

# A IRONIA POSSIBILITADA PELA TRANSGRESSÃO: HUMORES E RUMORES EM SARAMAGO

Irony made possible by transgression: humor and rumors in Saramago

OLIVEIRA, M. A. DE.  
KOMOSINSKI, L. M. G.

Sou razoavelmente irônico, é uma das coisas que me caracteriza, além de ser alto e calvo... No fundo, sou alguém que gostaria de brincar, mas não pode ou não sabe fazê-lo. Isso resolve-se em mim pela ironia.

José Saramago

Recebimento: 16/11/2010 - Aceite: 15/12/2011

**RESUMO:** Uma das principais características da obra de José Saramago segundo ele próprio e seus críticos é o humor e a ironia, facilmente perceptíveis, que impregnam suas obras, em especial as que expõem e impõem uma crítica à história de Portugal. Contudo, são poucos os que se debruçam sobre essa singularidade para descrevê-la. Procurando contribuir para o avanço dos estudos literários nessa área, o que aqui se apresenta é o resultado parcial de uma análise dos aspectos correspondentes ao risível, à sátira, ao humor e à ironia encontrados na obra **Memorial do convento**. O processo metodológico aqui utilizado sintetiza-se em: construção de base teórica sobre o que abrange o risível a partir do estudo de vários autores; leitura exploratória; leitura analítica e leitura interpretativa da obra citada, à luz das teorias do humor e da ironia. Estas explicam o cômico das formas, dos movimentos, do mecânico aplicado ao vivo, englobando a ironia em seu panorama retórico e filosófico-sociológico. Os resultados aqui apresentados são parciais e se limitam a aspectos relativos a uma das personagens principais de uma das obras estudadas.

**Palavras-chave:** Humor. Ironia. Saramago.

**ABSTRACT:** One of the key features of José Saramago's work, according to himself and his critics, is humor and irony, easily perceived, that permeate his works, especially those that expose and impose a criticism of Portugal his-

tory. However, there are few who have addressed this singularity to describe it. To contribute to the advancement of literary studies in this area, the partial result of an analysis of aspects related to the ludicrous, the satire, the humor and irony found in the work of **Memorial of the Convent** is presented here. The methodological process used here is summarized in: building on the theoretical basis covering the ridiculous from the study of several authors; exploratory reading, reading and analytical, interpretative reading of the cited work, according to the theories of humor and irony. They explain the comedy of shapes, movements, the mechanic applied alive, encompassing the irony in its rhetorical and philosophical-sociological landscape. The results presented here are partial and limited to matters relating to one of the main characters of one of the works studied.

**Keywords:** Humor. Irony. Saramago.

## Introdução

Há algum tempo, professores e estudantes do curso de Letras, integrantes do Grupo de Pesquisa em Linguística e Letras da URI, ou não, vêm se dedicando ao estudo da Ironia, característica presente na fala e em todas as modalidades do texto escrito. Todos podem usá-la como arma ou como divertimento, assim como todos podem ser alvos da ironia independentemente do momento, da situação, do assunto tratado pelos interlocutores.

Por que a pesquisa sobre este tema? Não só o Nobel português, mas muitos autores de diferentes momentos e espaços têm se caracterizado pelo uso de um discurso irônico.. Por quê? Por ser um recurso estilístico simples? Por que o modelo do escritor – a História, por exemplo - impõe ou sugere o uso deste recurso? Por que a personalidade de quem escreve determina o tom da sua escrita? Todos os escritores que se valem da ironia seguem um cânone já estabelecido desde Sócrates ou a partir dele? Será Saramago, um escritor tão irreverente na sua escritura, o artista que possibilita a inovação do que até aqui se entendia como formas e funções da ironia? Estas indagações, difíceis de serem

respondidas devido à imprecisão do conceito de ironia e do limite entre ela e o humor, é o que norteiam o trabalho de quantos a ele se tem dedicado.

Vários estudiosos classificam ainda a obra de José Saramago como metaficção historiográfica, como palimpsesta. Tal rotulação se explica pela presença incontestável de fatos tomados da história de Portugal, agora subvertidos, o que provoca uma releitura crítica dos mesmos. O romance **Memorial do convento**<sup>1</sup> (MC), que aqui é analisado, contesta a versão dada por historiadores ao reinado de D. João V, o que é feito com profunda ironia, através de uma narração multifacetada, ora assumida por um narrador principal, ora por representantes de trabalhadores oprimidos. Desvelam-se assim retratos de Portugal que a historiografia desconhece. É o que se procura, aqui, demonstrar.

