

PORTUGAL COMO METÁFORA NO TEATRO DE JOSÉ SARAMAGO

PORTUGAL COMO METÁFORA NO TEATRO DE JOSÉ SARAMAGO

Artigo recebido em: 6/1/2026

Artigo aceito em: 7/4/2026

Luciano Heidrich Bisol*

*Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza,
Ceará, Brasil

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4177113453559038>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1739-2613>
lucianoh.bisol@gmail.com

José Ricardo da Costa**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul,
Brasil

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6741668966253131>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4974-0830>
jricardocostabh@gmail.com

The authors declare that there is no conflict of interest

Resumo

A peça *Que farei com este livro?* (1998), de José Saramago, dramatiza o esforço de Luís de Camões para publicar *Os Lusíadas* em um Portugal marcado pela censura inquisitorial e pela decadência imperial. Este artigo investiga a representação de Portugal como instrumento de redescrição do real, analisando o papel do título e de imagens centrais na produção de inovação semântica. A análise fundamenta-se na hermenêutica de Paul Ricoeur e na imagologia crítica de Eduardo Lourenço, com ênfase no conceito de “metáfora viva”. Conclui-se que a peça utiliza a metáfora como operador heurístico para confrontar a imagem épica da nação com sua condição histórica, tensionando identidade e crise no contexto português.

Palavras-chave: Metáfora. José Saramago. Identidade Portuguesa.

Abstract

The play *Que farei com este livro?* (1998), by José Saramago, dramatizes Luís de Camões's effort to publish *The Lusíads* in a Portugal marked by inquisitorial censorship and imperial decline. This article examines the representation of Portugal as an instrument for redesccribing reality, focusing on how the title and key images generate semantic innovation. The analysis draws on the hermeneutics of Paul Ricoeur and the critical imagology of Eduardo Lourenço, with emphasis on the concept of “living metaphor.” It concludes that the play employs metaphor as a heuristic operator to confront the nation's epic image with its historical condition, thus articulating the tension between identity and crisis in the Portuguese context.

Keywords: Metaphor. José Saramago. Portuguese Identity.

1 INTRODUÇÃO

Nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si (Lourenço, 1992, p. 47).

Publicada em 1980, poucos anos após a Revolução dos Cravos, a peça *Que farei*



com este livro? (1998), de José Saramago, insere-se em um contexto de reconfiguração da autoimagem portuguesa. A obra dramatiza o esforço de Luís de Camões para publicar *Os Lusíadas*, em um cenário marcado pela censura inquisitorial, pela precariedade material e pela indiferença das instâncias de poder. Ao centrar-se nesse episódio, Saramago reconstrói um momento decisivo da história literária portuguesa, e também projeta, por meio dele, uma reflexão crítica sobre a relação entre criação, poder e identidade nacional.

Nesse contexto, a peça mobiliza a figura de Camões como operador simbólico de uma tensão histórica mais ampla. Conforme sugere Eduardo Lourenço (1992), a cultura portuguesa constituiu-se em torno de uma imagem de si mesma fortemente marcada pela experiência imperial, cuja dissolução, ao longo do século XX, produziu um impasse identitário persistente. Nesse horizonte, a literatura desempenha papel decisivo ao elaborar, problematizar e redescrever as representações que uma coletividade constrói de si. A dramatização saramaguiana inscreve-se, assim, em uma tradição crítica que interroga os fundamentos simbólicos da nação, expondo a distância entre a imagem épica herdada e as condições históricas concretas que a sustentam.

É nesse ponto que o título da peça adquire centralidade. A pergunta “Que farei com este livro?”, enunciada no interior da ficção, ultrapassa a circunstância individual do poeta e projeta-se como uma interrogação dirigida à própria comunidade nacional. Ao deslocar o problema da publicação de *Os Lusíadas* para o plano da recepção histórica e simbólica, Saramago sugere que o “livro” pode ser compreendido como metáfora da herança cultural portuguesa, colocando em questão o destino de uma identidade forjada sob o signo da expansão imperial. Nesse sentido, pergunta-se: de que modo a peça reconfigura, por meio da metáfora, a imagem de Portugal em um contexto posterior à crise do paradigma imperial?

