

# Modos de paródia na escrita de José Saramago

*José Cândido de Oliveira Martins*

Universidade Católica Portuguesa – CEFH

**Abstract:** Three novels by the Portuguese writer José Saramago – *Levantado do chão*, *Memorial do Convento* and *O ano da morte de Ricardo Reis* – are the subject of analysis for the proposal of a poetics of parody in the author's novel writing. To do so, it is necessary to start from an updated conception of the metagenre of parody, distinguishing several operative dimensions – intertextual parody, architectural parody and interdiscursive parody. In this way, this study aims to analyse the various operative and semantic dimensions of parody; and, at the same time, to question the place of parody in the aesthetic and cultural worldview of this author.

**Keywords:** José Saramago – postmodernism – parody – intertextuality – architextuality – interdiscursivity.

## Teoria da paródia hoje\*

A interpretação da potencialidade da paródia num autor contemporâneo como José Saramago pressupõe uma actualizada teorização da paródia enquanto metagénere literário complexo, de enorme fortuna ao longo dos séculos. Como *corpus* privilegiado da nossa análise crítica, escolhemos três romances do autor português: *Levantado do chão* (1980); *Memorial do Convento* (1982); e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Isso não impede a referência ocasional a outras obras do autor, sempre que justificado.

Há hoje, reconhecidamente, um conjunto considerável de estudos críticos sobre José Saramago que abordam aspectos parcelares do uso da paródia numa ou noutra obra, com maior ou menor detenção, às vezes detendo-se num episódio, numa personagem ou num aspecto bem parcelar. Também são frequentes os estudos que se debruçam, articuladamente, sobre vários processos discursivos na ficção romanesca do autor – sátira, grotesco, cómico, ironia, paródia, etc. –, nem sempre com uma conceptualização clara e teoricamente fundamentada sobre a especificidade de cada um desses géneros ou formas discursivas.

No entanto, a nosso ver, rareiam as visões críticas mais englobantes, que se propõem analisar as reais potencialidades da paródia, a vários níveis, na escrita deste

---

\* Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

autor no domínio específico da criação romanesca. Essa é, pois, a nossa questão neste artigo – repensar os modos de funcionamento da paródia na escrita saramaguiana, em toda a sua abrangência e fecundidade; e, ao mesmo tempo, indagar o lugar da paródia na mundividência estética e cultural do autor – mero procedimento retórico-discursivo cómico-derisório ou opção estrutural na sua poética romanesca e mundividência literária?

De facto, como sugerido, não é possível ignorar o decisivo contributo dos estudos teórico-críticos que se foram, publicando ao longo das últimas décadas. Essas investigações reformulam profundamente uma velha e muito limitada compreensão da paródia, configurada e herdada de séculos anteriores. Com efeito, só uma concepção ampla e fundamentada da paródia permite explorar as várias dimensões operativas desse metagênero tão usado na escrita literária contemporânea e pós-moderna.

Com efeito, na brevidade possível, é muito oportuno relembrar que a origem etimológica do termo e conceito de *paródia* já transmite a noção de “canto à margem” ou “contra-canto”, ou seja, um texto composto a partir de outro texto pré-existente, numa dialética de proximidade e distância<sup>1</sup>. E no tratado da *Poética* (1448a) de Aristóteles refere-se a paródia como modalidade artística a par de outras, como a tragédia, a epopeia e a comédia, tendo-se infelizmente perdido parte da obra aristotélica sobre a comédia e a sobre a paródia, a quarta “casa”, na sua bem conhecida classificação tipológica de géneros.

Da Antiguidade à longa Idade Média, até chegarmos aos tempos modernos, a paródia foi sendo conceituada como imitação de outro texto, imitação de natureza cómica e estratégia rebaixadora de um texto sério e/ou mais ou menos célebre, às vezes de orientação burlesca, mas sempre numa concepção de transgressão autorizada. Decorre também do afirmado a natureza derivada do texto paródico, uma vez que sempre se constrói sobre um texto anterior; mas também a ideia de um género ou metagênero inferior.

Esta visão conceptual e funcional da paródia só foi alterada a partir da teorização literária russa das primeiras décadas do séc. XX, redefinindo-se a paródia como um género fundamental no processo da dinâmica literária. Isso mesmo foi desenvolvido por vários formalistas russos (I. Tynianov ou V. Chklovski ou B. Tomachevski), ao estudarem os mecanismos da paródia na evolução histórico-literária enquanto forma de consciência crítica perante convenções, modelos tradicionais e processos mecanizados do sistema literário.

É sobretudo Mikhail Bakhtine que dá um contributo decisivo para a renovação da teoria da paródia num horizonte mais vasto. Superando uma concepção estritamente retórica, este teorizador desenvolve em vários estudos uma ampla teoria linguística, literária e antropológica, alicerçada nas noções de *dialogismo* (relação dinâmica entre enunciados), *polifonia* (multiplicidade de vozes, sobretudo no romance polifónico) e de *carnavalização*, sob a forma de visão subversiva do mundo dos dogmas, da ordem e da cultura oficial, com o destronamento do sério e da *doxa* dominante,

---

<sup>1</sup> Como salientado por vários investigadores – cf. Gérard Genette, *Palimpsestes* 17 ss.; Margaret Rose, *Parody* 6 ss.; ou Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia* 47–48.

bem como dos poderes instituídos, através do espírito de transgressão e, sobretudo, da dimensão festiva e do riso libertador, sob a forma de carnavalesco “mundo às avessas”<sup>2</sup>.

Mais recentes, as investigações de Linda Hutcheon (1989) e de Margaret A. Rose (1993) revelam-se fundamentais, quer ao apresentarem uma panorâmica histórica do género da paródia, quer sobretudo ao proporem renovadas concepções. Estas e outras investigações similares procuram superar as tradicionais e redutoras concepções de paródia oriundas da velha concepção retórica, enquanto imitação cómica-burlesca. Simultaneamente, enfatizam a singularidade das práticas discursivas da paródia nas artes e na cultura do mundo contemporâneo, para além da literatura, particularmente ao nível da metaficção atual e de uma obcecada hibridização (Carlos Pueo 61). Definitivamente, a paródia extravasa o campo literário, abrindo-se ao domínio alargado da estética e de outros discursos culturais da contemporaneidade.

Com efeito, por um lado, estas e outras investigações contrariam a tradicional e redutora concepção de paródia, ampliando o *ethos* da paródia para lá da dimensão cómica ou derisória. Hoje sustenta-se que esse *ethos* parodístico se mostra claramente ambíguo, cuja amplitude se estende desde a homenagem mais ou menos reverenciadora, até ao registo lúdico, cómico e dilacerador, como afirmado por Linda Hutcheon: “O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (*Uma teoria da paródia* 28). Assim, como metagénero interartístico, a paródia tem de ser entendida como uma forma contextualizada e definida enquanto “inversão irónica”, “transcontextualização” ou “repetição com distância crítica” (17, 48)<sup>3</sup>.

