdependência, conseguiu dar expressão universal às inquietações locais, sem cair em qualquer espécie de nacionalismo literário.

O que, no ver desse estudo, tanto aproxima Saramago dos escritores latino-americanos está na semelhança desse projeto estético. Assim como os romances latino-americanos, os de Saramago não pretendem nenhuma originalidade segregada e radical; assimilam as influências, principalmente no campo das técnicas literárias, como forma necessária de depuração estética. Tal como os autores latino-americanos, Saramago é antes de tudo um leitor, que faz da experiência da leitura um objeto de escritura, a qual passa a se caracterizar sempre como diálogo, como reelaboração. Texto que se volta sobre texto, escritura sobre escritura, a tarefa desvela um intento crítico que proporciona um novo olhar sobre o conhecido e uma visão do estabelecido.

Não será por outra razão que os procedimentos de elaboração estética privilegiados pelos escritores latino-americanos, a intertextualidade e a paródia, sejam também os preferidos por Saramago na produção de seus romances. Ambos os recursos indicam que o seu uso deve-se a um intento reelaborador, assim como sua conjugação mostra que essa reelaboração supõe uma crítica.

*Levantado do Chão* foi o primeiro romance de Saramago a se filiar à metaficção historiográfica, porém *Memorial do Convento* o aproximou mais dos escritores latino-americanos por conter elementos do riso e do insólito ficcional também presentes na literatura da América Latina.

A metaficção historiográfica da América Latina faz uma revisão crítica de sua própria história e de sua relação com a Europa. Como resultado dessa reflexão, a América Latina é representada como vítima do processo colonial promovido pelos europeus. A grande inovação de José Saramago para conseguir

fazer sucesso escrevendo metaficção historiográfica foi ter colocado Portugal também como vítima do período colonial. No período da construção do Convento de Mafra, no início do século XVIII, Portugal estava no período áureo de seu projeto de colonização, porém somente o clero e a nobreza usufruíam das benesses de tamanho sucesso, o povo estava mais pobre do que nunca. Vejamos a dinâmica desse projeto:

D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo, para mais comodamente estar e assim com outro sossego atender ao guarda-livros que vai escriturando no rolo bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os lacados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, mas estes menos bons, o marfim, que este, sim, é o melhor do lado ocidental da África, de São Tomé a Madeira, a farinha de mandioca, as bananas, os inhames, as galinhas, os carneiros, os cabritos, o indigo, o açúcar, de Cabo Verde alguns negros, a cera, o marfim, os couros, ficando explicado que nem todo marfim é de elefante, dos Açores e Madeira os panos, o trigo, os licores, os vinhos secos, as aguardentes, as cascas de limão cristalizadas, os frutos, e dos lugares que hão de vir a ser o Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o indigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados, em pó e amoedado, fora o resto, e fora também o que vai ao fundo ou levam os piratas, claro está que este todo não é o rendimento da coroa, rica sim, mas não tanto, porém, tudo somado, de dentro e de fora, entram nas burras de el-rei para cima de dezasseis milhões de cruzados, só o direito de passagem dos rios por onde se vai às Minas Gerais rende trinta mil cruzados, tanto trabalho teve Deus Nosso Senhor a abrir as valas por onde as águas haviam de correr e vem um rei português cobrar porcentagem gananciosa.

Medita D. João V no que fará a tão grandes somas de dinheiro, a tão extrema riqueza, medita hoje e ontem meditou, e sempre concluiu que a alma há de ser a primeira consideração, por todos os meios devemos preservá-la sobretudo quando a podem consolar também os confortos da terra e do corpo. Vá pois ao frade e à freira o necessário, vá também o supérfluo, porque o frade me põe em primeiro lugar em suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes, e a Roma, se com bom dinheiro lhe pagamos para ter o Santo Ofício, vá mais quanto ela pedir por menos cruentas benfeitorias, a troco de embaixadas e presentes, e se dessa pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa, para o meu convento de Mafra, pagando-se, com o ouro das minhas minas e mais fazendas, os recheios e ornamentos, que deixarão, como dirá o frade historiador, ricos os artífices de lá, e a nós, vendo-os, aos ornamentos e recheios, admirados. De Portugal não se requeira mais que pedra, tijolo e lenha para queimar, e homens para a força bruta, ciência pouca. (SARAMAGO, 2012, p. 218-219)

Essa grande citação pode ser dividida em duas partes: a primeira diz respeito ao projeto de dominação do rei para o império português ao redor do mundo, o qual trata das coisas a receber das colônias, inclusive a América portuguesa; a segunda parte trata do projeto de dominação para a própria pátria portuguesa, pois o povo é vitimizado tendo de trabalhar no canteiro de obras do convento e não tendo participação nos imensos ganhos da coroa com o processo. A primeira parte da citação está de acordo com o que a literatura latino-americana produz sobre o colonialismo, todavia a segunda parte é bastante inovadora no sentido de colocar Portugal, o próprio país colonizador, dentro do projeto de colonização, porque o rei subestima seu povo dizendo que só servem para o trabalho braçal. Segundo o próprio rei, o beneficiário de seu projeto de poder é ele próprio, representante da nobreza; a freira e o padre, representantes do clero; e os outros países que receberam muito dinheiro, enviando adornos artísticos de alto valor agregado e mão de obra qualificada. Enfim, quem se beneficia é a elite portuguesa e os países estrangeiros com todo esse projeto de pátria portuguesa.

Mas, para muito além do projeto de exploração interna de Portugal, ainda há a questão da sensação de isolamento de Portugal com relação ao restante da Europa. O rei chama seu povo de tosco e bruto, sendo incapaz de trabalhos artísticos e complexos. Isso reflete o sentimento de não pertencimento com relação à Europa, algo que ainda hoje é uma problemática bastante contemporânea em Portugal.

Da mesma maneira que a metaficção historiográfica se baseia numa diáspora com relação à Europa, *Memorial do Convento*, *A Jangada de Pedra* e outros romances de Saramago também tomam como base esse sentimento existente entre a Península Ibérica e o restante da Europa. O rei diz que com a construção do convento os países da Europa ganhariam muito mais do que Portugal; Dom João V conscientemente impõe um projeto de dominação europeia com relação a seu país quando importa itens de consumo de outros países e mão-de-obra a peso do ouro de Minas Gerais sem desenvolver a mão-de-obra e usar os produtos das colônias no convento. Assim, Portugal começa a se tornar uma *Jangada de Pedra* com relação à Europa muito antes dos tempos contemporâneos.

Por isso, Saramago ao conseguir problematizar a história de Portugal de forma semelhante aos escritores latino-americanos, vitimizando Portugal tanto quanto os países da América Latina com relação ao projeto de dominação

européu, conseguiu entrar no cânone de escritores da metaficção historiográfica dominado por escritores latino-americanos. Sua visão inovadora de mundo possibilitou a criação de excelentes e importantes obras que contribuíram para o desenvolvimento do gênero com romances únicos por sua abordagem da história nacional portuguesa. Por todas essas razões, *Memorial do Convento* e outros de seus romances históricos entraram para o cânone da metaficção historiográfica a despeito do domínio latino-americano.

Esse romance apresenta uma interessante novidade dentro do gênero metaficção historiográfica, por possuir duas narrativas distintas: a primeira é a do rei Dom João V, a rainha Dona Maria Ana e o Clero em que se nota mais acentuadamente o emprego dessa técnica; e outra é a narrativa de Baltazar e Blimunda, que se adequa melhor à concepção tradicional de romance histórico. No desenrolar da narrativa, fica clara a existência de duas narrativas que se passam em ambientes distintos, porém a narrativa da elite influencia fortemente os acontecimentos da vida de Baltazar e Blimunda de cima para baixo por causa dos reflexos da concentração de poder em torno do rei e da nobreza.

Se podemos dizer que os dois casais representam um grupo social diferente, existe um terceiro tipo de personagem que é o personagem intermediário nessa narrativa, que são o Padre Bartolomeu Lourenço e o Músico Domenico Scarlatti.

O “herói” do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora [...] (LUKÁCS, 2011, p. 49)

[...] os heróis da epopeia são “indivíduos totais, que reúnem em si, de modo brilhante, aquilo que permanece disperso no caráter nacional e, assim fazendo, permanecem personagens grandes, livres, humanos e belos”. Com isso, “tais personagens centrais ganham o direito de situar-se no topo e ter o acontecimento principal vinculado a sua individualidade”. As personagens principais do romance de Walter Scott também são personagens nacionais típicas, mas antes no sentido da valente mediania do que no do ápice sinóptico. Aqueles são os heróis nacionais da concepção poética da vida; estes, os da prosaica. (LUKÁCS, 2011, p. 53)

Os dois não são os heróis da narrativa, porém são personagens secundários de bastante importância, por aparecerem com constância. Eles seriam

considerados nobres por terem estudo e formação, todavia não possuem títulos de nobreza, terras, ou grandes quantidades de dinheiro; Domenico Scarlatti é um músico que ensina a filha do rei a tocar piano e a alegrar a corte com sua música, o padre não possui posses por ser membro do clero e está no posto mais baixo da Igreja Católica.

De tal modo, esses personagens seriam equivalentes ao heróis dos romances de Walter Scott, homens que possuem bom trânsito entre todos os estratos sociais e, por causa da narrativa acompanhá-los, a totalidade da sociedade de um tempo é representada.

A narrativa de Baltazar e Blimunda e a do rei e a da rainha teriam que ser publicadas em livros diferentes, perdendo totalmente seu brilho, se esses personagens não existissem. Apesar de não serem os personagens principais, eles são fundamentais para a existência de *Memorial do Convento*.

A narrativa de Baltazar e Blimunda estaria mais vinculada ao romance histórico tradicional pelo motivo de eles serem pessoas que emergem do povo para fazer algo grandioso:

Ao contrário, o que queriam mostrar é que as possibilidades desse salto humano, desse heroísmo, estão presentes nas massas populares e muitos membros do povo vivem tranquilamente sua vida, sem nenhum salto, apenas porque não passam por nenhuma experiência que leve a tal concentração de forças. Precisamente por isso é que as revoluções são as grandes épocas da humanidade, porque nelas e por meio delas ocorrem os movimentos de ascensão das capacidades humanas. (LUKÁCS, 2011, p. 72)

Baltazar estava nas construções do convento e da passarola, mas a construção onde estava a vontade e o coração de Baltazar era a passarola. Essa insólita ave de metal consumiu toda a capacidade humana de Baltazar e Blimunda, eles recolheram as vontades, montaram a máquina e fizeram o projeto, aparentemente maluco, do padre Bartolomeu Lourenço voar. Contrariamente ao romance histórico tradicional, a vida não volta ao normal depois de completado o projeto, a grande perseguição da Igreja Católica ao maravilhoso invento acabou por transformar a vida de Blimunda para sempre e matar Baltazar. A Igreja protege seu monopólio sobre o elevado com muito afinco. Por toda essa grandiosidade da narrativa de Baltazar e Blimunda será pouco receptiva ao riso e quando ele aparecer será piedoso e não um riso de escárnio.

A narrativa do rei Dom João V, de Dona Maria Ana e da nobreza de Portugal tem maior filiação à metaficção historiográfica em vários sentidos, mas principalmente no sentido da composição do anti-herói. Dom João V é o típico personagem principal de uma metaficção historiográfica, se é que é possível falar de algo típico em um gênero tão mutante como a metaficção historiográfica:

A grande personagem histórica, no papel de coadjuvante, pode gozar plenamente a vida como ser humano, aplicar na ação todas as suas qualidades grandiosas e mesquinhas; porém, no enredo, ela é figurada de modo que só age, só chega a expressão de uma personalidade em situações historicamente importantes (LUKÁCS, 2011, p.64)

A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário, da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo (MENTON, 1993, p.42)

Conforme essas duas maneiras de representar as figuras históricas, Dom João V e outras figuras históricas estariam diretamente vinculadas à tradição da metaficção historiográfica de colocar as figuras históricas em papéis centrais da narrativa e não em pano de fundo. Obviamente que o rei na narrativa de Baltazar e Blimunda, é somente o pano de fundo que contextualiza e interfere na história, todavia em sua própria narrativa e na da nobreza, ele é personagem principal e anti-herói.

Colocar personagens históricos em papéis centrais na narrativa, acaba por dar-lhes maior enfoque e reservar-lhes maior tempo para seu desenvolvimento. Assim, eles aparecem não somente quando estão produzindo atos decisivos para a história, mas também nos aspectos banais, cotidianos.

Os historiadores, ao comporem a história oficial, não perdem tempo com o lado prosaico da vida das figuras históricas, mas falam dos grandes feitos dos homens e mulheres da história que levaram a humanidade para um caminho ou para outro. A metaficção historiográfica representa o cotidiano dessas grandes figuras que a história despreza; conta a história de baixo para cima, de como a vivência cotidiana produz os grandes acontecimentos históricos. Dom João V e todos os outros personagens históricos são mostrados na convivência familiar, no cotidiano religioso dos clérigos, nas ruas e nas festas populares. Enfim, os aspectos medíocres da vida banal das pessoas são representados com muitas cores e de forma bastante realista.

Outro aspecto ignorado pela história que a metacficção historiográfica e *Memorial do Convento* também exploram, é o lado obscuro do exercício do poder. Essa é outra importante abordagem inovadora para o gênero, pois, até então, Carpentier, García Márquez, Llosa e outros levaram a metacficção historiográfica para o lado das atitudes oficiais e o lado prosaico das grandes figuras oficiais, mas não exploraram o lado sujo da cafetinagem política com reuniões secretas no porão dos palácios, troca de favores, malas de dinheiro andando sob a luz do luar. Portanto, *Memorial do Convento* representa os esquemas complexos que sempre têm mantido ditadores, reis, presidentes “democráticos”, imperadores, califas, rajás e marajás; e também o despotismo esclarecido de Dom João V.

O lado sujo da política é mostrado de forma realista em *Memorial do Convento*, os homens da igreja e da nobreza são colocados em situações em que constantemente aparecem as confessas intenções do que vão fazer, contra as inconfessáveis razões do que realmente está por trás das aparências. Aqui vão as confessáveis e inconfessáveis razões de se levantar um convento na Freguesia de Mafra:

Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha está grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei Antônio. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito. Saíam então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas. (SARAMAGO, 2012, p. 26)

Na história oficial, o Convento de Mafra surgiu do cumprimento da promessa do rei Dom João V de levantar um convento na freguesia de Mafra caso Deus lhe desse sucessão. Porém o que essa narrativa não oficial mostra é que o convento surgiu de uma extorsão dos frades franciscanos pela obtenção da informação privilegiada de a rainha já estar grávida. A demanda de um convento por parte da ordem franciscana portuguesa já vinha de séculos, mas foi somente quando quebraram os votos de segredo do confessor para enganar o rei que finalmente conseguiram o sonhado convento. Essas reais motivações dos fatos que acontecem escondidas no confessor, a história é incapaz de retratar, por serem improváveis materialmente. Mas o ficcionista histórico pode dizer e as diz com

maestria.

A princípio, o convento foi levantado para satisfazer os franciscanos, porém, posteriormente, o convento passou a satisfazer a megalomania do próprio rei que cada vez ordenava novas ampliações e colocações de objetos de valor para adornos. Enfim, a pretexto de satisfazer a Deus, o convento estava satisfazendo ao clero e à nobreza, a partir da exploração do povo na construção, afinal todas as classes sociais participavam da construção de alguma forma, justa ou injustamente.

Dessa maneira, a narrativa do rei e de Baltazar, unidas pelo convento e pelos personagens intermediários, Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti, devem ser encaradas de forma comparativa para demonstrar o universo de ostentação da nobreza contra a miséria em que vivia o povo. Mesmo a narrativa de Baltazar estando vinculada internamente ao romance histórico tradicional, quando interpretada externamente com o restante da obra, deve também ser vista como uma metaficção historiográfica por também oferecer uma visão revisionista do passado, não só da nobreza, mas também o passado de exploração do povo, dando voz a essas pessoas esquecidas.

A utilização de duas narrativas para contar a história do convento, mesmo sendo uma maneira inusual de escrever metaficções historiográficas, acaba por cumprir seu objetivo de representar um tempo distante em sua totalidade de forma revisionista e questionadora. No fim, uma narrativa complementa a outra.

Assim, é possível afirmar que *Memorial do Convento* é importante para a história do romance e da vertente da metaficção historiográfica, por dialogar com o romance desde sua origem até as vertentes contemporâneas, e por dialogar com a tradição do romance histórico desde suas origens em Sir Walter Scott até a contemporânea metaficção historiográfica.

Baltazar Sete-Sóis perdeu a mão esquerda na guerra a exemplo de Cervantes. Baltazar ao defender os interesses da coroa portuguesa na guerra e na construção do convento, acaba, de outra maneira, fazendo o mesmo papel de Cervantes e de Dom Quixote. Se a passarola é a representação da leveza do elevado e do idealismo, não menos idealista é Dom Quixote na defesa da fé, dos bons costumes, dos necessitados, da ética e da liberdade. Cervantes também defendia os mesmos ideais antes de ir para o cárcere na Mancha e ter a brilhante ideia de escrever *Dom Quixote*:

Portanto, esta lição, com suas implicações, tinha aprendido dom Miguel Cervantes de Saavedra. Como tinha sido ele recompensado por seu heroísmo, por seus ferimentos de espingarda e pela perda da mão na batalha de Lepanto, pela escravidão sofrida durante cinco anos na África, pelo valor demonstrado no assalto de terceira, pela nobreza de espírito, pela grandeza de engenho, pela paciente modéstia? Que sorte tiveram os sonhos generosos, que o levaram a combater seus campos de batalha e a escrever páginas imortais? Que sorte as ilusões luminosas? Tinha se armado cavaleiro como o seu Dom Quixote, tinha combatido enfrentando inimigos e riscos de toda sorte por causas justas e santas; tinha sempre se nutrido das mais elevadas e nobres idealidades, e qual recompensa recebeu? Após ter miseravelmente gasto a vida em empregos indignos dele, primeiro expulso pelo comissário de negócios militares na Andaluzia e depois ludibriado pelo cobrador, por acaso não vai acabar na prisão? E onde é esta prisão? Pois ali, exatamente ali, na Mancha! Em um escuro e ruinoso cárcere da Mancha nasce o *Dom Quixote*. Mas já havia antes nascido o verdadeiro Dom Quixote: tinha nascido em Alcalá de Henares em 1547. Não se tinha ainda reconhecido, ainda não se tinha visto bem: acreditara ter combatido contra os gigantes e ter na cabeça o elmo de Mambrino. Ali, no escuro cárcere da Mancha ele se reconhece, ele se vê finalmente, se dá conta de que os gigantes eram moinhos de vento e o elmo de Mambrino uma vil bacia de barbeiro. Vê-se e ri de si mesmo. Riem todas as suas dores. Ah, louco! louco! louco! Sim, ao fogo todos os livros de cavalaria! (PIRANDELO, 1996, 104-106)

Baltazar Sete-Sóis, dessa maneira, é inegavelmente uma referência a Cervantes e a Dom Quixote, porém seu idealismo se materializa na passarola e Dom Quixote e Cervantes no ideal cavaleiresco. O Cervantes real, Baltazar e Dom Quixote agem em um mundo abandonado por Deus, o qual não os protege, não se importa com eles e não possui nenhum caráter:

Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos Deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos. Daí a profunda certeza de sua marcha: abandonados por todos, podem eles chorar de tristeza em ilhas desertas, podem cambalear até os portais do inferno no mais profundo descaminho da cegueira – sempre os envolve essa atmosfera de segurança, do deus que traça os caminhos do herói e toma-lhe a frente na caminhada. (LUKÁCS, 2012, p.88)

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é demoníaca [...] (LUKÁCS, 2012, p. 89)

Esse mundo descrito por Lukács (2012) é aquele em que Baltazar e Dom Quixote vivem, no mundo da hipocrisia, da mentira e do jogo de aparências.

Cervantes não culpa diretamente a elite de seu tempo pela mão perdida ou pelos dentes perdidos por Dom Quixote, para ele o mundo como um todo estava errado. Lembrando que Cervantes nem poderia culpabilizar a Igreja Católica e a Coroa Espanhola, pelo fato de estar vivendo no período áureo da Santa Inquisição que estava jogando bruxas inexistentes e opositores na fogueira.

Saramago além de dialogar com essa tradição do romance, na qual o homem se autoguia sem a ajuda externa de deuses; ainda adiciona a isso um enfoque de Marx e Engels (2011) sobre a problemática da luta de classes de uso do poder econômico, do aparato estatal e da religião para o condicionamento e exploração das massas populares.

Uma das utilidades de a obra ter duas narrativas distintas, também estaria associada à luta de classes que ficaria muito clara ao dividir as narrativas com a primeira representando o grupo da elite detentora do poder e com a segunda narrativa representando o povo explorado. A divisão do texto em duas narrativas tem uma utilidade relacionada à materialidade e à possibilidades de criação e inovação literárias relacionadas à teoria do romance, à teoria da metaficção historiográfica e à intenção de potencializar uma luta de classes que se desenrola no decorrer da narrativa.

Por isso, enquanto Quixote caminha errante pelos caminhos de Espanha protegido e atacado por Deus, magos e outras criaturas inexistentes; Baltazar não é menos errante, porém não se ilude com qualquer ameaça ou promessa do imaginário do universo cristão e ainda é explorado pela elite política de seu tempo.

*Memorial do Convento* tem muitas edições, reimpressões nos países de língua portuguesa e o mesmo acontece com as traduções para outros idiomas, a obra também possui ampla crítica e estudos literários. A provável razão de tanto sucesso de público e crítica estão nos diálogos constantes com a tradição do gênero romance citados nesse capítulo.

*Memorial do Convento* faz a retomada de obras fundamentais como *Dom Quixote* em sua composição, além de aspectos estéticos da tradição do romance. Dentro da estética do romance histórico, *Memorial do Convento* desenvolve o romance histórico tradicional e a metaficção historiográfica em duas narrativas distintas, sendo o primeiro tipo englobado pelo segundo; algo um tanto inusitado para esse gênero inovador.

Mas, provavelmente, a grande inovação de *Memorial do Convento* para o gênero metaficção historiográfica foi fazer uma revisão crítica da história de Portugal com relação à Europa, da mesma maneira que os escritores latino-americanos fazem da América Latina com relação à Europa. Para isso, Saramago na concepção de *Memorial do Convento*, utiliza-se de uma diáspora real e sentimental que Portugal tem em sua relação com a Europa. Assim, a própria pátria portuguesa é tão vítima do processo de colonização quanto os territórios colonizados que dariam origem ao Brasil e a outros países.

Em decorrência dessas características, diferenciadas que caem no gosto do leitor, *Memorial do Convento* invadiu o cânone da metaficção historiográfica dominado por escritores latino-americanos e o cânone do gênero romance.

## 2 O RISO: DEFINIÇÃO E HISTÓRIA DO RISO NA LITERATURA

### 2.1 O QUE É O RISO?

Dos filósofos gregos à ciência contemporânea, foram poucos os pensadores que se debruçaram sobre a problemática do riso, apesar da comicidade ser abundante em todos os tempos e ampla produção literária se utilizar do riso. Platão, Aristóteles e os filósofos latinos fazem comentários pontuais dentro de suas obras filosóficas sobre o riso na sociedade em que viviam e sobre o riso na comédia. Aristóteles é o único que trata da comicidade com maior profundidade na *Poética* ao diferenciar a epopeia, a tragédia e a comédia. Na Idade Média, o riso é demonizado pelos representantes da igreja, por Santo Agostinho e outros clérigos. Mas é somente nos séculos XIX, com a criação das ciências e das áreas científicas, que pensadores das diferentes ciências como Freud, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson e Hegel começaram a refletir sobre o tema do riso de forma específica com o aporte de suas ciências de origem como a psicologia, a filosofia, a sociologia, entre outras. Já no século XX, Bakhtin (2013), Propp (1992), Muecke (1995) e Pirandello (1996) publicam livros inteiros sobre a temática do riso e da comicidade, por causa das discussões estarem mais amadurecidas.

As discussões teóricas sobre o riso não são abundantes. Alguns pensadores ao longo da história produziram reflexões sobre o assunto, todavia todos são evasivos ao tentar apresentar uma definição sobre o que é o riso. Um exemplo dessa evasividade está no livro que por excelência dá definição a todas as coisas nomeadas, o dicionário. O dicionário Aurélio dá a seguinte definição para o riso: “**S.m. 1.** Ato ou efeito de rir, risada. **2.** Alegria, contentamento, satisfação. **3.** Coisa ridícula”. Essa definição associa o riso ao seu aspecto positivo de alegria quanto ao seu aspecto negativo relacionado ao cômico, mas a definição dada é a ação em si do verbo rir; já que rir e riso são sinônimos, então vejamos a definição de rir:

**V. int. P. 1.** Contrair os músculos da face em consequência de impressão alegre ou cômica; manifestar-se pelo riso. **2.** Mostrar-se alegre; demonstrar alegria. **3.** Ter um ar alegre, agradável; causar alegria; sorrir. **4.** Gracejar, zombar, motejar. **5.** Tratar algum assunto, sem seriedade, por gracejo; gracejar. **6.** Revelar-se; mostrar-se. **7.** Mostrar agrado ou favor, por meio de riso ou sorriso. **8.** Parecer risonho; ter um ar alegre, agradável; sorrir. **9.** Escarnecer, zombar, troçar. **10.** Dar, emitir (riso, ou como que riso). **11.** Mostrar, deixar ver, ao rir. (FERREIRA, 2010, p. 1847)

Essa definição é melhor e mais completa do que a outra, visto que o riso é uma “impressão cômica”, ou seja, o riso é uma interpretação da realidade que recebemos por meio dos sentidos. Essa realidade é cômica, então vejamos a definição de cômico: “**adj.** **1.** Relativo a comédia; burlesco. **2.** Que faz rir por ser engraçado ou ridículo; burlesco. **S. m.** **3.** Teatr. Comediante. **4.** Comediógrafo **5.** Aquilo que faz rir; burlesco (FERREIRA, 2010, p. 537)”. O cômico está diretamente relacionado à comédia e à zombaria; portanto, a uma face triste e melancólica do riso.

