

**SARAMAGO E O TRABALHO DO DESASSOSSEGO:  
DESMONTANDO EXPECTATIVAS ATRAVÉS DO HUMOR**

\*Carolina Borges da Silva Luiz

Mestranda do PPGHS-FFLCH-USP

carolina.luiz@usp.br

**Introdução**

Este trabalho é parte da dissertação “O Desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a investigação de um sentimento através da literatura”<sup>1</sup>, cujo principal objetivo foi realizar um exercício de leitura para testar a hipótese de que esse sentimento, a partir de Fernando Pessoa, passa a ser lido de modo peculiar e não apenas como um sinônimo de *inquietação*. A ideia inicial era uma investigação que seguia os rastros desse sentimento na literatura. Esse caminho do desassossego, percorrido durante as pesquisas preliminares, conduziu até Saramago, que afirmava: “Eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegar” (SARAMAGO, 2010, p. 147), de forma que o sentimento torna-se esforço consciente, intenção do trabalho intelectual.

Aos poucos, a pesquisa transformou-se também, seu ponto de partida foi a identificação de que a origem do desassossego está numa fratura, o nexó entre a experiência do passado e a expectativa do futuro se rompe. Esse rompimento se expressa em determinadas figuras presentes nas obras analisadas<sup>2</sup>: mutilação, fragmentação, exílio, nostalgia. Enfim, uma perda, seja de si mesmo, de um tempo, de um lugar, de uma crença, a perda de algo que doava sentido à existência. Conforme o desassossego transbordava as definições, a investigação tornava-se esforço crítico: já não se tratava apenas da perseguição de um sentimento causado pela experiência da modernidade; mas sim da compreensão de como novas formas literárias estavam criando um novo sentimento. Assim, no capítulo dedicado a Saramago, eu tento demonstrar que ele realiza, intencionalmente, um trabalho de mobilização da memória, construindo sua

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Cinquenta anos separam os tempos de escritura das obras que perfazem o *corpus* desta pesquisa, composto pelo *Livro do Desassossego* (de Fernando Pessoa) e do *Memorial do Convento* (de José Saramago). No entanto, ambos foram publicados em 1982, pois o *Livro do Desassossego*, obra fragmentária, inacabada e de autores múltiplos ou indeterminados, apesar de escrito entre 1913 e 1935, não encontrou forma de livro até poucos meses antes do romance saramaguiano.

narrativa a partir dos fragmentos da tradição, destroços da narrativa nacional hegemônica, que ele se esforça por dismantlar, intensificando fraturas que causam desassossego.

“A palavra importante, aqui, é trabalho – ou, antes, ‘trabalhar’ que enfatiza (...) o caráter dinâmico do processo inteiro”, Paul Ricœur, através desse verbo, abrange o “esforço de memória” de Bergson e “o trabalho de rememoração” de Freud, além do “trabalho de luto” e do “trabalho da melancolia”, noções da psicanálise que Ricœur aproxima do “trabalho de configuração narrativa”. Levemos em conta que “a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa”, ou melhor, a “função seletiva da narrativa” determina o quê e como lembramos e essa memória fundamenta a identidade de um indivíduo ou de um povo (RICŒUR, 2007, p. 84-95).

Saramago escolhe tópicos comuns à História oficial de Portugal para emoldurar a ação de seus protagonistas. Na verdade, ele não quer contar outra história, pois sabe que a identidade portuguesa está fundada nessas representações fixadas através dos séculos no imaginário popular, contudo, ele desloca o ponto de vista dentro dessa mesma história. Saramago conhece o sistema de valores em que está operando e reconhece a força de séculos de manipulação ideológica da memória portuguesa e ele joga com esses elementos. Ele sabe que combater esse discurso ideológico é, em grande medida, ir contra a própria identidade portuguesa e, por isso, ele trabalha com os mesmos termos desta persuasiva tradição. Ao mesmo tempo que ridiculariza e desmonta essa auto representação portuguesa, ele escora o leitor, que se vê estética e afetivamente envolvido por uma nova narrativa, uma nova rede de identificações possíveis, através de seus protagonistas. Portanto, o humor saramaguiano faz parte do movimento desassossegado de desmanchar e recompor, deslocar e remontar. Na tentativa de entender esse humor, faremos uma leitura minuciosa do primeiro capítulo do *Memorial do Convento*.