Parte-se da hipótese de que Saramago transgrede o uso da metáfora como ornamento retórico, empregando-a como instrumento de redescrção do real, convertendo Portugal em uma figura de inteligibilidade de sua própria identidade histórica. Ao tensionar o legado épico camoniano com a experiência de decadência e censura, a peça desestabiliza a imagem gloriosa da nação, expondo suas fissuras e abrindo espaço para novas formas de autocompreensão.

Diante desse quadro, o presente artigo tem como objetivo investigar de que modo a peça *Que farei com este livro?* de José Saramago, mobiliza a metáfora como

instrumento de releitura da experiência histórica, convertendo Portugal em um dispositivo simbólico de sua própria identidade histórica. Para tanto, parte-se do referencial teórico da hermenêutica de Paul Ricoeur, especialmente do conceito de “metáfora viva”, em diálogo com a imagologia de Eduardo Lourenço. O percurso analítico organiza-se, em um primeiro momento, na exposição dos fundamentos teóricos que sustentam a leitura proposta; em seguida, procede-se à análise de imagens e passagens centrais da peça, com ênfase no título e em suas implicações semânticas; por fim, articulam-se essas leituras a outras obras saramaguianas, de modo a evidenciar a recorrência da metáfora como procedimento de problematização da identidade portuguesa.

2 PORTUGAL, METÁFORA VIVA

Para compreender a redescrição de Portugal no teatro de José Saramago, torna-se necessário recorrer ao quadro teórico desenvolvido por Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000). Situada além da tradição que reduz a metáfora a ornamento retórico, a reflexão ricoeuriana atribui ao fenômeno metafórico uma função semântica fundamental, mediante a qual se produz uma inovação de sentido capaz de reconfigurar a experiência do real. Ao suspender a referência literal, o enunciado metafórico instaura uma denotação de segunda ordem, através da qual o discurso literário passa a operar como modelo de interpretação. Nesse processo, ao deslocar o sentido habitual dos termos, a linguagem poética projeta novas possibilidades de compreensão do mundo, mediante uma tensão sustentada entre identidade e diferença.

Sob essa perspectiva, a noção de “metáfora viva” designa o momento em que a predicação impertinente produz uma torção no sentido literal, fazendo emergir uma nova pertinência semântica. Ao articular termos inicialmente incompatíveis, o enunciado metafórico não elimina a diferença entre eles, uma vez que a preserva sob a forma de tensão. Dessa tensão, ao instaurar-se no interior da cópula “é”, decorre o paradoxo do “ser e não ser”, mediante o qual o discurso literário afirma uma identidade ao mesmo tempo em que a nega em seu plano literal.

Considerando-se esse horizonte teórico, a peça *Que farei com este livro?* pode ser lida como um dispositivo de redescrição da identidade portuguesa. Ao deslocar para o plano simbólico a figura de Luís de Camões e o destino de *Os Lusíadas*, o texto dramático converte o “livro” em operador de uma reflexão sobre a herança cultural da nação. Nesse

contexto, ao assumir o estatuto de metáfora, o objeto material deixa de remeter exclusivamente ao manuscrito histórico, visto que passa a designar a própria imagem que Portugal construiu de si ao longo de sua experiência imperial.

Ao considerar o contexto histórico evocado pela peça, é importante lembrar que a instalação da Inquisição em Portugal, em 1536, instituiu um regime de vigilância que comprometeu a circulação de ideias e restringiu a atividade intelectual. Inserido nesse ambiente de controle, o humanismo cristão viu-se progressivamente asfixiado, enquanto as disputas entre projetos expansionistas contribuía para a manutenção de uma imagem grandiosa do império. Nesse cenário, ao coexistirem a exaltação épica e a precariedade interna, configura-se uma tensão que a literatura viria a elaborar de forma crítica.