## Fundamentação teórica

O que abrange o risível? Quais são as concepções teóricas que o definiram e que embasaram a realização deste estudo? O suporte teórico sobre humor e ironia abrange concepções clássicas e contemporâneas. A maioria dos autores que estudam e/ou estu-

daram o riso aborda conjuntamente o cômico e o riso, ou o riso e o humor, uma vez que ambos representam aspectos de um mesmo fenômeno comportamental, ou seja, é cômico tudo aquilo que pode provocar o riso.

Bérgson, Freud, Lausberg alinham-se ao dizer que o humor é provocado por um defeito não doloroso; revela um mundo visto com simpatia; traduz a alegria possibilitada pela ausência de qualquer necessidade e/ou angústia; provém da surpresa, do inesperado, do contraste entre o usual e o inesperado; possui um caráter social; origina-se do conflito social e é tomado como recurso de correção de costumes; implica uma poupança de energia; traduz um sentimento de indiferença; funciona como mecanismo de defesa.

As teorias que versam sobre a ironia, aqui mais detalhadas por ser o principal enfoque da pesquisa, não são de todo distintas daquelas apresentadas sobre o humor. Sem a pretensão de rever todas as posições de teóricos antigos, apresentam-se aqui algumas concepções. Estes estudiosos que, muitas vezes, a colocaram no rol dos tropos ao lado da metáfora, da metonímia, da sinédoque, por representar também a mudança de significado de palavras, acabaram por destacar sua marca distintiva: a ironia relaciona elementos contrários, enquanto as outras figuras aproximam termos por semelhança. O principal avanço dado aos estudos da ironia foi proporcionado por Schlegel (apud TODOROV, 1996), que vislumbrou dois campos: o estilístico ou centrado no texto e o extratextual, centrado nas atitudes do ser humano, na intencionalidade das mensagens por ele emitidas.

Na literatura, as intenções do emissor/autor apresentam-se como um enigma a ser desvendado pelo leitor, a quem caberá identificar o alvo da ironia. O texto irônico, portanto, poderá deixar de sê-lo, se o receptor, por limitações diversas, não detectar que está diante de um discurso invertido.

Outro teórico, Knox (apud MOREIRA, 1983) a partir de diferentes parâmetros, distinguiu cinco tipos de ironia: cômica (final feliz), satírica (o satirizado é, até o final, objeto de escárnio), trágica (o ser ou fato simpático acaba como fracassado), niilista (há simpatia e distanciamento em relação ao satirizado), paradoxal (tudo é relativizado pela coexistência de simpatia e antipatia, identificação e distanciamento).

Ainda numa perspectiva não formal, mas filosófico-sociológica, o texto literário pode apresentar um herói problemático na busca de valores que considera autênticos numa sociedade degradada e contrária aos seus princípios. Este indivíduo problemático se refugia então na ironia, única libertação possível do mundo esfacelado no qual julga se encontrar. (LUKÁCS, s.d.)

Variantes dessa explicação apresentada por Lausberg parecem sustentar as teorias que versam sobre a ironia romântica e a ironia humoresque. A primeira explica o riso como lugar de passagem, narra situações que posteriormente se esfacelam, como se não pudessem acontecer novamente devido ao grotesco, à dimensão absurda que representam. Já a ironia romântica aproxima-se do herói problemático descrito por Lukács à medida que apresenta um eu que, através de uma linguagem bem elaborada, brinca com regras as quais está condicionado a obedecer, resultando na ironia.

Os dicionários registram a ironia como figura retórica que consiste em dizer o contrário do que se quer dizer, o que é uma definição simplista. Lausberg (1972) ratifica os dicionários e complementa-os dizendo que ironizar consiste em dizer o contrário do que se tem como verdade, em assumir uma postura de correção de costumes. O dito irônico está nos argumentos ambíguos de um interlocutor que deseja fazer perceber a sua contrariedade em relação aos fatos/situações que aborda. Para tanto, transgredir o que se

tem como norma de discurso, ou seja, transparência, a precisão e o que normalmente se espera em relação a dados/fatos oficiais, isto é sua confirmação.