Assim, faz-se necessária uma definição para a continuidade da investigação em que haja uma definição para o riso sólida. De todos os teóricos do riso, quem chega mais próximo de dar uma definição para o riso é Henri Bergson em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Conforme o próprio título diz, o ensaio pretende mostrar como o riso faz para criar significação na mente da pessoa e como o cômico opera dentro do riso para também gerar significado. A obra vai no cerne da questão ao avaliar que o riso é um fenômeno puramente mental, e Bergson (1983) enquanto psicólogo, avalia exatamente o lado psíquico do riso. Mesmo Bergson se evadindo para dar uma definição de riso, em um momento ele acaba dando as seguintes definições: “O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 1983, p. 43), “Todo efeito cômico implicaria contradição por algum aspecto” (BERGSON, 1983, p. 86),

O cômico, dissemos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Mostrem-me um defeito por mais leve que seja: se me for apresentado de forma a comover minha simpatia, ou meu temor, ou minha piedade, acabou-se, já não há mais como rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, mediante artifícios apropriados, conseguir-se que eu fique insensível. Não quero dizer com isso que o vício será cômico; afirmo é que poderá tornar-se cômico. É preciso que ele não me comova, eis a condição realmente necessária, embora certamente não seja suficiente (BERGSON, 1983, p. 67)

Essas definições apontam para o que deve haver em determinada situação para ela ser risível: a primeira é a contradição e a segunda, o distanciamento. Dessa maneira, o riso seria uma sensação de contrariedade com relação à realidade vista com certo distanciamento. A contradição com a emoção da proximidade provoca o choro, que também produz lágrimas nos olhos, mas por uma

proximidade muito grande com relação aos problemas e não por um grande distanciamento como no riso. Já a emoção sem a contradição vai gerar a seriedade dos otimistas, quando pensam que as coisas vão bem.

A comédia greco-romana costumava retratar pessoas do povo com seus vícios cotidianos, logo temos o olhar distanciado desses maus costumes, mais o aspecto contraditório dos vícios; enquanto a tragédia também tem as contradições, mas é desenvolvida com muita tensão e emoção crescente até chegar à catarse, por isso a diferença essencial entre a tragédia e a comédia é o enfoque. A epopeia é a distância total sem contradições, o herói épico é perfeito e o mundo que o cerca também; o riso quando aparece é direcionado para os personagens fora do universo épico ou outros mundos que não sejam o grego antigo.

Um outro exemplo da importância do distanciamento para a criação do riso está nos tempos modernos com a criação do cinema:

Promovendo um distanciamento total em relação à vida, o cinema realiza, pois, as condições ideais do riso, que sempre resulta da constatação da distância, de si mesmo e dos outros. O riso, então, é mais puro. A ilusão é mais completa no cinema do que no teatro ou na literatura. Quanto ao conteúdo ou aos procedimentos do cômico, são os mesmos utilizados na vida e nas artes tradicionais. Desde os primórdios do cinema, o riso está presente, e nele reencontramos as categorias habituais, ilustradas por alguns intérpretes que contribuíram para fazer do riso uma ferramenta universal no século XX. Foi no cinema que mostrou que se pode rir de tudo e que tudo tem um aspecto risível: a miséria, a guerra, a idiotia, a ditadura, a glória, a morte, a deportação, o trabalho, o desemprego, o sagrado. A carreira de Charlie Chaplin costuma ser tomada como exemplo dos diversos tipos de cômico: agressividade, autoderrisão, distorção do sentido dos objetos, chegando até o "nihilismo" [...] (MINOIS, p. 2003, 588)

Os filmes de comédia e de terror são muito expostos no cinema, e obviamente um dos principais recursos utilizados é o enfoque de câmera. A comédia, geralmente, se passa na praça pública, nas ruas, em festas, em ambientes claros e com a câmera bastante distanciado, para melhor captar as contradições das cenas e da interação dos personagens. Os filmes de terror se passam em casas abandonadas, castelos medievais, ambientes escuros e ambientes fechados; enfim, tudo o que favoreça um enfoque de câmera mais próximo para captar bem as expressões de medo dos personagens e não captar o perigo desconhecido, o que gera insegurança nos personagens e nos espectadores.

Mesmo com todas essas diferenças entre o terror e o humor, Charlie Chaplin foi um dos grandes mestres em fazer o diálogo entre esses dois gêneros. Com temáticas tratando da pobreza, da guerra, violência, da ditadura e outros temas de grande impacto e proximidade emocional das pessoas do início do século XX do período entre guerras, Chaplin consegue continuar tratando desses problemas, porém forçando as pessoas a lançarem um olhar mais distanciado para a sua própria realidade por meio do riso de seus personagens malandros. O enfoque distanciado de Charlie Chaplin em seus filmes tornou a realidade mais leve e suportável até a Segunda Guerra Mundial.

Por isso, no cinema e no romance, os títulos com predominância de humorismo, em sua imensa maioria, serão narrados em terceira pessoa. O uso de um narrador heterodiegético onisciente produz uma sensação de máximo distanciamento com relação à história a ser narrada, assim podendo explorar as contradições por todos os ângulos possíveis. O objeto literário dessa dissertação, *Memorial do Convento*, também utiliza-se de um narrador heterodiegético onisciente, pois seria impossível o texto transitar pelas duas narrativas da elite e do povo se o narrador não tivesse certa onisciência, o efeito humorístico se dá pela comparação distanciada das duas narrativas.

Vejamos um exemplo disso no próprio *Memorial do Convento*:

Ao outro dia, que foi domingo, houve missa e sermão. Para ser ouvido com mais proveito, pregou o frade de cima do carro, tão airoso como se estivesse de púlpito, e não se dava conta o imprudente de que cometia a maior das profanações, com as sandálias ofendendo esta pedra de ara, que o é por ter sido sacrificado sangue inocente, o sangue do homem de Cheleiros que tinha filhos e mulher, o que ficou sem o pé em Pêro Pinheiro, ainda o préstito não saíra, e os bois, não devemos esquecer os bois, pelo menos não vão esquecê-los tão cedo os moradores que foram à carniça e que hoje mesmo, domingo, fazem refeição melhorada. Pregou o frade e disse, como dizem todos, Amados filhos, dos altos céus nos vê Nossa Senhora e o seu Divino Filho, dos altos céus nos contempla também o nosso padre Santo Antônio, por amor de quem levamos esta pedra à vila de Mafra, é certo que pesada, mas muito mais pesados são os vossos pecados, e contudo andais com eles no coração como se vos não carregassem, por isso deveis tomar esta transportação como penitência, e também amorosa oferta, singular penitência, oferta estranha, pois não só vo-las pagam com o salário do contrato, como também vo-las remunerará a indulgência do céu, porque em verdade vos digo que levar esta pedra a Mafra é obra tão santa como foi a dos antigos cruzados quando partiram a libertar os Santos Lugares, sabeis que todos quantos lá morreram gozam hoje da vida eterna, e juntamente com eles, contemplando a face do Senhor, já lá está aquele vosso companheiro que morreu anteontem, precioso sucesso que foi ter sido a sua morte a uma sexta-feira, sem dúvida morreu sem confissão, não houve tempo de chegar-lhe um confessor à cabeceira, já estava morto quando fostes por ele, mas salvou-o ser cruzado desta cruzada, como salvos estão os que em Mafra têm morrido nas enfermarias ou se despenharam das paredes, exceto aqueles irredimíveis pecadores que foram levados por vergonhosas doenças, e é tanta a misericórdia do céu que se abrem as portas do paraíso até àqueles que morrem de facadas, nessas brigas em que sempre andais metidos, nunca se viu gente tão crente e tão desordeira, mas vá lá que a obra vai continuando, Deus nos dê a nós paciência, a vós força e a el-rei dinheiro para a levar a termo, que muito necessário é este convento para fortalecimento da ordem e alargado triunfo da fé, amén. (SARAMAGO; 2012; p.253-254)

Essa citação pode ser dividida em duas partes: a fala do narrador e a fala do personagem encaixada dentro da fala do narrador. Saramago, em seus romances, não se utiliza de dois pontos, espaço e travessão para separar fala de narrador da fala de personagem. Por isso, todos os seus romances são narrados em terceira pessoa. O narrador nem dissimula a fala das personagens dentro de sua fala, sinaliza somente com vírgula e letra maiúscula, nem mesmo um ponto possui para separar as falas, esse recurso confere grande fluidez à leitura e uma amalgamação entre fala de narrador e fala de personagem. Todavia, essa amalgamação acontece de forma a voz do narrador se sobrepor a do personagem, os narradores de Saramago são autoritários nesse sentido, tudo na narrativa está submisso a

criação, a ideologia, a voz e a vontade desse narrador.

No caso da citação, antes de colocar a fala do frade, o narrador vai direcionar a leitura que se deve fazer de sua fala. O frade é mostrado subindo sobre a pedra e o quanto isso é contraditório com relação as pessoas que morreram sobre o seu peso. A pedra não é colocada enquanto sagrada no contexto religioso, mas no contexto das vidas humanas e dos bois que foram sacrificados nessa pedra. Contrariamente ao sacrifício religioso que eleva o homem moralmente por fazer um grande esforço para conseguir algo, abrindo mão de outras coisas; o sacrifício da pedra descomunal não, é o símbolo do sacrifício inútil, pois carregando pedras menores se conseguiria construir a mesma laje, a pedra descomunal somente existe pela vaidade de dizer que a laje é constituída de uma única pedra. Dessa maneira, o simples ato precedente de subir na pedra desautoriza o frade moralmente para dar sermão sobre qualquer coisa. Assim, o gesto corporal de subir na pedra entra em contradição com o discurso moralista que se seguirá provocando o riso e o repúdio do leitor ao que se está desenrolando. Portanto, o narrador já direcionou a leitura para o riso, o distanciamento e o repúdio antes mesmo de começar a fala do frade.

Depois dessa preparação, o leitor fará uma leitura irônica da fala do frade. O frade fica o tempo todo tentando dar sentido para o que não tem sentido<sup>15</sup>. A viagem dessa pedra gigantesca de Pêro Pinheiro à Mafra é tão insensato e extravagante quanto *A Viagem do Elefante* de Lisboa à Viena. O frade invoca a vontade divina para que a da pedra até Mafra, o sangue dos cruzados que morreram em nome da fé, as benesses no pós-morte de enfrentarem essa penosa tarefa, o salário e o perdão divino; enfim o frade usa todos os argumentos e motivações possíveis para manter os trabalhadores firmes na fé da (in)utilidade de carregar tão grande pedra. Apesar dos trabalhadores acreditarem e ainda comungarem após o sermão, o leitor que enxerga de longe está lendo de forma irônica pela preparação prévia do narrador também tem o auxílio de gatilhos de contradição e exagero na fala do frade que são um sinal de confirmação da leitura irônica a ser feita como: “precioso sucesso a sua morte”, “tão santa como”, “é tanta a misericórdia do céu”, “morrem de facadas”, “gente desordeira”, “alargado triunfo da fé, etc.

Portanto, o distanciamento do narrador heterodiegético com relação

---

<sup>15</sup> Afinal, é para isso que servem as religiões, em última instância, dar um propósito, um sentido e uma motivação para a vida, a qual não possui naturalmente sem colocar motivações do universo metafísico.

a narrativa é algo fundamental na produção de romances de José Saramago e no caso de *Memorial do Convento* é fundamental na produção do riso e no desenvolvimento narrativo.

Outro exemplo que demonstra a importância do equilíbrio entre a contradição e o distanciamento é a tradição circense no século XIX e início do século XX de colocar uma seção de horrores. Tais partes do circo colocavam pessoas com todo tipo de deficiência para gerar o riso e a curiosidade do público que raramente tinha contato, e conseqüentemente um certo distanciamento com essas pessoas.

Mas no fim do século XX e início do XXI, com a mídia de massa e o maior conhecimento sobre a vida dos deficientes, as necessidades e os tratamentos para essas pessoas geraram maior proximidade entre as pessoas com deficiência e o público; esse tipo de atração desapareceu por consequência da proximidade e do maior conscientização do público. Hoje, quando raramente alguém resolve fazer uma piada com uma pessoa com deficiência, ela logo é repreendida pela emoção e consciência sociais. Onde existe identificação emocional, não existe o riso.

Agora que já foi estabelecida a dicotomia básica do riso de contradição e distanciamento, faz-se necessário problematizar uma tipologia do riso. Todavia o estabelecimento de uma tipologia já foi tentado pelo famoso folclorista e teórico da literatura russa Vladimir Propp no livro *Comicidade e Riso*. Seus estudos são um importante avanço no sentido de estabelecer uma coerência interna das tipologias de riso, mas não resolve a problemática, uma vez que muitos dos tipos de riso têm características que se misturam e dialogam entre si. Por isso, outro teórico russo, Bakhtin (2013, p.103), prefere se esquivar da proposta de uma tipologia para o riso:

Nosso estudo, essencialmente histórico-literário, está ao mesmo tempo estreitamente ligado aos problemas da poética através da história. Abstemo-nos de colocar problemas mais amplos de estética geral, em particular os da estética do riso. Nada mais fazemos que revelar uma forma historicamente definida do riso popular, na Idade Média e durante o Renascimento, não em toda a sua amplitude, mas unicamente nos limites da análise da obra rabelaisiana. Portanto, nesse sentido, nosso livro não pode oferecer mais que *documentos* sobre a filosofia e a estética do riso.

Bakhtin prefere não se aprofundar na elaboração de uma teoria do riso, porque não era o foco do trabalho dele e também ele, provavelmente, tinha

consciência da dificuldade e das limitações metodológicas de tentar fazer uma teoria do riso.

Essa dissertação faz uma tentativa de dar uma definição para o riso, porém não tentará produzir uma tipologia do riso com um estilo preciso e de caráter anatômico; por causa do caráter dialógico do riso e sua adaptabilidade com a realidade e o contexto que a cerca, acreditamos não ser possível desenvolver uma tipologia anatômica e exata para algo como o riso que tem um caráter tão mutante. O que essa dissertação fará, é retomar alguns conceitos pontuais de sátira, ironia, paródia e grotesco que serão usados posteriormente na análise de *Memorial do Convento* em si.

Começando as definições pelo conceito de Sátira, o *Dicionário de Termos Literários* define sátira da seguinte maneira:

Latin *satira* (*m*) de *laux satira*, prato cheio de frutos sortidos que se ofereciam a Ceres, deusa das sementeiras (*satum*).

Modalidade literária ou tom narrativo, a sátira consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia\*, do humor\*, do burlesco\* e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito.

Não obstante a comédia\* grega primitiva ostentar traços de sátira (denominados *diatribe*\*), a sua criação deve-se aos Latinos (*Sátira tota nostra est*, Quintiliano, *Institutio Oratoriae*, X, 1, 93). A princípio, empregava-se a prosa\* de mistura à poesia\*, e com Ênio a sátira passou a exprimir-se em verso\*. Todavia, considera-se Lucílio o seu inventor, em razão de haver-lhe dado feição definitiva. Com Horácio, a sátira atinge tons amenos, e, mais tarde, com Juvenal, envereda pelos caminhos do pessimismo, ao mesmo tempo que atinge o ponto mais alto de sua evolução entre os Antigos; ambos forneceram os dois modelos de sátira mais conhecidos doravante – a amena, sorridente, chamada *horaciana*, e a mordaz, azeda, *juvenaliana*.

Identificada ao princípio com a poesia, ou o verso, posteriormente a sátira impregnou obras teatrais e a obra de ficção; a própria épica\* não escapou ao seu influxo. Durante a Idade Média, a cantiga\* de escárnio e maldizer e o teatro popular atestam-lhe a presença. A partir do século XVI, o conto\*, a novela\* e o romance\* entram a cultivar a sátira, como na novela picaresca e de cavalaria, as narrativas filosóficas ou/e de costumes, de Rabelais, Voltaire, Swift, Fielding e outros. O romantismo\*, apesar do seu pendor para os derramamentos sentimentais, permitiu o desabrochar de obras satíricas, mas com um à-vontade específico das novas tendências em arte. E esta situação permanece até os nossos dias: a sátira continua a ser cultivada, ainda que de maneira difusa e ocasional.

Em qualquer de suas variedades ou instrumentos, a sátira se caracteriza por sua efemeridade: tende a envelhecer e a parecer com os eventos que a suscitaram; obra de momento, desvanecida a conjuntura que lhe motivou o aparecimento, a sátira perde sentido e força à medida que o tempo passa. Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos: para tanto, é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano. Assim, por exemplo, a sátira dum Molière ou dum Gregório de Matos contra a hipocrisia da sociedade coeva permanece viva numa série de aspectos.

Por outro lado, a postura satírica guarda o seu contrário: a sátira esconde um temperamento hipersensível que se indigna contra tudo que ofenda as razões da sensibilidade e que a defende sob o escudo da sátira; no interior do satírico há sempre uma sensibilidade aguda que prefere a ofensiva ao recolhimento para evitar de ressentir-se com o meio ambiente, ou que, malferida, se volta implacavelmente contra o agressor. (MOISÉS, 2010, p. 469 – 471)

Essa definição de sátira gira em torno da ideia de crítica aos costumes, depositária das sátiras do período do império romano. Toda crítica aos

costumes, defeitos das pessoas e de uma sociedade está fortemente vinculada à ideia pedagógica de moralização. A censura aos costumes é uma forma de lançar luz ao que há de mais baixo no ser humano, de forma a possibilitar pela visibilidade o saneamento moral desses costumes. O satirista, necessariamente, precisa de uma vontade de verdade naquilo que ele está falando, quando ele critica algo, obrigatoriamente ele deve fazer o contraponto com algo que ele considere pedagogicamente positivo.

Um exemplo bastante didático é o teatro satírico de Molière. Com títulos bastante sugestivos do caráter satírico das peças como: *O Avaro*, *O Misanthropo*, ou *O Doente Imaginário*; logo no título já fica claro o defeito a ser satirizado na peça. Mas o exemplo perfeito de sátira está em o *Le bourgeois Gentilhome*. A peça faz uma severa crítica aos burgueses do século XVII, que queriam usar do poder econômico adquirido no comércio para participar da alta sociedade aristocrática, todavia o grau de erudição dos burgueses não evoluía na mesma proporção do seu acúmulo de riqueza; essa “gentalha grosseira” participando da alta sociedade incomodava bastante a aristocracia. Molière, como um filho de seu tempo e defensor dos ideais aristocráticos, escreve uma peça na qual o burguês Jourdain resolve se tornar um nobre e para isso compra roupas e investe em professores que tentam ensinar todo o aporte cultural de um nobre, para ele poder participar da alta sociedade. O caráter burlesco da peça inicia-se quando Jourdain começa a passar situações vergonhosas durante seu aprendizado para ser um nobre; e no fim ganha até um título de nobreza de um falso sultão.

A peça critica a tentativa de alpinismo social da burguesia, naquele tempo o pensamento dominante era de que um burguês nunca poderia ser um nobre, reinava um sistema de castas em que uma pessoa de determinado estrato social não poderia entrar para outro, como acontece atualmente no sistema de castas da Índia.

Dividir a sociedade em castas é algo impensável na contemporaneidade, a sociedade atual divide as pessoas em classes sociais de A a E, em que o único critério para ficar entre uma e outra é a renda.

Mas um outro sistema de verdades e uma outra moral vigente balizavam o tempo de Molière anterior a revolução francesa. A moral do reinado de Luís XIV ridicularizava as tentativas de alpinismo social da burguesia e os nobres pobres que perderam tudo.

A definição de sátira também faz menção ao diálogo com os costumes do período da obra, a sátira e sua moralização sempre estarão presas ao seu tempo; o satirista não usará uma moral de um tempo futuro por, obviamente, desconhecê-la e nem usará uma moral do passado por ser anacrônica para seu tempo. A moral trabalha com um conjunto de regras de comportamento consideradas válidas para uma determinada sociedade, ela trabalha com o que é verdadeiro e considerado bom por determinada cultura; ou seja, a moral trabalha com um sistema de verdades de um determinado tempo em um determinado contexto. Como disse a frase atribuída a Francis Bacon: “A verdade é filha do seu tempo, e não da autoridade”; a noção de verdade e de moral é condicionada pelo que pensam as pessoas que cercam o indivíduo e também pelo que pensa a sociedade circundante. Dessa maneira, o riso satírico do teatro de Molière é fundamentalmente moralista, Molière era um defensor dos ideais da aristocracia e apontava seu riso para tudo o que não estava de acordo com essa moral.

Um detalhe interessante de se ressaltar sobre a sátira, é o fato de ela não necessariamente dever ser conservadora, uma sátira pode ter um caráter liberal. Um satirista pode perfeitamente criticar os valores da religião, dos nobres, do estilo de vida conservador; mas para isso simultaneamente deve usar como base uma moral liberal. Todo satirista, independente de sua ideologia, é obrigatoriamente um moralista.

Por outro lado, no outro extremo, ligada à ideia do não crer, está um outro tipo de riso, a ironia. A ironia é diametralmente contrária à sátira, pois ela é inimiga de qualquer forma de compromisso ideológico ou moral. Ela tem como sua maior arma a descrença a ser usada como arma contra qualquer forma de pensamento que se pretende o dono da verdade última. Vejamos como Jesus lidava com arrogância dos fariseus de se acharem os donos da verdade:

Foram ter com ele os fariseus e os saduceus e, para o tentarem, pediram-lhe que lhes mostrasse algum prodígio do céu. Ele, porém, respondendo, disse-lhes: Vós, quando vai chegando a noite dizeis: Haverá tempo sereno, porque o céu está vermelho. E de manhã: Hoje haverá tempestade, porque o céu mostra um avermelhado sombrio. Sabeis pois distinguir o cariz do céu e não podeis conhecer os sinais dos tempos? Esta geração perversa e adúltera pede um prodígio, mas não lhe será dado outro prodígio senão o prodígio do profeta Jonas. E deixando-os retirou-se. (MATHEUS, 16:1-4)

Complementando o pensamento desse evangelista, confirmamos as considerações de Georges Minois (2003, p. 124-125)

Na idade humorística – a nossa -, que tanto admira os cômicos, os cristãos esforçam-se por mostrar uma imagem mais ou menos sorridente de Cristo. Sem chegá-lo a fazê-lo rir, é divertido ver com que engenhosidade, com que piedosa satisfação, “descobre-se” que Jesus tinha um famoso senso de humor. Não era um palhaço, certamente, mas um gracejador. Suas parábolas seriam cheias de ironia em relação às práticas hipócritas dos fariseus “sepulcros caídos”. Suas histórias de palha e de viga, do camelo e do buraco de agulha, o jogo de palavras com “Pedra-Pedro”, seu operário da 11ª hora, seu comentário sobre Abraão: “Se Abraão riu, é porque pensava em mim”, tudo isso revelaria um espírito facecioso, malicioso, zombeteiro, cujas brincadeiras, aliás, cairiam no vazio: “Tu não tens nem cinquenta anos e já viste Abraão?” Suas expressões enigmáticas seriam símbolos de um humor que se compraz em derrotar seus interlocutores. O “Dai a César o que é de César” ou o contundente “Aquele que nunca pecou que atire a primeira pedra” são marcas de uma ironia mordaz, que a tradição cristã se empenhou em ampliar. Quanto a saber se o Jesus histórico pronunciou essas palavras é outro problema. Cristo tinha, portanto, senso de humor. Poucos cristãos contestam isso atualmente.

Os fariseus aparecem com constância nos quatro evangelhos tentando provar a pessoa de Jesus, seu modo de interpretar as leis e a maneira de conduzir seu rebanho de seguidores. Jesus não podia ficar retrucando e nem ficar constantemente dizendo coisas malcriadas aos fariseus; pois eles estavam procurando motivos para crucificá-lo, e o fizeram mesmo sem motivos.

Assim, Jesus tratava os fariseus com ironia, de forma a mostrar a contradição no discurso deles. Os fariseus pedem um prodígio do céu, mas Jesus, astuciosamente, começa a falar do céu terrestre e não no reino dos céus, ao qual os fariseus estavam se referindo. Jesus, certamente, não tinha como objetivo ensinar climatologia a eles, mas mostrar-lhes que eles são cegos para os sinais espirituais do reino dos céus e somente enxergam os sinais do mundo material relacionados à previsão do tempo. Portanto, Jesus associa a sua doutrina à verdade metafísica e a doutrina dos fariseus hipócritas ao baixo corporal do mundo material.

Os fariseus durante os quatro evangelhos sempre aparecem como sujeitos arrogantes que se consideram os donos da verdade<sup>16</sup> divina. Enquanto isso

<sup>16</sup> Os *alazons* da comédia clássica. Os quatro evangelhos foram escritos em grego e os fariseus dialogam com essa tradição do teatro grego. A citação, mais à frente, discorrerá melhor sobre a figura do *alazon*. O astuto Polônio do *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, com suas verdades absolutas e prontas ao aconselhar seu filho

Jesus quando perguntado por Poncio Pilatos “o que é a verdade?” (JOÃO, 18:38), não responde. Por mais que Jesus se autointitule a luz, a verdade e o caminho, e diz ter vindo ao mundo para dar testemunho da verdade, ele está falando o tempo todo das verdades do Pai, enquanto os fariseus falam o tempo todo de suas próprias verdades, distorcendo o tempo todo a lei e os profetas. A ironia é um exercício da humildade de não se achar dono da verdade, mas, simultaneamente, é uma denúncia à arrogância do discurso alheio que se acha dono da verdade.

Dessa maneira, a ironia consiste em dizer uma coisa e na realidade estar dizendo o contrário ou outra coisa, a ironia sempre pressupõe a destruição da verdade do outro sem fazê-lo diretamente. No mesmo caminho, está o *Dicionário de Termos Literários* ao dar a definição de ironia:

---

Laertes, é um exemplo de *Alazon* no teatro renascentista. Aliás, Polônio, nesses conselhos, diz pela primeira vez o que será o núcleo da autoajuda com a seguinte frase: “[...] acima de tudo, seja fiel a você mesmo, que a isso se segue, como a noite ao dia, que você não será falso a ninguém” (SHAKESPEARE, 2013, p. 41). Assim, para a tristeza de Sócrates, Jesus e Shakespeare, o *Alazon* sobrevive no discurso do político, nas regras de comportamento da autoajuda e na boca das pessoas que repetem tais verdades vazias. Ainda bem que o *alazon* ainda é assunto recorrente na crítica do humorista.

Grego *eironeia*, dissimulação, interrogação dissimulada.

Vário campo semântico abrange o vocábulo “ironia”. Na origem designava a arte de interrogar, com vistas a provocar a “maiêutica”, ou o surgimento de ideias. Sócrates praticou-a inicialmente, como reza a tradição e o testemunho de Platão (*A República*, 377a): “A estas palavras, trasímaco prorrompeu em riso sardônico: “Ó Hércules! Exclamou, ei-la, a habitual ironia de Sócrates! Eu já sabia e predissera a esses jovens que não querias responder, que dissimularias ignorância, que tudo farias para não responder às perguntas que te fossem apresentadas!” (tr. Bras., 1965, pp. 81 – 82). De onde a chamada *ironia socrática*, que consistia em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios. Como o processo acabava irritando e ridicularizando o arrogante adversário, a palavra entrou a adquirir conotação\* satírica. Entretanto, utilizado pelo filósofo no contacto com os seus discípulos moços, sensatos e amantes da verdade, a ironia resultava no alargamento progressivo das consciências.

