

Maria Serena Felici\*

*A metáfora em José Saramago:  
diálogos com Eça de Queirós*

1. *Introdução*

Em diálogo com Carlos Reis, num volume que teve a sua primeira publicação em 1998 – ano do prêmio Nobel – e que foi sucessivamente reeditado em 2014, José Saramago (1922-2010), tendo sido interrogado relativamente à sua escrita, afirmou: «Aquilo a que eu aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo». (Reis, 2015 [1998]: 104). E numa conferência que deu na Università Roma Tre, em 2003, dividiu a sua própria produção romanesca em duas épocas – numa divisão ulterior em relação ao célebre discurso da Estátua e da Pedra pronunciado em Turim em 1997 –, sendo a segunda época inaugurada por *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e caracterizada pelo uso da alegoria: com efeito, a partir desse momento e até ao fim da vida do escritor, a própria cegueira, e depois a procura das identidades dos desconhecidos (*Todos os nomes*, 1997), a exploração capitalística (*A Caverna*, 2000), o engano da identidade (*O Homem Duplicado*, 2002) e o boicote político (*Ensaio sobre a Lucidez*, 2004) se tornam, consoante de Giorgio de Marchis, correlato analogico de uma realidade que definitivamente encontra na linguagem figurativa a única forma possível para atingir a representação total de que falava em 1998:

[...] la trasformazione del romanzo da mero congegno narrativo in strumento di riflessione trova nell'allegoria di situazione di matrice kafkiana il procedimento retorico più efficace per far comprendere al lettore molte più cose di quante sarebbe stato possibile attraverso una sequenza di descrizioni didattiche [...]. Questa nuova funzione attribuita al romanzo [...] non si limita più a riflettere la realtà, ma, tramite l'allegoria, la deforma e la interroga [...] (de Marchis, 2022: 19).

\* Sapienza Università di Roma.

Ainda de acordo com Giorgio de Marchis, temos nessa fase «l'interpretazione del reale piuttosto che il suo rispecchiamento» (de Marchis, 2020: 90): as alegorias, em virtude do seu valor de síntese do real, outorgam a estes textos um caráter de exemplaridade com relação a alguns assuntos (a condição humana ancestral, as falhas do sistema econômico, os problemas da classe política etc.) deixando patente o ponto de vista do autor. Mas, mesmo antes que a alegoria – figura do significado – entrasse nas telas saramaguianas, no urdido textual delas entrelaçava-se outro tropo votado ao exercício epistemológico através da escrita literária: a metáfora.

Neste trabalho serão apresentadas algumas das mais relevantes metáforas presentes nos romances de José Saramago publicados em vida pelo autor, desde *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) até *Caim* (2009)<sup>1</sup>; de cada uma delas explicar-se-ão a estrutura linguística e a função narrativa e, no final, estabelecer-se-á um diálogo com as de outro grande autor da literatura portuguesa, José Maria Eça de Queirós (1845-1900). A escolha do cotejo com Eça deve-se ao fato dos dois escritores, apesar da distância cronológica e estética, fazerem um uso da linguagem figurativa que contém semelhanças consideráveis.

Serão aqui selecionadas as metáforas de invenção dos dois autores, e excluídas – possivelmente para serem aprofundadas em próximos estudos – as já anteriormente arraigadas na língua, as catacreses ou metáforas de uso segundo a taxonomia inaugurada por Pierre Fontanier (Fontanier, 1830) e aprofundada por George Lakoff e Mark Johnson (Lakoff – Johnson, 2004 [1980]).<sup>2</sup>

## 2. *O corpus*

Globalmente, os termos metaforizados com mais frequência por Saramago são a escrita e a condição humana. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o desenho é apresentado como coordenada intersemiótica

---

<sup>1</sup>A seleção respeita a que constou no trabalho de pesquisa desenvolvido por mim no ano acadêmico 2019-2020 na Università Roma Tre, sob a orientação do professor Giorgio de Marchis.