Hutcheon (2000) esclarece que, enquanto a ironia é um tropo, a sátira e a paródia, muitas vezes tomadas como seus sinônimos, são, na verdade, gêneros ou tipologias textuais. Também ela não se limita ao aspecto verbal, salientando que a ironia é, sim, uma estrutura antifrasal, mas também e principalmente uma estratégia apreciativa e, quase sempre, pejorativa.

## Objetivos

Uma vez delineado o embasamento teórico e, espera-se, esclarecida a relevância do tema, é de fundamental importância especificar os propósitos do estudo. Sendo a obra de Saramago rica em aspectos que abrangem o risível, os objetivos que norteiam essa pesquisa consistem em aprofundar estudos sobre a obra deste autor à luz de teorias do humor, do riso e da ironia; em redefinir o cânone das mesmas, a partir da ficção saramaguiana e em desenvolver estudos sobre a relação literatura, história e imaginário.

## Material e métodos

A pesquisa bibliográfica pressupõe, obrigatoriamente: a identificação das fontes e sua localização; a obtenção do material; o levantamento e tratamento dos dados.

As duas primeiras etapas corresponderam à **leitura exploratória**, visando à localização, cópia e/ou fichamento de textos teóricos e crítico/analíticos sobre humor/ironia e sobre Saramago, respectivamente. Seguiu-se a atualização/construção de uma base teórica a partir de bibliografia pertinente ao estudo, o que orientou a etapa seguinte, ou seja, a coleta e o tratamento dos dados.

A **coleta de dados** compreendeu: a **leitura pretextoal** de obras de Saramago (Memorial do convento – Conto da ilha desconhecida – Ensaio sobre a cegueira – A caverna); a **leitura textual** com as abordagens *infra-estrutural* (visando à identificação da(s) proposta(s) do autor, bem como de sua motivação para a escritura do texto), *estrutural* (identificando seus aspectos formais-literários e temático-ideativos) e *super-estrutural*, visando à literariedade do texto; a **leitura contextual**, visando à contextualização histórico-geográfica, sócio-econômica e cultural-ideológica dos textos em estudo.

Seguiram-se a **análise e a interpretação dos dados** à luz da base teórica, o que permitiu elaborar conclusões que corresponderam aos objetivos propostos e que são, parcialmente, apresentadas neste artigo.

## Análise dos dados

Em **MC**, o próprio título da obra pode ser lido como uma transgressão. Há, sim, uma descrição da construção do convento de Mafra, em Portugal, mas muito mais do que isto, trata-se de um memorial do povo simples e oprimido que o construiu. Massacrados pela monarquia e ignorados pela igreja, o povo subalterno é quem tem o real poder de transformar a realidade: uma região pouco valorizada é transformada num dos centros de interesse do poder real através da construção de magnífica obra de engenharia. A história, contada a partir da perspectiva desses construtores, dessacraliza o passado glorioso de Portugal na figura do rei Dom João V, um alienado que almeja edificar grandes obras para ser reconhecido pela história, e, de certa forma, sacraliza o povo. Onde está a ironia? Em dois alvos: no caprichoso rei que é ridicularizado, o que se pode classificar como ironia satírica; no povo, apresentado com simpatia, mas que acaba derrotado, constituindo-se num caso de ironia trágica.

Deduz-se, até aqui, que a instância primeira que apresenta a obra como sendo um memorial do convento, é dada como mentira aos olhos do leitor atento. Instaura-se primeiramente um código que passa a ser desconhecido por ele após ler a obra na íntegra. Esse código que se firma na capa do livro nada mais é do que o engodo oferecido pela história retratada sob o ponto de vista da alta hierarquia encobrendo verdades e enaltecendo os poderosos. Estes, impiedosamente dessacralizados ao longo das páginas, são “destronados” por heróis ocultos que dilaceraram suas vidas em uma empreitada que, para eles, não teve mérito algum. A ironia está no confronto dos partidos contrários,

( na ) utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade do partido desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade do partido que o orador defende é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário (...) ao seu sentido próprio. (LAUSBERG, 1972, p. 163 -164)

seja, a nobreza e o clero *versus* a plebe. O título gera uma expectativa que não se cumpre: o que era para ter sido e não foi. Este estranhamento que evidencia a ironia retórica descrita por Lausberg, tem cunho persuasivo, e visa a instaurar outras verdades que não as habituais, utilizando o contraste entre o usual e o inesperado, o que produz um efeito irônico.

