

UMA LEITURA D'A MAIOR FLOR DO MUNDO: UM EXERCÍCIO PROGYMNÁSTICO NA ESTEIRA DAS RESSONÂNCIAS CLÁSSICAS

ANA ISABEL CORREIA MARTINS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumo: *A Maior Flor do Mundo* conduz-nos por labirintos desafiantes, questionando desde logo as fronteiras e o público da literatura infantojuvenil. O conto entretece vários expedientes retórico-estilísticos como a *praeteritio*, *enargeia*, passando por muitos outros elementos que expandem simbolismos e promovem leituras amplas e polissémicas. O universo alegórico, pejado de metáforas e referências, envolve o leitor num exercício hermenêutico de *poiesis*. Os elementos vitais da água, terra, flor, sonho, sono, viagem ajudam a consubstanciar a demanda sisifista na superação hercúlea (ou ícara) de todos os obstáculos, tendo como pano de fundo uma ética prometeica de correção do mundo. O menino herói anónimo, sinédoque dos *miúdos e graúdos*, à contraluz do *speculum principis*, amplifica a necessidade de voltarmos ao essencial nas nossas descobertas e conquistas. O presente artigo apresenta uma leitura da obra, reconhecendo estas vozes e ecos do património antigo - como as técnicas dos *progymnasmata* - comprovando a sua perenidade na cultura ocidental.

Palavras chave: infanto-juvenil, *progymnasmata*, alegorias, tradição clássica

Abstract: *A Maior Flor do Mundo* takes us through a challenging labyrinth, questioning from the beginning the boundaries of children's literature. The tale interweaves various rhetorical-stylistic devices such as *praeteritio*, *enargeia*, and many other illustrative elements that expand symbolism, promoting broaden and polysemic readings. The allegorical universe, full of metaphors and references, involves the reader in a hermeneutic exercise of *poiesis*. The vital elements of water, earth, flowers, dreams, sleep and travel consubstantiate the Sisyphean demand to overcome all obstacles with herculean (or Icarus) force. The anonymous boy hero, the synecdoche of everyone, in the backlight of the *speculum principis*, amplifies the need to return to the essential in our discoveries and conquests. This article presents a reading of

the work, recognizing these voices and echoes of the ancient heritage – such as the *progymnasmata* techniques –proving the endurance of these legacies in our Western culture.

Key-words: children, *progymnasmata*, allegories, classical tradition

A canção dos adultos

Parece que crescemos,
mas não. Somos sempre do
mesmo tamanho. as coisas que à
volta estão
é que mudam de tamanho.

Parece que crescemos, mas não
crescemos.

São as coisas grandes
que há, o amor que há, a
alegria que há, que estão a
ficar mais pequenos.

Ficam de nós
distantes que às vezes já
mal os vemos.

Por isso parece que
crescemos e que somos
maiores que dantes.

Mas somos sempre como dantes.

Talvez até mais pequenos
quando o amor e o resto estão tão
distantes que nem vemos como estão
distantes.

Então julgamos
que somos grandes. e já
nem isso compreendemos.

Manuel António Pina, *O pássaro da cabeça*, 1983

A *canção para adultos* de Manuel António Pina não nos embala, desperta-nos antes para a falsa sinonímia de crescimento e evolução: crescer é apenas ficar maior e evoluir é ficar melhor. À medida que vamos crescendo (ou ganhando tamanho) vamos também assumindo alguma distância do sentido primordial das coisas, vamos confundindo o importante e o urgente, vamos fazendo escolhas erróneas nestes labirintos das preferências e preterições. José Saramago n' *A maior Flor do mundo* tem, desde logo, a intenção de questionar as dimensões do mundo, o nosso (re)posicionamento nele e a importância ou insignificância de certas acções. A vontade, outrora combustível da passarola, é também para o protagonista do conto, este menino herói, o catalisador do seu anseio e sonho, neste *ilimitado entusiasmo pela capacidade da construção humana* (Maria Alzira Seixo, 18). E se outrora a passarola representava a libertação do espírito, a ligação do céu e da terra, também *A Maior Flor do Mundo* (conto escrito em 1978) vai ser o elo destes e de tantos outros elementos: “a relação identidade/alteridade; [...] o projecto humano e a sua transposição, ou transcendência, a concepção do “homo Viator” e a sua incidência temporal; [...] a tensão que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz cumplicidade do afago” (Seixo, 18). Se a viagem é a alegoria da vida, o sonho é o que a impele e lhe confere dignidade; uma *enargeia* que leva o menino-herói a ajudar a flor no limite das suas forças e resistência física; da mesma forma que levou a mulher do médico a ajudar o grupo de cegos em *Ensaio sobre a Cegueira*; que levou o solitário escriturário responsável pelos processos de todos os vivos e mortos a baralhar os arquivos em *Todos os Nomes*, e que leva ainda tantas mulheres a seguirem os homens, seja na sombra de Blimunda, seja na figura da companheira no conto da *Ilha Desconhecida*.