<sup>2</sup>Segundo esta distinção, com efeito, as metáforas de uso são as arreigadas nas línguas (e.g. ser «um silêncio de morte» ou «lento como uma tartuga»), enquanto as metáforas de invenção são as que os oradores, ou os escritores no caso do texto escrito, criam para tornar o discurso mais inteligível e a mensagem veiculada mais impactante.

do trabalho do escritor, e ambos são identificados com imagens que remetem, ao mesmo tempo, para a procura da expressão e para o medo da inefabilidade:

Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo a escrita falhar, se, daí, para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal (Saramago, 2014 [1977]: 5).

Neste trecho o autor opta por não explicitar a isotopia. Com esta, a frase teria soado algo como «se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim insondáveis como um mundo orbitado...». Ao tentar desvendá-la, deparamos, entre as outras possibilidades, com um adjetivo, insondável, que escolta a parte literal do período para a figurada, uma vez que é ligado à semântica do espaço, dos corpos celestes (sonda). E o que interessa não é tanto saber se Saramago pensou exatamente nisto, ou se o processo criativo foi consciente ou não nesse sentido; o que seria destinado a ficar sem resposta. O que interessa é que a hermenêutica desta metáfora nos leva a descobrir os múltiplos desdobramentos da língua e a refletir sobre processos como a ressemantização (hoje em dia, «insondável» é muito mais usado no seu valor de sinônimo de «imperscrutável» do que com o significado original de lugar que pode ser explorado com sonda).

Pouco mais adiante, o termo metaforizado é a escrita e a isotopia criada o trabalho minucioso da engenharia:

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços (Saramago, 2014 [1977]: 19).

Encontramos aqui o exemplo do mais recorrente tipo de construção da metáfora em Saramago: o da tipologia  $x = y$ , onde  $x$ , o termo metaforizado, é a escrita, enquanto o termo metaforizante,  $y$ , é o trabalho da engenharia;  $y$  se prolonga em elencos e orações justapostas, tornando a metáfora mais articulada para ampliar o seu valor cognitivo; o leitor, com efeito, é levado a baixar a lente desde o plano geral da oração principal até os micro-planos dos pormenores do tropo (as engrenagens, as rodas dentadas, etc.) e, graças a isso, a prestar mais atenção à mensa-

gem que se pretende veicular aqui, que é a importância da palavra.

Através de metáforas de invenção que muito insistem no termo *y*, como é o caso dessa, Saramago mantém viva a atenção do leitor nas muitas digressões que caracterizam a sua escrita, outorgando-lhe a marca de subjetividade e de dialética que é o seu estilema.

No final do romance, diz-se da personagem chamada M. que «usa as palavras como se fossem lâminas de cristal» e que «o tempo é este papel em que escrevo» (Saramago, 2014 [1977]: 253). De estrutura parecida com as anteriores, estas duas metáforas têm a função de ilustrar os conceitos que se pretende transmitir (no primeiro caso o cuidado do escritor no uso das palavras, no segundo a perda da noção do tempo) concretizando-os: as palavras do escritor são associadas a cristais, o tempo ao papel e não será ousado ver, nesta tendência a concretizar o abstracto para torná-lo compreensível, as ideias do homem que muito denunciou o mecanismo transitivo oposto – o de desprender o ser humano do real através do deslumbre do sagrado-abstracto – atuado pelas instituições em obras como *Levantado do Chão* (1980), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e muitas outras.

Um romance que desde perto dialoga com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, na medida em que continua a reflexão sobre a escrita, é *História do Cerco de Lisboa* (1989). Aqui também o protagonista cumpre a que se pode definir uma viagem à descoberta do poder da palavra, e este é o romance saramaguiano que faz maior recurso à metalinguagem. Numa das metáforas mais complexas e hipotáticas desta obra lemos o que segue:

Os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio (Saramago, 2008 [1989]: 26).