Nesse ponto, conforme sugere Eduardo Lourenço (1992), a cultura portuguesa estruturou-se a partir de uma ficção de grandeza que, embora eficaz como princípio de coesão simbólica, revelou-se historicamente insustentável. Ao funcionar como representação metonímica do povo português, *Camões* condensaria essa imagem, ao passo que *Os Lusíadas* constituiriam a narrativa fundadora dessa autoimagem. Diante disso, ao reinscrever o poeta em uma situação de marginalidade e impotência, Saramago tensiona a distância entre o mito e a experiência histórica.

À medida que se desenvolve a ação dramática, algumas imagens assumem função decisiva na configuração dessa redescrição. À luz dos Estudos I e VII de Paul Ricoeur (2000), importa destacar que a metáfora, ao operar como predicação impertinente, produz uma torção no sentido literal que instaura uma nova pertinência semântica. Nesse processo, ao suspender a referência de primeira ordem, o discurso literário desvela uma denotação de segunda ordem, mediante a qual se realiza a releitura da experiência histórica.

Conforme apontamos em nossa introdução, o título da peça da peça condensa a tensão em que a identidade portuguesa, disputada entre a memória imperial e a incerteza democrática no contexto pós-25 de abril, é transferida ao substantivo “livro”, enquanto o “eu” camoniano, implícito na interrogação, abrange a própria população portuguesa em seu exercício de autognose. Sob a ótica de Ricoeur, o título opera uma predicação impertinente que suspende a referência literal ao manuscrito histórico de 1572 para redescrever o real nacional. Desse modo, o livro converte-se na herança simbólica de uma nação, a imagem coletiva de si que, conforme sugere Eduardo Lourenço, *Camões* representa metonimicamente.

Dessa forma, a pergunta do título e com a qual se encerra a peça, transgrede a angústia de um poeta pobre perante a burocracia do Quinhentos e torna-se o dilema de um povo herdeiro de uma ficção gloriosa. Ao transferir as propriedades de um objeto físico para a totalidade do destino nacional, Saramago utiliza a metáfora como uma ferramenta de interferência na realidade, conduzindo o leitor/espectador a avaliar o que fazer com uma identidade que, durante séculos, foi sustentada pelo império e que agora, limpa e nua após a Revolução e a Descolonização, precisa ser reinventada no “dia inicial inteiro e limpo” da democracia. O título funciona, portanto, como uma anfibologia discursiva que mantém a tensão entre o “é” (o Portugal herdeiro da gloriosa imagem épica) e o “não é” (o Portugal que já não cabe nos moldes do passado), exigindo uma nova intenção cognitiva sobre o ser português.

No labirinto da memória coletiva, Camões emerge como o mediador supremo de uma imagem gloriosa que converteu a precariedade de uma pequena nação na ficção de uma grandeza planetária. Sendo *Os Lusíadas* o reflexo de uma soberania que subterraneamente se sabia fictícia, a obra funciona como um lamento heroico, simultaneamente sinfonia e réquiem, nas palavras de Lourenço (1992), onde se recolhe a primeira e eterna figura de um povo destinado, após o breve deslumbramento quinhentista, à subalternidade. Conforme aponta o autor, sob o longo domínio do fascismo nacionalista, o Estado Novo explorou sistematicamente essa representação hiperbólica, transformando o poeta quinhentista num escudo para uma portugalidade exemplar e folclórica que ocultava a asfíxiante realidade de um país fechado, pobre e provinciano. No entanto, conforme assevera Eduardo Lourenço, o poeta permanece imune às glosas utilitárias e aos abusos ideológicos de que foi alvo ao longo dos séculos, pois a sua peregrinação mortal e a errância pátria fundiram-se num canto que não pertence a nenhuma seita política, restabelecendo-se a sua dignidade apenas quando o libertamos desse sequestro retórico para o enfrentarmos na sua nua e trágica verdade humana.