Na comédia clássica grega, as duas facções em confronto se representavam por *eiron*, personagem que se fazia de ignorante para desmascarar o *alazon*, tipo de fanfarrão, ligeiro em afirmar e proferir juízos definitivos. Na tragédia grega, a ironia manifestava-se quando o desejo do protagonista\* era frustrado pelos deuses ou pelos desígnios insondáveis do alto: correspondia, no caso, à *ironia do destino*.

Modernamente, o termo assumiu o indeciso contorno de figura\* de pensamento e de palavra. De modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender. Estabelece um contraste no modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo. De onde aproximar-se da antífrase\*. A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura\*. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente. Quando, porém, o fingimento empalidece e a ideia recôndita se torna direta, acessível à compreensão instantânea do oponente, temos o *sarcasmo*. Neste caso, a ambiguidade\* permanece, mas de forma grosseira e violenta. Por outro lado, a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo. A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente. Mais ainda: a ironia depende do contexto\*; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade resultante; o sarcasmo, por sua vez, não se condiciona tão estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move.

No teatro moderno, a ironia (*ironia dramática*) decorre sempre da surpresa e do suspense, ligados a um pormenor do enredo\* que é do conhecimento do auditório mas não da personagem envolvida.

O *new criticism* norte-americano (v. CRÍTICA) considera, na esteira de I. A. Richards, a ironia como a “inclusão de impulsos opostos e complementares”, ou seja, a incongruência ou oposição dos vocábulos no interior do contexto poético. E a partir desse conceito, ergue um critério de valor, mediante o qual a poesia simplesmente “exposta a ela [ironia] não é da mais alta categoria, ao passo que a ironia por si própria constitui característica frequente da poesia que o é” (*Principles of Literary Criticism*, 11ª ed., 1949, p. 250). Cleanth Brooks julga válida a distinção, “e mais do que isso, fecunda”. E acrescenta: “Obviamente, a poesia metafísica pertence, em princípio à segunda classe” (*Modern Poetry and the Tradition*, 1965, p. 41). (MOISÉS, 2010, p. 294 – 296)

A ironia tem esse caráter de dizer o que se pensa de forma dissimulada, é dizer o contrário daquilo que realmente se quer dizer. Jesus sempre atende a esses dois pressupostos da ironia, todavia ele parte na maioria das vezes para um tipo específico de ironia, a qual, de tão importante, o *Dicionário de Termos Literários* até contempla, que é a ironia socrática. São amplamente conhecidas na filosofia as semelhanças entre Jesus e Sócrates, ambos gostavam de passar seus ensinamentos por meio de parábolas e alegorias. Mas ambos também se utilizavam da ironia para fazer o próprio interlocutor cair em contradição e reconhecer sua ignorância. No caso de Sócrates, como geralmente ele discursava em uma roda de amigos e era tido como um sábio, logo os outros reconheciam a própria ignorância; no caso de Jesus, seus discípulos também reconheciam a própria ignorância, mas no caso dos fariseus ou consideravam que não tinham ignorância a ser reconhecida ou se irritavam profundamente e queriam matar Jesus:

Começou a dizer ao povo esta parábola: Um homem plantou uma vinha, arrendando-a uns vinhateiros e ausentou-se para longe durante muito tempo. No tempo próprio, enviou um servo aos vinhateiros, para que lhe dessem do fruto da vinha. Eles, porém, depois de terem-lhe batido, reenviaram-no com as mãos vazias. Tornou a enviar outro servo. Mas eles, tendo também batido neste e carregando-o de afrontas, o despediram sem nada. Tornou a enviar ainda terceiro. Mas eles, ferindo-o, deitaram fora também a este. Disse então o senhor da vinha: Que hei de fazer? Mandarei meu filho amado; talvez lhe guardarão respeito. Mas, quando os vinhateiros o viram, correram entre si dizendo: Este é o herdeiro, matemo-lo e será nossa a herança. E lançando-o fora da vinha, mataram-no. Que lhes fará pois o senhor da vinha? Virá e acabará de todo com aqueles vinhateiros e dará a vinha a outros. Tendo eles ouvido isto, disseram: Deus tal não permita!

Ele, olhando para eles, disse: Pois que quer dizer isto que está escrito: “A pedra que os edificadores desprezaram, tornou-se pedra angular?” Todo o que cair sobre aquela pedra, será quebrado; e sobre quem ela cair, será esmagado.

Os príncipes dos sacerdotes e os escribas procuravam lançar-lhe as mãos naquela hora, porque entenderam que esta parábola tinha sido dita contra eles; mas temeram o povo. (LUCAS, 20: 9-19)

Essa parábola tem como moral mais direta ressaltar a importância da fidelidade dos homens com relação a Deus. Mas o sentido irônico e sarcástico dessa parábola está escondido, porque Jesus está querendo falar do fato de os fariseus maltratarem os profetas mandados por Deus e ainda faz um oráculo sobre sua própria morte e a ruína de Israel. Quanto à parábola da pedra, uma das

possíveis interpretações para ela pode ser pensar os edificadores como os fariseus e a pedra como o próprio Jesus e sua doutrina. Os príncipes dos sacerdotes e os escribas percebendo que a parábola se direcionava para eles, passaram a querer matar Jesus, porém como o povo entendeu a parábola no seu sentido explícito, então era impossível os fariseus pegarem-no sem causar um grande tumulto. O grande recurso da ironia é dizer o que quiser sem se comprometer, pois uma pessoa não pode ser acusada de dizer o que não disse. Como Jesus era um ironista de altíssimo nível, foi impossível prendê-lo pelas críticas indiretas feitas dentro dessa parábola.

Para além da ironia reservada por essa parábola, ela possui uma outra coisa baseada na ironia que é a ideia de profecia e destino. Na tragédia grega, por exemplo, existe a ideia de destino bastante latente. O destino seria a ideia de o futuro já estar traçado e quanto mais a pessoa tentar fugir dele, na verdade, mais vai estar se aproximando.

A ideia de destino se baseia no fato de que forças maiores controlam a nossa vida, para muito além de nossa vontade. A ideia de destino é um exercício de humildade ao reconhecer que o sol não brilha para o indivíduo e que os acontecimentos podem se suceder das maneiras mais inusitadas e contrárias a nossa vontade.

Assim, apesar de o destino<sup>17</sup> não ser uma pessoa para falar uma coisa e na verdade estar dizendo outra, ele usa os acontecimentos para fazer isso; espera-se que o destino se cumpra de uma maneira X, porém ele se cumpre de Y. Um exemplo dessa ironia do destino é *Macbeth*. As bruxas dizem-lhe que não poderia ser morto por qualquer homem nascido do ventre de mulher, logo Macbeth deduziu que não poderia ser assassinado; todavia para sua surpresa e para a dos expectadores, Macduff nasceu por meio de cesariana, assim podendo matar Macbeth.

Os conceitos de ironia socrática e ironia do destino são esclarecedores com relação à essência da ironia, mas também o teórico Douglas Muecke em seu livro *Ironia e o Irônico* coloca outros quinze tipos de ironia, todavia como ele mesmo diz: “Os nomes são descritivos ou convencionais; não se deve

---

<sup>17</sup> O destino na mitologia grega era personificado pela figura das três Moiras. Suas profecias por si próprias não continham ironia, mas o desenrolar dos acontecimentos sempre se dava de forma contraditória e inesperada.

inferir daí qualquer aspiração taxonômica” (MUECKE, 1995, p. 23). Pela falta de pretensão a definições mais taxonômicas, então elas não serão enumeradas e se aproveitará o conceito geral, e esse sim taxonômico, que ele dá para a ironia que está representado no esquema do anexo A.

Nesse esquema, é possível perceber que a ironia é constituída de duas mensagens: a literal plausível e a transliteral real. A literal plausível é a mensagem falada de forma clara pelo ironista que o público a entende e a percebe; a mensagem transliteral real, que está encaixada dentro da literal, pode ser entendida ou não pelo público.

Por isso, Muecke (1995) divide o público em dois tipos: o público imperceptivo e o perceptivo. O público imperceptivo é aquele que percebe só a mensagem literal; o público perceptivo é aquele que percebe as duas mensagens: a literal e a transliteral. Todavia, o público perceptivo precisa de métodos para chegar até o sentido transliteral real da ironia, e a maneira encontrada pelo ironista para fazê-lo é deixando uma trilha de migalhas até o sentido transliteral real. Essas migalhas seriam pistas que o ironista deixa dentro do texto, e tem a função de sinalizar para o público que o texto na verdade é um pretexto para o que o ironista realmente está tentando dizer. Mas esses sinais somente são percebidos pela sensibilidade do público perceptivo.

Esse esquema de mensagem literal e mensagem transliteral real se completam, pois a essência da mensagem transliteral real se apropria das aparências da mensagem literal. Ou seja, a ironia sempre terá uma relação de aparência e essência no nível mais básico e taxonômico de sua formação. Isso fatalmente se reflete na própria interpretação e criação de significado da ironia; afinal “o traço mais básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência” (MUECKE, 1995, p.52). Para completar, Muecke (1995, p. 53-54) diz o seguinte sobre a relação entre a aparência e a realidade:

A relação entre a aparência e a realidade não é, em outras palavras, uma improbabilidade, nem uma probabilidade ou equivalência, mas, como diz Chevalier, um contraste (ou uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou incompatibilidade).

A relação entre a aparência e a essência dentro da ironia é sempre problemática, uma ironia consiste em colocar vinho novo em odres velhos ou vinho

velho em odres novos. <sup>18</sup>Na criação da ironia, nunca haverá a colocação de vinhos novos em odres novos, para ambos se conservarem ou vinhos velhos em odres velhos, para ambos estragarem, por não prestarem. A ironia sempre será o palco de uma relação opositiva e tensa entre uma aparência e uma realidade. Essa contradição dialoga de forma direta com o traço básico da significação do riso em sua sensação de contrariedade com relação à realidade, porém a ironia trabalhará especificamente com a contradição entre a aparência e a essência.

Saindo da relação de verdade, mentira e veridicção da formação da sátira e da ironia, a partir de agora será tratada a questão do exagero dentro do riso. Mas um exagero para ser ríivel deve ser bastante excessivo. Para esse fenômeno do riso, se dá o nome de grotesco. Vejamos a definição dicionarizada para o grotesco:

---

<sup>18</sup> Matheus 9:14-17, Marcos 2:18-22, Lucas 5:33-39.

Italiano, *grottesco*; *grotta*, gruta.

Primitivamente o vocábulo “grotesco” designava a estranha decoração que os antigos realizavam nas paredes das grutas, descoberta no século XV, nas Termas de Tito, em Roma. A seguir, passou a denominar o estilo de pintura e de arquitetura que a imitava: “já no ano de 1502 o Cardeal Todeschini Piccolomini encarregou o pintor Pinturicchio de adornar as abóbodas da biblioteca ao lado da catedral de Siena ‘com essas fantasias, cores e distribuições que atualmente chamam grotescos’” (Wolfgang Kayser, *Lo Grotesco*, tr. arg., 1964, p. 18). Adotada por Rafael e seus discípulos, cedo a moda dos *groteschi* se difundiu pela Itália ou França, atravessou o século XVIII e na centúria seguinte se mesclou ao rococó\*. E é nesse tempo que adquiriu conotação estética, graças sobretudo a J. Möser e o seu estudo acerca de *Arlequim ou Defesa do Cômico-Grotesco*, publicado em 1761. No século XIX, com o aparecimento de *Les Grotesques (1844)*, de Théophile Gautier, o termo, aplicado favoravelmente aos poetas barroco\*, se consagrou em definitivo.

Confundido não raro com o fantástico, o burlesco\*, o gótico\*, o cômico de baixa extração, o grotesco ergue-se, no entanto, como categoria estética autônoma, na medida em que, nele, “o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se (já na ornamentação grotesca se misturam os reinos do inanimado, das plantas, dos animais e dos homens; mais tarde os motivos diletos da configuração grotesca são as marionetes, os bonecos de cera, ou então os loucos, os sonâmbulos, e sempre também animais mais que animaiscos), um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens. O decisivo é que este alheamento do mundo nos rouba o terreno de debaixo dos pés e não consente qualquer interpretação de sentido; qualquer *pathos*\* ou qualquer apelo à compaixão pelas vítimas poria em perigo o grotesco” (id., *Análise e Interpretação da Obra Literária*, tr. port., 1958, vol. II, pp. 304 – 305).

Visualização do quimérico, do monstruoso, o grotesco escolhe da Natureza os répteis e os animais noturnos (víboras, aranhas, sapos e, notadamente, o morcego, grotesco por antonomásia\*); tem predileção pelo crânio humano, pelo macabro em geral, como provindo de um *id* em liberdade, a ponto de “o mundo grotesco causar a impressão de ser a imagem do mundo visto pela loucura” (id., *O Grotesco*, p. 224). Funda-se na surpresa, no imprevisto, no insólito, traduz a angústia não perante a morte mas perante a vida, que gera a destruição de toda ordem ou orientação no tempo e no espaço; de súbito, o Universo se afigura estranho, desconexo, absurdo, um planeta de onde houvesse desaparecido a razão e o próprio pensamento ordenador, como se uma força maligna tivesse assumido o comando da Natureza e dos seus habitantes. Em suma, “o grotesco é a representação do *id*, ou seja, de um *id* ‘fantasma’”, “a configuração do grotesco constitui a tentativa de proscriver e conjurar o demoníaco do mundo” (id., *ib.*, pp. 225 e 228).

Da perspectiva literária, o grotesco não tem sido estudado suficientemente, muito embora esteja presente nos escritos de autores românticos, como F. Schlegel, Hoffmann, J. Paul, Poe, Cousin, Victor Hugo (que lhe conferiu, no prefácio a *Cromwell*, de 1927, lugar de relevo e o considerou o oposto ao sublime), realistas e modernos. Entre 1916 e 1925, um grupo de dramaturgos italianos se organizou sob a rubrica de *teatro do grotesco*, iniciado por Luigi Chiarelli e a peça *A Máscara e o Rosto (1916)*, e ao qual pertenceu Luigi Pirandello. Quase ao mesmo tempo, na Alemanha, entre 1910 e 1925, aparecem os *contistas do grotesco*, inaugurados com *O Livro Macabro (1913)*, de K. H. Strobl. E na própria obra de Kafka se adverte a presença de um “grotesco latente” (id., *ib.*, p. 178). Por outro lado, certos aspectos de expressionismo\* e algumas associações pictóricas e verbais do surrealismo\* se avizinham dos procedimentos grotescos.

No geral, o termo “grotesco” assume, hodiernamente, o sentido de bizarro, extravagante, caprichoso, mau gosto, irregular e, mesmo, ridículo. (MOISÉS, 2010, p. 266 – 267)

Conforme a definição do *Dicionário de Termos Literários* muito bem informa, o grotesco era um estilo artístico dentro da renascença que dialogava com figuras mitológicas e imaginárias, as quais podiam misturar homens com animais. Enfim, esse estilo artístico explorava com bastante imaginação as possibilidades de representação do corpo humano, muitas vezes de forma exagerada, beirando o monstruoso.

A definição ainda vai falar do grotesco no Romantismo, mas esse tipo de literatura, que costumava misturar o grotesco com o sublime, o trágico com o cômico, é uma releitura do grotesco do Renascimento.

Os conceitos a serem utilizados serão os conceitos de grotesco no Renascimento e o grotesco no Romantismo em diante, e sua relação com o riso também demonstrada no dicionário.

A estética grotesca teve repercussão nas artes renascentistas: a pintura, a escultura, a arquitetura e a literatura. Bakhtin (2013), por meio de seu livro *A Cultura Popular Na idade Média E No Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, mostra que o riso e o grotesco são dois aspectos fundamentais tanto das artes do Renascimento quanto da cultura popular. O corpo, dentro da denominação de Bakhtin (2013) de “realismo grotesco” dada para a representação do grotesco no Renascimento, é sempre representado da seguinte maneira:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

A ênfase acontece nas partes baixas. As partes baixas como os genitais, seios, orifícios, mãos e outras partes, as quais são utilizadas para a percepção da realidade, são símbolos do baixo corporal, por serem instrumentos de percepção da realidade material. O baixo material, por sua vez, mantém um diálogo direto com a terra em seu aspecto de fertilidade, nascimento e renascimento; é a vida se renovando incessantemente. Por isso, no grotesco, as partes do corpo relacionadas à fertilidade da terra eram tão exageradas e enfatizadas; assim qualquer relação com a abundância e com a fertilidade são bem vistas pelo povo que é o primeiro a sofrer com a falta de recursos em momentos de crise das sociedades.

Como se não bastasse o exagero por si só para produzir o riso, o grotesco ainda se utiliza da relação e da contradição entre o alto e o baixo para produzir riso. E isso se dava da seguinte maneira:

A satisfação vem do rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam fatalmente por cansar. Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento [...](BAKHTIN, 2013, p. 266 – 267)

No que consiste esse alto que deve ser destronado e rebaixado? Conforme as próprias palavras “destronado” e “rebaixado” apontam que o poder real da nobreza e dos reis deveria ser destronado e a Igreja Católica, representante de um alto céu platônico, deveria ser rebaixada. Todavia, esse rebaixamento grotesco do alto não tinha o caráter satírico e subversivo da sátira grotesca que passou a acontecer a partir do Romantismo. As pessoas da Idade Média e do Renascimento acreditavam em Deus e na Igreja Católica como sua verdade e realidade última, objetiva e absoluta; tinham a convicção absoluta de que iriam para o inferno dependendo dos seus pecados. Depois da publicação da *Divina Comédia* com um inferno melhor explorado e descrito, o medo só aumentou.

Portanto, o povo daquele contexto só queria alguns dias, como os do carnaval para se liberar do peso das leis da sociedade feudal e posteriormente das leis da sociedade aristocrática, mas também da opressão ética e moral da Igreja Católica por meio de seu sistema de verdades de sua concepção religiosa de mundo. Dessa forma, o riso rabelaisiano grotesco no Renascimento era o riso da afirmação da vida em seu aspecto alegre e fértil, o exagero grotesco seria uma maneira de focar os símbolos de tudo o que representa a vida e descansar a mente da terrível opressão daquela sociedade.

Todavia, o uso do grotesco na contemporaneidade está mais relacionado ao grotesco do Romantismo, que retoma o grotesco da Idade Média e do Renascimento nas suas formas de exagerar o corpo, porém terá uma outra essência:

Na era pré-romântica e em princípios do romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos). (BAKHTIN, 2013, p. 32)

Mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN; 2013; 33)

O grotesco da contemporaneidade possui a mesma essência do grotesco do Romantismo, é pretensioso e está diretamente ligado à sátira. Está preocupado em fazer crítica social ou rebaixar um inimigo ou uma linha de pensamento inimigo, enfim o grotesco no Romantismo é uma potente arma de ataque contra algo de que se discorda.

Na contemporaneidade, as charges e as caricaturas são as formas mais populares e primárias de uso do grotesco, mas também outras artes como a literatura ainda se apropriam do grotesco, como é o caso de *Memorial do Convento*, que será melhor trabalhado no terceiro capítulo.

A partir do Romantismo temos o costume de dividir a literatura em escolas literárias como o Realismo, Naturalismo, Simbolismo, Parnasianismo, Modernismo, Pós-Modernismo e muitas outras. Apesar dessas divisões serem pertinentes e didáticas para os estudos, Octavio Paz defende a ideia de que todas essas escolas literárias, na verdade, são uma continuidade do Romantismo:

A vanguarda rompe com a tradição imediata – simbolismo e naturalismo em literatura, impressionismo em pintura – e essa ruptura é um prosseguimento da tradição iniciada pelo romantismo. Uma tradição na qual o simbolismo, o naturalismo e o impressionismo tinham sido também momentos de ruptura e de continuação (PAZ, 1984, p. 145)

A vanguarda é uma intensificação da estética da mudança, inaugurada pelo romantismo (PAZ, 1984, p.146)

Esse trecho é uma ilustração do que Octavio Paz em *Os Filhos do Barro* afirma: apesar de o Romantismo ter inaugurado uma tradição da ruptura em uma sucessão frenética de vanguardas, essas vanguardas, em última instância, são uma continuidade do Romantismo; ou seja, do Romantismo ao atual Pós-

Modernismo é possível afirmar que tudo na verdade é Romantismo. Por isso, é possível aplicar a concepção de Bakhtin (2013) do grotesco do Romantismo ainda nas obras contemporâneas e também no objeto dessa pesquisa, *Memorial do Convento*.

Por fim, a última forma de riso, a paródia. A paródia seria uma imitação cômica de alguma coisa. Mais do que imitação, a paródia sempre se apropria do cômico para criar um novo significado para o objeto parodiado. Assim, uma fórmula da paródia seria: imitação + riso (comicidade) = paródia. O dicionário ao definir paródia também segue a mesma linha de raciocínio:

Grego *paroidía*, canto ao lado de outro.

Designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente o tema\* ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou um estilo\* que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante. No geral, o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente de outros. Dessa perspectiva, a paródia constitui homenagem ao valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de mérito reconhecido: somente por exceção, ou em razão de prestígio momentâneo e fugaz, a imitação satírica se volta para escritores de segunda classe.[...]

[...] A origem da paródia remonta aos gregos: Aristóteles (*Poética*, 1448 a 12) considera que tenha sido inventada por Hegemon de Taso, poeta do século V a. C., autor da *Gigantomachia* (Batalha de Gigantes). Entretanto, já na centúria precedente se registram obras dessa natureza, escritas por Hipponax de Éfeso e pelos autores anônimos de *Magites* e *Batrachomíomachia* (Batalha das Rãs e dos Ratos): o primeiro, na opinião de Aristóteles (ib., 1448 b 38), está para a comédia\* assim como a *Iliada* e a *Odisseia* para a tragédia\*, e a segunda encerra uma paródia burlesca da *Iliada*. Levada para Roma a paródia transmitiu-se à Idade Média, e manteve-se até os nossos dias, ora parasitária das obras parodiadas, ora erguendo-se ao nível das criações autônomas e valiosas. (MOISÉS, 2010, p. 388 – 389)

Linda Hutcheon também retoma o conceito de paródia da antiguidade clássica de imitação cômica, porém ela associa a paródia com a ironia. Vamos ver como ela costura esses dois conceitos:

A maioria dos teóricos gregos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto”, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este, é presumivelmente, o ponto de partida formal para o componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. O *Oxford English Dictionary* chama à paródia:

Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, são imitados de maneira a torná-los ridículos, em especial aplicando-os a temas caricatamente impróprios; imitação de uma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterado de maneira a produzir um efeito ridículo.

No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas, como veremos no capítulo seguinte. Mas, mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p. 47-48)

Linda Hutcheon também se utiliza da definição dicionarizada para definir a paródia, todavia ela extrapola muito a concepção dicionarizada e traça uma relação direta entre paródia e ironia.

A paródia é um “canto ao lado do outro” no seu aspecto fundamental. O *Dicionário de Termos Literários* o associa ao ridículo e ao burlesco; porém Linda Hutcheon muito bem alerta que a paródia não necessariamente está associada ao ridículo. A paródia não faz somente uma relação de derrisão e rebaixamento com o objeto a ser parodiado e imitado, ela pode ser somente uma repetição de forma diferente. Em muitos casos, essa repetição é somente uma brincadeira com o objeto parodiado ou uma nova visão ou proposta interpretativa para ele.

Mesmo com o uso da derrisão sendo variável, o uso da ironia dentro da paródia é invariável, porque a paródia se estabelece por meio de uma interpretação contraditória e distanciada entre o objeto e sua imitação. Aqui já há o princípio básico do riso da contradição e do distanciamento que Linda Hutcheon também aponta. A ironia é estar falando uma coisa para significar outra, a paródia trabalha com o mesmo princípio, através da comparação de dois objetos, o parodiado e o parodiador.

Conforme dito anteriormente, esses quatro conceitos de sátira, ironia, grotesco e paródia não devem ser entendidos como tipologias do riso, mas conceitos inerentes ao riso que dialogam entre si. Bakhtin (2013) demonstra a inclinação do grotesco para a sátira a partir do Romantismo; da mesma maneira, Linda Hutcheon demonstra a relação estrutural entre ironia e paródia. Esses conceitos e o diálogo entre eles será explorado no capítulo 3 dessa dissertação, de modo a revelar a forma de representação dos personagens do romance *Memorial do Convento* por meio do uso e mecânica do riso.

### 3 O RISO EM MEMORIAL DO CONVENTO

Para fazer uma análise sincrônica com o contexto em que se passa a narrativa, esse último capítulo se dividirá em três, conforme as três classes sociais da Idade Moderna: Clero, Nobreza e Povo.

Tal abordagem, materializada na estrutura metodológica dessa dissertação, evita uma análise anacrônica do período ao pensar em uma pirâmide social da idade contemporânea, na qual a acumulação de dinheiro é o único critério para medir a ascensão social de uma pessoa. Quanto mais dinheiro a pessoa tiver, mais alta será sua colocação na pirâmide social contemporânea.

Dessa maneira, daqui em diante, o trabalho verá a aplicabilidade do riso em cada estrato social, e quais aspectos do riso e quais categorias serão mais predominantes.

#### 3.1 O RISO SOBRE O CLERO

A Igreja Católica é a primeira multinacional<sup>19</sup> bem-sucedida da história da humanidade. Toda religião estava vinculada a uma nação na antiguidade; os judeus a Israel, o hinduísmo à Índia, o zoroastrismo aos Persas e outras religiões a seus respectivos povos.

Os cristãos eram descentralizados nacionalmente e sofreram grande perseguição até Constantino unificar a Igreja Católica e transformá-la em religião oficial do Império Romano. Mas isso não durou muito, logo o Império Romano se desagregou. A Igreja Católica não conseguiu mais se livrar de sua macroestrutura e burocracia, então ela se aliou reino a reino a partir da desagregação do Império Romano.

Essa aliança consistia no seguinte: a igreja fornecia uma cultura católica e uma fé para o povo e sustentação política para os reis e seus projetos; em

---

<sup>19</sup> Quando se diz multinacional não é uma referência *Strictu Sensu* às empresas multinacionais surgidas após a Segunda Guerra Mundial, mas em um sentido *Lato Sensu* de uma entidade que opera em vários países prestando importantes serviços religiosos, ideológicos, comerciais, psicológicos e de caridade. Com o declínio da Igreja Católica na Idade Contemporânea após a prisão do Papa por Napoleão esse papel da Igreja foi descentralizado pelas empresas multinacionais, ONGs, religiões, etc. *Memorial do Convento* é influenciado pela Igreja Católica multinacional, onipresente e poderosa como é atualmente o grande irmão Google com seus diversificados aplicativos.

contrapartida, os reis defendiam a igreja e davam estabilidade para esta poder fazer sua doutrinação religiosa livremente.