Não será casual o fato que precisamente no foco desta obra assenta o poder da palavra de mudar a história, seja ela individual ou coletiva. Veja-se o campo semântico utilizado na construção desta metáfora; o tópico, que é o termo *x*, é constituído por lexemas referidos ao tema da escrita, que são:

- Livros
- Palavras
- Sentenças

O focus, que é o termo *y*, repousa na semântica do espaço sideral, e é formado por:

- Galáxia
- Poeira cósmica
- Flutuando
- Universo

A isotopia, o piso comum ou *ground* segundo a terminologia de Richards (Richards, 1936) é veiculada pela composição de uma cadeia lexical e sintagmática («irá fixar num sentido», «procurará um sentido novo», «variando as explicações», «imutável», «interpretação», «contradição») que patenteia o estado simultaneamente estático e dinâmico, próprio das palavras escritas e dos elementos celestes.

Interessa realçar que diversas metáforas construídas em torno do tema da palavra encontram-se, como traslado paradigmático, nos dois romances da reescrita religiosa, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*.<sup>3</sup> Assim, no de 1991, diz-se de José:

[...] é este José do mais piedoso e justo que em Nazaré se pode encontrar, exacto na sinagoga, pontual no cumprimentos dos deveres, e não tendo sido a sua fortuna tanta que o tivesse dotado Deus duma facúndia capaz de o distinguir dos mortais comuns, sabe discorrer com propriedade e comentar com acerto, mormente se vem a propósito introduzir no discurso alguma imagem ou metáfora relacionadas com o seu ofício, por exemplo, a carpintaria do universo (Saramago, 1997 [1991]: 29-30).

Aqui, a metáfora torna-se objeto de reflexão metalinguística, e não falta alguma ironia. Quanto a *Caim*, a palavra é personificada na seguinte digressão que reflete sobre o seu poder:

Como tudo, as palavras têm os seus quês, os seus como e os seus porquês. Algumas, solenes, interpelam-nos com ar pomposo, dando-se importância, como se estivessem destinadas a grande coisas, e, vai-se ver, não eram mais que uma brisa leve que não conseguiria mover uma vela de moinho, outras, das comuns, das

---

<sup>3</sup> Note-se também que este romance tem uma metáfora na sua epígrafe: «A Pilar, como se dissesse água» (Saramago, 2009: s.p.).

habituais, das de todos os dias, viriam a ter, afinal, consequências que ninguém se atreveria a prever, não tinham nascido para isso, e contudo abalaram o mundo (Saramago, 2009: 55).

A reflexão sobre a palavra, contudo, já tinha atingido o seu ápice em 1984, quando o autor escolheu um poeta como protagonista do seu romance: em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a reflexão saramaguiana foca-se sobre a incomunicabilidade, seja na sua dimensão ontológica seja na contingência histórica da ditadura; e tudo aponta para a incomunicabilidade como um dos grandes males a que o ser humano parece ter-se auto-condenado. Em uma das metáforas mais significativas desse ponto de vista, diz-se: «as frases, quando ditas, são como portas, ficam abertas, quase sempre entramos, mas às vezes deixamo-nos estar do lado de fora, à espera de que outra porta se abra» (Saramago, 2019 [1984]: 212). Aqui, Saramago torna visíveis, através de mais uma concretização, os curto-circuitos da linguagem, colapsos da comunicação entre pessoas dados por tabus e reticências assentes nos sistemas de valores. E é precisamente nos silêncios metaforizados por essas portas inutilizadas que repousa a falência das relações de Ricardo Reis com Lídia e Marcenda.