A peça de Saramago é organizada em dois Atos, compostos por sete e oito quadros respectivamente. A cena de abertura inicia com o diálogo entre dois irmãos, conselheiros do rei, Luís Gonçalves da Câmara, que exerce a função de confessor jesuíta do monarca, e Martim Gonçalves da Câmara, que ocupa o cargo de secretário de Estado. No decurso da discussão travada em Almeirim, ao analisarem a personalidade impetuosa de D. Sebastião e o seu alheamento perante os negócios do reino, Martim descreve o prazer do soberano em sair a cavalgar sob condições climáticas que obscurecem a visão, declarando

que: “Hoje, a manhã esteve de névoa. É de manhãs assim que el-rei mais gosta. É o seu maior prazer, cavalgar às cegas”, afirmação esta logo corroborada pelo irmão clérigo ao responder: “Sim, manhãs de nevoeiro” (1998, p. 17). Esta imagem atmosférica, funcionando como uma predicação impertinente nos termos de Ricoeur, suspende a referência literal ao clima para redescrever o real da governação sebástica, caracterizada por um isolamento que prefigura o destino trágico da nação.

No segundo quadro, a cena desloca o debate para a esfera das intrigas palacianas onde D. Catarina de Áustria, avó de D. Sebastião, e o Cardeal D. Henrique, consumidos pela velhice e pela apreensão, discutem a sucessão dinástica e a relutância do monarca em contrair núpcias. Nessa passagem, Saramago mobiliza uma imagem aguda quando o inquisidor-mor adverte a matriarca contra as perigosas consequências de uma aproximação excessiva com Castela. Ao recorrer à alegoria da “panela de barro”, Portugal, que não deve encostar-se à “panela de ferro” (Saramago, 1998, p.19), o texto institui uma torção semântica, operando como um instrumento de descoberta, força o leitor a ver como Portugal, momentaneamente eclipsado em sua acepção de império planetário, ressurgue sob a verdade metafórica de um objeto frágil e vulnerável, antecipando o traumatismo da subalternidade que, segundo Eduardo Lourenço, marcaria o destino nacional a partir do período felipino. Assim, a metáfora se torna uma dimensão denotativa do *mythos*, fornecendo com eficácia um conhecimento novo sobre a precariedade de uma soberania que, nos bastidores do Paço, já se sabia subterraneamente fictício.

Ainda no primeiro Ato, em seu quarto quadro, a peça incide sobre a luta de Camões por reconhecimento e, mais do que tudo, por sobrevivência. O leitor é então apresentado a Diogo do Couto, o amigo do poeta responsável por trazê-lo de volta ao reino após esse ter vivenciado a miséria em Moçambique. É na casa da mãe do poeta, Ana de Sá, que Diogo enuncia: “A Índia será, ou cuidado que já o é, uma doença de Portugal”, mote que será retomado por ela no segundo Ato, terceiro quadro.

No diálogo entre Couto e Ana Sá, a organização discursiva estabelece, por meio do verbo ser, uma cópula entre a diferença e a identidade que, segundo a perspectiva de Paul Ricoeur, fundamenta a referência duplicada inerente à metáfora viva. Esse “é” metafórico não anula a distinção ontológica entre os termos, mas sustenta o paradoxo do “ser e não ser”, no qual o agulhão crítico do “não é” literal, ou seja, a Índia como território geográfico, permanece sob a veemência do “é” conotativo, isto é, a Índia como patologia

moral e financeira do organismo pátrio. Ao operar essa predicação impertinente, Saramago utiliza o enunciado para suspender a referência descritiva comum e redescrever o real de uma nação que, por meio dessa inovação semântica, passa a ser compreendida como um corpo padecente que paga, com a própria decadência, o preço de uma ficção imperial.