Esse sistema político, no qual uma mão lavava a outra, durou até 1799 com a prisão do Papa Pio VI e depois reconfirmado por Napoleão Bonaparte, quando tomou a coroa do Papa Pio VII e se autocoroou Imperador da França.

Mas Dom João V e a construção do convento ainda estavam no antigo sistema de aliança entre estado e Igreja, no qual a Igreja Católica era uma instituição supranacional de grande prestígio e poder na maioria dos países da Europa.

Na citação feita anteriormente, sobre as reais razões de se levantar um convento em Mafra, demonstra-se que a aliança entre estado e Igreja, mais do que garantir ordem social, tem por finalidade inconfessável garantir os privilégios e caprichos dos detentores do poder tanto do estado quanto da Igreja. Por trás da construção do convento, para cumprir-se a vontade de Deus, está uma trama odiosa do clero português de barganhar com o rei, por meio da informação de a rainha já estar grávida; e por parte do rei, a vaidade de construir em Portugal algo que rivalizasse com a Basílica de São Pedro de Roma.

Assim, os personagens pertencentes ao clero, assim como o rei, são construídos para existir a irônica contradição entre aparência e realidade. Da mesma maneira que existia um bom rei na aparência e um mau rei na essência, os clérigos faziam os cultos dentro da oficialidade e o “churrasco do auto de fé” (SARAMAGO, 2012, p. 96 e 97) com o máximo de seriedade. Todavia, às escondidas, não eram assim:

[...] o caso que certo clérigo, costumeiro em andar por casas de mulheres de bem fazer e ainda melhor deixar que lhes façam, satisfazendo os apetites do estômago e desenfadando os da carne, e sempre pontualmente dizendo sua missa, quando lá lhe parecia alçava levando os bens que lhe estavam à mão, e tantas fez que um dia a ofendida, a muito mais se tirara do que o tudo que dera, tirou ela ordem de prisão, e indo os oficiais e agarradores a cumpri-la por ordem do corregedor do bairro, a uma casa onde o clérigo já estava vivendo com outras inocentes mulheres, entraram, mas tão desatentos à obrigação que não deram com ele, que estava metido em uma cama, e foram a outra onde lhes pareceu que estaria, assim dando vaza para que o padre saltasse, nu em pelo, e, disparando escada abaixo, a murro e pontapé limpou o caminho, ficaram gemendo os quadrilheiros pretos, mas conforme puderam, cainçando, correram atrás do padre pugilista e garanhão, que já lá ia pela Rua dos Espingardeiros, e eram isto oito horas da manhã, começava bem o dia, gargalhadas pelas portas e janelas, ver o clérigo a correr como lebre, com os pretos atrás, e ele de verga tesa, e bem apeirado, benza-o Deus, que um homem tão dotado o lugar dele não é servir nos altares mas na cama de serviço às mulheres [...] (SARAMAGO, 2012, p. 81)

É um completo despropósito padres pilharem coisas alheias, desfrutarem a comida e a mulher alheia. Tudo que um clérigo não deveria ser e fazer, é mostrado nessa cena. Isso entra na teoria de Bakhtin (2013) sobre a carnavalização. A definição é dada para objetos do plano superior sublime que são postos no plano do baixo material e corporal ou o contrário. Isso acontece com o objetivo de afirmar a abundância da natureza com sua infinita força de renovação do universo. Tanto o rei como os clérigos estão carnavalizados, sendo postos constantemente em situações em que transparece o caráter carnal e corporal.

Esses personagens do clero, apesar de se apropriarem da superabundância e do grotesco, não são impregnados da força renovadora, pois, como a própria narrativa vai mostrando, eles são os parasitas comedores da superabundância e inibidores da renovação do universo, eles roubam a superabundância para si, mantendo o povo na pobreza. Essa manifestação do grotesco está diretamente relacionada com o grotesco romântico, o qual dialoga com o grotesco do renascimento em seu caráter exagerado, inumano, imaginativo e monstruoso. Esse excerto não tem nada de inofensivo como o grotesco do renascimento, ele é uma crítica mordaz ao clero que prega a castidade sacerdotal para os padres, a castidade matrimonial para os casados e a castidade até para as viúvas. Porém, o ascetismo dos clérigos em muitos casos ficava somente no discurso, pois eles tinham o costume de ter amantes.

O povo já não possui muito para viver e ainda o padre vem roubar o pouco conquistado. Nesse trecho citado, o padre, representante de todo o clero, é mostrado nu, tanto na aparência corporal quanto na essência. Os clérigos são tidos como representantes de Deus na terra, nessa posição eles devem ser reflexos da virtude do próprio Deus. Inversamente o clérigo da cena é mostrado roubando, comendo e fazendo sexo; representações máximas da corporeidade e materialidade, geralmente associadas ao povo que coloca os religiosos no mesmo nível das pessoas comuns. Isso gera uma grande contradição, pois o povo não tem como admirar alguém do seu nível.

O povo viu o padre sair correndo nu pelas ruas de Lisboa feito lebre, mas isso gerou somente risos, nada de indignação e muito menos exigências para que o Santo Ofício queimasse o padre luxurioso. Na hora certa, o corredor sempre estava presente para rezar a missa. O povo, como Dona Maria Ana, vê, mas não repara no absurdo dessa situação. A igreja sumiu com o padre velocista tão rapidamente quanto apareceu desnudo. A inércia popular acontece, porque mesmo o povo sabendo da exploração sofrida, prefere manter uma relação de cumplicidade com a elite. Do mesmo modo que os escravos e servos mantinham uma relação de cumplicidade com seu senhor, o proletariado hoje mantém com os ricos empresários.

É uma grande ironia, os padres pregarem em seus sermões a virtude, o temor a Deus, o paraíso de delícias e o inferno de fogo, mas eles próprios não respeitarem coisa alguma do que dizem. Exigem dos fiéis o mais profundo respeito e submissão aos dogmas e à vontade real, mas isso serve somente para introduzir a cegueira branca no povo trabalhador e não deixá-los reparar na vida de irônicas aparências da nobreza e do clero, e das humilhantes e absurdas explorações sofridas.

Todavia, a obra trata não somente dos homens do clero, mas também das mulheres da Igreja. A representação das freiras não é muito diferente da representação dos homens:

É contudo um tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de Santa Mônica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos, irmãos e parentes até segundo grau, com o que pretende sua majestade pôr cobro ao escândalo de que são causa os freiráticos, nobres e não nobres, que frequentavam as esposas do Senhor e as deixavam grávidas no tempo de uma ave-maria, que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um João-qualquer ou um José-ninguém. Acudiu o provincial da Graça, querendo reduzi-las ao sossego e ao acatamento da real vontade, sob pena de excomunhão se a quebrassem, mas elas num rompante se amotinaram, trezentas mulheres catolicamente enfurecidas por assim as cortarem do mundo, primeira vez o fizeram, segunda vez tomam, agora se verá como forçam portas frágeis mãos femininas, e já saem as freiras, trazendo consigo violentamente a madre priora, vêm com sua cruz alçada, em procissão pela rua fora, até que ao encontro lhes sai a comunidade dos frades da Graça e lhes rogam que, pelas Cinco Chagas, detenham o motim, e aí temos armado um santo colóquio entre frades e freiras, disputando cada qual suas razões, e foi ele caso que correu o corregedor do crime a el-rei, se havia ou não de suspender a ordem, e entre ir, chegar e debater o sucesso se passou a manhã, que, para começar-lhes o dia cedo, de madrugada se tinham levantado as protestativas, e enquanto o corregedor não volta, corregedor vai, corregedor vem, ficaram por ali as freiras, sentadinhas no chão natural as mais vetustas, alertas e vivíssimas a da última safra, a apanhar o bom solzinho da estação que faz subir os corações, olhando quem ia de passagem e por curiosidade parava, que pratos destes não os temos todos os dias, e conversando com quem apetecia, em modo de ali terem se fortalecido laços proibidos visitantes que sabendo acorreram, e em acordos, requebros, horas combinadas, palavras de passe, sinais de dedos ou lencinho foi correndo o tempo até ao meio dia, e porque enfim estava o corpo querendo alimento, ali mesmo comeram dos doces que traziam nos alforjes, quem vai a guerra empadas leva, e ao cabo desta manifestação chegou contraordem do paço, que tudo voltava a moralidade primeira, posto o que recolheram vitoriosas as freiras a Santa Mônica entoando jubilosos cantos, ainda por cima consoladas com a absolvição do provincial que a mandou por portador, não em pessoa, porque bem podia apanhá-lo uma bala perdida, que isto de freiras amotinadas é a pior das batalhas. Metem, quantas vezes forçadamente, estas mulheres em reclusão conventual, aí ficam, por esta forma aliviando partições de heranças, favorecendo o morgadio e outros irmãos varões, e, estando assim presas, até o simples apertar de dedos à grade querem recusar-lhes, o clandestino encontro, o suave contato, a doce carícia, mesmo trazendo ela tantas vezes consigo o inferno, abençoado seja. Porque, enfim, se o sol atrai o âmbar e o mundo a carne, alguém haverá de ganhar alguma coisa com isso, nem que seja para aproveitar os restos daqueles que nasceram para cobrar tudo. (SARAMAGO; 2012; p. 91-92)

O parágrafo já anuncia seu caráter burlesco, logo no seu início, quando fala da contrariedade da situação a ser narrada. Primeiramente, a própria

ideia de um amotinamento organizado por mulheres é contraditória por si só, pois a mulher no século XVIII era criada para a submissão ao homem e para as tarefas domésticas, e dentro da Igreja Católica essa tradição era mais forte ainda em relação às freiras.

Outro aspecto cultural interessante para compreender o aspecto contraditório desse motim reside no fato de as mulheres não poderem sair à rua desacompanhadas, pois as ruas eram perigosas para as mulheres e “moças de família” não deveriam ficar andando sozinhas, porque isso era considerado coisa de prostituta. Tal costume é impensável e curioso aos olhos da contemporaneidade, já que as mulheres saem para encarar a selva de pedra encoxadas em ônibus lotados, sofrendo assédio no trabalho, correndo todo o tipo de risco nas ruas da cidade e em fim quando chega em casa, sofre todo tipo de abuso.<sup>20</sup> Assim esse grande grupo de freiras no meio da rua, por si só já deveria ser contraditório, risível e chocante para os passantes e para a sociedade, visto a velocidade com que a crise foi resolvida “com o retorno a moralidade anterior”.

Quando se pensa em motim de mulheres a imaginação do senso comum contemporâneo pensa em mulheres raivosas com os seios a mostra, queimando sutiã e gritando palavras de ordem pelas ruas. No século XVIII, manifestações de rua não existiam, mas as freiras conseguiram ser efetivas e chocantes a seu modo pelo simples fato de estarem na rua. A reação dessas mulheres deveria estar dentro dos padrões do pudor e do recato, conforme o narrador diz ironicamente que elas estavam “catolicamente enfurecidas”.

De onde vem tanta fúria? De onde surge a força que derruba as portas fortes do claustro? Vem do sexo ou da falta dele. A proibição real de ver pessoas que não sejam parentes atingiu diretamente a atividade sexual das freiras. É milenar a cultura de que a mulher é menos sexuada que o homem, mas no mundo acadêmico isso começou a ser quebrado a partir do século XX pela psicanálise por Freud (1997), quando trata das pulsões, por Simone de Beauvoir (1949), por Foucault (1985) e por outras pessoas que se dedicaram ao tema. Mas na cultura popular, a imagem da mulher é de pudorosa e indiferente ao sexo, portanto, as razões reais do motim das freiras acabam sendo risíveis e contraditórias, pois elas seriam as últimas pessoas que deveriam se amotinar por tais motivos.

---

<sup>20</sup> O abuso doméstico já era bastante conhecido pelas mulheres do século XVIII.

Por causa do pudor inerente à mulher e, principalmente, às freiras, seus encontros satisfaziam suas necessidades de amor e sexo; porém eles deveriam ser secretos, conforme o “apertar de mãos entre as grades” para não serem motivo de escândalo.

Esses encontros secretos aconteciam com certa frequência, pois a Igreja Católica tinha muitos religiosos mulheres e homens em seus conventos, mosteiros e seminários, tanto que Dom João V ampliou o Convento de Mafra para duzentos clérigos. Até o século XVIII era um orgulho para as famílias nobres enviarem seus filhos para os seminários, isso quando não se autoenviavam. Assim, a Igreja Católica tinha sobras de “vocações”, ao contrário dos tempos contemporâneos em que as vocações estão raras ao ponto do papado cogitar a existência de padres casados.

O excesso de “vocações” não se refletia nas vocações reais dentro da Igreja, muitos não levavam o menor jeito para o celibato e para a vida religiosa, porém as famílias, a Igreja, e os próprios clérigos insistiam em permanecer por causa do *status* social de ser um membro do clero. O Amaro do *Crime do padre Amaro* é um exemplo clássico da inaptidão de muitos para o sacerdócio e de como levavam a vida religiosa somente nas aparências.

Uma comparação contraditória feita nessa citação também é a relação entre a mulher e a guerra. Dos impérios da antiguidade até a pouco tempo atrás as mulheres inexistiam nos exércitos. A única ajuda possível que elas podiam dar era cuidar da casa, dos negócios e garantir que a pátria em todos os sentidos não desmoronasse enquanto os homens estavam na guerra. A mulher é associada à pureza, ao pudor e à delicadeza, essa força que arromba portas e essas mulheres que quando encaradas “é a pior das batalhas” acaba por formar a dicotomia básica desse riso que é violência X delicadeza.

Para finalizar a citação, o narrador utiliza explicitamente a dicotomia carnavalesca do alto X baixo, quando diz que o sol atrai o âmbar e a terra a carne. Tanto o sol quanto a terra, ambos são símbolos de fertilidade; porque o sol traz energia e luz para os seres vivos e a terra é onde a vida se renova por meio da morte e renascimento no fértil útero do interior da terra. Enfim, Terra e sol se complementam na formação da vida no planeta. Da mesma maneira, as tendências do baixo corporal e do alto mental se complementam na formação do corpo humano

e da natureza humana. Porém, os vícios sexuais descontrolados das freiras acabam por mostrar o que há de mais egoísta e mesquinho no baixo corporal:

Vejamos outra manifestação mais intensa desse baixo corporal feminino:

Vivemos em tempo que qualquer freira, como a mais natural coisa do mundo, encontra no claustro o Menino Jesus ou no coro um anjo tocando harpa, e, se está fechada em sua cela, onde, por causa do segredo, são mais corporais as manifestações, atormentam-na diabos sacudindo-lhe a cama, e assim lhe abalando os membros, os superiores em modo de lhe agitarem os seios, os inferiores tanto que freme e transpira a fenda que no corpo há, janela do inferno, se não porta do céu, esta por estar gozando, aquela porque gozou, e em tudo isto se acredita [...] (SARAMAGO, 2012, p. 201)

Esse trecho tem uma representação bastante realista de uma situação muito comum dentro das igrejas que é a masturbação. É comum pensar que os clérigos ficam o dia inteiro rezando, estudando e participando dos eventos Igreja, porém eles têm um considerável tempo ocioso em que ficam em suas celas.

A masturbação é fortemente associada aos homens, por seus resultados mais visíveis. No caso da freira, além do fato de ela ser mulher há também o fato de ela ser uma religiosa, assim a apresentação dessa cena é duplamente contraditória, risível e inesperada. Saramago rompe com a ideia de pureza associada às mulheres, a maioria dos escritores homens por mais liberais que sejam, preservam certa concepção idealizada da mulher, que afinal é o que ele quer ver nelas. Saramago não possui essa concepção milenar da mulher representando-as de forma realista, tanto no sentido da estética quanto do realismo de representação minuciosa da realidade, quanto no sentido de se aproximar de uma representação da essência da mulher em suas virtudes e defeitos. Durante toda a carreira literária de José Saramago, as mulheres sempre tiveram lugar de destaque em suas obras sem reproduzir preconceitos e estereótipos.

Quem também possui uma aparência bastante corporal são os santos:

As populações vêm ao caminho festejar a passagem, só estranham de ver os santos deitados, e nisso têm razão, que mais formoso e edificante espetáculo não dariam as sacras figuras se viajassem de pé sobre os carros, como se fossem de andor, até os mais baixitos, que não chegam a três metros, medida nossa, seriam avistados de longe, que fariam os dois da frente, S. Vicente e S. Sebastião, quase cinco metros de altura, gigantões atléticos, Hércules cristãos, campeões da fé [...]. (SARAMAGO, 2012, p. 312)

É dada ênfase à corporeidade e materialidade da representação dos santos. Contudo tal realce é feito para o leitor criar uma ironia, pois quando é dito “edificante espetáculo” quer-se dizer que a simples passagem de estátuas nada possui de edificante, contrariamente ao pensamento da massa. A evidência do tamanho exagerado das estátuas revela a preocupação da igreja em ostentar belos adornos na aparência dos templos, ao invés de se dedicar aos problemas na essência da religião.

Até mesmo a essência da religião é problemática pela razão de o tamanho dos santos ser desigual, revelando o incentivo à louvação dos santos ser, da mesma forma, desigual. Isso não deveria acontecer, porque, em tese, não existe o fato de alguém ser mais ou menos santo, deve-se alcançar ou não a santidade. O narrador destaca a beleza física dos santos, mas isso é feito por meio de comparação com Hércules, que, por ironia, é herói da cultura pagã.

A igreja católica durante séculos perseguiu os pagãos, porém simultaneamente acabou absorvendo elementos do paganismo à religião, o que configura uma enorme contradição. “Os gigantões atléticos” e “campeões da fé” são expressões que dão ênfase irônica nessa contradição da essência da religião, manifesta na aparência.

*Memorial do Convento* acaba se tornando um grande romance por sua habilidade de congregar bem X mal, aparência X essência. Essas forças que são antagônicas por natureza, a ironia, com sua dupla visão das coisas, consegue unir e equilibrar os opostos, formando a totalidade do indivíduo. Os personagens da nobreza são bastante problemáticos e vacilam na corda bamba do bem e do mal, conseqüentemente a ironia traz leveza e equilíbrio às atitudes pesadas. Lukács (2012) diz que apesar de o romance ser a epopeia sem Deus, sem perfeição e sem homogeneidade, ele ainda aspira à totalidade. Assim o uso da ironia busca formar uma ordem dentro de um universo heterogêneo e problemático.

Assim, na representação do clero, a sátira grotesca e a ironia

aparecem de forma dominante. A representação dos membros do clero é feita de forma grotesca, exagerando sua sexualidade, violência, mau-caráter e outras características relacionadas ao baixo corporal de forma a existir uma contradição entre o que eles deveriam ser e o que eles realmente são. A realidade dos clérigos da Igreja é posta no baixo, enquanto as expectativas da própria Igreja Católica e da sociedade os colocam no alto.

Outra constatação interessante está na crítica à doutrina da própria Igreja. Essa crítica acontece de forma irônica, pois os santos, apesar de serem gigantes, não chegam a serem grotescos; porque possuem todo um processo de criação artística, o qual os associa à estética do belo. A ênfase no tamanho das estátuas dos santos comparando-as a Hércules tem por finalidade mostrar a estratégia da contrarreforma de construir igrejas monumentais e estátuas de santo também grandiosas para demonstrar força e poder. A ironia de tudo isso é que tanta preocupação com a aparência e com a comunicação da Igreja não se refletem na essência, porque os homens e mulheres da Igreja, mal conseguem esconder sua inclinação para o pecado e para o baixo corporal. Portanto, essa inadequação da aparência com a essência acaba por formar um dos efeitos mais importantes da ironia que é o “niilismo”. A descrença na comunicação doutrinária da igreja por ela ser contraditória, acaba por colocá-la no descrédito e mostrar suas segundas intenções.

Uma crítica mais direta e irônica à doutrina da Igreja Católica aparece na próxima citação:

[...] tolo foi Cristo que nunca pôs mitra na cabeça, seria filho de Deus, não duvido, mas rústico era, porque desde sempre se sabe que nenhuma religião vingará sem mitra, tiara ou chapéu coco, pusesse-o ele e passava logo a sumo sacerdote, teria sido governador em vez de Pôncio Pilatos, olha do que eu me livre, assim é que o mundo está bem, não fosse ele como o fizeram e não me veriam patriarca, pagai portanto o devido, dai a César o que é de Deus, a Deus o que é de César, depois cá faremos as contas e distribuiremos o dinheiro, pataca a mim, a ti pataca [...] (SARAMAGO, 2012, p. 151-152)

Tendo saído para se pôr a caminho, veio um homem correndo, e, ajoelhando-se diante dele, perguntou-lhe: Bom Mestre, que devo fazer para alcançar a vida eterna? Jesus disse-lhe: Porque me chamas bom? Ninguém é bom senão Deus. Tu conheces os mandamentos: “Não mates, não cometas adultério, não furtas, não diga falso testemunho, não cometerás fraude, honra teu pai e tua mãe”. Ele, respondendo, disse: Mestre, todas estas coisas tenho observado desde a minha mocidade.

Jesus, pondo nele os olhos, mostrou-lhe afeto, e disse-lhe: Uma coisa te falta; vai, vende quanto tens, dá-o aos pobres e terás um tesouro nos céus; depois vem e segue-me. Mas ele, entristecido por esta palavra, retirou-se desgostoso, porque tinha muitos bens. Jesus, olhando em roda, disse a seus discípulos: Quanto é difícil que entrem no reino de Deus os que têm riquezas! Os discípulos assombravam-se das suas palavras. Mas Jesus de novo lhes disse: Meus filhos, quanto é difícil entrarem no reino de Deus os que confiam nas riquezas! Mais fácil é passar um camelo pelo orifício de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus. Eles, cada vez mais admirados, diziam uns para os outros: Quem pode logo salvar-se? Jesus, olhando para eles, disse: Para os homens isto é impossível, mas não para Deus, porque a Deus tudo é possível. (MARCOS 10:17-27)

Dizem que o discurso do Papa Francisco de pregar uma Igreja pobre é completamente inovador, mas seus inspiradores Francisco de Assis e Jesus Cristo já falavam isso muito antes. O cristianismo só foi pobre quando era perseguido de forma implacável pelo Império Romano e pelos Judeus. O cristianismo quando operava na marginalidade, no segredo e na ilegalidade conseguia manter-se livre das malélicas influências do mundo político e estatal. Em 311, foi promulgado o Édito de Milão que retirava o cristianismo da ilegalidade, dava apoio estatal à nova religião oficial do império e ainda restituía as posses confiscadas dos cristãos. Por fim, em 325, no Concílio de Nicéia, divergências doutrinárias são desfeitas. E assim, com muitos bens, unidade política e unidade doutrinária nasce a Igreja Católica que de 325 até os dias de hoje não para de crescer, tornando-se a atual instituição rica,

gigantesca, patriarcal e kafkiana.<sup>21</sup>

Pela própria origem da Igreja Católica Apostólica Romana nesses éditos e concílios, tem sido um desafio gigantesco para o catolicismo ser humilde e pobre. Com templos grandiosos, com ações de diferentes empresas, com uma enorme burocracia estatal e muito dinheiro no Banco do Vaticano; a Igreja Católica teria de se desfazer de tudo isso para verdadeiramente ser “pobre”. Os bispos e demais clérigos que administram a Igreja Católica teriam que se desfazer de todo esse capital, estrutura e poder para se aproximarem do Cristo. Eles estão na mesma situação do homem rico que foi aconselhado por Jesus a abandonar todas as riquezas e segui-lo.

Jesus é insistente em pregar a humildade a seus fiéis, Paulo de Tarso, Santo Agostinho, Francisco de Assis e o Papa Francisco também são. Somente a Igreja Católica quem tem insistido em sua estrutura gigantesca. O Papa Francisco tem utilizado vestimentas mais simples e tem usado menos jóias na execução dos rituais. Mas tudo é insuficiente para combater a ostentação dentro da Igreja. Essa insistência em ostentar é muito perigosa para o futuro do catolicismo com o crescimento dos evangélicos. Essas novas religiões pentecostais e neopentecostais surgidas a partir do século XIX estão tomando o mercado religioso do Catolicismo com uma bíblia no bolso do terno, uma centena de cadeiras de plástico, um prédio alugado e inovadores métodos arrecadatários. A Igreja Católica deve reagir para não ter o mesmo fim do Império Romano do ocidente, vai acabar se desagregando pela dificuldade de administrar uma igreja gigantesca, enfim será esmagada pelo seu próprio peso institucional.

Assim, na citação acima quando menciona a mitra, está usando-a como um símbolo do poder temporal, da ostentação e da hierarquia dentro da Igreja Católica, pois, na hierarquia da Igreja, somente bispos a podem utilizar<sup>22</sup> e as mitras gloriosas tem toda uma elaboração artística com ouro e pedras preciosas. Quando é proposta a burlesca comparação entre a mitra e um chapéu de coco existe uma crítica ao fato de que o poder dentro da Igreja é completamente arbitrário e não natural. Quem dá a simbologia à mitra e ao poder que ela confere a seus usuários

---

<sup>21</sup> Kafkiano aqui está no sentido do estabelecimento de uma racionalidade moral e legislativa que na prática leva à irracionalidade das relações sociais e do sentido da vida conforme acontece em *O Castelo* e *O Processo*. A Igreja Católica tenta influenciar moral e espiritualmente a vida das pessoas com códigos e ideologias que não faziam sentido nem há mil anos.

<sup>22</sup> Lembrando que o papa, os cardeais e os arcebispos também são bispos.

são os líderes da Igreja. Eles outorgam poder a si próprios e depois se preocupam em dar uma explicação metafísica para o seu poder. Um pastor pode colocar um chapéu de *cowboy* na cabeça e dizer que aquilo é sagrado; se os fiéis acreditarem, o chapéu passa a ser uma relíquia sagrada.

Por isso, o narrador tem razão em dizer que se Jesus tivesse utilizado mitra na cabeça, teria tomado o lugar de sumo sacerdote de Caifás ou de governador de Poncio Pilatos, porque os judeus esperavam um Messias libertador, vestindo trajes de gala e conclamando o povo a lutar contra o jugo romano. Eles jamais adotariam um messias humilde na companhia de pescadores, cobradores de impostos, prostitutas, samaritanos, deficientes físicos, doentes, ladrões e do povo miserável.

A contradição entre a humildade e a caridade pregadas por Jesus colide com a ostentação religiosa de anos mais tarde. A contradição entre humildade X vaidade proposita por uma visão distanciada acaba sendo risível por estar saindo dos pensamentos do patriarca da igreja. Ele considera inconcebível uma Igreja Católica humilde, ele gosta da igreja poderosa e gigantesca com todos o servindo, o patriarca não quer servir a comunidade religiosa conforme Jesus ensinou pela simbologia do lava pés. Assim, o patriarca considera que essa é a ordem natural das coisas, porém o narrador não compartilha da mesma opinião, porque coloca o burlesco chapéu de coco nos pensamentos do personagem e explicita o egoísmo do patriarca quando ele diz que o mundo está bem dessa maneira, e se fosse diferente, ele não seria patriarca.