### **Desmontando expectativas através do humor**

O romance começa sem que tomemos conhecimento do trio protagonista, que está ausente nos três primeiros capítulos, pois a narrativa inicia-se em outro nível, no qual os heróis não têm papel ativo, embora venham a ser afetados pelos acontecimentos que aí se desenrolam. O título do livro evidencia a presença desta outra linha de desenvolvimento da trama, um acontecimento histórico e monumental: a construção do Convento de Mafra. O primeiro capítulo encoraja a expectativa de que a narrativa seja mesmo sobre o Convento, mais uma

história de reis, rainhas e seus feitos memoráveis, mais precisamente, reis portugueses e seus milagres. Entretanto, o tom impertinente do narrador confere um ar burlesco ao primeiro capítulo, que analisaremos com mais vagar.

O rei D. João V se prepara para sua visita conjugal à rainha D. Maria Ana Josefa, cuja suposta infertilidade cria a necessidade de um milagre, “Mas Deus é grande. Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar” (SARAMAGO, 2013, p. 10). O narrador faz, já no segundo parágrafo, sua primeira grande digressão, ao descrever a miniatura da basílica que espera a atenção do rei, em outro cômodo do palácio, onde “com um ruído retumbante ajustam-se os ditos machos e fêmeas nos mútuos encaixes” (idem, p. 11) e, por efeito de palavras sugestivas, desloca a sexualidade para as peças da maquete. No desvio realizado do “dever real e conjugal” (idem, p. 10) para o encaixe de peças da miniatura da basílica romana, percebemos a técnica do deslocamento, segundo Freud “o essencial nela [na técnica] é o desvio no curso do pensamento, o deslocamento da ênfase para um tema diferente do inicial” (FREUD, 2017, p. 35)<sup>3</sup>. Assim, o narrador provoca um riso malicioso ao descrever a montagem com ações como “Vai ajustando nos buracos apropriados” e “afasta as dobras preciosas do veludo” (SARAMAGO, ibidem)<sup>4</sup>. Dessa forma, por meio da digressão sobre a miniatura, o leitor é levado a realizar a dessacralização em sua mente, antes mesmo que o narrador torne o ato sexual da realeza explícito e material.

Voltemos às preparações do casal real, que são então interrompidas por D. Nuno da Cunha, bispo inquisidor que traz consigo o frei António de S. José. O frei franciscano vem

---

<sup>3</sup> Em “O chiste e sua relação com o inconsciente” (1905), Freud elabora algumas importantes considerações que servem de base para determinadas teorias do humor, mas o deslocamento (*verschiebung*) não tem apenas função humorística, é um dos principais mecanismos do inconsciente. Anteriormente, aludimos ao deslocamento como mudança de ponto de vista que provoca estranhamento, ou melhor, deslocamento e estranhamento como efeitos da montagem que aproxima perspectivas díspares. É Didi-Huberman que aproxima os conceitos de estranhamento (do formalismo russo) ao de deslocamento (da psicanálise): “Em ambos os casos, com efeito, o ponto de vista econômico e dinâmico se fundamenta na ideia de que uma forma sempre surge e se constrói sobre uma “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos: isso é evidente no nível dos sonhos, o era menos ao das obras de arte.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 216-217). É eloquente que a ação descrita pelo texto seja exatamente uma montagem de peças com formas pré estabelecidas que indicam sua posição em relação às demais, embora seja a montagem da cena, o rei e a rainha ao lado das peças que se encaixam, que forma uma imagem na mente do leitor, ainda mais eloquente.

<sup>4</sup> “Se, pois, um prazer inconfundível nos permite, no chiste, passar de um círculo de ideias a outro, dele distante, pelo uso de uma palavra igual ou parecida (...), então esse prazer pode ser considerado, com toda a razão, uma economia em gasto psíquico. O prazer chistoso que emerge desse ‘curto-circuito’ parece ainda ser tanto maior quanto mais estranhos um ao outro forem os dois círculos de ideias conectados pela mesma palavra” (FREUD, 2017, p. 76).

propor ao Rei de Portugal que faça um voto a São Francisco e prometa construir um Convento em Mafra e assim, pela graça divina, a jovem rainha engravidará. Nesta esfera de rituais sagrados, da qual participam os nobres e os religiosos, é concebido o projeto do convento, que seguirá dando encadeamento a essa linha de desenvolvimento da narrativa.