Sob o domínio asfixiante do Santo Ofício, que a partir de meados do século XVI instaurou uma rigorosa polícia das letras para erradicar qualquer vestígio do humanismo cristão, a imagem que Portugal forjou de si mesma resultou, em larga medida, de uma modulação clerical empenhada em manter súbditos estritamente ortodoxos em detrimento de uma população culta. Segundo a reflexão de Eduardo Lourenço (1992), esse bloqueio do olhar crítico, consolidado após a condenação do erasmismo em 1527, converteu o país num adorador extático de uma verdade coletiva imposta, gerando um sicofantismo nacional cuja ênfase na defesa da Fé acabava por subalternizar a inteligência aos esquemas formais da teologia eclesiástica. Na peça de Saramago, essa hegemonia censória materializa-se no Segundo Quadro do Segundo Ato, momento em que o frei Bartolomeu Ferreira, ao escrutinar as ficções e o erotismo do poema camoniano, adverte o autor de que a sua análise obedece a um pensamento puramente institucional, ao asseverar: “De cada vez censurarei o vosso livro de acordo com o pensar da Santa e Geral Inquisição”. Esse processo de asfixia ideológica, caracterizado pela recusa sistemática do direito à dissidência, acaba por redescrever a realidade do reino como um espaço de clausura absoluta, imagem que o Camões saramaguiano corrobora no Quinto Quadro do Segundo Ato ao declarar que “A corte é como um mosteiro de portas e janelas fechadas”, onde o contacto com o que vive fora se resume ao lançamento fortuito de um osso por cima do muro.

Ao caracterizar a corte sebástica como um “mosteiro de portas e janelas fechadas” (1998, p. 80) no Quinto Quadro do Segundo Ato, Luís de Camões desempenha o que Ricoeur define como uma predicação impertinente, na qual a torção do sentido literal suspende a referência comum ao centro de poder para inaugurar uma reconfiguração do real pautada pelo isolamento e pela opressão intelectual. Nesta organização discursiva, a referência duplicada sustenta a tensão entre o “não ser” literal, uma vez que o Paço não é arquitetonicamente um espaço religioso, e o “ser” metafórico que desvela a verdade profunda de uma sociedade que, sob a égide da intransigência doutrinária, se encerrou sobre si mesma numa mudez hostil a qualquer sopro de humanismo profano. A imagem

complementar do “osso lançado por cima do muro” (1998, p. 80) funciona como um instrumento de descoberta heurística que, ao metaforizar a relação de caridade desdenhosa entre os governantes e os súbditos, fornece um conhecimento novo sobre a desumanização de uma pátria onde o saber camoniano é reduzido a um resto desprezível, incapaz de sensibilizar uma instituição que, segundo Eduardo Lourenço, se tornou invisível a si mesma pelo excesso de ortodoxia. Assim, a *mimesis* saramaguiana restitui ao drama histórico a sua dimensão de clausura absoluta, transformando a peça numa rede metafórica que permite ao leitor ver Portugal não apenas como um império geográfico, mas como um espaço de exclusão e silêncio.

Por outro lado, no campo da prosa, *A Jangada de Pedra* (2006) atua através do que Max Black designa por uma metáfora de raiz, de acordo com Ricoeur (2000), dotada de uma radicalidade e sistematicidade que permitem redescrever Portugal e a Espanha como uma entidade de adjacência civilizada face ao continente. Segundo a análise de Antonio Sáez Delgado (2020) em “Saramago transiberista”, a deriva física da Península funciona como um modelo análogo de natureza heurística, servindo de réplica à entrada do país na então Comunidade Econômica Europeia e propondo um transiberismo que substitui o velho iberismo por um paradigma voltado para o Sul. Sob a perspectiva de Nelson Goodman, retomado por Ricoeur (2000), Saramago promove uma transposição de reino, assegurando a incursão de um esquema náutico sobre o território geográfico, em que a Península deixa de ser rotulada como solo firme para ser empregada como o exemplo de uma barca que desponta ao mar desconhecido. Nesta narrativa, a unidade do relato é sustentada pelo que Northrop Frye (apud Ricoeur, 2000) chama de *mood* (estado da alma), uma melancolia ibérica que, para Ricoeur, possui função cognitiva ao apreender o mundo através da tristeza de uma soberania que se sabe subterraneamente fictícia.