Por outro lado, o discurso paródico destaca-se ao longo da época contemporânea como uma manifestação de enorme relevância e fecundidade. Ora, uma das tendências maiores de estudos como os destacados é a de salientar que a paródia não é um fenómeno exclusivamente literário, alargando-se fecundamente às artes e à cultura contemporâneas. Manifestamente, possui uma enorme presença ao nível da criação literária, sobretudo numa escrita obsessivamente intertextual e lúdica, em que as tendências metaliterárias pós-modernas assumem frequentemente uma natureza parodística<sup>4</sup>.

Do afirmado decorre, e como veremos nas etapas seguintes, a ideia nuclear de que está hoje definitivamente superada uma velha e muito redutora concepção de paródia como imitação ridicularizadora de outro texto. A paródia é actualmente

---

<sup>2</sup> O contributo absolutamente decisivo de M. Bakhtine para a atual teorização da paródia, de natureza pós-estruturalista, tem sido destacado nos trabalhos de Margaret Rose, *Parody* 125–170; Daniel Sangsue, *Parodie* 37–47; Carlos Pueo, *Los reflexos en juego* 60 *et passim*; e Marko Juvan, *History and Poetics* 86–95

<sup>3</sup> Cf. J. M. Pozuelo Yvancos, “Parodiar, ver(b)elar” 9; Carlos Pueo, *Los reflexos en juego* 67. De facto, transversal aos outros géneros, a paródia tanto pode considerar-se um *metagénero* ou uma modalidade literária, de natureza adjetival e transversal ao sistema genológico, à imagem da sátira, do burlesco, do grotesco, do alegórico, segundo a proposta de Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso* 165.

<sup>4</sup> Isso mesmo tem sido sublinhado por diversos estudos teórico-críticos, sobretudo as investigações de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*; e também em *Poética do pós-modernismo* 163 e ss.; de Margaret A. Rose, *Parody* 195 e ss., no capítulo intitulado “Contemporary Late Modern and Postmodern Theories and Uses of Parody”; e ainda de Simon Denith, *Parody* 154 e ss., no derradeiro capítulo do seu estudo, “Is nothing sacred? Parody and the Postmodern.”

concebida como um amplo e fecundo metagênero literário e cultural, não confinado à imitação cômica, mas antes concebido como discurso transformador de outro texto ou discurso pré-existente, com uma funcionalidade e intencionalidade alargada, tal como expresso também na definição de Daniel Sanguse (73-74): “La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d’un texte singulier”. De um texto, mas também de um estilo ou gênero literário, de uma obra artística ou de um discurso social ou ideológico, fazendo da paródia um gênero omnívoro. É justamente esse o nosso propósito.

### Paródia intertextual

Como sugerido, a linguagem da paródia deve ser compreendida no quadro conceptual da intertextualidade, como sustentado por L. Hutcheon (*Uma teoria da paródia* 32 e ss.), enquanto procedimento ou prática discursiva que, no âmbito da memória do sistema literário, coloca em relação semântica dois ou mais textos, reservando-se o termo de *intertexto* para os textos convocados por essa dinâmica relação intertextual. Compreensivelmente, a *paródia intertextual* em Saramago é muito mais restrita do que a intertextualidade *tout court*, mas ainda assim muito significativa.

A intertextualidade apresenta-se inseparável quer do processo de criação literária, quer da interpretação dos textos, uma vez que, na produção e na recepção literárias, a memória do sistema literário tem um papel fundamental, como sistematizado teoricamente por Vítor Aguiar e Silva (258 e ss.). Isso também significa que não existe criação *ex nihilo*, nem leitura adâmica, ou seja, o sistema literário não funciona fora dessa memória ou *thesaurus* colectivo, uma vez que criador e leitor estão enformados por uma determinada enciclopédia ou cultura literárias que norteiam decisivamente as etapas da criação, recepção e interpretação.

Ao mesmo tempo, sabemos como a gramática intertextual pode apresentar uma variedade de tipos variados, quanto ao grau de visibilidade e modalidade de intertexto, assumida pela relação intertextual: intertextualidade explícita ou implícita; intertextualidade exoliterária e endoliterária; intertextualidade estilística, temática ou genológica; intertextualidade heteroautoral e homoautoral (autotextualidade)<sup>5</sup>. Também podemos falar de uma tipologia de formas intertextuais, ora de formas de presença, como a citação, a referência, o plágio, a alusão; ora de derivação – paródia e pastiche, sobretudo<sup>6</sup>. Como sugerido, nem sempre é fácil articular as manifestações da paródia com outras formas e gêneros do cômico no texto literário: ironia, humor, riso, sátira, caricatura, burlesco, herói-cômico, etc. (Jardon 190 e ss.).

Neste enquadramento crítico, quando o leitor mergulha nos romances de José Saramago tem justamente essa experiência da densidade intertextual da escrita do autor, num constante desafio à sua competência literária. Mais concretamente, sem o

---

<sup>5</sup> Para considerações mais aprofundadas sobre estas tipologias do discurso intertextual, cf. Aguiar e Silva (624-633); e Ingedore G. Villaça Kock *et al.* (17 ss., 63 e ss.).

<sup>6</sup> Adoptamos aqui, *grosso modo*, a tipologia operatória proposta por Nathalie Piégay-Gros (43 e ss.).

reconhecimento do texto ou discurso citado, referenciado ou aludido, simplesmente não funciona o efeito intertextual ou mesmo parodístico<sup>7</sup>.

Do *Levantado do chão* e do *Memorial do Convento* até ao romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, com maior destaque para estes dois últimos, somos confrontados com uma escrita que se constrói a partir de uma vasta malha de citações, referências e alusões de natureza intertextual, seja a autores e textos da literatura portuguesa, seja de outras literaturas. Desde logo, a tessitura de *Levantado do chão* constrói-se num discurso intertextualmente enriquecido com textos canónicos como a *Bíblia* e *Os Lusíadas*, numa relação privilegiadamente crítica e paródica.

Além de formas de subversão da língua e do estilo – com destaque para a frequente inversão paródica de provérbios populares; e ainda a reescrita de contos ou lendas populares em *Memorial do Convento*, por exemplo –, dentro da vasta tessitura intertextual saramaguiana, deparamo-nos com exemplos paradigmáticos ora de evocações de textos e de autores do cânone, mas frequentemente de forma pouco reverencial; ora somos confrontados com transformações ou transcontextualizações irónicas e paródicas.