Tratado como um ritual e um dever cerimonioso, o encontro sexual entre o rei e a rainha dá-se sob um dossel “que poderia servir para cobrir o papa” (idem, p. 15), ainda assim: “Em noites que vem el rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida” (ibidem). Rapidamente se esboça uma forte ambiguidade, o ato cerimonioso contrasta com a linguagem prosaica, a grandeza de Deus é comparada a uma miniatura, o luxo tem seu contraponto na “coceira” e nos “suores”, “cheiros e secreções” (idem, p. 14 e 15), o sagrado justaposto ao carnal. A dessacralização da realeza é arrematada ao colocar em evidência a materialidade do ato sexual retratado, que por mais ritualizado que fosse não escapa aos cheiros e substâncias de homens e mulheres terrenos, por oposição explícita à fecundação virginal das sagradas escrituras:

(...) pairam cheiros diversos na atmosfera pesada, um deles que facilmente identificam, que sem o que a isto cheira não são possíveis milagres como o que desta vez se espera, porque a outra, e tão falada, incorpórea fecundação, foi uma vez sem exemplo, só para que se ficasse a saber que Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres. (SARAMAGO, 2013, p. 16)

Portanto, desde o primeiro capítulo há a presença notória de um narrador irônico que apresenta uma cena risível, utilizando as técnicas humorísticas do contraste e do deslocamento<sup>5</sup>. Além disso, inicia-se aqui o processo de atenção ao “baixo material e corporal”, conforme proposto por Bakhtin, modo pelo qual Saramago realiza um processo de descida, telúrico, que se opõe à intenção de ascensão da religiosidade, oposição explorada em todo o romance<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Segundo Elias Thomé Saliba (2017b): “técnicas mais utilizadas pelos humoristas: contraste, imitação, exagero, inversão, repetição e deslocamento”.

<sup>6</sup> Em outra parte da dissertação, aprofundamos essa discussão, apontando a relevância analítica de conceitos formulados por Bakhtin, tais como *dialogismo*, *polifonia* e *carnavalização*, para operar com o texto saramaguiano. A utilização desse aparato conceitual ajudou a aprofundar o entendimento de como funciona o humor em Saramago, que procura, através de provérbios, anedotas, lendas locais, festas populares, dialetos e prosódia, lançar atenção às vozes populares da história, deixadas de fora do discurso hegemônico. Por isso a escrita de Saramago desafia o cânone e a pontuação, remete à oralidade, sua grande referência é o povo que, de baixo, na praça pública, faz piadas e ri de seus governantes, numa atitude semelhante à nossa: rir para não chorar.

Para tentar entender o papel do humor nesse primeiro capítulo, dialogamos com as principais vertentes teóricas sobre o humor: a teoria do alívio ou da liberação, encabeçada sobretudo por Freud, já apontado; a teoria da incongruência, com seus desdobramentos linguísticos, que seguiremos com mais afinco; e a teoria da superioridade, que descartamos provisoriamente. Nosso objetivo é mostrar que, mesmo considerando abordagens diversas, o capítulo funciona como texto humorístico, isto é, tem a finalidade de fazer rir.

A leitura do capítulo pelo viés do humor que opera através da superioridade, no qual “a paixão pelo riso não é mais do que a glória repentina decorrente da súbita concepção de alguma eminência em nós mesmos, pela comparação com a fraqueza dos outros ou com as nossas próprias fragilidades” (SALIBA, 2017a, p. 13) reforçaria sobretudo dois aspectos: a supremacia em relação ao narrado como superação obtida com o passar do tempo, opondo assim o passado ridículo ao presente que ri dele, posto que está superado; ou o rebaixamento da realeza em oposição à elevação do povo, ideologizando o debate. Ambas as leituras podem ser realizadas, porém, escasseiam indicadores de qualquer sentimento de superioridade, o que recomenda outra interpretação.