Com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ainda não estamos dentro das grandes alegorias pós 1995, quando o espaço narrativo se rarefaz; então, aqui o cronótopo é definido com muitos detalhes, e também o ambiente urbano de Lisboa é apresentado através de isotopias que o desenham como um lugar frágil e lúgubre; chove, na capital portuguesa, durante praticamente todo o tempo romanesco, e o autor, a certa altura, diz desta chuva: «parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando. Em baixo, numa plataforma estão uns bustos de pátrios varões, uns buxos, umas cabeças romanas, descondizentes, tão longe dos seus lábios, é como ter posto o zé-povinho do Bordalo a fazer um toma ao Apolo do Belvedere» (Saramago, 2019 [1984]: 69). Numa imagem que não deixa de ter certo potencial cinematográfico, as nuvens são aproximadas ao algodão molhado, a chuva aos pingos que dele caem, e a cidade dum tempo anterior ao da escrita (1935-1936 vs 1984) passa a ser vista como cenário de teatro, feita de papel. Em isotopias como esta, o espaço passa a metaforizar o tempo: um tempo em que a ditadura impõe o silêncio e em que a vida é frágil como a liberdade, enquanto as obras de arte são aproveitadas pelo seu valor cenográfico. É este o romance saramaguiano onde em absoluto se conta um maior número de metáforas; o autor parece querer cruzar os planos semânticos tal como

cruxa os do pensamento que corre, tanto na mímese quanto na diegese, enriquecendo o texto com um altíssimo grau de intertextualidade.

Outros tropos que não se pode deixar de mencionar aqui são os ligados à mão paralisada de Marcenda, que se constroem em torno do plano semântico da morte e da cegueira: «A sua mão direita vai afagar, como um animalzinho doméstico, a mão esquerda que descansa no colo [...] cristal fragilíssimo [...] dedos estendidos, pálidos, ausentes [...] mão paralisada e cega [...]» (Saramago, 2019 [1984]: 25-26). Nessa mão que não tem vida é possível reconhecer uma metonímia da própria mulher, incapaz de se rebelar ao pai e a uma condição social que a amputa dos próprios desejos e sonhos tal como a doença a aleija da mão.

À Lisboa de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* acompanha-se outro cronótopo distópico, numa obra publicada quatro anos mais cedo: o Alentejo coevo de *Levantado do Chão*, que, ao longo do romance, é metaforizado através de uma imagem recorrente: «O latifúndio é um mar interior» (Saramago, 2018 [1980]: 339); «No mar interior do latifúndio» (Saramago, 2018 [1980]: 387), sendo estas duas metáforas postas como incípit de dois capítulos. E ainda:

O latifúndio é um campo de estrepes e em cada um deles está um coelho a espernear, com a orelha furada, não por obra de tiro mas por nascença, ficam ali toda a vida, lavram o chão com as unhas, com os excrementos adubam-no, e se alguma erva há, comê-la é só aonde o dente puder chegar, com o focinho bem rasteiro ao chão, enquanto ao redor andam passos de caçadores, morro, não morro (Saramago, 2018 [1980]: 304).

Nesta redução metafórica do ser humano ao animal assenta a essência desta obra. Aqui, as isotopias têm a ver com a terra, com o trabalho do campo: de João Mau-Tempo, quando é preso pela polícia política, diz-se «O coração [...] é um martelo que golpeia e atordoia» (Saramago, 2018 [1980]: 264) e da morte que é «uma grande rasoiras que passa sobre o alqueire da vida e põe para fora o que está a mais» (Saramago, 2018 [1980]: 65). Estas duas metáforas deslocam o plano semântico do discurso narrativo para o campo das ferramentas (o martelo, a rasoura) usadas pelos pedreiros e camponeses, como que visando utilizar um vocabulário que esteja ao alcance das suas personagens.

*Memorial do Convento* (1982) é, juntamente com o *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o romance onde aparecem menos metáforas; a maioria delas é referida à condição humana, como a que segue:

A D. Maria chegam também estas más notícias, coisas que sempre aconteceram há um mês, dois meses, quando o infante ainda era no seu ventre uma gelatina, um girino, um troço cabeçudo, é extraordinário como se formaram um homem e uma mulher, indiferentes, lá dentro do seu ovo, ao mundo de fora, e contudo com este mundo mesmo se virão defrontar, como rei ou soldado, como frade ou assassino, como inglesa em Barbadas ou sentenciada no Rossio (Saramago, 2019 [1982]: 74).