Entre vários exemplos possíveis, como as referências a António Vieira e António José da Silva, *O Judeu*, entre outros autores, no *Memorial do Convento*, destacam-se as citações de *Os Lusíadas* de Luís Camões, em que reconhecíveis passagens do texto épico são enxertadas inesperadamente no discurso narrativo saramaguiano – “(...) vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente”. Noutro passo, quando se explorar uma implícita analogia entre a despedida dos familiares e dos homens levados à forma para a fábrica das obras de Mafra, evoca-se o conhecido episódio do velho do Restelo em *Os Lusíadas* (IV, 91-95), através de uma sequência de citações transpostas:

Já vai andando a récua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, qual em cabelo, Ó doce e amado esposo, e outra protestando, Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade, enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos mais sensíveis, e então uma grande voz se levanta, é um labrego de tanta idade já que o não quiseram, e grita subindo a um valado que é púlpito de rústicos, Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim

---

<sup>7</sup> Cf. Carlos Pueo (2002: 101 e ss.), quando refere que o efeito da relação paródica não se esgota no reconhecimento do texto parodiado. Em todo caso, como proposto por Umberto Eco (228), a leitura literária de tessitura intertextual pode apresentar distintos graus de experiência estética, através de níveis diferenciados de leitura (semântico e estético), consoante a competência que o leitor mais ou menos “informado” detém, nomeadamente sobre textos intertextualmente saturados, como é frequente na literatura dita pós-moderna, sobretudo a narrativa, segundo o teórico italiano marcada pelas características da metanarratividade, dialogismo, *double coding* e ironia intertextual.

clamado, veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto (*Memorial* 293).

No mesmo *Memorial do Convento*, entre outras referências intertextuais de cunho paródico, destaca-se a obra de Fernando Pessoa e, em particular, um poema da *Mensagem* dedicado ao Infante D. Henrique. Mais uma vez, pondo à prova a competência intertextual do leitor, ocorre o processo de transcontextualização paródia e irónica, com a mudança de tonalidade entre o texto pessoano de origem e o novo contexto onde ele é citado no discurso narrativo do romance saramaguiano: “Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e de solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem deveras o globo mundo em sua mão” (*Memorial* 229).

O jogo parodístico da passagem em causa resulta sobretudo do contraste entre o estilo celebrativo do texto pessoano sobre a figura emblemática das Descobertas portuguesas; e o contraponto com a figura grotesca de D. João V, o monarca que se auto-celebra através da ordenação de obras grandiosas como a construção de Mafra, com a voz narrativa a explicar a semântica desse contraste, desnudando alusivamente o enlace intertextual entre dois planos temporais, com cínica e indisfarçável ironia:

[...] este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis (*Memorial* 229).

Também em *O ano da morte de Ricardo Reis*, toda a diegese assenta numa base assumidamente intertextual, em que se explora a sobrevida do heterónimo pessoano nos nove meses que se seguem ao falecimento de Fernando Pessoa. Por isso, nessa densa tessitura intertextual, ganham enorme relevo uma interminável gramática de citações e de referências de textos de F. Pessoa e do seu clássico heterónimo (e mesmo Álvaro de Campos), desde as epígrafes iniciais até às inúmeras transcrições de versos pessoanos no interior da narrativa, numa malha bastante densa de textos citados, referenciados e aludidos. Mas contrapondo-se à figuração quase hierática do heterónimo pessoano, o Ricardo Reis de Saramago mostra-se um homem bem mais quotidiano, de carne e osso, e até dado a aventuras sensuais do corpo, aos arroubos erótico-sexuais, quase de aventureiro D. Juan, como lhe observará jocosamente o próprio F. Pessoa.

Assim, sintomaticamente, o relato narrativo começa com um *incipit* inspirado em *Os Lusíadas* (III, 20), mas objecto de reescrita inventiva e paródica, assinalando assim uma nova fase póstuma do passado imperial: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (*O ano da morte* 9). E no correspondente *explicit* do romance, dentro do mesmo espírito subversivo, fechando um cíclico, pode ler-se: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (*O ano da morte* 582). A intertextualidade nunca é vazia ou neutra, e estas são também formas em que, implícita e simbolicamente, se esvazia certa retórica político-ideológica do Estado Novo, através da sua máquina de propaganda,

como veremos adiante; e assim, em vez da grande nação imperial, é-nos sugerida e descrita, derrisoriamente, uma pequena nação, isolada e triste, fechada e cinzenta.

Mais uma vez, a par do omnipresente F. Pessoa, uma das mais fortes presenças intertextuais é Luís de Camões, nesse Portugal amarfanhado de 1936, nome indissolúvelmente ligado à celebrada *pátria lusitana*, também pela máquina da propaganda do regime, obcecada em imperiais e panegíricas comemorações da gloriosa História de Portugal. Camões e a sua estátua estão no centro de Lisboa, no labirinto da capital, bem como no cerne do imaginário português —“todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (*O ano da morte* 248), afirma-se de forma bem assertiva<sup>8</sup>. Porém, em Saramago, o grande Camões é comparado jocosa e parodicamente a uma “espécie de D’Artagnan premiado com uma coroa de louros” (*O ano da morte* 92). Símbolo maior da própria pátria, que celebrou em versos épicos, Camões é assim objecto de uma releitura que, sem ser desrespeitosa, contrasta com os excessos de celebração e de devoção consagrados ao grande vate de Quinhentos, optando-se assim por uma visão claramente desmistificadora.

Também Eça de Queirós é objecto de evocação intertextual no referido romance, num jogo ambíguo de homenagem e de provocação paródica. Particularizando a estátua lisboeta de Eça —estátuas símbolo de uma memória colectiva, em Saramago, incluindo as estátuas de outros escritores ou mesmo do camoniano Adamastor<sup>9</sup>—, a voz narrativa opta por inverter, parodicamente, a célebre epígrafe da *A Relíquia*, reescrevendo ironicamente, usando o estratagema das “sentenças viradas do avesso”:

Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia, o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas (*O ano da morte* 80).

Nos vários romances seleccionados não faltam sequer várias referências mitológicas de matriz clássica, embora reescrita com alguma ironia e espírito paródico: Baltasar e Blimunda são comparados a Vulcano e Vénus, no *Memorial do Convento*. Já em *O ano da morte de Ricardo Reis* a prosaica Lídia, mulher do povo e criada do hotel Bragança,

<sup>8</sup> Neste mesmo espírito da centralidade simbólica de Camões no multissecular imaginário português, pode também ler-se esta outra afirmação de cunho intertextual e coloquial: “[...] olhe o caso dos Lusíadas, já pensou que não teríamos Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas” (*O ano da morte* 251–2).

<sup>9</sup> A estátua lisboeta do Adamastor, voltada para o Tejo, relembra num dos pontos altos da capital, monumental e tristemente, os tempos do pretérito Portugal imperial; sem deixar de remeter, intertextualmente, à sombra da citação de Camões, para amor frustrado com a amada ninfa: “(...) Sobre as costas de Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo, será da água que vem do céu, será um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante” (*O ano da morte* 305).

que assume ousadamente o desejo sexual em contraponto com a idealizada figura feminina inspiradora dos clássicos, remete para a figura homónima de Ricardo Reis, mas também de Horácio, a par de outras figuras similares ou musas da Antiguidade (Cloe e Neera). Como também encontramos inesperadas referências ao escudo de Aquiles ou alusões às figuras de Narciso ou de Mercúrio, à clássica alegoria do labirinto, etc. Para só darmos estes exemplos avulsos, entre muitos outros possíveis dentro deste intertexto clássico, reescrito frequentemente em clave parodística.