Parece ter mais proveito apontar que o excesso de ritualização cria também um efeito de automatismo do ato sexual. Para Henri Bergson, um dos principais representantes das teorias da incongruência, o automatismo está no cerne da comicidade, “o cômico é inconsciente”, é engraçado na medida “que se ignore como tal”, ignorando a mecanicidade dos seus movimentos que vêm do “hábito adquirido e conservado”, intensificado por um “desvio fundamental da pessoa”, “uma causa profunda” (BERGSON, 1983, p. 12-16). Essa “causa” seria, então, a profunda religiosidade que envolve os monarcas portugueses.

Levando em conta a “*semantic script theory of humor*, também chamada de teoria dos *scripts*”, que se trata de uma teoria linguística do humor, cujos principais nomes são Salvatore Attardo e Victor Raskin (SALIBA, 2017a, p.16), passamos a considerar que os contrastes apontados no texto se prestam, sobretudo, à função de humor através da oposição ou superposição de *scripts* ou *frames*. O contraste pode ser encarado do ponto de vista das teorias da incongruência: “*contrast between expectation and reality*”, como discute o próprio Attardo (in Raskin, 2008, p. 123), mas a análise funciona melhor quando combinada ao conceito de “*frame*”<sup>7</sup>. Assim, a graça advém de não seguir o roteiro esperado pelo leitor. “Noutras palavras,

---

<sup>7</sup> Ainda na elaboração do projeto desta pesquisa, considerei que esse conceito seria uma ferramenta útil para pensar o desassossego, relacionado com a tomada de consciência dos múltiplos enquadramentos que

o texto humorístico começa a ser percebido de uma maneira e termina de outra, diferente do inicial” (SALIBA, 2017a, p.16), o narrador desvia daquelas expectativas construídas previamente pelo autor, o mergulho no passado memorável rapidamente toma outra direção.

É importante lembrar que em 1982, ano de lançamento do livro, Saramago ainda não era um autor de presença significativa fora de Portugal, o que é um indício de que o interlocutor ideal deveria pertencer à cultura portuguesa. Na tradição portuguesa<sup>8</sup> e sua narrativa cristã de nação missionária, a realeza tinha a marca do sagrado<sup>9</sup>, e o narrador saramaguiano foge ao tom solene apropriado ao tratar dessa realeza, embora, para exacerbar o efeito, escolha narrar as minúcias dos rituais que se envolvem dessa mesma sacralidade. O narrador deixa uma sugestão metalinguística: “mas nestas involuntárias irreverências ninguém repara, tanto mais que logo el rei reconstitui a ordem e a solenidade que convêm às coisas sagradas” (SARAMAGO, idem, p. 11). A frase refere-se, mais uma vez, à montagem da miniatura, porém, tomada fora de contexto, ela anuncia, já na terceira página do livro, a que se presta a narrativa: reparar nas irreverências ignoradas pelos relatos e representações de Portugal, realizados em obediência a uma determinada ordem, estabelecida pelo poder real no passado e mantida pelo Estado Novo durante boa parte da vida do autor. Sair dessa ordem equivale a escapar de uma auto representação da nação portuguesa construída desde as crônicas de reis, cujo tom oficioso é o

---

condicionam o ser, porém, mais tarde, travei contato com as várias possibilidades de uso desta noção. Em 1972, Gregory Bateson falava de “*psychological frames*” como um nível metacomunicativo da linguagem. A partir da observação de brincadeiras entre macacos que simulavam brigas, ele propõe que essa mensagem “*This is play*” depende de um determinado “enquadramento” para ser transmitida. O conceito foi logo ampliado pelo sociólogo Erving Goffman, que extrapolou o campo da psicologia, aplicando a noção de enquadramento à organização social, cada “frame” passa a ser um conjunto de princípios que organiza a experiência do sujeito na sociedade. O conceito é normalmente atribuído Goffman e foi através de citações de sua obra que passei a conhecê-lo, contudo, Elias T. Saliba (2017a) aponta que Arthur Koestler, autor que combina as teorias do humor de incongruência e de liberação, havia antecipado, já em 1964, o uso do termo: “*The bisociative shock shatters the frame of complacent habits of thinking; the seemingly obvious is made to yield its secret*”. (KOESTLER, 1964, p. 73). Segundo Salvatore Attardo, a própria noção de script, da teoria linguística do humor supracitada, origina-se do conceito de frame. (ATTARDO, 1994, p.200). Além da imprescindível contribuição de Saliba, observamos o artigo “Enquadramento. Diferentes operacionalizações analíticas de um conceito” (2012), de Mendonça e Simões, acerca da evolução do conceito.