Aqui temos uma metáfora da estrutura um tanto diferente das vistas anteriormente: uma única isotopia, a da vida nos seus primórdios, é metaforizada através de imagens pertencentes a diversos campos semânticos – gelatina, girino, troço, ovo. Portanto, aqui os termos metaforizantes são vários, sendo os três primeiros (gelatina, girino, troço) metáforas de invenção, e o último (ovo) metáforas de uso.

Quanto a *A Jangada de Pedra* (1986), cumpre dizer que o próprio título deste romance é uma metáfora que sintetiza a ação da obra (a Península Ibérica viaja pelos mares *como se fosse* uma jangada de pedra), e já para o final do livro aparece outra imagem, sintaticamente muito articulada que insiste na metaforização do território ibérico: «A península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático» (Saramago, 2015 [1986]: 336). Curiosamente, a mesma metáfora da criança a remeter para a Península retorna em *A Viagem do Elefante* (2008): «Os povos ibéricos por qualquer coisa se põem contentes, são como crianças» (Saramago, 2018 [2008]: 209).

Quanto aos romances que formam o grupo das grandes alegorias segundo a divisão de 2003, interessa notar como as próprias alegorias são apresentadas através do recurso à metáfora: é o caso de *Ensaio sobre a Lucidez*, que é uma grande reflexão em torno do tema do poder; na altura em que aparece o conflito narrativo, que é a deserção eleitoral, encontra-se uma digressão que contém a seguinte metáfora: «É regra invariável do poder que, às cabeças, o melhor será cortá-las antes que comecem a pensar, depois pode ser demasiado tarde» (Saramago, 2014 [2004]: 129); em *Ensaio sobre a Cegueira*, a epidemia que torna todos cegos é descrita nestes termos: «Era como se houvesse um muro branco do outro lado» (Saramago, 2016 [1995]: 21) e «[...] ainda dormimos e já os sons exteriores vão repassando o véu da inconsciência em que ainda estamos envolvidos, como num lençol branco. Como num lençol branco.» (Saramago, 2016 [1995]: 26). A cegueira é metaforizada com

as imagens do muro e do lençol, dois objetos – e nisso confirma-se a tendência saramaguiana a utilizar elementos concretos como metafóricas – que exercem uma função de separação; no segundo trecho, em particular, a estrutura apresenta uma característica própria: uma metáfora *y* («repassando o véu da inconsciência [...]») é explicada através de outra metáfora *yy* («como num lençol branco»). E o sintagma *yy* até é repetido numa locução justaposta, o que outorga certo tom apodíctico a esta metáfora, a partir da qual, com efeito, se desdobra a ação do romance.

Da Conservatória Geral em que trabalha José, protagonista de *Todos os Nomes* diz-se: «Os vultos assombrados das estantes carregadas de papéis pareciam romper o teto invisível e subir pelo céu negro, a débil claridade por cima da secretária do conservador era como uma remota e sufocada estrela» (Saramago, 2015 [1997]: 24), numa metáfora que antecipa figurativamente os sucessivos desdobramentos da ação; nesta frase, todos os substantivos são acompanhados por um adjetivo, ou mais de um – seja por um marcador adjetival ou por um sintagma nominal, como no caso da metáfora «era como uma remota e sufocada estrela» e, se se fizer um levantamento dos adjetivos, ver-se-á que eles – «assombrados», «carregadas», «invisível», «negro», «débil», «remota», «sufocada» – compõem uma cadeia lexical que aponta para algo obscuro, inconhecível e que gera angústia.

Cipriano Algor, dentro da Caverna que dá o título ao romance de 2000, afirma sentir-se «como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando para um muro de pedra» (Saramago, 2014 [2000]: 200); esta é mais uma tipologia de metáforas saramaguianas, embora entre as menos numerosas: a baseada na repetição do termo metafóricas. Nesse caso, este é «pedra», o material de que é feita a caverna e o focus que, como se viu, Saramago em várias ocasiões usa para gerar a isotopia da barreira, da reclusão.