Em síntese, nesta etapa da paródia intertextual, o leitor raramaguiano comporta-se como um *deus no labirinto* textual (para parafraseando o título de Herbert Quain, de ressonância borgesiana), tentando encontrar identificações, caminhos de leitura e consequentes relações semânticas entre os múltiplos textos em confronto. Sobressai a imagem alegórica de textos dentro de textos, ou de textos que remetem para outros textos, onde às vezes pode faltar o fio de Ariadne.

### Paródia arquitextual

Diferente da dimensão intertextual antes referida é a *paródia arquitextual*<sup>10</sup>, na medida em que já não estamos perante o diálogo directo de textos literários, mas entre um texto e a codificação de um género literário. E podemos falar em paródia arquitextual sempre que assistimos a formas discursivas norteadas por um espírito de desconstrução de códigos e de convenções que presidem à configuração de géneros e subgéneros literários. Nestas formas de reescrita ou reinvenção de um género predomina uma atitude libertária, provocadora e heterodoxa, num visível espírito de carnavalização ou de subversão da tradição literária e da sua faceta mais convencional de códigos literários. Desde logo, no *corpus* escolhido da escrita de José Saramago podemos ilustrar com dois casos exemplares de paródia arquitextual, desde logo pelo seu valor simbólico e estrutural, dentro da tendência alegórica da sua escrita, no movimento conhecido de *allegorical turn* da sua escrita ficcional.

Desde logo, a reescrita paródica do género da epopeia. Simplificada e rigorosamente, Saramago não escreveu epopeias, bem o sabemos, mas algumas das suas narrativas servem-se, de forma inventiva e provocatória, desse molde ou *layout* do velho género do modo épico. O romance *Levantado do chão* singulariza-se na escrita saramaguiana como a saga dos pobres trabalhadores alentejanos, à luz ainda da visível dialética marxista entre exploradores e explorados. O importante e decisivo nesta escrita é que, sem haver grandes citações expressas de Luís de Camões ou do género da epopeia, o leitor pressente claramente que a estrutura e sobretudo a mundividência que preside a esta narrativa se inspira no modelo épico. Aliás, a presença da matriz épica, num dialogismo fácil de comprovar, também pode ser vista em outras criações de José Saramago, como *A jangada de pedra*, por exemplo, a par da emergência da consciência ou do sujeito político.

Ora, em *Levantado do chão*, estamos aqui perante uma forma peculiar de paródia, enquanto reinvenção subversiva e livre de um género convencional, altamente codificado por uma tradição literária clássica e multissecular. Por outras palavras, esta forma de reescrita paródica situa-se claramente numa dimensão que ultrapassa o

<sup>10</sup> Usamos aqui o conceito de *arquitrato* no sentido exposto por Gérard Genette.



diálogo intertextual, para se situar claramente a um outro nível. Neste espírito, enquanto a codificação dos géneros literários se mostrava tradicionalmente normativa, esta forma de reescrita apresenta-se inventiva e provocatória, porque animada por uma atitude iconoclasta e paródica – a velha epopeia clássica pode assumir novas formas e novos protagonistas, novos valores e novas mitologias glorificadoras.

*Levantado do chão* apresenta-se assim como a narrativa histórica que denuncia a escravidão dos trabalhadores alentejanos em tempo do longo fascismo português. Nessa região Sul, os agricultores assumem o protagonismo simbólico da gesta infundável do trabalho. E o leitor vai assistindo a uma saga épico-dramática de algumas gerações de explorados, sob a perspectiva temática e simbólica da *viagem* (tema de óbvia ressonância épica), numa dicção e mundividência onde se procura superar o legado português do neorrealismo, moldado pelo “realismo socialista”.

A referida intertextualidade com a *Bíblia* e *Os Lusíadas* acentua, a este outro nível, a dimensão épica da história narrada, com destaque para a pintura de uma intensa paisagem física e humana, operando-se uma desconstrução mítica, uma ampla aprendizagem do mundo, do tempo e sobretudo da utopia que atravessa o imenso mar interior do latifúndio: “Par le procédé de la parodie de la Bible e de la poésie camonienne, le récit épouse une aventure du langage qui dialogue habilement avec d’autres discours pour les détourner avec des visées critiques” (Besse 70). A referida metáfora simbólica do *mar do latifúndio* alentejano mostra-se essencial para a implícita orquestração épica do relato, por analogia com as sagas marítimas do imaginário português.

Articulando História, ficção e ideologia, recorrendo a uma linguagem satírica e paródica, o relato saramaguiano denuncia frontalmente a “santa trindade” do latifúndio, do Estado e da Igreja, a partir de uma mundividência ora crítica, ora utópica, tendo em primeiro plano as vítimas da opressão laboral, os anti-heróis da nova e contemporânea anti-epopeia do trabalho. Ao mesmo tempo, acentua-se a ideia do poder da resistência e da consciência da alienação.

Como proposto por Maria Graciete Besse, uma das leituras mais reveladoras de *Levantado do chão* deve ser feita em registo épico, à sombra de um iluminador “paradigma épico” (65). Para isso, além do sugerido, deve-se salientar o modo como a escrita saramaguiana faz apelo ao paratexto épico de *Os Lusíadas*, pedra axial da nossa mitologia cultural, embora num registo irónico e paródico. Entre outras sugestivas aproximações analógicas, sublinhemos a imagem axial do “mar do latifúndio interior”, realidade desafiadora de novas formas de enaltecido heroísmo bem quotidiano, assim se reactualizando e subvertendo parodicamente o modelo e paradigma épico tradicional. O Alentejo é, neste imaginário, um mar “de carência, de privações, de tortura, de sangue, onde é totalmente impossível viver” (Seixo 36). Por tudo isto, os trabalhadores alentejanos atravessam tempos de miséria e de injustiça, num longo e penoso processo de aprendizagem (Cerdeira 230).

Afinal de contas, o modo épico é bem mais amplo do que as realizações históricas que conheceu, desde a Antiguidade até ao tempo de Camões. Esse é o caso do romance de Saramago, pois partindo de um distanciamento crítico-paródico, reinventa assumidamente o género clássico. Assim, *Os Lusíadas* celebrara a conquista expansionista do mar e de novas terras; já *Levantado do chão*, situando-se num

cronótopo radicalmente novo e sob a forma de *epopeia às avessas*, ideologicamente empenhada, subvertendo os fundamentos da convencional narrativa épica e canónica, narra a dramática distribuição da terra, em tempo de miséria e de injustiça, num mundo nocturno que aguarda a libertação luminosa.