<sup>8</sup> Raskin assinalou a existência de uma “competência humorística”, similar à “competência linguística” (SALIBA, 2017a), mas não pretendemos nos aprofundar nessas noções.

<sup>9</sup> “Numa constância e num fechamento sobre si mesmo que só encontramos símil no povo judaico, a representação simbólica de Portugal é a da Cruz de Cristo. De Ourique, onde, como a Constantino, mas na sua aparência de Crucificado e não apenas como signo, Cristo se mostra ao primeiro Rei de Portugal, até Fátima, a configuração simbólica do destino de Portugal como destino crístico condiciona não só a imagem do povo português como ator histórico, mas subdetermina a trama do imaginário nacional e a dramaturgia da cultura portuguesa no seu conjunto” (LOURENÇO, 1999, p. 92).

único apropriado a tratar das matérias da nação, seus reis, suas conquistas, seus marcos e monumentos.

Portanto, a postura cômica e o tom prosaico adotados no tratamento da intimidade real demonstram, desde o primeiro capítulo, que a história a ser contada no *Memorial*, mais que escapar dessa narrativa da nação pautada pela sacralidade da Igreja Católica e pela solenidade perante os sábios e sagrados governantes<sup>10</sup>, se propõe a parodiá-la. Linda Hutcheon sugere uma “redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (1991, p. 47), a partir dessa redefinição ela elabora o conceito de “metaficção historiográfica” que tem sido reiteradamente utilizado para classificar parte da obra de Saramago, incluindo *Memorial do Convento*. Maria Alzira Seixo, por exemplo, afirma que livros como o de Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1988), parecem “descrições rigorosas e adequadas da maioria dos processos utilizados” (SEIXO, 1999, p. 125) nos romances de Saramago, ela apenas se surpreende que a autora canadense não tenha lido Saramago. A paródia e a metaficção historiográfica são matérias de ampla discussão teórica e devem ser retomadas em breve, contudo, no momento, apresentamos alguns questionamentos de como esse humor paródico se relaciona ao objeto desta pesquisa, isto é, ao desassossego e suas formas de expressão.

Por que o texto provoca o riso? Qual a função desse riso? Por que Saramago, que confessadamente dá grande importância aos *incipit* de seus livros<sup>11</sup>, começa a narrativa tão longe de seus heróis e com uma cena tão pitoresca? O crítico Ronald W. Sousa reformulou a primeira pergunta: “*Why my smile?*”, referindo-se ao riso provocado pelos três romances históricos de Saramago, *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A História do Cerco de Lisboa* (1989). Combinando a teoria da recepção de Wolfgang Iser com a “crítica institucional” de Peter Bürger, o crítico pretende ler a sua própria recepção e

---

<sup>10</sup> A sabedoria dos governantes, desde as crônicas de reis até a imagem do inteligentíssimo Salazar, é um elemento importante dessa narrativa portuguesa: “São Paulo, na Epístola aos Coríntios, já inseria a sabedoria e a ciência como manifestações do Espírito Santo, e, no final da Idade Média, parece ter se afirmado - especialmente no espaço da península Ibérica - a ideia de que os homens, em especial os reis, deveriam aspirar à sabedoria” (MÉRCURI, 2013, p. 133).

<sup>11</sup> “É por isto que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. Ah, se as pessoas soubessem o trabalho que me deu a página de abertura do Ricardo Reis, o primeiro parágrafo do Memorial (...)”. (SARAMAGO, 1997, p. 101)

compreender os efeitos do histórico nesse ato de recepção. Após uma leitura minuciosa dos três romances e em diálogo com alguns críticos, Sousa conclui:

As I read I was asked/invited/urged/at times virtually forced—the modes of the texts’ engagement were many—to do things differently. I was enabled to give my emotionality over to a sense of liberation from the constraints that were a part of the reading expectations I brought with me. I was virtually channeled into confrontation with historical trauma, which confrontation included the ability to fashion what was at best a momentary sense of liberation through the very act of reading. (...) I smile, I think, not only from liberatory joy and a sense of overcoming trauma. I smile as well as I contemplate the modal turn of events that History stages. (SOUSA, 2014, p. 171-172, grifo nosso)