O drama da morte de *O Homem Duplicado*, que deixa irresolvida a incomunicabilidade entre Tertuliano Máximo e Maria da Paz devido à inaptidão dele, é antecipada por uma metáfora múltipla onde se infiltra a voz do autor: «Não tardaremos a conhecer as nefastas consequências de deixar enterrada onde caiu uma bomba da segunda guerra mundial, por crermos que, tendo passado já a sua hora, nunca virá a rebentar. Cassandra bem avisou, os gregos vão incendiar Troia» (Saramago, 2018 [2002]: 288). Aqui, a primeira oração («Não tardaremos... rebentar») é uma grande metáfora do que se disse anteriormente no plano literal, uma digressão sobre a inelutabilidade da dor; a segunda («Cassandra... Troia») aprofunda a reflexão, deslocando novamente o

focus. É patente, nessa sequência de orações metaforizantes, o valor dinâmico da metáfora de que fala Bice Mortara Garavelli (2014: 238-239): depois de entender o significado traslado da primeira sentença, o leitor capta o da segunda através de dois processos cognitivos: a memória de elementos conhecidos (Cassandra, Troia, etc.) e a procura das qualidades comuns ao termo literal e ao figurado em que repousa a construção da metáfora.

Mas, se uma tipologia de metáfora saramaguiana é a extensa como as referidas, também existem na obra dele tropos mais breves, quase disfarçados dentro das frases em que se encontram, mas que dão a chave de leitura da inteira obra: é o que acontece, por exemplo, em *As Intermitências da Morte* (2005), onde a ação mortífera da protagonista se contrapõe um violoncelista, cuja vida «discorre por entre as linhas mágicas do pentagrama, quem sabe se à procura também do coração profundo da música, pausa, som, sístole, diástole» (Saramago, 2014 [2005]: 166). Esta imagem condensa um importante axioma: se, no *Manual de Pintura e Caligrafia*, tínhamos encontrado a identificação da escrita com a música – conceito reforçado pelos discursos onde Saramago afirmou escrever sem pontuação inspirando-se ao fluxo livre de uma melodia – aqui encontramos a associação da música com a vida, o que estabelece uma tríade escrita-música-vida que resiste à morte.

Mas, se as metáforas são para José Saramago a chave com que o autor traduz os conceitos mais importantes, exatamente a mesma coisa acontece em José Maria Eça de Queirós. Veja-se, por exemplo, a grande isotopia que perpassa quase toda a obra queirosiana, a da decadência de Portugal: essa isotopia é presente na semântica referida a personagens como o tio Francisco (*Singularidades de uma Rapariga Loira*, 1874); o Conselheiro Acácio e o Ernestinho (*O Primo Basílio*, 1878); o Teodorico Raposo e a tia dele (*A Relíquia*, 1887); quase todos os figurantes de *Os Maias* (1888), e, *maxime*, do Cruges e do Alencar; Gonçalo Ramires e todos os seus parentes e amigos (*A Ilustre Casa de Ramires*, 1897).

Se, de facto, Eça pretende parodiar o comerciante pequeno-burguês na figura do tio Francisco, no conto de 1874, fá-lo através de locuções como «o tio Francisco com a sua crítica estreita e celibatária» (Queirós, 2009 [1874]: 174) e «no seu laconismo majestoso» (Queirós, 2009 [1874]: 175). Quanto ao Ernestinho, em *O Primo Basílio*, veja-se a descrição dele:

Pequenino, linfático, os seus membros franzinos, ainda quase

tenros, davam-lhe o aspecto débil de colegial; o buço, delgado, empastado em cera *moustache*, arrebitava-se aos cantos em pontas afiadas como agulhas; e na sua cara chupada, os olhos repolhudos amorteciam-se com um quebrado langoroso (Queirós, 2010 [1878]: 37).

A construção de locuções como «crítica estreita e celibatária», «laconismo majestoso», «aspecto débil de colegial», «quebranto langoroso», constitui um estilema da metáfora queirosiana, baseada na sua grande parte em adjetivações sinestéticas. E é este o tipo de metáfora, quase sempre finalizado à realização de um discurso cáustico e por vezes satírico, que recorre com mais frequência no autor.