Nesta reinterpretação, operando uma dessacralização da memória, a narrativa saramaguiana serve-se de um discurso parodístico e de um *ethos* contestatário e ridicularizador, não poupando mitos enraizados no imaginário colectivo, desde o milagre de Ourique e do fundo milenarista português, até à narrativa mítica do Sebastianismo, a par da pretensa vocação providencial, messiânica e civilizadora de Portugal. Nesta opção semântica de rebaixamento carnalizador, desmitifica-se pejorativamente a dimensão sagrada e oficial, ao mesmo tempo que se denuncia a ferocidade do regime de Salazar, como observado por um dos membros da família Mau-Tempo, num registo de revolta contra certa retórica oficial:

[...] se a pátria é minha mãe e é meu pai, dizem também, de meus verdadeiros pais seu eu, e de todos sabem dos seus, que tiraram à boca para não faltar à nossa, e então a pátria deverá tirar à sua própria boca para não faltar à minha, e se eu tiver de comer cardos, coma-os a pátria comigo, ou então, uns são filhos da pátria e os outros filhos da puta (*Levantado do chão* 225).

Não podemos esquecer como a epopeia camoniana fora objecto de manipulação por parte da mitologia cultural do Salazarismo, ao nível do discurso, das práticas do ensino e da propaganda oficial. Além disso, convém recordar que o romance em causa foi publicado justamente no ano de 1980, coincidindo com a celebração do IV Centenário da Morte de Camões. Neste cenário, ao mesmo tempo que se recorre à mundividência da epopeia para celebrar os trabalhadores do mar do latifúndio alentejano, também se questionam e exorcisam, indirectamente, certos fantasmas do império português.

Outro exemplo maior da paródia architextual operada pela escrita de Saramago pode encontrar-se no modo livre e inventivo como articula História e ficção, reinventando o tradicional subgénero do *romance histórico* e transformando-o na designada *metaficção historiográfica*. Este é um tema bastante analisado pela crítica saramaguiana, embora nem sempre colocando a devida ênfase no espírito parodístico que preside a esta forma peculiar de reescrita do passado, longe dos códigos de um género literário convencional, de conhecida matriz romântica.

Com efeito, desde *Levantado do chão*, *Memorial do Convento* até *O ano da morte de Ricardo Reis*, evocando tempos históricos distintos, os três romances têm em comum o facto de se mostrarem bastante distanciados das convenções do velho *romance histórico* de índole e psicologia românticas. No novo espírito da cultura e literatura pós-modernas, torna-se imperioso re-ver e corrigir a História, de forma crítica e livre, no pressuposto de que não existe uma *verdade* absoluta e imutável, só existindo verdades no plural, num dialogismo continuamente aberto e plural.

Afinal, o passado chega-nos frequente e maioritariamente através de textos, num acesso textualizado. Contudo, depois da renovação da própria História, é sobretudo na cultura e literatura pós-modernas que se desenvolveu a perspectiva da

*metaficção historiográfica*<sup>11</sup>— forma livre de representação ficcional do passado, alimentando-se de vários tipos de discursos, incluindo o discurso ou narrativa (sempre plural) da História, numa atitude de auto-reflexividade lúdica e crítica, problematizando ao mesmo tempo códigos e convenções do romance histórico tradicional. Estamos frequentemente diante de representações do passado construídas no presente sob a forma de reescrita ora profética, ora teleológica, como analisado, entre outros, por Elisabet Wesseling.

É justamente à sombra destas concepções renovadoras que se entende a construção narrativa do *Memorial do Convento*, com o seu afã revisionista, ao pretender fazer um acerto crítico com a História oficial. Para isso, rebaixa as figuras da nobreza e do clero, pelos seus comportamentos e opções condenáveis, em flagrante contraste com o elogio da “trindade terrestre” (Baltasar, Blimunda e Bartolomeu). E sobretudo opera continuada e empática celebração dos humilhados e esquecidos da História, os milhares de trabalhadores anónimos de grandiosa construção de Mafra e são merecedores de um glorificador memorial. Ao longo da narrativa são várias as estratégias de enaltecimento dos operários, desde o uso da técnica do alfabeto para uma nomeação simbólica; até ao episódio do transporte épico da grande pedra para a varanda da bênção em Mafra. É justamente neste contexto que a voz narrativa se insurge contra o

ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz (*Memorial* 257).

É claramente a esta “anacrónica voz” que, a partir do presente, cabe formular um enorme grito de protesto contra certa narrativa da historiografia oficial, que se limita a glorificar a figura do augusto monarca megalómano. É o mesmo rei que medita sobre “o que fará a tão grandes somas de dinheiro, a tão extrema riqueza” (*Memorial* 228), decidindo comprar nos estrangeiros as mais caras riquezas para o seu convento de Mafra, com este pressuposto cínico: “De Portugal não se requeira mais que pedra, tijolo e lenha para queimar, e homens para a força bruta, ciência pouca” (*Memorial* 228).

Enquanto romance evocativo de um tempo histórico recente, também em *O Ano da morte de Ricardo Reis* a voz narrativa se propõe apresentar ao leitor uma narrativa com uma versão contraposta à História oficial do Estado Novo de 1936. Nesse magno propósito, como veremos agora e no ponto seguinte, toda a narrativa está estruturada para operar uma assumida re-visão da História, tal como habilmente construída pelo regime de então, auxiliado pela eficiente máquina da propaganda ideológica.

---

<sup>11</sup> Entre outras referências a estudos sobre o tema, destaca-se o estudo de Linda Huchon, *Poética do pós-modernismo*, quando se debruça especialmente sobre o tema da “Metaficção historiográfica: «o passado do tempo passado».

É justamente neste horizonte de reescrita da História que ganham especial simbolismo a centralidade do espaço geográfico da capital (Lisboa), por onde Ricardo Reis deambula nesse labirinto urbano, semeado de memórias culturais, artísticas e literárias. No mesmo registo simbólico se apresenta o cais marítimo de Alcântara, porta de entrada ou de partida; mas sobretudo a referência irónica e paródia aos políticos que governavam Portugal nesse tempo, em privilegiadas relações com outros ditadores.

A palavra de ordem da narrativa histórica é a de apoucar a pretensa grandeza heroica e lendária da pátria, dinamitando pela ironia sarcástica e pela paródia rebaixadora todas as formas auto-celebração desse Portugal salazarista. Desse modo, do início ao fim do romance, vão-se pintando, derrisoriamente, as mais diversas facetas da pequena nação portuguesa: um Portugal permanente chuvoso e sombrio, pobre e religioso, habitado por pessoas maioritariamente analfabetas, manipuladas pela omnipresente ideologia nacionalista de António Ferro. Todas essas imagens negativas desconstróem o retrato paradisíaco de Portugal tardiamente imperial, a querida pátria lusitana, tal como idealizado pela narrativa oficial, construída com a visão patriótica do passado histórico, integrando mitos identitários diversos. Numa palavra, toda esta encenação do regime é desconstruída através de paródia carnavalizadora e satírica desta narrativa histórica.