Percebemos que Sousa analisa o seu riso através da atitude de superação e liberação, mas também pela transgressão das suas expectativas. Ele traz o elemento do trauma histórico para a discussão, entendendo a literatura e o riso como tentativas de superação. Reescrever a história a partir de uma perspectiva irônica e cômica, que ri de si mesmo, enquanto português, e da dor que os acontecimentos históricos causaram, é a estratégia narrativa de Saramago, que dialoga não com o passado enquanto realidade acabada, mas enquanto sonho ainda presente. “Também D. João V sonhará esta noite. Verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas” (SARAMAGO, 2013, p. 17), ascendência e descendência cristã, que frutifica aquém e além-mar, é o sonho português do “povo missionário”, do Império fundado pelo próprio Cristo crucificado, através do milagre de Ourique, e mantido até o século XX, nas províncias ultramarinas do Estado Novo. Assim termina o capítulo, colocando os sonhos de grandeza do rei português numa moldura ridícula. Se o humor “é o resultado de uma batalha em nosso cérebro entre os sentimentos e os pensamentos, uma batalha que só pode ser compreendida ao se reconhecer o que causou o conflito” (SALIBA, 2017a, p. 9), Sousa propõe que esse conflito se deve a um trauma histórico. No decorrer da análise, pretendemos mostrar que o “trauma histórico” é o regime autoritário que durou 41 anos em Portugal, sendo interrompido por um fugaz processo revolucionário. Contudo, é também a decepção com a própria revolução de 1974, que possibilita olhar para a história portuguesa por uma perspectiva desassossegada. Elias Thomé Saliba indica que o humor deve ser visto como um “processo de resolução de conflitos” (SALIBA, 2017a, p. 9), sendo assim, a narrativa estabelece uma relação conflituosa com a história de Portugal, trata-se, porém, de um conflito não resolvido, um processo vivo de reapropriação dessa história e dos seus signos.

### **Conclusões provisórias**

Assim como o humor, o desassossego também deve ser compreendido como processo que não fecha conclusões, mas abre possibilidades. O humor participa do processo do desassossego, sentimento paradoxal e cíclico, na medida que envolve: (I) por um lado, a ânsia de preenchimento da fissura do sujeito moderno, a necessidade de estabelecer um sentido que oriente o momento presente, reconectando experiência e expectativa; (II) por outro, o próprio ato de criação desse sentido, gera a consciência de que se trata de uma construção, um produto do nosso trabalho de memória e esforço intelectual; (III) assim, essa consciência do caráter fictício das histórias que contamos para nós mesmos (na tentativa de compreender quem somos), alimenta uma imensa dúvida em relação a nossa própria experiência. O humor é um dos meios de trabalhar esse sentimento que não se define, nem se resolve, mas se prolifera em inúmeras formas.

### **REFERÊNCIAS**

**ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019**

ATTARDO, Salvatore. **Linguistic theories of humor**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Tradução: Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOESTLER, Arthur. **The act of creation**. Third Avenue: New York, 1964.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino; SIMÕES, Paula Guimarães. Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito. **Revista brasileira de Ciências Sociais, São Paulo**, v. 27, n. 79, p. 187-201, Junho 2012.

MÉRCURI, Danielle Oliveira. **Sábios e sagrados: os reis ibéricos e seus cronistas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

RASKIN, Victor (edição). **The primer of humor research**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2008.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa.”. In: **Revista de História**. São Paulo: USP, n.176, 2017 (a).

\_\_\_\_\_. “Melancolia é analisada através do tempo e o humor por três teorias”. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 de junho de 2017 (b).

SARAMAGO, José (1982). **Memorial do Convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. Elaborado a partir de declarações do autor recolhidas na imprensa escrita. (Org. Fernando Gómez Aguilera). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019**

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.

SOUSA, Ronald W. **On Emerging from Hyper-nation: Saramago's “historical” Trilogy** .  
Purdue studies in romance literatures. Purdue, University Press. Edição do Kindle, 2014.