O egoísmo explícito e o chapéu de coco são dois gatilhos para o leitor ler o texto de forma irônica. O receptor do texto deve refutar a tese egoísta do patriarca, e aprovar a humildade de Jesus Cristo avesso a mitras. A comparação proposta entre a doutrina primitiva dos Pais da Igreja sobre a humildade representada por Jesus *versus* a ostentação da Igreja Católica do século XVIII representada pelo patriarca é a comparação contraditória básica que produz o riso nesse trecho, tanto no nível ideológico, quanto no nível pessoal das figuras de Jesus e do patriarca.

Essa contradição ainda tem mais um reforço, quando o patriarca segue adiante em seus pensamentos e invoca o versículo 17 do capítulo 12 do *Evangelho segundo Marcos* de forma paródica. O versículo original diz: “Dai, pois, o que é de César a César, e o que é de Deus a Deus”; porém o patriarca de forma

provocativa inverte a ordem lógica do versículo, dizendo “dai a César o que é de Deus, e a Deus o que é de César. Isso configura uma paródia pelo simples fato de ser um texto ao lado de outro, mas também, por causa da derrisão risível que ela propõe. A inversão deliberada da ordem lógica Deus  $\in$ <sup>23</sup> Deus, César  $\in$  César para Deus  $\in$  César, César  $\in$  Deus é absurda, pois, na verdade, Deus  $\notin$ <sup>24</sup> César, César  $\notin$  Deus; portanto, o narratário quer dizer que a frase bíblica parodiada é verdadeira e a paródia é falsa.

Essa paródia, por causa dessa estruturação risível e absurda, tem o sentido de criticar à união entre Estado e Igreja. Pois Jesus sabia que seus fiéis deviam obedecer as leis do estado romano, mas seus objetivos principais deveriam ser a salvação eterna. Mas também, essa frase deixa claro a separação entre Igreja e Estado tanto quanto a separação entre Ceús e Terra.

A separação entre estado e Igreja aconteceu, conforme dito anteriormente, mas o catolicismo se aliou ao Império Romano e tem se aliado aos estados sucessores. A Igreja Católica é isenta do pagamento de impostos no Brasil em Portugal e em muitos outros países. Quando o patriarca diz que vai dividir o dinheiro “pataca a mim, a ti pataca”, fica claro que a Igreja não tinha uma contabilidade clara, os clérigos dividiam as doações como queriam e o patriarca, por ter um cargo hierárquico mais alto, levava uma parte maior. Também, na contemporaneidade, a Igreja Católica não tem uma contabilidade transparente<sup>25</sup>. Seria anacrônico cobrar transparência da Igreja Católica do século XVIII, mas esse trecho aborda essencialmente, o fato de o dinheiro arrecadado em doações levar fins obscuros.

Portanto, o narrador, ao retomar Jesus Cristo em comparação ao patriarca, mostra o quão contraditória é a origem da Igreja Católica com relação ao que ela se tornou. A ironia paródica aponta uma crítica para uma Igreja vaidosa, materialista, parceira estatal e corrupta; a qual tem se olhado no espelho e admitido seus erros, mas é preciso fazer mais.

Lembrando que as maiores construções da Europa até o século XVIII estavam diretamente relacionadas ao cristianismo, levantar conventos e igrejas majestosos para Deus era o melhor dos investimentos. As maiores

<sup>23</sup> Símbolo matemático de pertence.

<sup>24</sup> Símbolo matemático de não-pertence.

<sup>25</sup> As outras religiões igualmente não possuem uma contabilidade transparente. A cultura da transparência é contemporânea.

construções do mundo são para os deuses “consumo”, “democracia” e “liberdade” na contemporaneidade, e nada garante que futuramente com a mudança de paradigmas essas construções não se tornem símbolos de ostentação como o Convento de Mafra, *A caverna* reflete exatamente sobre essa temática. A vida se tornou o *big brother* dos ratos girando uma roda em uma gaiola. Saramago não perdeu a oportunidade de criticar os deuses dos tempos atuais em outras obras, mas em *Memorial do Convento* e em outros romances históricos são criticados os homens e a doutrina do Deus de tempos passados.

### 3.2 O RISO SOBRE A NOBREZA

Dom João V encarna a clássica figura do rei absolutista. O monarca sempre tenta conciliar os interesses das diferentes camadas sociais, desde a elite até os mais pobres. Porém, todo o poder sempre deve estar centralizado no rei e nada pode prejudicar seus interesses. O parágrafo abaixo ilustra isso:

Medita Dom João V no que fará a tão grandes somas de dinheiro, a tão extrema riqueza, medita e hoje e ontem meditou, e sempre concluiu que a alma há de ser a primeira consideração, por todos os meios devemos preservá-la sobretudo quando a podem consolar também os confortos da terra e do corpo. Vá pois o frade e à freira o necessário, vá também o supérfluo, porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes, e a Roma, se com bom dinheiro lhe pagamos para ter o Santo Ofício, vá mais quanto ela pedir por menos cruentas benfeitorias, a troco de embaixadas e presentes, e se desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa, para o meu convento de Mafra, pagando-se, com o ouro das minhas minas e mais fazendas, os recheios e ornamentos, que deixarão, como dirá o frade historiador, ricos os artífices de lá, e a nós, vendendo-os, aos ornamentos e recheios, admirados. De Portugal não se requeira mais do que pedra, tijolo e lenha para queimar, e homens para força bruta, ciência pouca. (SARAMAGO; 2012, p. 219)

Essa descrição do planejamento do rei sobre o que fazer com as riquezas vindas do Brasil e das Índias se baseia em uma ironia. Primeiramente, o narrador diz que o monarca está preocupado com a salvação de sua alma, todavia, em seguida, a própria lógica de pensamento do rei associa sua salvação ao materialismo, quando faz referência aos “confortos da terra e do corpo”. Na alegoria da caverna de Platão (2014) do livro VII de *A república*, as estatuetas e as suas

sombras não são iguais. Entre outras coisas a alegoria da caverna trata da relação existente entre real X ideal. Ambos dependem um do outro para existir, de forma a se completarem e nunca se misturarem. Assim a lógica do rei de tentar misturar o sublime com o material, querendo obter vantagens, acaba se tornando absurda. O equivocado raciocínio do monarca acaba formando o que Muecke (1995) denomina de ironia autotraidora, pois ele mesmo acaba invalidando o argumento utilizado ao tentar fazer a mistura espiritualidade/materialidade.

Quando se trata de falar dos projetos patrióticos e individuais do rei, eles sempre são tratados com ironia para mostrar as reais intenções do rei por trás de seu discurso oficial. A descrença e o niilismo pressupostos na ironia não propõe algo melhor para o que o rei diz, mas retalia como falso o discurso do rei Dom João V.

Mais que utilizar um argumento inválido, as reais intenções de Dom João V acabam transparecendo, ou seja, de utilizar o dinheiro apenas em proveito próprio e da Igreja Católica. À freira, é dado dinheiro para a satisfação dos desejos sexuais chamados de “aconchego dos lençóis e outras partes”. O frade também recebe para fingir justificar os inúmeros pecados do rei por meio da oração e interceder pelos interesses do rei junto à Igreja, a mesma que concede o Santo Ofício à administração real como uma ferramenta para o controle das massas. Essa instituição católica era um dos pilares de sustentação do absolutismo na Europa. O rei torna-se inquestionável por meio do Santo Ofício, governando a seu bel-prazer sem maiores problemas.

Outra irônica discrepância dos pensamentos de Dom João V reside na ciência de nações europeias estarem lucrando com a construção do convento, pois lucraram bastante vendendo produtos de alto valor agregado para a construção do convento como os ornamentos artísticos feitos em ouro e prata, enquanto o povo português contribuía com produtos de baixo valor agregado e bancando os gastos da construção. Dessa maneira, a construção do convento paradoxalmente deixou os países estrangeiros mais ricos e os portugueses mais pobres.

O soberano consegue ver a problemática da situação. Contudo, não é capaz de enxergar e tomar consciência da totalidade da situação e fazer mudanças. O rei sofre a mesma cegueira branca da sociedade contemporânea. As pessoas de hoje sabem das injustiças existentes no mundo, da ingerência dos governantes e da exploração sofrida diariamente, entretanto nada disso é

transformado em atitudes para efetivas mudanças. Veem os problemas, mas não enxergam como isso lhes afetará a médio e longo prazo.

A sociedade contemporânea também é assim. O avanço das tecnologias de comunicação possibilitou o acesso à informação por todos, todos sabem da vida de todos, porém toda essa informação não se transforma em algo útil e construtivo para o indivíduo e a sociedade.

Muecke (1996, p. 52) diz que “o traço básico da ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência”. O parágrafo ainda mostra uma grande discrepância entre a aparência e a essência. Nas atitudes oficiais, o soberano sempre procura mostrar uma aparência de bom católico e homem piedoso preocupado com o reino e com os súditos, enquanto na essência dos seus pensamentos, temos um rei de ações nada católicas que considera os súditos homens “analfabetos” e “rústicos”.

Por isso, no plano das ideias e no planejamento do que ele queria para o Reino de Portugal, Dom João V é tratado com ironia. A ironia revela a contradição de seus planos, fazendo o leitor ter uma leitura niilista de descrença com relação à maneira de Dom João V governar e os rumos tomados pela sociedade portuguesa.

As ideias de Dom João V são tratadas com ironia, mas também o riso contempla o aspecto material e corporal do rei. Ele é sempre colocado em situações em que transparecem o seu caráter carnal e humano:

Enfim, el-rei abriu os olhos, escapou, não foi desta, mas fica com as pernas frouxas, as mãos trêmulas, o rosto pálido, nem parece aquele galante homem que derruba freiras com um gesto, e quem diz freiras diz as que o não são, ainda o ano passado teve uma francesa um filho da sua lavra, se agora o vissem as amantes reclusas e libertas não reconheceriam neste murcho e apagado homenzinho o real e infatigável cobridor. (SARAMAGO, 2012, p. 110)

Não existe nada mais humano do que ficar doente, fazer sexo e procriar. Todavia, o rei governava por direito divino, sendo quase um semideus de perfeição, ao menos nas aparências. Por serem conflitantes, essas duas imagens são risíveis, pois o rei que está no alto é colocado no plano material e corporal, e isso está completamente errado. Dessa maneira, o riso surge como uma ferramenta de expurgação e correção das coisas erradas que existem no mundo. Os buracos

por onde o rei defeca, urina, come e faz sexo, antes escondidos pela áurea épica de perfeição, agora são revelados e ganham destaque, para que haja o rebaixamento do monarca.

Lukács (2012) afirma que o gênero épico é fechado, perfeito e com respostas para todas as perguntas, enquanto o gênero romance faz o caminho inverso, abrindo o mundo para infinitos questionamentos e sempre o envolvendo num processo de construção, destruição e reconstrução. O mundo sempre está incompleto. Mais do que simplesmente destruir o caráter épico que envolve o rei, uma série de situações fazem com que se questione a legitimidade de seu governo. O fato de o rei ser mostrado como uma figura contraditória é engraçado por si só. Segundo Pirandello (1996, p. 169), “O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão”. No trecho citado acima, são mostradas todas as coisas que o rei não deveria fazer, incompatíveis com seu posto. Em todo o livro, características elevadas e rebaixadas, como a fertilidade e a impotência sexual, o divino e o humano, são postas lado a lado e criam um ótimo efeito humorístico.

A contradição da figura de Dom João V é desenvolvida por Saramago ao contrabalancear no personagem uma face do rei politicamente correto, bom católico e bom soberano, e outra do homem prepotente e sonhador, que se relaciona com as freiras às escondidas e trata mal a esposa. Em essência, ele tem todos os defeitos que um rei não deveria ter, enquanto, nas aparências, forja um excelente espetáculo para o povo, inaugurando o convento, participando de festividades, sendo presença certa nos rituais católicos e distribuindo dinheiro.

Minois (2003) diz que os políticos contemporâneos interpretam uma comédia para os seus eleitores, sendo divertidos, fazendo discursos engraçados, satirizando seus concorrentes, se fingindo de membros do povo, etc. Dom João V, por sua vez, representava o gênero trágico, encenando ser um comandante sério, piedoso, justo e católico para as massas. Apenas suas atitudes extraoficiais eram cômicas, pelo fato de o povo não saber das proezas secretas do rei. Seja o gênero dramático dos governantes a comédia ou a tragédia, o povo, ao longo dos tempos, sempre quis ver um bom espetáculo.

O show de Dom João V tem um *script* a ser seguido, pois, por trás de todo grande déspota, existe um discurso despótico. Ao longo da história, o discurso dos comandantes autoritários se repete, sem nem mesmo mudar os

argumentos. Vejamos uma fala do rei a título de exemplificação:

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Maфра quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar, não lhes valendo considerações de família, dependência ou anterior obrigação, porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência, tenho dito. (SARAMAGO, 2012, p. 282)

Marcado pelo autoritarismo, seu pronunciamento ignora qualquer noção moral, ética ou de bem comum, pois “nada está acima da vontade real”. Esse tipo de situação era comum no século XVIII, porque os governos eram absolutistas, sendo centradas no rei as funções de fazer justiça, governar, legislar e cuidar dos assuntos religiosos. Estado e religião se confundiam pela razão de o rei ser considerado o representante divino entre os homens e, por isso, todas as suas ordens deveriam ser acatadas. Inclusive a construção do convento é justificada, por ser supostamente proveniente da vontade divina. Assim, a Igreja Católica, em troca de dinheiro e *status*, usava Deus para justificar todas as atitudes do rei por mais absurdas que fossem.

A reprovação do narrador fica evidente contra esse tipo de postura, então ele se utiliza da ironia para desconstruir o discurso do rei. Segundo Muecke (1995), a ironia é um discurso em que a pessoa nega para afirmar algo ou afirma para negar. No trecho anterior, algumas palavras como “todos”, “nenhum”, “nada”, “em vão”, “retirando”, “violência”, “obrigação” e “precisamente” têm a função de exagerar o caráter autoritário dessas ordens, tornando-as grotescas e as destronando num processo de carnavalização. Essas palavras sinalizam para o leitor que a verdade está invertida. Apesar de o rei não desejar revelar as reais intenções, de suas ordens, porém a própria fala dele funciona como uma contra-argumentação eficiente a ele, passando as reais intenções de seu discurso. É o que Muecke (1995) classifica como ironia autotraidora.

Exagerado e destronado, o discurso se torna bivocal com o narrador, que se utiliza da voz do rei para afirmar, negando suas atitudes. A fala contém a própria argumentação que a desconstrói; quando Dom João V ordena que se use da violência e não se respeite a família e diz que a motivação das obras do convento é

divina, o narratário declara o contrário, que a violência é absurda e desnecessária, a família deve ser respeitada e a construção do convento possui motivações mesquinhas.

Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais, diz que o grotesco na Idade Média exagerava e deformava os defeitos de alguém ou de algo no sentido de oferecer uma nova visão sobre aquilo, de forma a fortalecer e renovar aquele objeto e o mundo que o cerca. Saramago, durante toda a narrativa, também se serve da estética grotesca, porém completamente desprovida do caráter renovador; a intenção não é afirmar o poder do rei, mas questionar e fazer uma destruição total dessa figura e do que ela representa.

Não há espaço para o riso alegre que renova o mundo, o que de fato acontece é uma sátira grotesca da figura do rei que enfoca exageradamente sua sexualidade e outros aspectos corporais, além da truculência e violência com a qual governa dentro da esfera extraoficial.

A falta de solução para esses problemas mostra o caráter humorístico da narrativa. Como dito anteriormente, o humor acontece quando se constata a contradição, e o desenvolvimento narrativo de *Memorial do Convento* nada mais é que uma sucessão de atitudes incompatíveis do rei, da Igreja, da elite e até mesmo da vida miserável e injusta do povo. Essa série de opostos leva à construção de um mundo completamente absurdo, do qual nunca se tem certeza de nada. Esse riso triste de impotência frente ao movimento da vida é a essência do humor no romance de Saramago.

A arma do riso amargo destrói o mundo e as ideias que o regem, todavia sem propor uma solução para os problemas denunciados, despreocupada em reconstruir o que foi destruído. Isso porque o ironista em nada crê, não se compromete e tudo trai.

Nenhuma solução é apontada para as diversas injustiças apresentadas na obra, por simplesmente não haver solução para elas; não há lógica em se reconstruir algo quando não se acredita no novo objeto construído. Mesmo abertamente se dizendo comunista, o autor não propõe uma forma de governo melhor em relação ao absolutismo, por ao mesmo tempo ser pessimista e acreditar que nada pode melhorar o mundo. Só resta mostrar suas contradições e tragédias para delas rir.

O governante autoritário é absoluto, não existe alguém para questioná-lo. Minois (2003) explica que na Idade Média os bobos da corte eram populares por divertirem os reis e os nobres, mas também faziam críticas, por meio do riso, à sociedade e ao próprio monarca. O bobo, por ser tachado de louco, não era levado a sério e nem era punido, porém suas críticas davam ao rei uma visão diferenciada do reino e de si próprio, não o deixando se afastar da realidade, de forma a poder governar com mais sabedoria. Dom João V não tinha opositores, nem bobos da corte ou qualquer outro tipo de contrapoder, portanto, ficava completamente desligado da realidade, tomando decisões absurdas.

No dia seguinte, D. João V mandou chamar o arquiteto de Mafra, um tal João Frederico Ludovice que é alemão escrito à portuguesa, e disse-lhe sem outros rodeios, É minha vontade que seja construída na corte uma igreja como a de S. Pedro de Roma, e, tendo assim dito, olhou severamente o artista. Ora, a um rei nunca se diz não, e este Ludovice, que enquanto viveu na Itália se chamou Ludovisi, assim já por duas vezes abandonando o nome familiar de Ludwig, sabe que na vida, para ser bem-sucedida, haverá de ser conciliadora, sobretudo por quem a viva entre os degraus do altar e os degraus do trono. Porém, há limites, este rei não sabe o que pede é tolo, é néscio, se julga que a simples vontade, mesmo real, faz nascer um Bramante, um Rafael [...] (SARAMAGO, 2012, p. 270)

[...] Saiba vossa majestade que, haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais, Já o mês passado me disseste o mesmo, E também o outro mês, e o ano que lá vai, por este andar acabamos vendo o fundo do saco, majestade, Está longe daqui o fundo dos nossos sacos, um no Brasil, outro na Índia, quando se esgotarem vamos sabê-lo com tão grande atraso que poderemos então dizer, afinal estávamos pobres e não sabíamos, Se vossa majestade me perdoa o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos, Mas, graças sejam dadas a Deus, o dinheiro não tem faltado, Pois não, e a minha experiência contabilística lembra-me todos os dias que o pior pobre é aquele a quem o dinheiro não falta, isso se passa em Portugal, que é um saco sem fundo, entra-lhe o dinheiro pela boca e sai-lhe pelo cu, com perdão de vossa majestade,... (SARAMAGO, 2012, p. 274).

Como se pode perceber no trecho, o rei era inquestionável, mesmo fazendo pedidos absurdos, mas isso não impedia que alguns personagens procurassem conscientizá-lo. O arquiteto Ludovice e o guarda-livros tentam reconduzi-lo à realidade, dizendo ser impossível construir uma basílica igual a São Pedro de Roma e continuar a gastança no reino da maneira como estava. O rei ignorava qualquer advertência ou aviso e sua vontade sempre deveria ser acatada,

nem que para isso fosse preciso dobrar o salário do guarda-livros ou ampliar o convento e torná-lo uma construção monumental.

A fim de não atrapalhar seus planos, o rei finge ser ignorante quanto à situação econômica do reino, repetindo a famosa expressão “estava pobre e não sabia”. O prudente e espirituoso guarda-livros parodia o dito popular utilizado para desconstruir sua declaração, dizendo que o monarca “está pobre e sabe”. Essa simples inversão do ditado deixa a fala do rei cômica, rebaixando-a e invalidando-a. A oposição contraditória saber X não-saber proposta pela paródia do guarda-livros subverte a fala principal do rei de fingir não-saber. Retoricamente derrotado e sem mais argumentos a dar, Dom João V dobra o salário do guarda-livros, vencendo a discussão, e sua vontade prevalece de qualquer maneira. Ludovice, que o considera louco por pedir algo tão absurdo, consegue fazê-lo desistir de construir São Pedro de Lisboa.

A ideia de construir a igreja de São Pedro de Lisboa representa o quanto o rei está fora da realidade. A exemplo de Dom Quixote, o rei distorce a verdadeira situação até que se torne grotesca, ao projetar as próprias ilusões. Entre outros motivos, o que faz a narrativa engraçada é o conflito existente entre sonho e realidade. O rei deseja ser eternamente lembrado como o rei que mandou construir o Convento de Mafra, mas uma construção tão grandiosa está fora das possibilidades de Portugal. Dom Quixote deseja ser lembrado pelas façanhas de seu “braço forte” e pelas donzelas que defendia. Todavia, ser um cavaleiro andante faz parte do contexto da Idade Média, e não da Moderna. Todo o tempo é mostrado ao rei que os rumos dados à administração de Portugal estão errados, mas, conforme as citações anteriores, ele insiste em distorcer a realidade para satisfazer o seu ego megalomaniaco.

Bakhtin aponta que (2013) o grotesco na Idade Média exagerava tudo o que era bom com o objetivo de enaltecer esses valores. O grotesco na contemporaneidade, inversamente, exagera tudo o que existe de ruim em nossa sociedade, com a finalidade de expurgar esses males. O grotesco na contemporaneidade trabalha com o exagero de coisas relacionadas à realidade material que nossa percepção de mundo torna ruim; enquanto o grotesco na Idade Média faz a mesma coisa, mas tomando os aspectos da materialidade corporal como se fosse algo bom. Por isso, o grotesco na Idade Média confirma os valores de seu tempo com um riso alegre, todavia a partir do romantismo o riso é crítico e renega de

forma triste os valores do nosso tempo.

Em *Dom Quixote*, essa estética ainda está impregnada de seu aspecto renovador, pois, mesmo com a realidade vencendo no final, a loucura é vista como algo bom, que renova o universo à sua volta e o transforma em um lugar melhor, unindo casais apaixonados, libertando os presos das galés, ajudando o rapaz que estava apanhando de seu senhor dentre outras coisas.

Mas todas essas melhorias só acontecem porque Dom Quixote, em essência, é um sujeito bom. Ninguém encara os gigantes (moinhos de vento) com tamanha coragem, ninguém tem tanta sede de justiça quanto ele, ninguém tem mais honestidade e sinceridade no que diz, ninguém é tão prestativo a ajudar o próximo e ninguém é tão persistente em seus objetivos, mesmo com o imaginário Mago Freston atrapalhando-o. Como seria bom se o mundo fosse igual à imaginação de Dom Quixote. Seu poder renovador é tão forte, porque ele é um sujeito bom em essência. Por causa dessa alma boa, contrariamente a Dom João V, o engenhoso fidalgo consegue conquistar o amor e simpatia dos leitores.

Em oposição a Dom Quixote, as loucuras e decisões autoritárias de Dom João V destroem o mundo a sua volta que, sem qualquer perspectiva de renascimento ou renovação, permanece destruído. As pessoas morreram para construir o convento, os gastos do rei tiveram sérios efeitos sobre a economia portuguesa, a filha é infeliz casando-se com o príncipe da Espanha e a rainha é tratada como uma geradora de sangue azul. Além disso, o rei é prepotente, luxurioso, malandro; enfim, ele é mostrado como um sujeito sem nenhum caráter.

O pior de tudo é que a maioria dos governantes são parecidos com esse personagem. Não existe uma perspectiva de renovação, pelo motivo de que Portugal sofre até hoje com as más gestões dos reis de séculos atrás. Contemporaneamente, Portugal é visto como a periferia da Europa, sendo incluído no grupo de países chamados PIGS<sup>26</sup>. Todo esse contexto de decadência sofrido pelo povo português parece um caminho sem volta.

Como mostrado anteriormente, *Memorial do Convento* é uma narrativa ambientada num passado distante com personagens históricas inclusas,

---

<sup>26</sup> Portugal, Italy, Greece, Spain. Sigla utilizada para designar países europeus que passam por uma prolongada crise financeira e constantemente estão fazendo reformas econômicas e pedindo socorro financeiro aos outros países do EURO. Por isso, esses países têm uma percepção tão negativa dos outros países que acabam por associá-los a porcos por fragilizarem a estabilidade do EURO.

sendo assim um romance histórico. Segundo Lukács (2011), o romance histórico, antes de tudo, dialoga com a história, de forma que ela seja a pré-história do presente, ou seja, a situação atual é uma construção proveniente do passado. Mas o estudioso diz que a construção de uma pré-história do presente só é possível se for feito um amplo retrato dos costumes e da cultura da época e se o autor entrar a fundo na essência daquele tempo. A história não pode ser utilizada como uma roupagem para a encenação de personagens e pensamentos que estão posicionados no período contemporâneo, arrisca-se a deixar o texto anacrônico ao fazer isso. O anacronismo só pode acontecer se for deliberado e crítico, como acontece nas metaficcões historiográficas contemporâneas.

São nesses pressupostos que reside a força de *Memorial do Convento*. O destronamento do déspota só acontece de forma tão poderosa, porque Saramago descreve com muitos detalhes elementos da cultura popular, como linguagem, roupas, costumes e maneira de pensar da época, que dão um aspecto de verdade à obra. Todo romance histórico precisa fazer o leitor acreditar que aquilo que ele está lendo esteja interligado à realidade de maneira íntima. Mas, ao mesmo tempo, é necessário abordar problemáticas relacionadas àquele contexto e ao nosso.

O *Leviatã* (1974) de Thomas Hobbes prega a ideia de que os poderes de estado devem ser contraídos em torno de um monarca que legisla, julga e administra a nação podendo nomear pessoas submissas a sua vontade para ajudá-lo a governar; essa obra foi uma importante referência para os estados absolutistas europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII, sendo ainda uma importante referência para os estudos sociológicos, filosóficos e políticos. Como mostrado no excerto comentado neste tópico (SARAMAGO, 2012, p. 282), o rei Dom João V, quando dá as ordens de ampliar o convento, se encaixa perfeitamente nesse conceito, pois todos os poderes estão submissos à sua vontade e à de seus ministros.

Essa definição de absolutismo se encaixa perfeitamente para explicar as formas de governo durante o século XX. Antes da Segunda Guerra Mundial, surgiu o fascismo e o nazismo e, no período posterior, houve ditaduras no ocidente e no oriente financiadas por Estados Unidos e União Soviética, respectivamente. Saramago viveu durante todos esses acontecimentos e, na época da Guerra Fria, trabalhou como jornalista, assim tendo informações privilegiadas do

que acontecia na ditadura salazarista em Portugal e no restante do mundo.