### **Paródia interdiscursiva**

Por fim, como adiantado antes, a paródia não se restringe a uma simples prática intertextual no campo literário, estendendo-se a práticas e discursos culturais e ideológicos – diálogo de textos, de vozes ou de discursos –, ora num espírito de continuidade, ora sobretudo numa atitude de rutura mais ou menos iconoclasta. Também aqui predomina um espírito de subversão e mesmo de carnavalização de manifestações ou de discursos de certa *doxa* dominante. Os livros saramaguianos como indagação do humano, por vezes com laivos indisfarçáveis de ensaísmo (cf. Gómez Aguilera 198, 334), não podiam ser alheios à dimensão social e ideológica da existência. A final de contas, os romances saramaguianos assumem-se como expressão total e integradora de uma sabedoria de múltiplos pontos de vista, integrados numa mundividência filosófica, como podemos confirmar nas declarações do escritor a Carlos Reis (49).

Por outras palavras, já não estamos ao nível do diálogo intertextual, nem sequer da relação arquitextual, mas sim de uma relação interdiscursiva, na medida em que se convocam, reescrevem e reinterpretam *discursos* de vária natureza – discurso histórico, religioso, social, cultural, etc. Neste caso, o conceito operativo de *interdiscurso* ou *interdiscursividade* parece-nos muito mais adequado para designar este tipo de relação dialógico-textual<sup>12</sup>. Aliás, o romancista vai-nos mostrando de vários modos que não escreve ficções apenas para contar histórias (cf. Gómez Aguilera 264), assim explorando a natureza enciclopédica, antropológica e filosófica da criação literária.

---

<sup>12</sup> *Interdiscursividade* ou *interdiscurso* no sentido que lhe é atribuído por teorizadores como Cesare Segre (1982).

Ora, neste *corpus* romanesco de Saramago deparamo-nos com o entrelaçamento de vários discursos, de se nos parecem sobressair dois ou três – o *discurso histórico*, quando a escrita ficcional recua ao passado mais ou menos remoto para revisitar criticamente determinado tempo histórico; o *discurso político*, sempre que os romances reconstroem determinada atmosfera político-social; ou o *discurso religioso*, com natural destaque para o cristianismo e o seu massivo legado cultural. Não podendo determo-nos nestas várias dimensões com detalhe, optamos por realçar alguns aspectos articulados, dentro do mesmo espírito provocador da *paródia interdiscursiva*. Aliás, a relação interventiva da ficção saramaguiana com a História, em postura assumidamente revisionista, já tem sido objecto de múltiplos estudos críticos<sup>13</sup>.

Assim, já em *Memorial do Convento*, encontramos formas diversas de carnavalização da herança católica, sob a forma de profanação ou subversão do sagrado em geral. Ora esse legado católico (da fé religiosa às práticas devocionais) é associado ao mais prosaico; ora os vários rituais simbólicos (como os sacramentos cristãos) são objecto de rebaixamento satírico-paródico, num eco das manifestações da *parodia sacra* de origem medieval<sup>14</sup>. Aliás, no capítulo inaugural do romance, com o episódio da promessa; e no capítulo derradeiro, com a cena final do Auto de Fé, a dimensão religiosa é-nos retratada nas suas faces mais materialista, sombria e hedionda.

De permeio, ao longo de todo o romance em torno da construção do palácio e convento de Mafra, são inúmeras as referências, as descrições e as reflexões, sobretudo da voz narrativa, acerca de práticas ou de eventos de índole religiosa cristã, objecto de pinturas disfóricas e satíricas, de frequentes contornos subversivos e paródicos: cenas das procissões religiosas, por vezes transformadas em espectáculos de orgia e de sadismo; ridicularização dos milagres atribuídos aos santos; violência e tirania dos Autos de Fé, com os seus cortejos de condenados; prática dos vários sacramentos cristãos; tendência para a devoção e beatice de algumas figuras; caricatura dos motins das freiras, no tempo dos outeiros e freiráticos, entre muitos outros exemplos de um Portugal religioso e beato.

Digamos que o discurso cristão, nas suas mais diversas facetas, é objecto de um discurso satírica e parodicamente rebaixador e escarninho, recorrendo-se até ao grotesco sexual, como quando se compara caricaturalmente o sexo erecto do monarca D. João V à árvore de Jessé; ou se aproxima a celebração de amor de uma noite de Baltasar e Blimunda à celebração da missa, adiantando que se fosse uma comparação, a missa claramente perderia; e se denuncia o cinismo erótico do monarca que, associado aos símbolos e rituais cristãos, se sente mais atraído pela depravação sexual das suas relações com freiras, as esposas do Senhor; e ainda se denuncia, pelo ridículo, a fuga apressada de um padre garanhão. O religioso é associado frequentemente à hipocrisia e à ostentação, enquanto os poderes sobrenaturais de Blimunda se mostram

---

<sup>13</sup> Como os estudos de Ana Paula Arnaut, Teresa Cerdeira ou de Maria Alzira Seixo, entre uma bibliografia crítica muito abundante sobre esta dimensão da obra saramaguiana.

<sup>14</sup> Práticas longamente estudadas por M. Bakhtine, em *A cultura popular* 67, 333 *et passim*; e em *Problemas da poética de Dostoiévsky* 123. O romance saramaguiano do *Memorial do Convento* mereceu também uma pertinente análise histórico-cultural de José Odil Oliveira Filho.

como um poder misterioso e genuíno. Aliás, quando Blimunda mata um frade dominicano para se defender da ameaça de violência sexual, simbolicamente é a mulher do povo que mata o representante da temível Inquisição. Neste registo, o padre Bartolomeu de Gusmão é objecto de uma visão positiva, sobretudo pelo seu lado heterodoxo e científico, de sonhador subversivo, e não pela sua ortodoxia teológica. Em síntese, predomina uma paródia carnalizadora do cristianismo, com propósito manifestamente dessacralizador e sarcástico.

Similar atitude paródica encontramos em *O ano da morte de Ricardo Reis*, quando se fazem referências bem críticas ao catolicismo e a algumas manifestações da fé católica e das práticas religiosas (como as aparições de Fátima), numa Igreja muito colada à própria ideologia do regime salazarista, numa associação simbólica do *trono* e do *altar*, desde logo personificada nas relações privilegiadas entre Oliveira Salazar e o Cardeal Cerejeira. Neste âmbito sobrevém a imagem de uma nação protegida providencialmente por Deus, desde o seu nascimento até ao século XX, como citado através de um olhar mais irónico e paródico: “Portugal é a obra de Deus através de muitas gerações de santos e heróis” (*O ano da morte* 366); e noutro passo, sobre a identificação teológica de Cristo com o Destino português, sob a forma de verdadeiro “milagre” colectivo: “Portugal é Cristo; E Cristo é Portugal” (391). Por isso, citando jocosamente Gil Vicente, alguém “afirmou que Deus é português” (393). Expressivamente, em entrevista a Clara Ferreira Alves, o escritor confessa que Deus é mesmo um alvo da sua escrita<sup>15</sup>.