O conceito de *enargeia* correlaciona a capacidade ecfrástica (isto é, a capacidade de representação diante dos nossos olhos) com o dinamismo descritivo¹. Assim, desde Homero, passando pela teorização aristotélica (*Retórica* e *Poética*), por Quintiliano, Cícero ou Séneca, a tríade Filosofia, a Retórica e a Poética, articula-se numa descrição viva, sagaz e incisiva, capaz de tornar visível mentalmente uma ideia. A Literatura infanto-juvenil serve-

¹ “In the case of *enargeia* his advice varies between the enigmatic and the illuminating. The vagueness about the linguistic aspects of *enargeia* and the confidence in its powers displayed by rhetoricians are significant. They point to the complexities of a phenomenon which goes beyond the normal functions of language, and which can often only be expressed as in the case of ekphrasis itself by recourse to metaphor and simile. They are also a consequence of the way in which language and image were thought to interact in the mind of both speaker and listener”. Ruth Webb (2009): 97. Ainda a propósito deste expediente narrativo vide Lucia Caboli Montefusco “Ἐνάργησις et ἐνέργεια : l’évidence d’une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68). 43-58”, *Pallas*, nº 68, 2005, p. 43-58.

se prolixamente destes recursos e no conto saramaguiano, o menino-herói personifica esse modelo de coragem e virtude, *mutatis mutandis* como o *espelho de príncipes* (*speculum principis*), género que data desde a Idade Média e pródigo no Renascimento. Os tratados éticos legados pelos humanistas eram repositórios inconsúteis de preceitos de filosofia moral, concatenavam regras de comportamento, direccionados para a educação e pedagogia pelo *exemplum*. Estes modelos de proto-liderança são o molde de todo o imaginário da literatura infanto-juvenil, na variação da figura, outrora régia, política e de Estado para dar agora palco a alguém anónimo, popular e, neste caso até uma criança, mas cuja exemplaridade de conduta ético-moral e firmeza de carácter não deixa de ser um modelo digno de imitação. Desta feita, *A Maior Flor do Mundo* interpela-nos sobre os limites do possível, sobre o potencial da nossa interioridade e volição, sobre a força e impacto de sinergias colectivas. A moralidade do conto tem no âmago uma mensagem tão universal quanto urgente: a premência do exercício de empatia e alteridade, a necessidade de gestos solidários e generosos para com o outro e para com a natureza, conscientes de todos estes elos e cadeias inextricáveis.

As sociedades actuais restringem e constroem gestos de abnegação, desincentivam actos de coragem porque o individuo surge cada vez mais atomizado, frágil, vulnerável e precário, sedento de muito mas distante de tanto o que radica nos principais sentidos e propósitos da sua existência. As teorizações sobre a *hipercontemporaneidade* colocam *sal na ferida que somos*, tentam dissecar as causas para este *statu quo*, acirrando a consciência dos tempos hipernarcísicos que atravessamos na *Era do Vazio* como descreve Gilles Lipovetsky. Na sua obra *Sociedade da Deceção*, representa a agonia da contemporaneidade, oscilante entre culta e vergonha, sofrimento e tédio, sob as coordenadas de fragmentação, dispersão, disrupção, letargia e passividade porque perder o medo não significa ganhar coragem. Numa obra consagrada à teorização das principais coordenadas da literatura hipercontemporânea, publicada depois do ano 2000, Barbarena refere a propósito o seguinte: “Ao vivermos sob a égide do gigantismo hipernarcísico, buscamos satisfazer falsas sensações de fluidez e flexibilidade que celebrem o *aqui-agora*. A realidade parece estar superpovoada e asfixiada por temporalidades divergentes e tentaculares, alimentadas por um desejo de um “tudo já”, e de um *just in time*. Do gozo à angústia, vivemos uma era do vazio na qual a sedução e a alienação caminham juntas face a uma espécie de hedonismo individual. O ritmo hipermoderno desagrega questões humanas fundamentais, preconizando-se uma competição de falsas aptidões de transcendência e perenidade comercial. Comandado por um cinismo generalizado, o indivíduo procrastina frente às responsabilidades de valores democráticos.