O título anuncia o que caracterizará a obra: a transgressão. Sabe-se que a história oficial é contada pelos subordinantes e não pelos subordinados. Em MC, o povo, através de diversos narradores, conta muitos fatos que se configuram como transgressões, uma vez que violam o já consagrado, subvertendo o já instaurado que é reinterpretado com iro-

nia. Tem-se como exemplo o comportamento da rainha que não revela sua gravidez ao rei, possibilitando o que se pode chamar de “chantagem” dos padres franciscanos:

Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, *por ser tão piedosa senhora*, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chariz da promessa *o escolhido e virtuoso frei António*. (p. 26)

É perceptível aqui a ironia do narrador ao usar as expressões destacadas: a rainha não é uma piedosa senhora, mas uma conivente senhora que se une não a um virtuoso frei, mas a um esperto religioso que se vale da situação para conseguir o que lhe interessa e que servirá para alimentar a vaidade do chantageado. Em síntese, o narrador diz o contrário do que pensa ao reescrever a história portuguesa.

Ainda neste fato da gravidez da rainha, pode-se ver a primeira ironia que tem como alvo a corte portuguesa. O narrador onisciente/onipresente apresenta um rei que deseja um herdeiro e uma rainha que não consegue engravidar. O narrador explica que a culpa não é dele e sim dela, pois, como mulher, lhe cabe a esterilidade, mal que não ataca os homens. Sabe-se, entretanto, que a esterilidade pode afetar a ambos os sexos. Essa afirmação, então, não satisfaz ao leitor atento, que aguarda uma justificativa convincente. O narrador, nas linhas seguintes, apresenta como prova concreta da virilidade do rei a abundância de “bastardos da real semente” (p. 11). A técnica se repete: o narrador fixa um código e, em seguida, diz o contrário do que sabem as verdades do leitor, correspondendo às teorias que afirmam a necessidade de conhecimentos extratextuais para a percepção da ironia. Além disto, desfaz um mito com uma informação real e plausível para a situação, preenchendo o vazio que ficara na informação incongruente: se o rei fosse estéril, como teria tantos filhos bastardos? Logo a culpa não poderia ser dele.

Veja-se agora a passagem que segue:

Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a alevantar. É uma construção sem caboucos nem alicerces, assenta em tampo de mesa que não precisaria ser tão sólido para a carga que suporta, miniatura de basílica dispersa em pedaços de encaixar, segundo o antigo sistema de macho e fêmea, que à mão reverente, vão sendo colhidos pelos quatro camaristas de serviço. A arca donde os retiram cheira a incenso, e os veludos carmesins que os envolvem, separadamente para que não se trilhe o rosto da estátua na aresta do pilar, refulgem à luz dos grossíssimos brandões. A obra vai adiantada. Já quase todas as paredes estão firmes nos engonços, apumadas se vêem as colunas sob a cornija percorrida de latinas letras que explicam o nome e o título de Paulo V Borghese e que el-rei há muito tempo deixou de ler, embora sempre os seus olhos se comprazam no número ordinal daquele papa, por via da igualdade de seu próprio. Em rei seria defeito a modéstia. Vai ajustando nos buracos apropriados da cimalha as figuras dos profetas e dos santos, e por cada uma vez vénia o camarista, afasta as dobras preciosas do veludo, aí está uma estátua oferecida na palma da mão, um profeta de barriga para baixo, um santo que trocou os pés pela cabeça, mas nestas involuntárias irreverências ninguém repara, tanto mais que logo el-rei reconstitui a ordem e a solenidade que convêm as coisas sagradas, endireitando, e pondo em seu lugar as vigilantes entidades. (p. 12)

A “construção” da basílica de São Pedro por Dom João V é descrita em tom de deboche por um narrador que vê os acontecimentos de perto e não deixa de ironizar a situação hilariante de um monarca tolo que precisa de quatro camaristas para ajudá-lo. Digna de sátira maior está a comparação da grandiosidade de Deus com a maquete

da basílica, mostrando a futilidade aliada ao divino, ridicularizando-o, enaltecendo o brinqueado do rei, que parece ter mais valor.

Essa seriedade com que el-rei constrói sua “obra” também sustenta o ridículo à medida que o narrador desnuda os artificios de sua própria narração, explicitando o tom irônico com que carrega seu texto. Isso se dá através de palavras como *construção*, *obra*. Vê-se, por exemplo, que não há implícitos ou mensagens subliminares, o bordado poético de sua narração faz com que estas palavras, juntamente com o restante do discurso, facilitem o escarramento da ridícula figura monárquica que não construirá nada com suas próprias mãos, a não ser essa basílica.