No mesmo espírito paródico, em *O ano da morte de Ricardo Reis* deparamo-nos a revisão de um tempo histórico de Portugal e de toda a narrativa propagandística que o sustentou durante décadas, desde logo nesse tempo concreto de finais de 1935 e 1936, ano em que se celebra empenhadamente o X aniversário da Revolução de Maio de 1926. Na releitura parodística de Saramago, ganham relevo especial as referências a mitos da identidade cultural colectiva, como os milagres de Ourique ou de Fátima, a par do mito messiânico do Sebastianismo e ainda do mito do Quinto Império alimentado pelo profetismo de Bandarra e de Vieira – longo passado mítico que sustentará afinal algumas das “feições do rosto português” (*O Ano da Morte* 115).

Essas e outras narrativas míticas são objecto de constante exploração satírica e paródica, desconstruindo-se assim certa imagem enaltecida pelo regime de então, sobretudo contra um “patriotismo da cartilha” do “imperial destino” luso (*O Ano da Morte* 127, 197), num lamentável e preocupante *espetáculo do mundo* que não deveria deixar ninguém indiferente. Por outras palavras, a voz narrativa deste romance reage violentamente contras todas as formas de branqueamento do regime de Salazar e das suas mais diversas formas de violência; e ao carácter hiperbólico do nacionalismo do discurso dominante, contrapõe um discurso desmitificador e paródico, denegrindo a figura dos líderes do regime, a começar por Oliveira Salazar (*O ano da morte* 112): “Salazar é o maior educador do nosso século, se não é atrevimento e temeridade

---

<sup>15</sup> A este respeito, veja-se o estudo de Harold Bloom sobre o autor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, “The One With the Beard Is God, the Other is the Devil”, 63–74. Toda essa posição crítica não impede que possamos falar, na sequência do estudo de Manuel Frias Martins, de uma “espiritualidade clandestina” transversal à escrita de José Saramago.

afirmá-lo já, quando do século só vai vencido um terço” (*O ano da morte* 113). Ao ponto de vista agudamente crítico da voz narrativa saramaguiana repugna profundamente qualquer forma de “patriótico fervor” ou de proclamação de sacrifícios ou sede de martírio no “altar da pátria” (*O ano da morte* 361).

Afinal de contas, o Estado Corporativo e ditatorial de Salazar pusera “o país a trabalhar”, à sombra de um espírito de nacionalismo e de patriotismo, numa nação pacífica e contrária a qualquer espírito revolucionário (*O ano da morte* 265). No constante registo irónico e paródico, Oliveira Salazar é o líder incontestado e sacralizado, como se lê até na imprensa estrangeira: “Oliveira Salazar, homem enérgico e simples, cuja clarividência e sensatez deram ao seu país a prosperidade e um sentimento de altivez nacional” (*O ano da morte* 269). A crua realidade de um país pobre e analfabeto, de pessoas medrosas e de emigrantes, desmente totalmente esta imagem idealizada da propaganda, que o jogo paródico também se encarrega de desconstruir, associando negativamente a figura de Salazar à de outros ditadores europeus da época, de Francisco Franco a Benito Mussolini.

É justamente nesta operação de ostensiva paródia satírica que devem ser interpretadas as citações de vários excertos de discursos do então Presidente do Conselho, pintado com profunda ironia rebaixadora, enquanto líder carismático, educador do povo, salvador da Pátria e homem escolhido por Deus para presidir aos destinos providenciais da Nação portuguesa, afinal imagens veiculadas quotidianamente aos cidadãos, ora pela imprensa controlada pela Censura e pela Polícia Política (PVDE), ora pela activa propaganda do regime salazarista<sup>16</sup>.

Assistimos assim no romance à visão crítico-paródica da implementação da ideologia do regime, alicerçada nos valores seguros de Deus, Pátria, Família e Trabalho; bem como do enaltecimento da História pátria, glorificadora dos “egregios avós” imortalizados no Hino Nacional, tal como nos símbolos da Bandeira pátria. Por tudo isso, face ao afirmado, é sempre num registo crítico e revisionista, de espírito paródico, que se devem ler passagens como esta, em que se traça, muito ironicamente, o elogio da política salazarista. Portugal de 1936, governado pelo *ditador paternal*, é o país “das grandes transformações”, tais como:

o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana, sua gesta, sua secular história e seu império. [...] é preciso ver com os próprios olhos, as estradas, os portos, as escolas, as obras públicas em geral, e a disciplina, meu caro doutor, o sossego das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista, verdadeira mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era do que andávamos a precisar (*O ano da morte* 184-5).

---

<sup>16</sup> Sobre a modo como o romance saramaguiano de *O ano da morte de Ricardo Reis* usa a imprensa periódica, cf. o estudo de José Cândido O. Martins, “Leituras do jornalismo impresso n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.”

Deste e de outros discursos da escrita romanesca de Saramago sobressai uma assumida carnavalização paródica do regime do Estado Novo e do poderoso Oliveira Salazar, o governante ungido para salvar a nação, enaltecendo a raça portuguesa enquanto povo eleito e pacificamente ordeiro. Nessa ofensiva satírico-paródica, contrapõe-se assim uma narrativa crítica que corrói, satírica e parodicamente, a visão idealizada pelo governo salazarista. Aliás, não deixa de ser simbólica em *O ano da morte de Ricardo Reis* a referência aos festejos de Carnaval, alegoria também da própria alienação então vivida.

Por isso neste romance se insiste na necessidade de uma atitude interventiva e civicamente empenhada, na denúncia da situação e na construção de uma nova sociedade, atitude tão distinta da ataraxia e neutralidade do alheado Ricardo Reis<sup>17</sup>. Metonímia simbólica de Portugal, a Lisboa salazarista de 1936 “é um grande silêncio que remureja, nada mais” (*O ano da morte* 305). Longe do paraíso salazarista, Portugal é então um país forçadamente silenciado e aprisionado, com cheiro a bafio.

### Conclusão breve

Face ao caminho crítico desenvolvido neste artigo, cremos ser possível e legítimo extrair algumas conclusões rápidas sobre o tópico dos articulados modos da paródia na escrita romanesca de José Saramago. Também nos parece igualmente legítimo extrapolar o que aqui formos afirmando sobre este *corpus* restrito de três romances para a restante obra ficcional do escritor.

Desde logo, julgamos hoje absolutamente consensual que não é possível continuarmos a sustentar uma concepção tradicional e redutora de paródia, como forma de imitação cômico-burlesca de um texto mais ou menos breve. A teorização das últimas décadas, ou mais precisamente, do último século (a partir dos formalistas russos), propõe-nos uma visão muito mais alargada e operatória de paródia, como prática ou metagênero extensível a várias dimensões literárias, mas também a outras práticas artísticas e outros discursos sociais. A empreendida crítica do texto saramaguiano é um exemplo cabal dessa mais integradora e plural concepção de paródia, já destituída do tradicional *ethos* cômico e derisório.