Entendendo o romance histórico como a pré-história do presente, Saramago busca no século XVIII ideais parecidos aos que regiam as ditaduras no ano de 1982, quando foi publicado *Memorial do Convento*. Todo o destronamento feito ao rei Dom João V por meio do riso atinge diretamente as ditaduras de seu tempo, porque todo o governo despótico busca se apoiar na Igreja, na burguesia, no poderio militar e econômico. O absolutismo se repete com novas roupagens e novos personagens, mas os efeitos são igualmente desastrosos.

Por isso, *Memorial do Convento* é uma crítica mordaz àqueles governantes que ainda exploram o povo e são autoritários. Atualmente, grande parte dos países do mundo é republicana e nunca se falou tanto em liberdade; ao mesmo tempo, esse conceito nunca foi tão utópico.

As mesmas mazelas de séculos atrás acontecem ainda hoje, pelo motivo de o despotismo, o autoritarismo, a fome, a miséria, as guerras, as epidemias e os genocídios não terem sido inventados no século XX. Quando Saramago retoma esses problemas em um passado distante, mostra como foram desenvolvidos ao longo do tempo, sem que até agora não se tenha dado uma solução para eles. A ironia e o humorismo do texto surgem pela falta de perspectiva de mudança não só na narrativa como no presente, com o qual ela dialoga. Ambos os conceitos estão presentes no texto, cada um a sua maneira, para mostrar quão absurdo é o mundo, as pessoas que o governam e o nada que essas pessoas fazem para melhorar a vida do povo, mesmo tendo meios para tanto.

Por isso, a ironia está na boca das pessoas e o frio do niilismo em seus corações, está difícil acreditar na política, na religião, na justiça, no estado e até no crime. O riso e a ironia foram os elementos que sobraram depois da queda de todos os impérios e de milênios gastos pela humanidade na construção de um “mundo melhor”.

As incongruências dos governos contemporâneos são denunciadas devido ao desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação, isso resultou numa perda de privacidade quase total desde os governantes do mundo até as pessoas do povo. A perda de privacidade mostra de forma muito intensa tanto suas boas quanto suas más ações. Os governantes, como todas as outras pessoas, estão bipartidos em bem e mal, e por isso é necessário que o político utilize algo para neutralizar seu lado ruim. A ferramenta utilizada para tanto é o riso, que, por meio do

humor, de trocadilhos, paródias e carnavaalizações, constroem uma imagem mais humana de si, tornando-o falível e popular.

Igual aos políticos contemporâneos, a face não-cristã do personagem monarca é mostrada em seu pior aspecto, com o máximo de realismo do estilo saramaguiano, mas o riso, ao invés de neutralizá-la, é utilizado para exagerar os defeitos mostrados. Dom João V é transformado em um verdadeiro rei do carnaval.

Bakhtin (2013) explica que, no período da Idade Média se escolhia alguém do povo, da parte mais baixa da pirâmide social, como servos e escravos, para ser o rei do carnaval. Essa pessoa dizia coisas engraçadas, animava a festança, dava ordens absurdas e passava a noite com as concubinas reais. Ele era um governante às avessas, que encarnava tudo que um soberano não deveria ser. No final, esse homem era destronado, humilhado e morto, para que o mundo do carnaval morresse junto com ele e a vida normal e a submissão ao verdadeiro rei fossem restauradas.

Ao visitar as freiras, querer construir a Igreja de São Pedro de Roma em Lisboa e não se importar com o fato de Portugal estar indo a bancarrota por sua culpa, Dom João V é igual ao rei carnaval da Idade Média. Mas, na narrativa, ocorre o problema de o rei carnaval não morrer. A gestão carnavalesca e irresponsável do personagem não tem fim e a normalidade não é restaurada. Sem a morte da fantasia e, em seguida, a ressurreição e um renascimento melhor, o carnaval torna-se somente uma destruição infinita. Essa face grotesca do rei é excessivamente focada, enquanto a face do bom rei, se é que ela existe, é ignorada. Assim, há um desequilíbrio total na figura do rei, pendendo para o aspecto negativo.

Opostamente a Dom João V, a rainha Maria Ana é católica fervorosa, sempre submissa aos ideais da sociedade. Logo nas primeiras linhas fica muito claro o lugar reservado a ela nessa sociedade:

D. João, quinto do nome na tabela de sucessão real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia. Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça. A primeira razão é que um rei, e ainda mais se de Portugal for, não pede o que unicamente está em seu poder dar, a segunda razão porque sendo a mulher, naturalmente, vaso de receber, há de ser naturalmente suplicante, tanto em novenas organizadas como em orações ocasionais. Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canônica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama do esposo, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um homem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isso nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande. (SARAMAGO, 2012, p. 11)

A rainha não passava de uma geradora de sangue-azul. O único objetivo de sua vida era encenar uma família perfeita com o rei e garantir a sucessão real com a pureza de sangue. Ela vem da Áustria somente para isso, e por ironia tem dificuldades para engravidar. O parágrafo deixa muito claro o papel de submissão reservado a Dona Maria Ana, pois tinha de ser casta, seguindo os ideais da igreja de mulher perfeita representado pelas figuras das santas e da Virgem Maria, tão admiradas pela rainha. Ela ainda não podia se entregar às festanças, à bebida e ao sexo, porque são imagens incompatíveis com os ideais cristãos para a mulher.

Tal ideal não é observado por Dom João V. A sociedade era bastante machista, conseqüentemente ele podia ter muitas amantes sem ser motivo de escândalo. O parágrafo ainda mostra que o rei não se importava com a rainha, o casamento era um “dever real e conjugal”. Apesar de todas as penitências e restrições, Dona Maria Ana sonhava com o cunhado, o infante Dom Francisco. Os sonhos são qualificados pelo narrador como “deliciosos”. Tais delícias desaparecem, quando o marido cai doente e Dom Francisco pensa em usar a rainha como instrumento para ascender ao trono.

A história contada por Manuel Milho durante o carregamento da pedra descomunal sobre uma rainha que não gostava de ser rainha e um rei que gostava de ser rei dialoga diretamente com a vida de Maria Ana. Um dia ela passando com sua comitiva, visita o ermitão e começam a conversar sobre o que é ser homem e mulher ou rainha e ermitão. Chegam à conclusão de somente ser possível ser homem e mulher se deixarem de ser ermitão e rainha. Eles fogem e não são mais vistos.

A rainha dessa história tem características que faltam à Dona Maria Ana, a mulher do conto tinha coragem de assumir as rédeas do próprio destino, ousar e descobrir o mundo. Se conseguiu sentir-se mulher, não se sabe, mas ficando no palácio certamente não se sentiria mulher e continuaria não gostando de ser rainha.

Na vida real do século XVIII, não existiam ermitões para mostrar a porta de saída. Não foi ensinado algo diferente de ser rainha e ser católica, ela só sabia ser essas duas coisas. Ela não tinha a opção de ser uma mulher do povo e gozar de maior liberdade sexual e de vida como Blimunda, pois tinha sangue-azul e a sociedade não permitiria. Nesse sentido, Beauvoir (1949) diz que a mulher da elite sofria um processo de dominação muito pior do que a mulher do povo, pois tinha de emprenhar, de se submeter à vontade do marido em todos os momentos e tinha de ficar presa à casa, só saindo acompanhada. A mulher pagava um preço muito alto pela ociosidade. Assim Dona Maria Ana não tinha opção de ser ou não ser rainha, ela só podia ser o que estava pré-determinado.

A figura da rainha é até mesmo mais irônica que a do rei, porque ela era soberana de todo o reino, mas não de si mesma. Talvez por todos os motivos expostos, a rainha encene o maior espetáculo de cegueira da narrativa. Ela guarda a mais absoluta submissão aos ideais do rei e da igreja católica, porque a ideologia católica está a serviço do estado no condicionamento das massas, mas também no condicionamento das mulheres da nobreza.

A monarca achava normal ser traída e existirem vários filhos bastardos do rei. Soma-se a isso a grosseria e a indiferença do monarca para com ela. A pobre mulher via todos esses absurdos a sua volta, mas não conseguia enxergar e muito menos reparar no que estava acontecendo, conforme prega a epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

(SARAMAGO, 2014, p. 09). Quando ela conseguia reparar em alguma coisa absurda que acontecia a sua volta, acabava por produzir um discurso conformista:

[...] Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa na cabeça, põem-se a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins [...]. (SARAMAGO, 2012, p. 298)

A mãe fala que os homens são maus, mas simultaneamente ensina à filha que isso é normal. Esse é o erro, saber dos absurdos à volta e não estranhar ou agir. Assim, o bastão da cegueira branca é passado de mãe para filha. Mas a filha Dona Maria Bárbara tem uma descrição um tanto curiosa para uma princesa:

De ambos se falou já, de ambos se tornará a falar, agora dela ficando apenas dito que, coitada, a desfiguraram muito as bexigas, mas têm as princesas tanta sorte que não perdem casamento por serem bexigosas e feias, assim convenha à coroa do senhor seu pai. (SARAMAGO, 2012, p. 269)

O romantismo e Walt Disney fizeram o imaginário popular acreditar que as princesas eram lindas, bem vestidas, delicadas, cultas, puras e entre outras qualidades. Mas, na realidade, podiam ser bonitas ou não<sup>27</sup> e no caso de muitas princesas da Idade Média nem dentes na boca tinham. Dona Maria Bárbara não foi agraciada com o dom da beleza no nascimento e para piorar as bexigas<sup>28</sup> mancharam sua face e corpo.

Mas, naquele período histórico, a beleza era desejável em uma mulher nobre, todavia não era essencial. Os casamentos dos nobres eram todos arranjados, e, frequentemente, se casavam pessoas que não tinham a menor afinidade. A ideia de ser feliz no casamento, dominante até a atualidade, foi uma invenção burguesa e do romantismo. O casamento era um negócio para a manutenção das posses e do poder político, se alguém quisesse enamorar-se de uma pessoa diferente teria de buscar isso no adultério como Dom João V fazia muito bem e Dona Maria Ana não, por pudores religiosos, convencendo a filha a aceitar essa realidade.

---

<sup>27</sup> Como as pessoas comuns.

<sup>28</sup> Aqui no Brasil essa doença é conhecida como sarampo, e era muito virulenta até a criação de sua vacina.

Estamos acostumados a um perfil de mulher balzaquiana que corre atrás do amor em narrativas novelescas com muitas reviravoltas e não ficam se prendendo a relacionamentos ruins. A mulher balzaquiana tem relação direta com as mulheres contemporâneas, no sentido de ambas serem em última instância, uma continuidade das concepções de amor do romantismo. Conforme citação anterior<sup>29</sup>, Octavio Paz (1985) diz que ainda hoje vivemos no romantismo e que os movimentos de vanguarda são apenas sua continuidade. Porém, o romantismo continua a influenciar aspectos básicos da vida das pessoas, pois, quase duzentos anos depois, as mulheres continuam pulando de relacionamento em relacionamento sem encontrar o amor, como já acontecia com Julie d' Aiglemont<sup>30</sup> e *Madame Bovary*. Lembrando que teorias como o comunismo, socialismo, o capitalismo, liberalismo, neoliberalismo, positivismo, anarquismo e entre outras são todas teorias do romantismo do século XIX e tem guiado o mundo e o debate ideológico desde então. Enfim a contemporaneidade ainda é muito romântica.

Pelo romantismo de nossos tempos, quando se lança um olhar para Dona Maria Bárbara, é possível notar a diferença entre ela e a mulher romântica, porque Dona Maria Bárbara era a típica mulher aristocrática preparada para o casamento e para gerar filhos de sangue azul para fazer a sucessão. A rainha Dona Maria Ana já desengana a jovem sobre a natureza dos homens e do casamento, quando diz que os homens são uns “dogues” e que a submissão é o melhor caminho.

Dessa maneira, é possível estabelecer uma oposição contraditória entre a mulher aristocrática X a mulher romântica, pois, quando é dito que “as princesas não perdem casamento por serem bexigas e feias” está implícito que mulheres não princesas e não aristocratas perdem casamentos por serem bexigas e feias. Com a Revolução Francesa e a troca dos costumes aristocráticos pelos burgueses, a nobreza da mulher passou a ser menos significativa e a beleza feminina passou a ser primária, por exemplo, o jovem Werther sofria por uma mulher bonita<sup>31</sup>, todas as heroínas das mais diversas origens dos romances de José de Alencar eram bonitas e até a *Escrava Isaura* representante do estrato mais baixo da sociedade era bonita.

---

<sup>29</sup> P. 67.

<sup>30</sup> Protagonista de *A Mulher de Trinta Anos*.

<sup>31</sup> *Os Sofrimentos do Jovem Werther*

Assim, a beleza se tornou valor preponderante para a ascensão social da mulher do romantismo até suas gerações contemporâneas, segundo Paz (1985) não menos romântica. Por isso, as mulheres passaram a dedicar crescentes quantidades de interesse e de dinheiro na indústria da moda, da beleza e das cirurgias plásticas.

Portanto, Dona Maria Bárbara consegue se casar com o futuro rei da Espanha Fernando VI, mesmo sendo feia; é algo contraditório para os padrões da contemporaneidade romântica. Inclusive, essa visão contemporânea contraditória está marcada no texto quando a princesa é adjetivada de “coitada”, “bexigosa” e “feia”, mas também está marcada na insinuação de ela ter “sorte”, na visão contemporânea, uma mulher feia conseguir casar bem é porque tem “sorte”.

Saramago escreveu *Memorial do Convento* na contemporaneidade para os leitores contemporâneos, assim a proposta de olhar para Maria Bárbara e seu casamento é uma proposta cômica de um olhar distanciado para um tempo anterior e produzir um estranhamento com relação aos valores de amor e relacionamentos contemporâneos. Quando a era burguesa acabar no futuro, uma nova concepção de amor será criada e esse trecho de Maria Bárbara poderá não ser risível, por ser encarado com naturalidade, afinal a história da humanidade tem aproximadamente seis mil anos e o amor romântico pouco mais de duzentos.

### 3.3 O RISO SOBRE O POVO

José Saramago sempre heroicizou o povo em sua literatura e sempre o defendeu quando teve oportunidade de fazê-lo. *Memorial do Convento*, com sua perspectiva histórica anterior à luta de classes entre proletariado e patronato, também o fará. Afinal, a história humana é a história da escravização do outro, sempre houveram explorados. Dessa maneira, o povo é pouco receptivo ao riso por ser representado sem contradições que o riso possa explorar.

Portanto, pelo discurso e pela literatura é possível afirmar que Saramago era comunista e ele mesmo afirmava isso abertamente. Mas, via com bons olhos as pautas das minorias por entender que negros, mulheres, gays, índios e entre outras minorias, também são oprimidos e marginalizados na sociedade, além do proletariado. Lembrando que nem todo comunismo é receptivo à pauta das

minorias é só recordar a União Soviética, Cuba, e a China maoísta que deliberadamente ignoraram ou esmagaram as minorias.

Um reflexo dessa linha de pensamento de esquerda de Saramago está em *Memorial do Convento*, quando a Rainha Maria Ana e Dona Maria Bárbara aparecem, são sempre representadas como vítimas do casamento aristocrático que reduzia a mulher a mera mercadoria<sup>32</sup> e também aos ideais católicos de castidade e submissão ao marido. Elas poderiam ser representadas como cúmplices do projeto de dominação do clero e da nobreza portuguesa, porém, são representadas como vítimas desse projeto de poder, produzindo uma visão feminista sobre a vida dessas mulheres.

Pensando nesse projeto de dominação de Dom João V, a próxima citação demonstra como funciona:

À estrada saia o povo miúdo daquelas terras e de joelhos implorava a piedade real, parece que adivinhavam os míseros, porque a seus pés levava D. João V um baú de moedas de cobre, que ia lançando, às mãos cheias, a um lado e a outro, em gestos largos de semeador, o que causava grande alvoroço e gratidão, violentamente se desfaziam as fileiras e se disputavam os dinheiros arremessados, e então era ver como velhos e novos remexiam na lama onde se enterrava um real, como Tateavam cegos o fundo das águas lodosas onde um real se afundara, enquanto as reais pessoas iam passando, passando, graves, severas, majestosas, sem abrirem um sorriso, porque também Deus não sorri, ele lá saberá porquê, talvez tenha acabado por se envergonhar do mundo que criou. (SARAMAGO, 2012, p. 306.)

O povo é heroicizado durante toda narrativa, todavia o povo é representado como rude, sujo e mal-educado. Por mais que o narrador sempre demonstre simpatia pelo povo, ele não é anacrônico ao ponto de fazer uma representação bela do povo. Nem o realismo social de Victor Hugo em *Os Miseráveis* fez tal representação.

Assim, nessa cena grotesca o povo aparece rolando na lama para pegar os dinheiros jogados pelo rei. O rei trata os seus súditos como porcos. O dinheiro é jogado somente como uma distração para a comitiva poder seguir seu caminho rumo à Troca das Princesas.

---

<sup>32</sup> É só recordar o episódio da troca das princesas, descrito em *Memorial do Convento* de forma magistral, o qual a princesa portuguesa Maria Bárbara é trocada pela princesa espanhola Mariana Vitória como se fossem dois objetos.

Esse trecho tem elementos bastante férteis para o riso como a lama, a violência, o baixo corporal e a oposição riqueza X pobreza; mas o trecho não é risível, porque ele nos aproxima dessa pobreza, onde há proximidade não há riso, pois o distanciamento com relação à situação é indispensável ao riso. O texto é limpo de gatilhos ou marcas de contrariedade que provocam o riso. A obra inteira vai ser pouco receptiva com relação ao riso contra o povo por essa proximidade com o seu sofrimento.

O único riso que aparecerá rapidamente nesse parágrafo, é contra Dom João V, quando fala de seus “gestos largos de semeador”. Na cultura ocidental, a semeadura é um símbolo de fertilidade bastante positivo, por causa do capítulo 13 do Evangelho, no qual Jesus conta a parábola do semeador, a parábola da cizânia e a parábola do grão de mostarda<sup>33</sup>; em outras partes do velho e do novo testamento há partes que também tratam da semeadura. Por isso, a semeadura de Dom João V tem caráter inversamente negativo, é a semeadura da miséria e da exploração. “Os gestos largos” e “as mãos cheias” têm a função de exagerar a semeadura e marcar o texto para que o leitor faça uma leitura irônica e negativa do que o rei estava fazendo. A violência grotesca utilizada pelo povo para mergulhar na lama e pegar as moedas é somente uma consequência da semeadura do rei.

A falta de riso contra o povo será corroborada pela maneira como a nobreza passa pelo povo rolando na lama, todos sérios. A proximidade, ao ponto de atolarem na lama até a Troca das Princesas em Élvás, impede o leitor de gracejar com a guerra pelas moedas. Dessa maneira, nem os personagens da nobreza, nem os leitores e nem Deus conseguem rir da situação bizarra que acontecia na lama.

Deus rindo seria algo contraditório, vejamos uma análise de Georges Minois (2003, p. 112) sobre o ato da criação para ver se Deus deveria rir:

---

<sup>33</sup> Jesus é bastante repetitivo em relação à semeadura

O Jeová bíblico é, certamente, um tanto inquieto. “No início, Deus criou o céu e a terra”, diz a *bíblia*. Por amor ou por tédio? Essa criação não tem nada de engraçado, e apenas os textos gnósticos imaginaram um riso divino quando da criação. O próprio Gênese é muito solene, como convém à ocasião. E eis Adão e Eva no paraíso terrestre. De que eles poderiam rir? São perfeitos, eternamente belos, eternamente jovens; eles se movimentam, asseguram-nos os teólogos, em um jardim de delícias onde tudo é harmonia; estão nus, mas sem nenhuma vergonha. Nenhum defeito, nenhum desejo, nenhuma fealdade, nenhum mal: o riso não tem lugar no jardim do Éden.

[...] Contudo, eis que o maligno se envolve. Porque é ele, dizem-nos os exegetas, que se esconde sob os traços da serpente bem-falante que tantos filósofos escarnecem. O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. Essa paternidade tem sérias consequências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal. É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele. É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco.

Elohim Jeová é perfeito e toda a sua criação também é. Dessa forma, não existe espaço para o riso dentro desse universo perfeito e nem por parte do próprio Jeová, ou seja, é teologicamente impossível Deus rir. Também é impossível o homem e a mulher do Éden rirem, pois são perfeitos e livres de contradições e de pecados.

Portanto, segundo o viés religioso, o riso tem origem demoníaca, é filho da serpente que enganou Adão e Eva no paraíso, também é filho da Árvore da Ciência do Bem e do Mal, o riso reflete a autoconsciência do homem enquanto mortal, enquanto ser imperfeito e enquanto pecador.

O texto da citação sugere que Deus ao invés de rir sentiu vergonha da criação humana. Essa afirmação faz sentido e é teologicamente correta, pois o homem e a mulher foram criados perfeitos, porém a serpente os enganou e os fez perder a perfeição. O Diabo é o responsável pelo fracasso da humanidade, mas Deus é o criador dos fracassados. Assim, Jeová é solidariamente responsável pelo som e a fúria do mundo da criação ao apocalipse. Jeová tem uma proximidade grande com a humanidade, então por mais contraditória e ridícula que ela tenha se tornado, ele não consegue rir dos descendentes de Adão e Eva, um pai não

consegue rir do fracasso de seus filhos. Dessa maneira, é verossímil a vergonha de Deus com relação aos homens e com relação à cena de Dom João V jogando as moedas para o povo rolar na lama atrás delas.

Se essa cena do povo rolando na lama não é receptiva ao riso, outra cena grotesca relacionada ao carnaval será, e essa sim, tem relação direta com o povo e ri do povo e com o povo:

[...] E lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo chão as tripas, os homens em delírio apalpam as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce, nem Blimunda é exceção, e porque havia de o ser, toda apertada contra Baltazar, sobe-lhe à cabeça o sangue que vê derramar-se, as fontes abertas nos flancos dos touros, manando a morte viva que faz andar a cabeça à roda, mas a imagem que se fixa e arrefece os olhos é a cabeça descaída de um touro, a boca aberta, a língua grossa pendendo, que já não ceifará, áspera, a erva dos campos, ou só os pastos de fumo do outro mundo dos touros, como haveremos de saber se inferno ou paraíso.

Paraíso será, se justiça houver, nem pode haver inferno depois do que sofrem estes, os das mantas de fogo, que são umas capas grossas, em camadas, recheadas de várias ordens de foguetes, e pelas duas pontas delas se lhes chega o lume, e então começa a manta a arder, e os foguetes rebentam, por largo espaço vão rebentando, estouram e resplandecem por toda a praça, é como assar o touro em vida, e assim vai o animal correndo o terreiro, louco e furioso, saltando e bramindo, enquanto D. João V e o seu povo aplaudem a mísera morte, que nem o touro, ao menos, se pode defender e morrer matando. Cheira a carne queimada, mas é um cheiro que não ofende estes narizes, habituados que estão ao churrasco do auto de fé, e ainda assim vai o boi ao prato, sempre é um final proveito, que do judeu só ficam os bens que cá deixou. (SARAMAGO, 2012, p. 96-97)

Nesse trecho é representada perfeitamente a tradição carnavalesca estudada por Bakhtin (2013). O corpo aberto, a violência, a animalidade, as multidões populares, a praça pública, o sangue, a morte, a sexualidade, o paraíso, o inferno, o alto, o baixo, o fogo, as paixões, o corpo aberto, a boca aberta, etc. Enfim, está tudo aí.

As touradas são uma tradição espanhola e portuguesa que foi trazida também para as colônias. Nas colônias espanholas, as touradas fizeram e fazem sucesso nos países independentes, mas na América Portuguesa não tiveram tão grande desenvolvimento, excetuado o rodeio, o qual é apoiado pelo latifúndio pecuarista.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* (1990), o touro simboliza a fertilidade, a força bruta, a masculinidade, a força vital e a morte. Enfim, o touro é o representante perfeito para o carnaval. Nessa modalidade de carnaval, os touros saem correndo atrás das pessoas pela praça e pelas ruas da cidade levando todo tipo de golpes de armas de perfuração e de corte de toureiros e do povo. Da mesma maneira, que nos carnavais da Idade Média e no Renascimento o bobo era sacrificado como o símbolo do fim do carnaval e do restabelecimento da ordem, o touro é sacrificado nas touradas como um símbolo da vitória da força inteligente do homem contra a força bruta do animal.

Vejamos mais características das tradições carnavalescas que têm muito em comum com o carnaval de *Memorial do Convento*:

Por que, afinal, as tripas tiveram um tal papel no realismo grotesco? As tripas, os intestinos são *o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida*. Ao mesmo tempo, são as entranhas que engolem e devoram. O realismo grotesco costumava jogar com essa dupla significação, por assim dizer, no *alto* e no *baixo* do termo.

[...] Assim, na ideia das “tripas”, o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel *a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo permutáveis*. Por essa razão, essa imagem constitui, no realismo grotesco, a expressão favorita do “baixo” material e corporal ambivalente que dá a morte e a vida, que devora e é devorado. O “balanço” do realismo grotesco, o jogo do alto e do baixo, é magnificamente posto em movimento; o alto e o baixo, o céu e a terra se fundem. (BAKHTIN, 2013, p. 140-141)

O touro por si só é um ótimo representante do carnaval, um touro com as vísceras de fora é melhor ainda, porque as vísceras são a conexão entre o alto e o baixo, desde a boca até o ânus. As tripas transformam em energia tudo o que vem do alto até chegar ao ânus, simbolizam a vida em constante transformação. É por meio das vísceras que as mulheres engravidam, afinal o sistema reprodutor da mulher faz parte das vísceras. Assim, elas também são um símbolo de fertilidade, de vida, do nascimento alegre. Também, as vísceras são um símbolo de morte, pois tudo o que cai no sistema digestório se não morreu, morrerá, desmanchando-se a nível molecular. Se a digestão é sinônima de morte para o digerido, para quem digere é sinônimo de vida, porque é por meio da morte e digestão do outro que aquele que comeu conseguirá nutrir-se para a vida. Por isso, as vísceras, em sua

representação, transcendem a vida e a morte, representando o ciclo da vida, da morte e do renascimento.

Portanto, o narrador ignora aspectos politicamente corretos da contemporaneidade em relação aos direitos dos animais, para focar no aspecto carnavalesco com toda a potencialidade do baixo corporal e de seus símbolos.