Ainda no âmbito da prosa, em *O Conto da Ilha Desconhecida*, a metáfora atua como um instrumento de descoberta que desafia o postulado da verificação empírica, pois a busca pela ilha desconhecida parte da premissa de que é impossível que ela não exista, mesmo que não conste nos mapas. Seguindo a perspectiva de Ricoeur, é possível reconhecer que esta narrativa ilustra a *mimesis* não como representação, mas como a ação de “significar as coisas em ato”, em que o desejo do homem pelo barco é a própria invenção de si mesmo através da ação. A tese de que “todo o homem é uma ilha” e que é necessário “sair da ilha para ver a ilha” constitui um modelo teórico sobre a autognose, em que o símbolo literário religa as partes do sujeito ao todo do seu destino. Ao final, a

aplicação insólita do nome do objeto buscado à própria embarcação, batizada como *A Ilha Desconhecida*, revela que a metáfora viva é aquela que faz o objeto “ceder” a uma nova pertinência semântica, transformando o meio da viagem no seu próprio fim ontológico.

Ao articular a peça *Que farei com este livro?*, o romance *A Jangada de Pedra* (2006) e *O Conto da Ilha Desconhecida* (1998), percebe-se que a metáfora saramaguiana transcende o plano da *léxis* aristotélica para se tornar um modelo de ressignificação do real. Estas três obras funcionam como redes metafóricas que, ao suspenderem a referência descritiva de primeira ordem, libertam uma denotação de segunda ordem capaz de criar imagens e pôr a identidade portuguesa diante dos olhos do leitor. Segundo as proposições de Ricoeur, a verdade destas figuras reside no paradoxo do “ser e não ser”, em que Portugal é e não é um livro, é e não é uma jangada, mantendo a veemência da cópula metafórica sob a pressão crítica do literal. Conclui-se que Saramago utiliza a eficácia heurística do *mythos* para forçar o leitor a repensar sua identidade, transformando a nação num esquema da imaginação produtora que, tal como os modelos da ciência, não apenas organiza a realidade, mas desvela novas e possíveis maneiras de ser do homem e do seu país.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da concepção aristotélica que compreende a metáfora como um transporte de significados entre domínios distintos, o ato de aproximar realidades aparentemente apartadas deixa de ser um ornamento retórico para se converter em um modo de dar vida às coisas em pleno movimento. Sob essa perspectiva de Paul Ricoeur, o processo de deslocar o nome de um objeto para outro permite que a linguagem literária suspenda a visão habitual do mundo e inaugure uma maneira inédita de encarar o que nos cerca, transformando o enunciado em uma ferramenta capaz de revelar verdades que a descrição comum não consegue alcançar, fornecendo um conhecimento novo através da percepção das semelhanças.

Na dramaturgia de Saramago, essa transferência de sentidos é atingida ao converter o manuscrito camoniano na própria substância do destino português, momento em que a pergunta sobre o destino do livro se desdobra em uma investigação acerca da identidade de um povo que, durante séculos, viveu sob o encanto de uma glória imperial.

Conforme observa Eduardo Lourenço, a obra de Camões funciona como um espelho onde se recolheu a sua primeira imagem eterna, tratando-se de uma sinfonia que é, ao mesmo tempo, um lamento fúnebre por uma soberania que subterraneamente se sabia fictícia, exigindo que cada geração enfrente a sua própria nudez trágica ao se deparar com esse legado que os define.

Ao tratar Portugal como uma construção que se refaz através da palavra, Saramago utiliza a cena teatral para pôr diante dos olhos a possibilidade de um exercício de autoconhecimento nacional, no qual a nação se reconhece em sua verdade humana. Assim, o recurso às imagens poéticas serve para forçar o espectador a pensar além do que está escrito, permitindo que a representação literária organize os acontecimentos de modo a desvelar as novas e possíveis maneiras de o país se reinventar no seu presente.

REFERÊNCIAS

DELGADO, Antonio Sáez. Saramago transiberista. In: REIS, Carlos. **Nascido para isto**, ed. Carlos Reis. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020, p. 47–61.

LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Edições D. Quixote, 1992.

RICOEUR, Paul. **Metáfora viva**. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SARAMAGO, José. **Que farei com este livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A Jangada de pedra**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.