Em segundo lugar, na sequência do afirmado imediatamente antes, não é hoje possível pensar o dinâmico funcionamento da paródia com a articular com outros gêneros e formas discursivas (sátira, grotesco, cômico, pastiche, etc.), numa poética complexa, assente numa ampla memória literária e cultural, mas sobretudo alicerçada num espírito de reescrita mais ou menos carnavalizadora, em que a palavra literária surge frequentemente investida de uma visão crítica e mesmo política.

Ao mesmo tempo, decorre do anteriormente afirmado a presença transversal da paródia na escrita ficcional saramaguiana, não como mero artifício ou jogo cômico-retórico, mas antes como metagênero multifuncional (nas suas integradas dimensões

---

<sup>17</sup> Sobre esta aspecto nuclear da mundividência do romance saramaguiano, em particular sobre a apatia do protagonista Ricardo Reis, diante de uma sociedade em acelerada transformação político-social, por um lado; e, por outro, sobre a desmitificação do oásis português do Estado Novo, vejam-se os estudos de José Cândido Oliveira Martins, “Reinvenção saramaguiana de Ricardo Reis: impossibilidade perante o espetáculo do mundo”; e ainda “Portugal do Estado Novo em 1936: da propaganda à desmitificação em Saramago”.



intertextual, arquitextual e interdiscursiva), com suas inesgotáveis potencialidades iconoclastas, heterodoxas e revisionistas de discursos vários – do histórico, cultural e religioso, ao social, artístico e ideológico.

Finalmente, cremos poder falar-se de uma congenialidade entre o espírito subversivo, contestatário e libertador da paródia (muito para além da dimensão mais ou menos cómica) e a mundividência filosófica e crítica de José Saramago sobre a História, a sociedade e a condição humana, na construção utópica de uma sociedade mais justa e mais humana, com base em conhecidas matrizes filosóficas (Salzani e Vanhoutte), embora o escritor possa confessar o seu reduzido conhecimento filosófico (Gómez Aguilera 165).

Definitivamente, não nos parece possível ler cabal e aprofundadamente a ficção de José Saramago sem atribuir a esta actualizada e operante concepção de paródia um lugar absolutamente central. Numa palavra, o olhar profundamente crítico e revisionista de José Saramago – num espírito libertador, ora apocalíptico, ora messiânico, numa desejada redenção do ser humano –, perante as várias formas de violência do mundo, é incompreensível sem a analisada dimensão paródica que atravessa a sua escrita.

#### OBRAS CITADAS

- Aguiar e Silva, Vítor. *Teoria da literatura*. 7ª ed. Almedina, 1986.
- Alves, Clara Ferreira. “No meu caso, o alvo é Deus. [Entrevista a José Saramago]”. *Expresso/Revista*, 2 de novembro de 1991, pp. 82–85.
- Arnaut, Ana Paula. *Memorial do Convento (História, ficção e ideologia)*. Fora do Texto, 1996.
- Aron, Paul (éd.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*. Éditions Nota Bene, 2004.
- Bakhtine, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. HUICITEC /UnB, 1987
- . *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Forense Universitária, 1997.
- Besse, Maria Graciete. *José Saramago et l'Alentejo: entre réalité et fiction*. Éditions Pétra, 2015.
- Bloom, Harold. *José Saramago (Bloom's Modern Critical Views)*. Chelsea House Publishers, 2005.
- Bouillaguet, Annick. *L'écriture imitative. Pastiche, Parodie, Collage*. Nathan, 1996.
- Braith, Beth (org.), *Bakhtin, Outros conceitos-chave*. Contexto, 2006.
- Carlos Pueo, Juan. *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Tirant lo Blanch, 2002.
- Cerdeira, Teresa Cristina. *O avesso do bordado (ensaio de literatura)*. Caminho, 2000.
- Dentith, Simon. *Parody*. Routledge, 2000.
- Eco, Umberto. “Ironia intertextual e níveis de leitura”. *Sobre Literatura*. Difel, 2002, pp. 217–241.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au seconde degré*. Éd. du Seuil, 1982.
- Gómez Aguilera, Fernando (ed. e selec.). *José Saramago nas suas palavras*. Caminho, 2010.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso (Introducción a la literatura comparada)*. Editorial Crítica, 1985.

- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da paródia*. Edições 70, 1989.
- . *Poética do pós-modernismo: História. Teoria. Ficção*. Imago, 1991.
- Jardon, Denise. *Du comique dans le texte littéraire*. De Boeck/Duculot, 1988.
- Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press, 2008.
- Koch, G. Villaça Ingedore et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. Cortez, 2007.
- Martins, José Cândido de Oliveira. “Reinvenção saramaguiana de Ricardo Reis: impassibilidade perante o espetáculo do mundo.” *José Saramago. 20 Anos com o Prémio Nobel*, Carlos Reis (org.), Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, pp. 341–359.
- . “Portugal do Estado Novo em 1936: da propaganda à desmitificação em Saramago.” *José Saramago e os desafios do nosso tempo*, Carlos Nogueira et al., Universitat Autònoma de Barcelona, 2021, pp. 229–254.
- . “Leituras do Jornalismo Impresso no *Ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.” *Média & Jornalismo*, vol. 21, no. 39, 2021, pp. 175–188.
- Martins, Manuel Frias. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Fundação J. Saramago, 2014.
- Oliveira Filho, José Odil. *Carnaval no Convento. Intertextualidade e paródia em José Saramago*, UNESP, 1993.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, 1996.
- Pozulelo Yvancos, José María. “Parodiar, Rev(b)elar”. *Exemplaria*, vol. 4, 2000, pp. 1–18.
- Reis, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Caminho, 1988.
- Rose, Margaret. *Parody – Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge University Press, 1993.
- Salzani, Carlos, e Kristol K. P. Vanhoutte. *Saramago’s Philosophical Heritage*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Sangsue, Daniel. *La parodie*. Hachette, 1994.
- Saramago, José. “História e Ficção”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, no. 400, 1990, p. 19.
- . *Levantado do chão*. Caminho, 1980.
- . *Memorial do Convento*. Caminho, 1982.
- . *O ano da morte de Ricardo Reis*. Caminho, 2011 [1ª ed., 1984]
- Segre, Cesare. “Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti”. *La Parola Ritrovata*, Di Giorolamo, Costanzo, e Ivano Paccagnella (eds.). Selerio Editore, 1982, pp. 15–28.
- Seixo, Maria Alzira. *Os lugares da ficção*. IN-CM, 1999.
- Wesseling, Elisabet. *Writing History as a Prophet (Postmodernist Innovations of the Historical Novel)*. Jons Benjamins Publishing Company, 1991.