Baltazar e Blimunda participam da tourada carnavalesca no meio do povo, fazendo as mesmas coisas de toda a gente à volta deles. Baltazar e Blimunda estão se agarrando de forma sensual como todos estão. Os homens estão apalpando as mulheres e “eles não são exceção”. O desenvolvimento narrativo tem tendência à heroificar o povo e os personagens principais populares representados por Baltazar e Blimunda. Porém, Bakhtin (2013) aponta que o carnaval instaura um universo a parte, onde as pessoas são livres para fazerem o que quiserem ou serem o que quiserem. Esse mundo de exceção é a oportunidade de colocar para fora toda a repressão sofrida durante todo o ano pela tirania estatal e pelos costumes éticos. Por isso, o povo gosta tanto do carnaval, ele é uma ilha de liberdade dentro do continente da repressão. E obviamente, Baltazar, Blimunda e o povo não perdem a oportunidade de gozar esses dias licenciosos. O fato de Baltazar e Blimunda curtirem o carnaval não faz deles melhores nem piores, mas humanos. Tanto que o trecho só ressalta a alegria do baixo corporal, não utiliza o riso e outros recursos para fazer críticas, esse trecho é completamente limpo de críticas aos dois. Ao contrário dos diversos casos extraconjugais de Dom João V, os quais são devidamente criticados e ridicularizados.

Nessa parte, Dom João V está bastante comportado, observa à distância as touradas sem maiores intromissões. Os reis e chefes de estado financiam os carnavais, porém saem de cena quando as festividades estão acontecendo. O rei é o representante da lei e da ordem, terminado o carnaval é ele quem vai reestabelecer a lei e a ordem. Se o rei cair na farra, como ele fará a vida voltar ao normal?

A sociedade aristocrática tem uma hierarquia clara de servos, aristocracia e monarca. Em *Romeu e Julieta*, na primeira cena do primeiro ato os servos estão ameaçando uns aos outros, Montéquio e Capuleto brandindo suas espadas e o príncipe impõe sua autoridade e restabelece a ordem. Na última cena do ato último, depois de Romeu e Julieta mortos é o príncipe quem restabelece a paz. Da mesma maneira, que em A Tragédia de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* é o

príncipe Fortinbrás quem limpará o banho de sangue promovido por Hamlet. Maquiavel (2004) sugere ao príncipe a importância de manter a integridade e a autoridade sobre seus governados.

Por isso, Dom João V não pode aproveitar o carnaval no meio do povo, porque é ele o príncipe quem deve restabelecer a ordem. Manter a integridade da coroa, pelo menos ao nível das aparências, era fundamental para o sucesso, prosperidade e continuidade de qualquer dinastia no poder. Dom João V e outros monarcas tinham suas amantes e manias, mas sempre escondiam bem qualquer coisa com potencial de macular a imagem da coroa. Por essa razão, as cenas em que são insinuados os casos amorosos de Dom João V, são sempre em locais escondidos e fechados, nos atos oficiais de governo ou na praça pública é o rei sério quem aparece. Portanto, a tradição carnavalesca não permite a encarnação do rei oficial e do rei carnaval em uma mesma pessoa, por culpa do compromisso real com o restabelecimento da ordem da quarta-feira de cinzas em diante.

Voltando ao rei carnaval das touradas, o touro obviamente morre para a vida voltar ao normal, mas o touro é comido ao final quando “vai ao prato” como uma maneira de deglutição de tudo de bom que ele representa e a absorção simbólica de suas qualidades positivas como aconteciam nos rituais de antropofagia.

Mas, no fim da citação, o narrador faz a curiosa associação entre o touro e o judeu. A associação é bastante oportuna, pois os autos de fé estão diretamente associados à antítese do carnaval, a quaresma. A quaresma é a representação dos quarenta dias posteriores ao batismo de Jesus na cultura cristã. Dessa maneira, o cristão deve praticar a abstenção ao pecado por meio do jejum, da recusa em comer carne vermelha, da meditação, da oração e chegando à autoflagelação. Aqueles que se recusassem a guardar a quaresma poderiam ser severamente punidos. Os judeus não têm o costume de guardar a quaresma, por isso eram constantemente perseguidos nos autos de fé. Os judeus eram constantemente queimados vivos nesses autos de fé por negarem a abstenção pregada na quaresma. Contribuía bastante o fato de os judeus serem banqueiros e comerciantes, sendo credores do rei ao mendigo, assim o povo e a nobreza majoritariamente católicos tinham motivos para odiá-los.

Portanto, no carnaval, da mesma maneira que o touro representa a vida e a renovação, sendo queimadas para iniciar o novo ciclo; na quaresma, o

judeu queimado vivo representa o mal e a heresia sendo queimados vivos e mandados diretamente para o inferno.

A mãe de Blimunda também é queimada viva em um auto de fé, justamente quando ela conhece Baltazar, porém a mãe de Blimunda é morta por feitiçaria. Durante o período de vigência da Santa Inquisição, houve uma histeria coletiva com relação à bruxaria, então qualquer mulher que praticasse adivinhação ou algum tipo de curandeirismo era séria candidata a ir à fogueira. Blimunda com seu misterioso dom de ver a essência das coisas escapou, sua mãe não teve a mesma sorte e Baltazar provavelmente foi confundido com um praticante de magia negra por ser visto voando com a passarola, e também vai à fogueira.

Portanto, a narrativa está correta em associar os opostos carnaval e quaresma, porque as duas tradições não vivem sem a outra. A alegria do carnaval seria menos efusiva se não houvesse a quaresma para prescrever restrições, a fartura do carnaval não faria sentido, se não houvesse o jejum da quaresma. Ambas as imagens da fartura carnavalesca e da limitação quaresmal são imagens desequilibradas sozinhas, elas pressupõem e pedem a existência uma da outra para poderem se equilibrar e existir.

A última citação, somente no final, fez uma rápida relação entre o carnaval e a quaresma, a próxima citação discorre sobre o assunto de forma integral:

Assim maltratadas as carnes, alimentadas de magro, parece que se haveriam de recolher as insatisfações até à libertação pascal e que as solicitações da natureza poderiam esperar que se limpassem as sombras do rosto da Santa Madre Igreja, agora que se aproximam Paixão e Morte. Mas talvez que a riqueza fosfórica do peixe atice o sangue, talvez que o costume de deixar que as mulheres corram as igrejas sozinhas na quaresma, contra o uso do resto do ano, que é tê-las em casa presas, salvo se são populares com porta para a rua ou nesta vivendo, tão presas aquelas que se diz saírem, se são de nobre extração, para ir à igreja somente, e apenas três vezes na vida, a ser batizada, a ser casada, a ser sepultada, para o resto lá está a capela de casa, talvez que o dito costume mostre, afinal, quanto é insuportável a quaresma, que todo o tempo quaresmal é tempo de morte antecipada, aviso que devemos aproveitar, e então, cuidando os homens, ou fingindo cuidar, que as mulheres não fazem mais que as devoções a que disseram ir, é a mulher livre uma vez no ano, e se não vai sozinha por não o consentir a decência pública, quem a acompanha leva iguais desejos e igual necessidade de satisfazê-los, por isso a mulher, entre duas igrejas, foi a encontrar-se com um homem, qual seja, e a criada que a guarda troca uma cumplicidade por outra, e ambas, quando se reencontram diante do próximo altar, sabem que a quaresma não existe e o mundo está felizmente louco desde que nasceu. Pelas ruas de Lisboa, cheias de mulheres que vestem por igual, com os seus biocos, a saia de cima pela cabeça, uma nesga apenas a abrir para o sinal de olhos ou de beijos, código geral aprendido na clandestinidade dos sentimentos e das volúpias proibidas, por estas ruas, com uma igreja a cada esquina, um convento por quarteirão, corre um vento de primavera que dá volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele, os que se desabafam nos confessionários ou em lugares escusos, propícios a outras confissões, as da carne adúltera, oscilando na beirada do prazer e do inferno, ambos gostosos nestes dias de mortificação, de altares despídos, de lutos rituais, de pecado omnipresente. (SARAMAGO, 2012, p. 30-31)

Conforme anteriormente, a mulher não podia sair de casa sem a autorização do marido ou desacompanhada, se assim o procedesse, poderia ficar mal falada. Esse trecho ilustra com perfeição esse antigo costume. Portanto, encontrar sexo fora do casamento era bastante difícil para a mulher, a própria vida era uma eterna quaresma. Porém, independente da época ou dos costumes, se uma pessoa quiser procurar por sexo ou outros vícios pecaminosos, não há restrições que a segure. Baseado nesse pensamento, a relação contraditória e risível entre a quaresma e o carnaval é estabelecida. O trecho mostra o contraponto existente entre as restrições oficiais da quaresma contra o mundo extraoficial carnavalesco existente na clandestinidade.

É uma grande ironia as mulheres conseguirem trair os maridos justamente no período quaresmal e não no restante do ano. No tempo em que

deveriam estar orando na igreja estão no segredo do confessionário, nas vielas, em um quarto na periferia, desenfadando aquilo que foi reprimido o ano inteiro. É divertido, contraditório e inesperado ver a sexualidade florescer em plena quaresma, especialmente a reprimida sexualidade feminina.

É algo fora de discussão, que a mulher possui o mesmo gosto pelo sexo do que o homem. Freud (1997) Foucault (1985) e as pesquisas contemporâneas no campo científico e filosófico apontam para esse resultado, porém isso tem sido assimilado devagar pela sociedade. Dois mil anos depois da ascensão do cristianismo, a mulher continua sendo associada ao pudor, à castidade, à caridade, e à bondade. A referência feminina de Nossa Senhora é ainda muito forte no imaginário popular, mesmo que indiretamente. Na citação acima e em outras de *Memorial do Convento*, Nossa Senhora é mostrada como uma importante referência do catolicismo, inclusive para a Rainha Dona Maria Ana, a qual era sua devota fervorosa.

O narrador demonstra uma evidente simpatia pelas modernas concepções de sexualidade e não pela concepção tradicional e conservadora. Apresentar diretamente essa concepção em um texto é risível, o uso e o costume é a concepção sexual tradicional, a concepção filosófico-científica foge da normalidade, sendo colocada como um contraponto provocativo. Bergson (1983) diz que tudo o que foge da normalidade pode ser risível desde que a pessoa entenda como contraditório. A provocação feita com relação à concepção tradicional de sexualidade é bastante contraditória.

Saindo do riso alegre da quaresma e do carnaval, é importante mostrar que a obra também possui outro riso ao retratar o povo que é o riso triste do ceticismo. Vejamos como funciona no protagonista popular Baltazar Sete-Sóis:

Sete-Sóis, mutilado, caminhava para Lisboa pela estrada real, credor de uma mão esquerda que ficara parte em Espanha e parte em Portugal, por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Felipe francês, português nenhum, se completos ou manetas, se inteiros ou mancos, salvo se deixar membros cortados no campo ou vidas perdidas não é apenas sina de quem tiver de nome soldado e para se sentar no chão ou pouco mais. (SARAMAGO, 2012, p.35)

Baltazar Sete-sóis leva os ferros no alforje porque há momentos, horas inteiras, em que sente a mão como se ainda a tivesse na ponta do braço e não quer roubar a si próprio a felicidade de se achar inteiro e completo como inteiros e completos se hão de sentar Carlos e Felipe em seus tronos, afinal haverá para os dois, quando a guerra acabar. A Sete-Sóis basta-lhe, para seu contentamento, e desde que não olhe onde lhe falta, a comichão que sente na ponta do dedo indicador, e imaginar que está coçando com o polegar o sítio onde lhe come. (SARAMAGO, 2012, p. 35-36)

Ulisses regressa para casa vitorioso, elevado à condição de semideus por sua coragem. Consegue recuperar Ítaca das mãos dos pretendentes. Ele é a representação máxima do herói coletivo. Baltazar volta da guerra de sucessão espanhola, rebaixado à condição de indigente sujo, roto, pobre e maneta da mão esquerda; tudo isso para defender a mesquinha individualista de reis. Esses parágrafos mostram o lado nada glamouroso de uma guerra. Geralmente, o foco fica no orgulho nacional, nos hinos, nos cantos, nas aclamações e nas flâmulas, para a defesa da soberania e da paz.

A ironia, com sua dupla visão do mundo, mostra os dois lados de uma guerra comparativamente. De um lado reis e nobres brigando por territórios, reinos e poder, do outro o povo que efetivamente luta. Os reis beligerantes pouco se importam com o destino do povo em uma guerra, porque não são eles que vão morrer. Mesmo em caso de derrota, é assinado um acordo de paz e está tudo resolvido, mas como ficam os mutilados e mortos?

Os reis fazem guerra para ver quem ficará com mais capital, mas ao final todos continuarão ricos, uns mais e outros menos, porém todos ricos. Enquanto o povo que vai à guerra somente perde. Acabada a guerra sempre haverá um trono para os beligerantes se sentarem, enquanto o povo ganhando ou perdendo, sempre terá de sentar no chão duro.

O cego Baltazar e todo povo não enxergam serem apenas massa de manobra para os interesses dos monarcas. O nacionalismo e toda retórica vazia por trás de um conflito, não passam de instrumentos de manipulação do povo. E os que

não se deixam levar por essas ideologias, vão pela obrigação ou pelo soldo. Baltazar perde o cunhado, a sogra, a mão e as terras da família; contudo não sente vontade de revolucionar ou se vingar da injusta sociedade. Ele é o típico homem do povo simples, paciente e conformado. A comichão sentida na mão é símbolo desse conformismo, como ninguém pode restituir a mão estraçalhada, Sete-Sóis fica feliz em, pelo menos, poder sonhar com ela. Do mesmo modo, o povo passa toda a vida sonhando com dias melhores, e por meio do trabalho, dar uma vida digna à família.

Baltazar não sonha somente com a mão perdida, mas também em voar. O voo aconteceria por meio da passarola, uma máquina voadora em forma de pássaro com duas bolas de âmbar e mil vontades dentro de cada uma. As vontades seriam o éter dos alquimistas que segura às estrelas no céu e a vida dentro dos homens. Assim, a passarola só voa com a vontade das pessoas, da mesma maneira que só há convento graças à vontade das pessoas.

A construção do convento é bastante dificultosa, todavia a construção da passarola é tão problemática quanto. Partindo do princípio que o texto tem a ironia no centro com dupla visão dos acontecimentos, então a construção do convento apresenta uma visão e a construção da passarola outra.

Bartolomeu Lourenço vai para a Holanda, justamente para aprender alquimia e poder fazer a passarola voar. A passarola é a materialização do sonho da eternidade no alto criado pela trindade Bartolomeu, Baltazar e Blimunda.

Mais do que um sonho, a passarola é a representação da utopia, das ideias sublimes criadoras de um mundo perfeito. A máquina perfeita paira sobre a “pocilga que é Lisboa” (SARAMAGO, p. 2012, p. 28), está acima da sujeira e da corrupção da vida material. Representação do sonho existente no íntimo de cada pessoa do povo. É a tão repetida promessa de vida eterna das religiões. Lembrando que os alquimistas da Idade Média e do Renascimento tinham como alvo primário de suas pesquisas descobrir o elixir da vida eterna

Contudo, a passarola é uma ideia destinada ao fracasso. O Santo Ofício persegue a trindade, obrigando-os a esconder o veículo voador no monte Junto. O padre Bartolomeu se exila na Espanha, e morre; Baltazar posteriormente é morto por culpa da própria passarola e Blimunda fica sozinha. O Santo Ofício faz o mesmo com as pessoas na alegoria da caverna de Platão (2014) que não aceitam outros que escaparam da caverna falar do mundo amplo fora delas. Esses pensam as sombras como a realidade, quando são apenas espectros dos verdadeiros

objetos. O homem imagina-se um revolucionário, mas, ao longo da história, sempre tem resistido ao novo. O Tribunal do Santo Ofício, juntamente com o povo, não entende a importância da passarola. Estão presos dentro da caverna de suas ideologias, e não se abrem ao verdadeiramente sublime.

A utopia da passarola consegue voar por alguns instantes, mas a perseguição do Santo Ofício não permite sua permanência como uma boa realidade definitiva. O próprio rei fala da compra dessa instituição para servir a seus interesses e para manutenção de toda uma sociedade injusta. Do mesmo modo, na era contemporânea, as instituições sociais como governo, polícia e parte dos intelectuais servem à burguesia.

A literatura contemporânea tem como característica os finais infelizes, porque o vilão e as más ações não são punidos, uma vez que os conceitos de felicidade e virtude em que se baseavam as narrativas anteriores vêm sendo destruídos. O último parágrafo do livro corrobora essa linha de raciocínio:

São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltazar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (SARAMAGO, 2012, p.347)

O fogo, que simboliza a renovação da natureza, nesse trecho está completamente desprovido de sua força renovadora, mantendo somente seu significado de morte. Tal elemento deveria fazer a permutação entre o alto e o baixo, mas, como o parágrafo mostra, ali não existe céu nem inferno, superior nem inferior. Baltazar e todas as pessoas pertencem à terra, mas apenas no sentido de superfície terrestre. Portanto, podemos depreender do texto que só existe o aqui e o agora; a vida e a morte. Não existe esperança de dias melhores para o povo. O próprio fato de o personagem ser morto por sua criação é muito significativo.

Assim como Baltazar e sua passarola, o povo construiu o convento a custo de muitas mortes, ambas as situações financiadas pelo rei. O povo, que trabalha muito para construir o convento, só ganha a morte, enquanto ao rei, o grande vilão da história, nada acontece. O texto possui inúmeras passagens irônicas, porém esse fato é o que transforma ele todo numa grande ironia: o criador

é morto por sua invenção, ao mesmo tempo um aproveitador, que não cria coisa alguma, pode usufruir dela.

Enquanto o povo morre de trabalhar, literalmente, nada de ruim sofre o rei, que é inatingível. A figura do déspota é destruída aos poucos durante a narrativa, mas o déspota em si é indestrutível. Durante a narrativa, o rei sacrifica o povo português na construção do Palácio de Mafra, todavia ele não sofre nenhuma punição por assim proceder.

Dentro de todo esse absurdo espetáculo de cegueira, existe uma única pessoa ainda enxergando, Blimunda, possuidora do misterioso dom de ver a essência das coisas. Com tal poder, ela pode guiar a construção da passarola:

Blimunda levantou a cabeça, olhou o padre, viu o que sempre via, mais iguais as pessoas por dentro do que por fora, só outras quando doentes, tomou a olhar, disse, Não vejo nada. O padre sorriu, Talvez que eu já não tenho vontade, procura melhor, Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. O padre persignou-se, Graças, meu Deus, agora voarei. (SARAMAGO, 2012, p. 122)

A expressão de alegria do padre deixa claro que a construção da máquina voadora só é possível graças à habilidade de Blimunda de enxergar a vontade dentro das pessoas. Só é possível construir a passarola porque ela consegue enxergar as vontades movedoras das gentes, do mesmo modo a construção do convento é movida pela vontade do povo e captada pelo rei. Sem a visão não existiria passarola, utopia, sonhos e o ideal de um mundo melhor. A visão é a origem do bem, enquanto a cegueira é a involução e a barbárie. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico, por conseguir enxergar, a todo instante guia os outros cegos. Até garante a justiça, quando mata o cego líder dos malvados. Essas duas mulheres em suas narrativas acabam guiando as demais pessoas com a habilidade de ver. A mulher, geralmente possuidora de um papel de submissão na história da literatura, agora tem um papel ativo na construção do próprio destino e no dos outros. Nos romances de Saramago, ela tem a missão de guiar o coletivo.

Blimunda diz que “[...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 75). Ela pode guiar a construção da passarola graças a essa habilidade, mas no fim do romance Baltazar desaparece juntamente com a passarola. A pobre mulher passa nove longos anos procurando-o e enfrentando diversos perigos. Apesar de dizer que só é capaz de

enxergar o aqui e o agora no mundo real, ela dá um passo adiante, chegando ao ponto de enxergar sem ver, afinal sabe da sobrevivência do marido. Enquanto outras mulheres não querem ver e saber do marido:

Sentava-se às portas, a conversar com as mulheres do lugar, ouvia-lhes as lamentações, os ais, menos vezes as alegrias, por serem poucas, por as guardar quem as sentia, talvez porque nem sempre há a certeza de sentir o que se guarda, é só para não ficar desprovido de tudo. Por onde passava, ficava um fermento de desassossego, os homens não reconheciam as suas mulheres, que subitamente se punham a olhar para eles, com pena de que não tivessem desaparecido, para enfim poderem procurá-los (SARAMAGO, 2012, p. 344).

Muitas mulheres sonham com o dia do divórcio ou do desaparecimento do marido, por causa das infinitas problemáticas que envolvem os casamentos. Ironicamente vai Blimunda procurando o seu. Mesmo se passando nove anos, sem notícias e pistas, nem por um segundo duvida que seu amor vive. Quando qualquer uma tentaria recomeçar a vida, ela continua tentando encontrar Baltazar.

Isso é uma enorme demonstração de amor e companheirismo que Dom João V não demonstra com Dona Maria Ana. Desde o começo Baltazar e Blimunda apaixonaram-se ao se olharem e entenderam-se ao se conhecerem, sendo casados por Pe. Bartolomeu Lourenço fora da oficialidade da igreja. Dona Maria Ana veio da Áustria para dar sucessores ao rei, o relacionamento de ambos é frio, e até mesmo na hora do sexo, existem vários camaristas para ajudá-los nessa terrível e oficial tarefa. O distanciamento existente entre os dois é simbolizado pelo repulsivo cobertor de penas de ganso não suportado pelo rei. Infelizmente, Dom João V não desaparece para a solitária esposa não ir procurá-lo.

Após andar Portugal inteiro, Blimunda estava certa, encontra Baltazar sendo queimado na fogueira como um criminoso. Provavelmente, viram-no descer da máquina voadora e pensaram que aquilo se tratava de alguma bruxaria. Baltazar e o utópico invento foram vítimas da cegueira e da incompreensão das pessoas. Conforme Platão (2014) coloca, todo aquele que ousa sair da caverna da ignorância tem de se exilar, pois ou sofre da incompreensão ou é morto.

Agora vejamos o que aconteceu com o padre malandro que quis se aproveitar da ausência de Baltazar:

O som era agora um pisar cauteloso, quase inaudível, mas próximo. Um vulto passou diante duma fresta, a luz desenhou um perfil torcido na parede rugosa de pedra. Imediatamente Blimunda soube que era o frade do caminho. Dissera-lhe onde podia arrumar abrigo, vinha saber se fora seguido o conselho, mas não por caridade cristã. Deitou-se Blimunda para trás, silenciosamente, e ficou quieta, talvez que ele não a não visse, talvez a visse e dissesse, Descansa, pobre alma fatigada. Se assim fosse seria um verdadeiro milagre, e tão edificante, mas a verdade não é essa, a verdade é que o frade vem a saciar a carne, nem lho podemos levar a mal, aqui nesse deserto, no teto do mundo, que dolorosa é a vida das pessoas. O vulto cobre toda a luz da fresta, é de homem alto e forte, ouve-se-lhe a respiração. Blimunda puxara o alforje para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, segurou o espigão pelo encaixe, como um punhal. Já sabemos o que vai acontecer, está escrito desde que em Évora o ferreiro fez o espigão e o gancho, um está aqui na mão de Blimunda, o outro quem o virá dizer. O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, por ventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, há grandes alegrias na vida de um dominicano. Empurrando pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajeto, há vinte anos que esse ferro procurava esta segunda morte. O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo. (SARAMAGO, 2012, p. 334-335)

Acontece algo inesperado, o padre espertalhão e estuprador morre. Em quase a totalidade dos estupros, o estuprador sai impune e a vítima fica se sentindo usada. Mas esse caso é diferente. O narrador consegue fazer algo que parece impossível, produzir o riso com a terrível temática do estupro.

Primeiramente, como uma preparação, são mostradas as reais intenções do frade ao ir ver Blimunda, assim é estabelecida a dicotomia risível caridade X egoísmo. O frade deveria ir ver se Blimunda estava bem, mas a verdade é que ele foi ver quais proveitos sexuais poderia tirar da situação. Dessa maneira, a proximidade e o terror causados por uma potencial cena de estupro são quebrados aqui pelo riso.

O ponto risível principal dessa cena é o espetáculo de cegueira promovido pelo frade. Muecke (1995) quando traça algumas situações de ironia<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Lembrando que o próprio autor (1995; p.23) renuncia a qualquer aspiração taxonômica em seus exemplos sobre a ironia.

enumera o espetáculo de cegueira como uma delas. O espetáculo de cegueira consistiria em uma pessoa achar que caminha para uma situação boa, quando na verdade vai a passos largos para uma situação ruim.

O frade estava morto desde o momento em que decidiu enganar Blimunda, tudo o que ele fez foi caminhar para esse destino. Tanto que “já sabemos o que vai acontecer”, a partir do momento que Blimunda pegou o espigão qualquer dúvida sobre o destino do frade é dissipada. Blimunda, sempre mostrada como uma mulher forte, inteligente e independente, desde o momento do aparecimento do frade nas ruínas intuiu os objetivos dele. A própria personalidade forte de Blimunda repele a ideia desde o início de uma vítima de estupro, desvelando alguém, que daria uma solução eficaz para a situação. A fragilidade espiritual e moral do frade aponta para a sua posterior derrota. Assim, apesar do pesado tema do estupro estar proposto, não há tensão e nem medo, por causa do leitor intuir o que vai acontecer. Da mesma maneira que, Davi derrotou o gigante Golias<sup>35</sup>, Blimunda derrotou o “alto e forte” frade, um dia da caça e o outro do caçador.

A partir da ciência da morte certa do frade, é só saborear o estupro inconsumado do frade. Quanto maior for a descrição da cena, mais evidente será o espetáculo de cegueira e seu efeito. Da mesma maneira que, no realismo/naturalismo as descrições serviam para reforçar sensações como o repúdio, o nojo, o horror, o medo, a fealdade, a animalidade entre outras coisas; nessa cena a descrição funcionaria como um combustível para o riso reforçando a visão do espetáculo de cegueira.

O frade induz Blimunda a ir para o convento abandonado, vai até lá, encontra Blimunda, abre suas pernas, levanta a saia, arregança o hábito, introduz o membro viril, enfim existe uma descrição da cena reforçada ainda pelo fato de o frade achar que está levando vantagem, porque palavras como “jubiloso”, “excitado” “grandes alegrias” demonstram que o frade pensa estar levando vantagem na situação, mas na verdade vai pagar um preço alto por sua esperteza.

Portanto, essa cena de um potencial estupro tem Blimunda, uma mulher do povo como pivô, porém busca por meio do riso do espetáculo de cegueira moralizar sobre os costumeiros estupros que aconteciam quando os homens tinham a oportunidade, mas também, busca criticar a hipocrisia de muitos homens da igreja

---

<sup>35</sup> I Samuel 17:20-58

que fingiam renunciar à sexualidade, mas na verdade, quando tinham a oportunidade de obter sexo não a perdiam, como um lobo não deixa a sua caça escapar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminando essa dissertação, é interessante retornar para antes do início. Epígrafe é algo colocado antes do início dos textos dos livros que poucos leem e refletem sobre. A epígrafe serve para balizar, adiantar e ajudar a interpretar o que virá adiante nos livros, inclusive as epígrafes de *Memorial do Convento* tematizam a liberdade e a servidão involuntária, as quais serão desenvolvidas do início ao fim da obra.