Outra tipologia de metáfora de Eça, presente em *Os Maias* e em *A Ilustre Casa de Ramires*, é a que desenvolve uma isotopia em um intervalo textual longo e através de um único termo metaforizante: no romance de 1897, que é por sua vez uma grande alegoria da história portuguesa – a chave de leitura alegórica é sugerida pelo próprio autor através de uma articulada metáfora:

Então João Gouveia abandonou o recosto do banco de pedra e teso na estrda, com o coco à banda, reabotoando a sobrecasaca, como sempre que estabelecia um resumo:

– Pois eu tenho estudado muito o nosso amigo Gonçalo Mendes. E sabem vocês [...] quem ele me lembra?

– Quem?

– Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade [...]. Os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e sentimentos de muita honra, uns escrúpulos, quase pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre atento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... a esperança constante num milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade da raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para África... Assim todo completo, com o bem, com o

mal, sabem vocês quem ele me lembra?

– Quem?

– Portugal (Queirós, 2015 [1897]: 386-387).

E ainda, na metáfora em que João da Ega, em *Os Maias*, compara a dependência cultural portuguesa dos modelos estrangeiros com uma bota baseada no figurino francês, são presentes os traços de uma conceição que podemos definir maiêutica da linguagem figurativa:

Ega esfregava as mãos. Sim, mas precioso! Porque essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura (Queirós, 2017 [1888]: 684-685).

### 3. *Considerações finais*

Como apontam os mais ilustres semiólogos e estudiosos do texto literário, entre os quais Roman Jakobson (Jakobson, 1971 [1965]), os tropos são uma ferramenta extremamente recorrente no texto literário, e, claro está, Eça de Queirós e José Saramago não constituem nenhuma exceção desse ponto de vista. Contudo, o que se quis realçar aqui é o papel eurístico que as metáforas desempenham em dois autores que querem, nas respetivas épocas, polemizar com um sistema de valores vigentes; ao deslocar os planos semânticos, a metáfora obriga o leitor a um processo epistemológico, como observa Paul Ricoeur, que escreve: «La métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée» (Ricoeur, 1975: 311). Por outro lado, do ponto de vista da estrutura textual das metáforas nos dois autores, pode dizer-se que as de Eça de Queirós formam dois grupos: o primeiro

grupo compreende as estruturadas com base num discurso expositivo ou descritivo, em orações longas, e cujas isotopias se mantêm ao longo de inteiros capítulos ou até de toda a obra – os exemplos mais ilustres nesse sentido são certamente a do Ramalhete, em *Os Maias*, e a do Príncipe-Jacinto, em *A Cidade e as Serras*; o segundo grupo é formado pelas metáforas compostas pela associação substantivo-adjetivo, ou substantivo-advérbio, ou verbo-advérbio, cuja brevidade sintática amplifica o impacto da sinestesia criando frestas semânticas por onde se insinua o contraste entre a aparente neutralidade da escrita e a patente ironia do autor.

Em Saramago, as metáforas são de tipologias mais variadas, e a da pedra (*Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*) e a do mar (*Levantado do Chão*) são os únicos casos em que se registrou uma metáfora repetida; como se sabe, em Saramago o texto narrativo flui como o pensamento, ou como um rio, nas suas próprias palavras (Reis, 2015: 104), cujas águas nunca passam por onde já passaram. E, na sua maioria, as metáforas saramaguianas revelam um maior grau de explicitação dos termos, chegando por vezes a estabelecer-se como analogias, do que como metáforas propriamente ditas.