Vários outros fatores desencadeiam o risível, na situação anterior, todos eles sinalizando o contraste entre o poder real e o ridículo que o reveste. O narrador explicita em seu discurso a dessacralização da monarquia através do exagero, e do monarca que se compara ao Papa; no cuidado desnecessário em colocar ordem aos santos, descritos como “entidades sagradas”, como se as simples estatuetas fossem as detentoras de toda a divindade.

Outra passagem na qual Deus é “convocado” para melhor evidenciar a pretensa grandiosidade de D. João V pode ser vista quando o soberano visita o convento das Odivelas. Numa cena ridícula e irônica, vê-se o rei português a deitar-se com Madre Paula. Sua majestade imagina então que o Cristo crucificado pende a cabeça para um lado “para melhor ver Paula quando se despe” (p. 152), e pertencendo as monjas ao Senhor, ele não estaria cometendo nenhum pecado, pois ele era seu Senhor.

Não digna de menor hilaridade, é a descrição do que se poderia considerar uma “cerimônia de acasalamento real”. Rei e rainha, cada um em seu aposento, preparam-se para tentar “copular” à noite. O sexo, que deveria ser algo espontâneo e natural, torna-se me-

canizado, a começar pela cena que descreve a criadagem a preparar el-rei.

Despiram-no os camaristas, vestiram-no com o traje da função e do estilo, passadas as roupas de mão em mão tão reverentemente como relíquias de santas que tivessem trespassado donzelas, e isto se passa na presença de outros criados e pagens, este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabem o que fazem nem por que estão. Enfim, de tanto se esforçarem todos ficou preparado el-rei, um dos fidalgos rectifica a prega final, outro ajusta o cabeção bordado, já não tarda um minuto que D. João V se encaminhe ao quarto da rainha. ( p. 13)

Bergson (1991), ao definir o cômico das formas e dos movimentos, certifica que para este acontecer há que haver certa rigidez corporal, quando é a moral que está em questão. Semelhante a esse processo é o episódio que se acaba de descrever. Propositalmente, o narrador dá mais ênfase à apresentação dos arabescos cerimoniais ante-sexuais do que ao próprio ato em si, o que revela certa rigidez, uma vez que o amor que tornaria a situação propícia ao envolvimento carnal é substituído pelo dever mecânico. É por esses movimentos automáticos reais que se extrai uma das muitas comichidades desta obra.

Estando el-rei sempre no centro do alvo das ironias, outro exemplo do mecânico aplicado ao vivo pode ser lido na passagem a seguir transcrita, quando são descritos os atos relativos à sacralização do cardeal D. Nuno da Cunha:

(...) mas não terminaram ainda as zumbaias, (...) por duas vezes tira e põe o barrete, por duas vezes faz el-rei o mesmo com seu chapéu, e à terceira dá quatro passos a recebê-lo, enfim se cobrem ambos (...) são horas de se des-

pedir, tira chapéu, põe chapéu, mas dali ainda o cardeal vai ao quarto da rainha, onde as continências se repetem, ponto por ponto, até que enfim desce o cardeal à capela onde se vai cantar o Te Deum laudamus, louvado seja Deus que tem de aturar estas invenções. p. 85

Além da mecanicidade dos atos que complementam a **zumbaia**, termo que por si só evidencia a posição irônica de um narrador que se põe ao lado do povo (no caso, de Baltasar Sete Sóis) e vê a cerimônia como um jogo mudo de marionetes. O deboche aqui se dá em nível de ironia paradoxal: o rei impõe o barrete ao cardeal, mostrando a coadjuvância entre coroa e igreja, durante cerimônia que mostra um homem “íntimo de Deus”, num altar “ricamente armado”, precedida de desfile assistido pelo “feliz povo (...) que se regala de tais festas e desce à rua para ver desfilar a nobreza toda”. p. 84

A comparação de contrários se dá também logo após a cena transcrita acima. Cumpridas as exigências protocolares, Saramago apresenta uma cena que certamente nenhum registro histórico ou eclesiástico contém. Baltasar e Blimunda descem ao Rossio, mas já a iluminação que desejavam ver fora apagada pelo vento. Esta frustração não é importante, diz o narrador, pois

“o que importa é que já lá tem o cardeal o seu barrete, dormirá com ele à cabeceira, e se ao meio da noite se levantar da cama para o contemplar sem testemunhas, não recriminemos este príncipe da Igreja porque todos somos homens pela banda do orgulho, (...) e se não anda aqui experimentação maliciosa da modéstia dos grandes, é porque afinal merece inteira confiança a humildade deles, humildes realmente são se lavam pés a pobres, como fez e fará o cardeal, como fizeram e farão o rei e a rainha, (...) com toalhas de linho, bacias de prata e água-de-rosas (...) p. 85-86.