A epígrafe escolhida para essa dissertação é o episódio do nascimento de Isaac no livro de Gênesis. Isaac significa “aquele que ri” ou “filho do riso”. Mas, o nome de Isaac se assenta em uma ambiguidade, porque ele é o filho do riso da dúvida, da contradição de ter pais em idade avançada, do escárnio com relação à promessa de aliança com Deus ou ele pode ser o filho do riso de alegria de uma mãe com o filho em seus braços, de satisfação perante a promessa cumprida e de júbilo, a visão da vida se renovando por meio do nascimento.

Enfim, Deus faz uma aliança com Abraão e usa o riso como instrumento em seu aspecto ambíguo. A história dos judeus começa no Exôdo, o Gênesis é a pré-história do povo de Deus. A nação de Israel é fecundada na aliança com Deus e no nascimento de Isaac. Assim, podemos concluir que o riso é fundamental no mundo ocidental desde sua gênese até a contemporaneidade.

Por isso, esse estudo tentou demonstrar a importância do riso desde a literatura bíblica até outros textos literários diversos, incluindo o romance. Conforme Minois (2003) demonstra em sua *História do Riso e do Escárnio*, o riso é onipresente no mundo ao longo dos tempos e fundamental a sua compreensão para a interpretação da literatura e do pensamento de qualquer tempo. Dessa maneira, foi buscado estabelecer o vínculo direto existente entre o riso e o romance e o posicionamento da obra de Saramago dentro da história do romance e do riso.

Outro importante desafio desse trabalho foi organizar um aparato teórico-metodológico do riso para produzir a análise do objeto de estudo. A teoria do romance levantada no primeiro capítulo é mais fácil de ser organizada, pois a teoria do romance tem inúmeros livros, artigos, textos, especialistas e disciplinas, que se debruçam sobre ela, produzindo um bom lastro de material já pensado, organizado e problematizado. Enquanto o riso possui um material disperso, pouco organizado, tem caráter interdisciplinar e não têm muitos pesquisadores tratando do assunto.

Teorizar sobre o riso e organizar o material para compor o segundo capítulo foi um grande desafio, porque não existe um material definitivo e canônico como em outros campos de estudo. Possivelmente, pode ter faltado algum autor ou alguma teorização melhor, mas o próprio caráter da pesquisa sobre o riso impõe algumas limitações para o trabalho.

Outra problemática enfrentada por esse trabalho, foi estabelecer uma definição para o riso. Os autores são evasivos ao tentar dar uma definição de riso, conforme foi demonstrado. Porém, esse trabalho, por ser um trabalho de análise literária, necessita de uma definição minimamente clara de riso, sob pena de a análise não ter onde se apoiar. Assim, com a ajuda de teorizações e comentários de autores como Bergson (1983), Muecke (1995), Propp (1993) e Bakhtin (2013) foi possível estabelecer uma definição para o riso, na qual deve haver uma sensação de contrariedade aliada a certo distanciamento para haver a existência do riso. Essa definição não pretende ser uma definição última para a matéria, mas foi a definição forjada para tornar possível a realização da análise. Essa definição por si só é uma contribuição para pensar o riso.

A definição de riso forjada tem formas de manifestação recorrentes e muito comuns, por isso foram escolhidas a ironia, a paródia, a sátira e o grotesco. São quatro formas recorrentes de manifestação do riso em *Memorial do Convento*, as quais dialogam entre si, conforme Linda Hutcheon (1989) mostra a relação entre paródia e ironia e Bakhtin (2013) mostra a relação entre grotesco e sátira. O próprio caráter dialógico do riso impossibilita pensar em definições taxonômicas e fixas, mas, sim, em definições de algumas formas norteadoras da análise.

O terceiro capítulo de análise fica depois dos capítulos que tratam do riso e suas relações com o gênero romance e com a obra de Saramago. Um problema resolvido logo na escolha das divisões dos subcapítulos foi dividi-los segundo os três estratos sociais da sociedade moderna: clero, nobreza e povo. A estrutura induz a análise a considerar esses três estratos sociais, evitando o indesejado anacronismo; imperdoável para quem pesquisa temas relacionados à história ou ao romance histórico.

O clero e a nobreza são representados levando em conta a contradição entre aparência e essência o que esses grupos sociais fazem em suas atitudes oficiais sempre terá o contraponto do mundo extra-oficial. O riso para esses grupos sociais é predominantemente um riso demoníaco de sarcasmo, o mesmo riso

dado por Abraão e Sara ao duvidar da aliança de Deus.

Os homens do clero por serem os comandantes da Igreja Católica e os representantes do que há de mais alto em termos de espiritualidade são representados no plano do baixo corporal de forma satírica e grotesca fazendo sexo, usando de violência, comendo, roubando, enfim aparecem situações desmistificadoras e contradizentes do caráter metafísico que o clero atribuiu para si próprio. Nesse grotesco corporal do clero, a parte feminina da igreja representada pelas freiras, também está inclusa, apesar do pudor religioso e feminino das mulheres da igreja, elas também escapam da opressão de suas obrigações religiosas.

O nível ideológico doutrinário do catolicismo é tratado com ironia, durante toda a narrativa trechos bíblicos são parodiados de forma provocativa e as ideias da Igreja são tratadas com ironia. Assim, é possível estabelecer a presença de um riso satírico-grotesco com apelo ao baixo corporal para falar das pessoas da igreja e um riso irônico-paródico para questionar as ideologias expressas pela mesma.

A nobreza tem uma representação também relacionada ao baixo corporal na problemática risível da aparência X essência. No caso dos nobres, as diferenças entre o mundo oficial e o mundo extra-oficial ficam mais evidenciadas. O rei Dom João V enquanto representante máximo da nobreza cumpre com responsabilidade e vigor seus deveres de rei, porém, também vigorosamente, mantém diversas amantes em segredo ou qualquer outro problema que enfraqueça sua autoridade real.

Também é ironizada sua ideia de construir o convento e ir ampliando-o irresponsavelmente, demonstrando certa excentricidade e magalomania. Essas características ideológicas também são mostradas de forma irônica, de maneira a questionar e criticar as razões de construir o convento.

Portanto, é possível afirmar uma semelhança no uso do riso em relação à nobreza e ao clero, tanto no plano ideológico quanto no plano pessoal. Como o riso tem conotação irônica e satírica bastante crítica e negativa, *Memorial do Convento* passa uma percepção muito negativa com relação ao clero e à nobreza que comandavam Portugal durante a construção do Convento de Mafra.

Dona Maria Ana e Dona Maria Barbara representam a parte feminina da nobreza. Elas são representadas como vítimas do macro processo de dominação

da nobreza e do clero. Conforme mostrado no tópico 1.2, o projeto de dominação português com relação às colônias e ao próprio povo português se estende às mulheres da nobreza, as quais não podem sair de casa desacompanhadas, devem gerar descendência de sangue azul, devem cuidar dos afazeres domésticos, cuidar dos filhos; enfim as mulheres nobres estavam presas a esse projeto ideológico sem qualquer forma de participação política nos jogos de poder estatais.

O riso irônico-satírico de *Memorial do Convento* é uma grande crítica a esse macro projeto de poder desenvolvido pela elite portuguesa. Criticar esse projeto por meio do riso é denunciar as injustiças sociais, as quais produzem riqueza fabulosa para a elite e miséria para o povo. Essa denúncia leva à discussão marxista de exploração social para além das críticas ao capitalismo, além de revelar a exploração social em uma perspectiva histórica, a qual também inclui o absolutismo do século XVIII.

No tópico 3.3, é analisado o riso sobre o povo. Foi verificado que o riso utilizado para representar o povo foi o riso rabelaisiano do carnaval. O povo é representado comendo, bebendo, fazendo sexo, sangrando e muitas vezes morrendo; a típica imagem do corpo aberto rabelaisiano. Ao contrário do riso sobre os outros estratos sociais que vão da sátira à ironia, o riso sobre o povo é o riso inocente da alegria relacionado à vida, à fertilidade, à continuidade, ao renascimento e toda a simbologia positiva associada ao baixo corporal. Assim, o riso sobre o povo não tem qualquer caráter moralista, repreensivo ou de visão crítica negativa; pelo contrário o riso afirma as qualidades do baixo popular e coloca o povo e o baixo corporal como a força motriz do mundo.

O riso quando tem a participação de Baltazar e Blimunda, objetiva fazer uma crítica à elite e a seu projeto de dominação, eles são apenas os meios de chegar a fazer essa crítica. Por serem os heróis da narrativa, eles são pouco receptivos ao riso de escárnio. *Memorial do Convento* heroifica o povo, então seus personagens principais e representantes não são boa matéria para o escárnio.

Assim, o riso em seu aspecto dual está presente em *Memorial do Convento*, tanto em seu aspecto demoníaco de escarnecimento de Sara e Abraão para com Deus que é o mesmo usado contra a elite, quanto na alegria do nascimento de Isaac e do cumprimento da promessa que é o riso usado para representar o povo. *Memorial do Convento* também contempla esses dois aspectos do riso quando escarnece da elite e de seu projeto de dominação e também quando

representa a alegria vivida do povo e de seu cotidiano carnavalesco. Assim, esse uso dual do riso induz a uma interpretação negativa da vida da elite e a uma interpretação positiva da vida popular.

Por isso, o riso, justamente em seu aspecto contraditório, reconhece a imperfeição de nosso mundo, reconhece nossa própria imperfeição e reconhece a dispersão e a contradição de nossas ideias. O riso é inimigo das verdades absolutas e estabelecidas, o riso carnavalesco afirma com alegria a diversidade de ideias e a relatividade das ideias, enquanto o riso de escárnio corroí os sistemas de verdades das religiões, do cientificismo e das ideologias. Todos esses grupos sempre prontos a estabelecer regras, verdades e sentido para a vida das pessoas, paradoxalmente por se considerarem a verdade, são incapazes de enxergar o quão ficcional, frágeis e risíveis são suas teorias. Por isso, esses grupos tentam, mais do que nunca, estabelecer censura ao riso em todos os meios de comunicação. Se o discurso ideológico se concentrasse em cumprir suas promessas, não precisaria ser tão totalitário e autoritário.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Marizete Borges. **Personagem e Voz na Figura Feminina dos Romances de Ana Miranda e José Saramago**. 2007. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução: Hernani Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ALVARENGA, Lussandra Drummond de. **O Olhar Feminista em José Saramago: Uma Leitura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento***. 2005. 212p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ÁLVARES, Luísa Benvinda. **Poesia em Prosa e Romantismo: Caminhos Iniciáticos**. Intercâmbio (Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto/Fundação Engenheiro Antônio de Almeida). Porto, n.6, p. 241-251, 1995.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Saraiva, 1954.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 205 – 220, março de 2007. CEBRAP.

ANTONIETTI, Tania Mara. **O Realismo Mágico na Comunhão Estética entre *Memorial do Convento* e *Cem Anos de Solidão***. 2007. 88p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética; Organon; Ética a Nicômaco**. Tradução: Pinharanda Gomes. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Novo Horizonte, 1983.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BALZAC, Honoré de. **A Mulher de Trinta Anos**. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Tradução do Francês: Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et. al. 6ª Edição. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo**. Tradução: Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução da Vulgata: Matos Soares. 43ª Edição. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. 12ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMÕES, Luís Vaz. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Tradução: Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Século das Luzes**. Tradução: Stella Leonardos. 2ª Edição. São Paulo: Global, 1985.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **O Século XVIII Revisitado: Fowles e Saramago, entre a História e a Ficção**. 2000. 258p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CARVALHO, Elair. **O Femino entre a Tradição e a Transgressão: Maria Moura de Raquel de Queiroz e Blimunda de José Saramago**. 2003. 170p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CONCEIÇÃO, Elisabete Macedo da. **Blimunda e Maria de Magdala: Mulheres entre o Profano e o Sagrado nas Narrativas de José Saramago**. 2006. 81p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Cômico. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª Edição. Curitiba: Positivo, 2010.

CORRÊA, Silvana Aparecida Domingos. **A História Tecida e Destecida em Promessi Sposi e Memorial do Convento**. 2003. 120p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2003.

DA SILVA, Fernando Moreno. “As várias faces do riso”. In: **Revista travessias**, Cascavel, V. 4, N. 1, pp. 211-228, 2010.

DALCOL, Susana Irion. **Memorial do Convento: Visão Irônica e Revisão da História**. 1999. 110p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1999.

DUMAS, Alexandre. **O Visconde de Bragelonne: 1º, 2º, 3º, 4º, 5º Volumes**. São Paulo: Edições LEP LTDA, 1946.

FEHÉR, Ferenc. **O Romance Está Morrendo?** Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FEITOSA, Fabiana Curto. **Manifestações da Utopia na Narrativa de José Saramago**. 2015. 196p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

FERREIRA, Cristiano Alves. **A Ruptura no Plano Historiográfico pelo Viés da Metaficção Historiográfica em *Memorial do Convento***. 2012. 99p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução Raquel Ramallete. 31ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade**. Tradução: Paulo Dias Correa. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GEROLDO, Nanci. **O Grotesco e as Festas Populares em *Memorial do Convento***. 2000. 118p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GOETHE, Johan Wolfgang. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. Tradução: Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.

GONZÁLEZ, Mário M. **A Saga do Anti-herói: Estudo sobre o Romance Picaresco Espanhol e Algumas de suas Correspondências na Literatura Brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GROTESCO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª edição. Curitiba: Positivo, 2010.

GUIMARÃES, Bernardo. **Escrava Isaura**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2006.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil**. Tradução: João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Frederico Lourenço. 1ª reimpressão. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradução: Vidal de Oliveira. 21ª Ed. 11ª Reimpressão. São Paulo: Globo, 2012.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Tradução: Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós Modernismo**: História, Teoria e Ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma Teoria da Paródia**: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IRONIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª edição. Curitiba: Positivo, 2010.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução: Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose; O Veredicto**. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: LP & M Pocket, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Castelo**. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Edições Tema, Ano Desconhecido.

\_\_\_\_\_. **O Processo**. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**: introdução à ciência da literatura. 3ª ed. Coimbra: Armênio Amado, 1963.

\_\_\_\_\_. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução: Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KARDEC, Alan. **O Evangelho Segundo o Espiritismo**. Tradução: José Herculano Pires. 59ª Edição. São Paulo: LAKE, 2003.

ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Tradução: Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

LIANDO, Neli Côndello. **Memorial do Convento**: Do Lírico-Grotesco ao Sublime. 2006. 124p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

LLOSA, Mario Vargas. Dom Quixote, um liberal no Século de Ouro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 de set. 2004. Tradução de Maria de Lourdes Botelho. Caderno 2, p. 14.

LUKÁCS, Gyorgy. **A Teoria do Romance**: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. 1ª Reimpressão. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Romance Histórico**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAQUIAVEL, Nicolau. **Mandrágora**. Tradução: Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. **O Príncipe; Escritos Políticos**. Tradução: Lívio Xavier. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. Tradução: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido comunista**. Tradução: Edmilson Costa. 2ª ed. 2ª Tiragem. Bauru: EDIPRO, 2011.

MATIAS, Felipe dos Santos. **As Representações da Inquisição nos Discursos Historiográfico de Alexandre Herculano e Literário de José Saramago**. 2014. 215p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

MELVILLE, Herman. **Bartleby: O Escriturário**. Tradução: Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução: Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 37ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Termos Literários**. 19º Ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

MOLIÉRE. **O Avarento**. Tradução: Dorothee de Buchard. Porto Alegre: LP & M Pocket, 2016.

\_\_\_\_\_. **Le Bourgeois Gentilhomme**. Paris: Librairie Larousse, 1933.

\_\_\_\_\_. **O Doente Imaginário**. Tradução: Daniel Fresnot. 3ª Edição. São Paulo: Martin Claret, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Misanthropo**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A Poesia de Fernando Pessoa**. Organização: José Blanco. 2ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o Irônico**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra: Um Livro para Todos e para Ninguém**. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. 2ª ed. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2013.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. **Que História é essa? Epos história e Paródia em Memorial do Convento e Viva o Povo Brasileiro**. 2004. 226p. Tese (Doutorado em Letras – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Davi da Silva. **As Falas do Silêncio das Personagens Sebastiana Maria de Jesus, D. Maria Ana Josefa e Blimunda de Jesus no Romance *Memorial do Convento* de José Saramago**. 2008. 123p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de. **As Faces de Deus na Obra de um Ateu**. 2002. 285p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2002.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. **Carnaval no Convento**. Intertextualidade e Paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Carnaval no Convento**. 1988. 175p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 1988.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. **Retratos para a Construção de uma Identidade Feminina na Prosa de José Saramago**. 2011. 208p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2011.

ORWELL. George. **1984**. Tradução: Alexandre Hubner & Heloisa Jahn. 4ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Revolução dos Bichos: Um Conto de Fadas**. Tradução: Heitor Aquino Ferreira. 10ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PARÓDIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

PATARRA, Denise. **O Padre Voador e a sua Representação Literária por José Saramago e Afonso de E. Taunay**. 2003. 203p. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro: Do Romantismo à Vanguarda**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando Antônio Nogueira. **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

PINHEIRO, Katia da Matta. **Ficção e História no *Memorial do Convento* – Fronteiras entre Diferentes Narrativas na Obra de Saramago**. 1994. 111p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1994.

PINTO, Marcia Maria Matos. **Passado/Presente nos Romances “*Boca do Inferno*” de Ana Miranda e “*Memorial do Convento*” de José Saramago**. 2000. 126p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PLATÃO. **A República (Politeia): Parte I, II.** Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, [Ano Desconhecido].

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini & Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido. Volume I: No caminho de Swan; A sombra das Moças em Flor.** Tradução: Fernando Py. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro 2004.

\_\_\_\_\_. **Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Redescoberto.** Tradução: Lúcia Miguel Pereira. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Globo, 1983.

\_\_\_\_\_. **Em Busca do Tempo Perdido: A Prisioneira.** Tradução: Manuel Bandeira & Lourdes Souza de Alencar. 7ª Ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1983.

\_\_\_\_\_. **Em Busca do Tempo Perdido: Albertina Desaparecida.** Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Em Busca do Tempo Perdido. Volume II: O Caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra.** Tradução: Fernando Py. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

QUEIROZ, Eça. **O Crime do Padre Amaro.** São Paulo: Três, 1972.

RICHARDS, Ivor Armstrong. **Princípios de Crítica Literária.** Tradução: Rosaura Eichenberg [et. al]. Porto Alegre: Globo, 1971.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel.** Tradução: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia; 2009.

RISO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 5ª Ed. Curitiba: Positivo: 2010.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto.** São Paulo: Klick, 1997.

RIBEIRO, Joaquim Fernando Prado. **Domina Aeris ou Qual é Mais Ilustre se a Leveza ou a Gravidade.** 2006. 111p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2006.

ROCHA, Paulo Victor de Souza. **A Névoa do Tempo: o Pensamento Utópico na Trilogia Político religiosa de José Saramago.** 2014. 201p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ROAS, David. A Ameaça do Fantástico. In: \_\_\_\_\_. **A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas.** Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote.** Tradução: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SANCHEZ, Inaie Lisandre Garcia. **Hibridização e Vida Social – Um Olhar Comparativo entre *Memorial do Convento*, de José Saramago e *Bartolomeu de Gusmão: Inventor de Aerostato*, a Vida e a Obra do Primeiro Inventor Americano, de Afonso E. Taunay. 2011. 210p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.**

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. **O Sagrado em José Saramago**. 2005. 252p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SANTOS, Alberto Freitas. **A Valorização da Mulher na Obra de José Saramago: Blimunda e a Mulher do Médico, Olhares que se cruzam**. 2014. 74p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SARAMAGO José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Jangada de Pedra**. Rio de Janeiro: Record, Data Desconhecida.

\_\_\_\_\_. **A Viagem do Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **As Intermitências da Morte**. 2ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Caim**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Claraboia**. 2ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Cegueira**. 67ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Memorial do Convento**. 44ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. **O Homem Duplicado**. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Todos os Nomes**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

SÁTIRA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª Ed. Curitiba: Positivo, 2010.

SILVA, Sandro Luís da Silva. **A Personagem Blimunda em Memorial do Convento, de José Saramago**: Tradição e Transgressão. 2001. 110p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **As Moscas**. Tradução: Nuno Valadas. 7ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Ser e o Nada**: Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 13ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SHAKESPEARE, Willian. **A Tragédia de Hamlet Príncipe da Dinamarca**. Tradução: Aderbal Freire-Filho. Rio de Janeiro: SOMART, 2013.

\_\_\_\_\_. **MacBeth**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2ª Ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta**. Tradução: Leonardo Chianca. São Paulo: Scipione, 1997.

SILVA, Adriana Camponogara Aires. **O Maravilhoso na Composição da História de Memorial do Convento**. 2002. 93p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2002.

SILVEIRA, Maristela Schleicher. **Literatura e História no Memorial do Convento**: Uma Apresentação Irônica das Personagens. 2008. 76p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Erechim, 2008.

SOISTAK, Angelis Cristina. **De como um Rei Tem Dois Corpos em Memorial do Convento**. 2011. 129p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM, 2013.

SOUZA, Ronaldo Ventura. **Figurações de Deus nos Romances de Saramago**. 2012. 207p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

STORTI, Eione Francisco Ramos. **A Construção da Personagem Feminina em Memorial do Convento**. 2005. 148p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. **As Alegorias dos Sentidos e a Reconfiguração da História no Memorial do Convento e n'A Gloriosa Família**. 2009. 241p. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TODOROV, Tzvetam. A Narrativa Fantástica. In: \_\_\_\_\_. **As Estruturas Narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, Jhon Ronald Reuel. **The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring**. London: Harper Collins, 2012.

\_\_\_\_\_. **The Lord of the Rings: The Return of the King**. London: Harper Collins, 2012.

\_\_\_\_\_. **The Lord of the Rings: The Two Towers**. London: Harper Collins, 2012.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins fontes, 1990.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução: Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Romance Histórico: Das Origens Escocesas ao Brasil Finissecular. In: \_\_\_\_\_ (org). **Ficção Histórica: Teoria e Crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

WOOLF, Virginia. **Rumo ao Farol**. Tradução: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

“Autobiografia de José Saramago”. <Disponível em: <http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>>, acesso em 16/03/2017.

“As palavras do viajante”, Expresso, novembro de 1991. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org/162549.html>>, acesso em 20/01/2014.

“Biografia de José Saramago”. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/>>, acesso em: 16/03/2017.

José Saramago. Roda Viva. São Paulo: TV Cultura. 13 de outubro de 2003. Programa de Televisão.

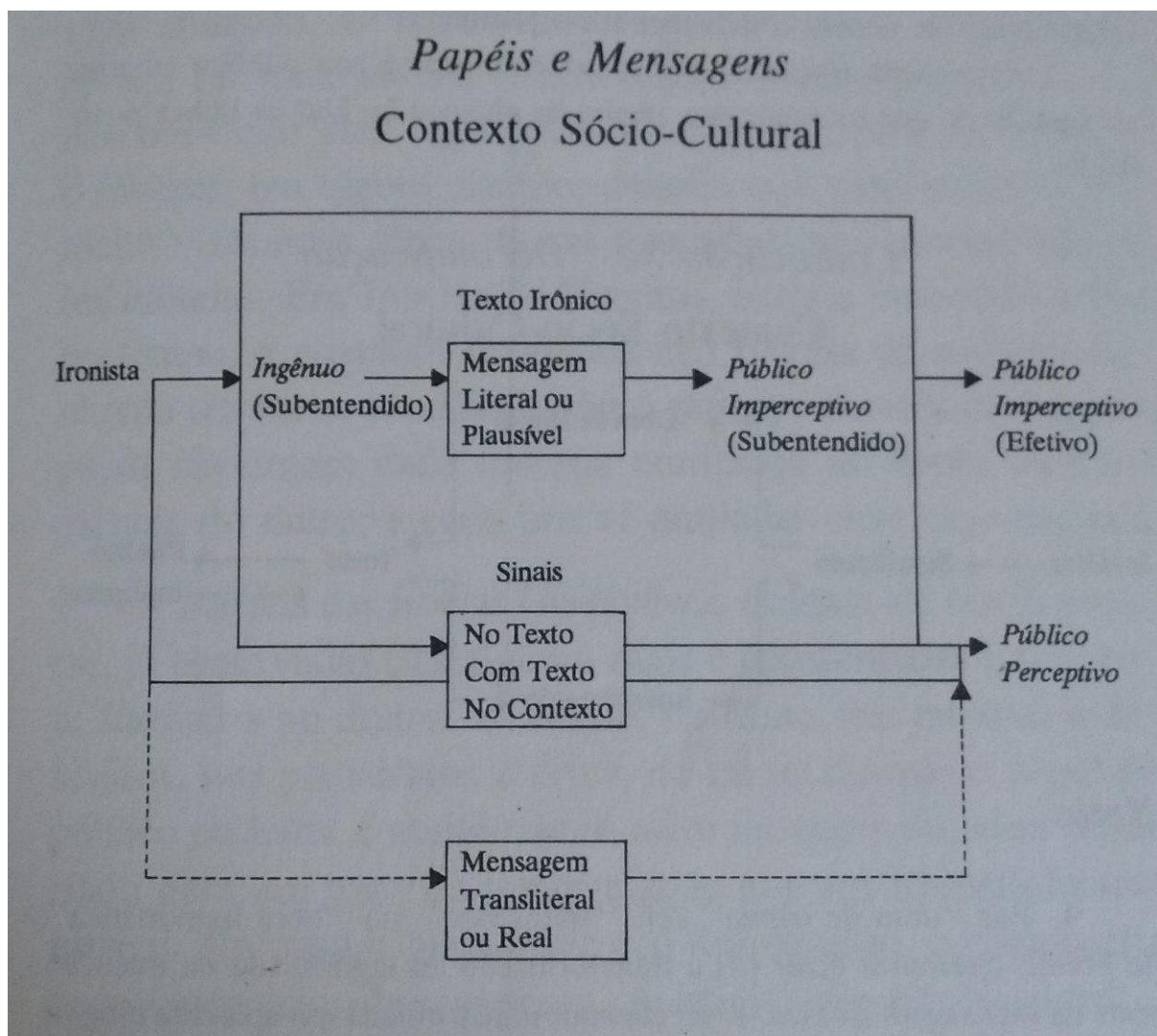
<<http://josesaramago.blogs.sapo.pt/95061.html>>, acesso em: 20/01/2014.

<<https://www.brasildefato.com.br/node/6819/>>, acesso em: 18/02/2018.

## **ANEXO**

## ANEXO A

## Esquema de Funcionamento da Ironia



**Fonte:** MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o Irônico*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 59.