Nesse último aspecto se alicerça uma das diferenças fundamentais da escrita dos dois autores: Saramago, escritor pós-moderno, dá um carácter mais dialético à sua escrita, enquanto Eça tinha um princípio de objectividade estética a ser respeitado que o levava a depositar o próprio ponto de vista apenas nos sulcos desenhados no texto pela ironia. Mas, em ambos, a linguagem figurativa desempenha uma função que se pode definir catártica: a de colocar o leitor perante a imagem da verdade. As divergências estéticas e até ideológicas entre Eça e Saramago, além de cronológicas, são evidentes; mas, talvez, feitas as devidas ressalvas, não seja tão diferente dizer, como em *A Ilustre Casa de Ramires*, que «O Homem só vale pela Vontade» (Queirós, 2015 [1897]: 296) ou, como em *O Memorial do Convento*, que esta é o único motor capaz de fazer voar um aparelho humano.

Já se referiu a auto-leitura que Saramago fez das suas próprias obras a partir de 1995 como grande alegorias; e o que será, então, o Ramalhete, se não, como afirma Carlos Reis, uma alegoria da decadência do Portugal finissecular (Reis, 2006 [1979]: 57)? E o caso do Jacinto, se não uma alegoria do fracasso do progresso meramente tecnológico da Europa moderna? E estas grandes imagens, como se mostrou, dentro do texto escrito ganham as feições de isotopias espalhadas em cujos signos textuais se reconhecem as metonímias que veiculam o

significado. Considerando, de acordo com Umberto Eco, que os tropos sempre são construídos com base na associação de metonímias e que precisamente nisto repousa a sua propriedade transitiva (Eco, 1997 [1984]: 185), assumiremos como conclusão para este trabalho uma afirmação que o próprio Saramago escreve num dos seus romances mais densos de linguagem figurada, que é *Todos os Nomes*: «A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas» (Saramago, 2015: 265).

### Referências

- de Marchis, G. (2020). Lezioni italiane di José Saramago. *Lingue e Linguaggi*, 39, 85-95;
- de Marchis, G. (2022). *Un mare di romanzo*. In: Saramago, J. *Lezioni italiane*. Roma: La Nuova Frontiera, 5-21;
- Eco, U. (1997 [1984]). *Metafora e semiosi*. In Idem, *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 141-198;
- Fontanier, P. (1830). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion;
- Jakobson, R. (1971 [1965]). Do Realismo artístico. In Eikhenbaum, B., *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 119-127;
- Lakoff, G.; Johnson, M. (2004 [1980]). *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Bompiani;
- Mortara Garavelli, B. (2014). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani;
- Queirós, J. M. E. de (2010 [1878]). *O Primo Basílio*. Porto: Porto Editora;
- Queirós, J. M. E. de (2015 [1897]). *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Livros do Brasil, 2015;
- Queirós, J. M. E. de (2017 [1888]). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;
- Reis, C. (2006 [1979]). *Introdução à leitura d'Os Maias*. Coimbra: Almedina;
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora;
- Richards, I. A. (1967 [1936]). *La filosofia della retorica*. Milano: Feltrinelli;
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil;

- Saramago, J. (1997 [1991]). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2008 [1989]). *História do Cerco de Lisboa*. [s.l.]: Caminho;
- Saramago, J. (2009). *Caim*, Alfragide: Caminho;
- Saramago, J. (2014 [1977]). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2014 [1980]). *Levantado do Chão*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2014 [2000]). *A Caverna*, Porto: Porto editora;
- Saramago, J. (2015 [1997]). *Todos os Nomes*, Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2016 [1995]). *Ensaio sobre a Cegueira*. Alfragide: Leya-Livros RTP;
- Saramago, J. (2018 [1986]). *A Jangada de Pedra*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018 [2002]). *O Homem duplicado*, Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018 [2008]). *A Viagem do Elefante*, Porto: Porto editora;
- Saramago, J. (2019 [1982]). *Memorial do Convento*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2019 [1984]). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2019 [2004]). *Ensaio sobre a Lucidez*, Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2019 [2005]). *As Intermittências da Morte*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, José, *Storia e allegoria. Raccolta di contributi da vari programmi Radio Rai dedicati allo scrittore*. A cura di Giorgio de Marchis: <https://www.raiplaysound.it/playlist/josesaramagostoriaeallegoria> (08/12/2022).