É irônico este narrador ao colocar lado a lado o Cardeal recém investido e os marginalizados Blimunda e Baltasar; ao dizer que a humildade do primeiro é atestada pelo ato da lavagem de pés a pobres; ao complementar a descrição da luxuosa cerimônia com a riqueza dos objetos usados na lavagem dos pés daqueles que deveriam ser mais pobres do que Baltasar, um quase mendigo.

Esta crítica ao clero aparece também quando é mostrado, através de linguagem nada eclesiástica, que milagres são coisas arranjadas. A igreja e seus representantes são desmascarados por um narrador que parece não compactuar com suas atitudes e ideias, resultando na ironia que, como foi visto anteriormente, ressalta os jogos de poder entre partidos em conflito, desmascarando e dilacerando as entidades vigentes. Duarte (2006, p. 39) diz ser essa ironia “uma elaboração de linguagem, uma manifestação de liberdade de um eu que se sabe determinado pelas leis morais da sociedade, mas que ironicamente brinca com elas, exibindo a arte com que constrói a sua obra”. Ressalta ainda o desnudar do fingimento com o qual o narrador chama a atenção para as mentiras e engodos presentes nos relatos de milagres. A isso, a autora citada define como ironia romântica.

Dignas dessa vertente irônica são as passagens que evidenciam a dupla visão atribuída ao milagre. A cena que descreve o roubo das lâmpadas de prata da igreja retrata a malícia clerical. Um frade ancião percebendo que o gatuno não levava o que havia de mais valioso, a rica e abundante prataria que rodeava Santo Antônio, acusa-o de descuido de suas obrigações

E vós, santo, guardais a prata que vos toca, e deixais levar a outra, pois em paga disso não vos há-de ficar nenhuma, (...) foi-se à capela e começou a despi-la toda (...) e não só à capela, mas também ao próprio santo, que viu levarem-lhe a aureola de tirar e pôr. (...) e foram

dormir (os frades) alguns temendo que viesse Santo Antônio a tirar desforra do insulto. p. 23

Além da comicidade da cena que não só destitui um santo da sua marca distintiva – a aureola, reduzindo-o a “homem comum”, vê-se aqui a função do mesmo, na ridícula “teologia” dos frades: a de ser zelador, a de guarda-noturno; vê-se também a inversão de papéis: não é o santo que castiga o homem pecador, mas é este que castiga o santo. É o humor, a ridicularização pela subversão. A crítica à igreja ou aos seus ministros continua quando, linhas abaixo, diz o narrador “mas a vergonha de saber expostas as plantas humildes dos pés ou o desânimo de ver-se sem pratas (...), fazem de Santo Antônio o mais milagroso dos santos, mormente para encontrar coisas perdidas.” Com certeza, a expressão “humildes pés” pode ser lida como vaidosos, ricos, orgulhosos pés; o poder de fazer milagres não se origina na santidade, mas no orgulho, no apego à riqueza, no desejo de ostentação ou, no mínimo, no gosto pelo conforto físico. A ironia paradoxal aí se estabelece: quem em vida se desfez de todos os bens terrenos, passou a ser o guardião dos bens de sua congregação e daqueles que, por rodeá-lo, lhe pertencem.

O milagre da recuperação das lâmpadas – o que ocorreu a partir de uma informação dada pelo próprio ladrão desejoso de ingressar na ordem, o que conseguiu – e de outro, ocorrido em outra igreja de também franciscanos, são apresentados como milagres de fachada, validados por uma população ignorante, possuidora de uma fé cega e, por isto mesmo, manipulada.

Ainda com relação à religiosidade de fachada, vale mencionar o auto-de-fé e as práticas introdutórias do período da quaresma. O auto-de-fé descrito em MC, constitui também o que se pode classificar de ironia trágica e de ironia satírica. Hereges, feiticeiros, sodomíticos, judeus, cristãos-novos, molinistas,

padres, políticos, etc., alguns descritos com simpatia, outros de forma a despertar no leitor o reconhecimento de sua culpa, dirigem-se ao Rossio. Enquanto os condenados recebiam suas punições que variam desde o chicote até a cremação, a população assiste a tudo fervorosamente, com muito entusiasmo e alegria, já que comemora duas festas: o domingo e, depois de dois anos, novo auto-de-fé. O que deveria ser algo repugnante toma âmbito de atração de festa.

Situação semelhante vê-se na descrição a procissão que inaugura o período da quaresma. Neste, posterior ao carnaval, o povo substitui o exagero da comida pelo exagero da “fé”. Veja-se a passagem que descreve a procissão dos penitentes que, para excitarem suas amadas, praticam o sadomasoquismo:

Está o penitente diante da janela da amada, em baixo, na rua, e ela olha-o dominante, talvez acompanhada da mãe ou prima, ou aia, ou tia azedíssima, mas todas sabendo muito bem o que se passa, por experiência fresca ou recordação remota, que Deus não tem nada a ver com isso, é tudo coisa de fornicção, e provavelmente o espasmo de cima veio em tempo de responder ao espasmo de baixo, o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto. Parou a procissão o tempo bastante para se concluir o acto, o bispo abençoou e santificou, a mulher sente aquele delicioso relaxamento dos membros, o homem passou adiante, vai pensando, aliviadamente, que daqui para frente não precisará vergastar-se com tanta força, outros o façam para gáudio de outras. (p. 29-30)

A cena nada tem de religiosa; é o inverso, é erótica. O narrador, que tudo vê e presencia, conta esses fatos e posteriormente se desfaz deles, deixando a impressão de que esse

tipo de acontecimento só ocorre durante a quaresma. Depois dela, tudo volta ao normal, pecados já foram cometidos explicitamente sob o pretexto da religião e agora tudo volta ser como era antes: às escondidas. A ironia está na forma usada na introdução do que foi dito acima: “Vai sair a procissão da penitência”. p. 28 Mais uma vez diz-se o contrário do que se pensa. O narrador poderia, se o autor não fosse irônico, dizer: vai começar o desfile do erotismo, do masoquismo, das práticas libidinosas, para “que o corpo finja arrepender-se” p. 28, encabeçados os falsos penitentes pelos “frades que transportam os pendões com as representações da Virgem e do Crucificado”. A aproximação de contrários continua com “o bispo fazendo sinaizinhos da cruz” enquanto “rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelam-se outros, dão-se bofetões todos”. Afinal, “o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada”.

Tem-se no exemplificado e comentado acima o que Lelia Pereira Duarte define como ironia humoresque:

A ironia humoresque é lugar simultaneamente do não já e ainda não, da afirmação e da negação; lugar em que se constrói o fio penelopeno do simbólico, uma permanente oscilação entre o real e o imaginário. (DUARTE, 2006, p. 38).

A ironia em suas formas retórica, humoresque e romântica se estabelece na obra pelos contrastes existentes entre as verdades que o leitor conhece e o que é criado como verdade pelo narrador.

## Conclusões

O romance **Memorial do convento** exigiu um estudo aprofundado no que diz respeito à sátira nele evidenciada, possibilitada por diferentes formas de ironia e pela presença do que, por aludir a fatos ou situações não dolorosas, pode ser classificado como humor.

Há no texto, vazios, lacunas que são, num primeiro momento, preenchidos com acontecimentos históricos, mas logo substituídos, dado a presença de informações que desmascaram o que se tinha até então como verdadeiro. As verdades do texto, que são verdades internas, possuem uma coerência tão grande que chega a pôr em xeque o que a história oficial apresenta como verdade de correspondência. Isto é possível, também pela constante participação do leitor na decifração do texto: ou este se integra na re-escritura do que lê, ou não captará a riqueza da obra.

A ironia, como se procurou demonstrar, é possibilitada pela transgressão de códigos previamente estabelecidos, quebrando com as expectativas do leitor. Assim, dessacralizam-se, em toda obra, principalmente, o clero e a monarquia. Padres, frades franciscanos, freiras, que deveriam ser exemplos de correção, justiça, bondade, sabedoria, como verdadeiros representantes da religião católica e da fé, comprazem-se na luxúria, na gula e em todos os demais pecados proscritos pela igreja. Isto é “contado” através de um discurso predominantemente invertido, perceptível por todos os que conhecem os alvos visados. Dom João V, qualificado pela história como o Magnânimo, ou seja, como aquele que, a despeito de todos os riscos e perigos, age ou pensa desinteressadamente com vistas a servir alguém ou a encarnar um ideal; que perdoa com facilidade, que se mostra indulgente com o próximo é ridicularizado pelo narrador. Suas atitudes caracterizam-no como um megalomaniaco que se move como uma marionete atada às cordas de cerimônias e protocolos que cumpre sem saber por quê. A ironia configura-se então como se diz já classicamente, através do mecânico aplicado ao vivo. Para caracterizá-lo, não raro o autor se vale da técnica da degradação: depois de descrever o luxo de suas vestes e aposentos, fá-lo retornar do quarto da rainha para a sua cama, onde os percevejos o aguardam.

Das muitas ironias presentes na obra, a principal também provém do contraste entre a plebe e a monarquia. Há uma subversão de valores na ridicularização da figura monárquica. Dom João V não é mais o Magnânimo, mas também não é propriamente um tirano. O herói é o povo, representado também por Baltasar, Blimunda que, como diz Saramago, não são Romeu e Julieta, nem Amadis e Oriana. São apenas duas pessoas simples, que ganham a simpatia do leitor e que, juntamente com ele, assistem ao próprio fracasso, numa clara situação de ironia trágica, possibilitada pela transgressão, ou seja, pelo discurso que subverte o dito pela historiografia.

O desafio de explorar e analisar situações de humor e ironia nas obras de Saramago foi lançado pelo orientador. A proposta foi aceita, o trabalho foi minucioso e terminado com alguns avanços. Não se tem aqui a pretensão de dizer que as indagações lançadas foram respondidas. Relativamente à teoria, ainda não é possível dizer de inovações. Constatou-se a presença do que se pode chamar de ironia vista sob perspectivas filosófica, retórica, pragmática e discursiva, sem que se pudesse delimitar as fronteiras entre uma e outra. Somente o estudo aprofundado de toda obra do autor poderá dizer se há ou não avanços teóricos em relação à conceitualização/classificação da ironia. Por ora, pode-se afirmar apenas que:

- a eficácia da mensagem de Saramago está no uso da ironia, através da qual a intenção do autor é escamoteada, forçando a participação ativa do leitor na decodificação da obra;
- a ironia revela as duas ou mais faces de um mesmo fato, contribuindo para mostrar a relatividade de certas verdades;
- a ironia é acompanhada de irreverência;
- a ironia, estilo que agrada o leitor con-

temporâneo, altamente insatisfeito com o momento em que se vive, por assumir a feição da crítica que todos gostariam de fazer;

- a ironia propicia a catarse do leitor;
- as formas de ironia usadas por Saramago são as descritas pelos teóricos citados neste trabalho, mas são reelaboradas e reforçadas através de uma linguagem cuja estrutura linguística foge aos padrões usados na comunicação literária, ou não;

- a transgressão é, em síntese, a tônica em MC, na maioria das vezes, estabelecida pelo contraste entre o usual e o inesperado.

Finaliza-se este texto com a constatação da existência da ironia que se dá em dois planos: no verbal, quando um jogo de palavras ora mostra, ora esconde os objetivos de quem narra; no situacional, quando não são as palavras que geram tensão, mas a totalidade do texto, os fatos narrados em contraste com o que pode ser ou foi real.

## AUTORES

Mayara Alessandra de Oliveira - Graduada em Letras - URI Campus de Erechim. E-mail: mayaraoli@yahoo.com.br

Lionira M. G. Komosinski - Professora da URI. Doutora em Letras – Teoria da Literatura – PUCRS. E-mail: lmk@uricer.edu.br

## NOTA

<sup>1</sup> Todas as citações referem-se ao romance acima referido.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa. (Portugal): Relógio D'Água; 1991.

DUARTE, Lélia Pereira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2006.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro, Imago, 1977. v.8

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos da retórica literária**. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s.d.

MOREIRA, Alice C. **A ironia em Mário Quintana**. Porto Alegre: Acadêmica, 1983.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. 25. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Papirus, 1996.

### **Obras consultadas**

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

\_\_\_\_\_. (org) **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro; Nova fronteira, 1986.

KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. **Humor e ironia na narrativa literária: o exemplo de Quincas Borba, de Machado de Assis**. 1979. 80 f. Dissertação (Mestrado em lingüística e Letras)- Instituto de Letras e Artes, PUC -RS, Porto Alegre, 1979.