Talvez estejamos vivendo então um determinado nihilismo moral, matizado pelo fascínio da frivolidade dos comportamentos políticos e sociais” (Binet, 458). Nesse sentido, este conto contraria esta tendência hipercontemporânea, resiste e vai ao arrepio acentuando a ideia de sacrifício, de esforço paulatino e gradual como caminho indelével de conquistas. A coragem em acção convoca também outras perguntas: derrogar fronteiras e ultrapassar limites constitui um acto de coragem ou de insolência? Em que ponto deixa de ser um acto de coragem para se tornar um acto imponderado ou inconsequente? A discussão sobre os limites da responsabilidade convoca miúdos e graúdos e talvez por isso o autor lance um apelo em forma de interrogação: “e se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?” (Saramago, 1). A crítica nada velada à discrepância e incoerência entre o discurso e prática realça a incapacidade dos adultos de construir e reescreverem imaginários, de exemplificarem valores e princípios nas suas condutas. Incontornavelmente, nas entrelinhas das palavras saramaguianas ouvimos também as ressonâncias da máxima de Séneca quando se dirige ao discípulo Lucílio: *elege como teu mestre aquele que admiras mais quando o vês do que quando o escutas – eum elige doctorem, quem magis admireris, cum uideris quam cum audieris* – já que longo é o caminho pelos preceitos mas breve e eficaz pelos exemplos – *longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla*. Mia Couto alinha-se também pela mesma convicção saramaguiana de que não existe grande distinção entre escrever livros infantis ou para adultos: “confesso mesmo que não sei exactamente o que é “escrever para crianças”. Talvez porque toda a escrita tem esse apelo de me remeter para a minha própria infância” afirma o autor numa entrevista à revista *Sábado* intitulada “Ponham os miúdos a ler? Contem-lhes histórias”. A literatura infanto-juvenil fica aparentemente delimitada aos meandros de consentimento e condescendência pelo *non sense*; vai falando sério a brincar mas é esse potencial e essa plasticidade, tanto conceptuais como linguísticos, que detêm grande relevância na problematização, (re)criação e na (re)construção do mundo, induzindo o alargar de fronteiras.

Literatura infantil herdeira do(s) património(s) antigo(s)

A primeira fronteira que *A Maior Flor do Mundo* derroga é a do género de literatura infantil, a ideia de que os contos e fábulas estão isoladas em torres de marfim ou em jardins murados, refúgios e esconderijos sem pertinência para os adultos. A verdade é que toda a obra de literatura infantil ocupa um espaço político e social, uma vez que as primeiras representações e configurações de poder têm um importante papel na construção do *ethos* e

do nosso quadro de valores. Aduz-se a este facto o diálogo intercultural de imaginários, seja na recepção/transmissão das heranças clássicas, seja na resignificação mitológica do passado. As fronteiras são ainda mais osmóticas se pensarmos que estes imaginários provêm da oralidade, de uma cultura tradicional de classes rurais e iletradas, por isso a literatura infantil pode ser um repositório de várias camadas de conhecimento que destilam e decantam ao longo do Tempo. Mencione-se a título de exemplo os *Contos Populares* de Adolfo Coelho, no dealbar do Romantismo, ou os contos de Orto do Esposo, ou ainda em 1575 os *Contos ou Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso. No decurso dos séculos XVII e XVIII, a proliferação de colectâneas e adágios e provérbios foi intensa por toda a Europa: em Portugal temos figuras como Frei Aleixo de Santo António, António Delicado e, na Europa, Rabelais, Montaigne, Molière. Os contos de fadas merecem destaque nesta mundividência e falemos de *Contes de ma Mère l'Oye* de Dufresny, *Histoires et Contes du Temps Passé* de Charles Perrault. Eram estes os veículos preferenciais na preservação das crenças regionais, do folclore e da memória colectiva.

Raquel Patriarca Ribeiro na sua tese de doutoramento intitulada *O Livro Infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma perspectiva histórica* apresenta uma interessante tipologia resultante do tratamento de uma base de dados: ALICE (Amostra de Livros Infantojuvenis Catalogados para o Estudo)².

O conto saramaguiano é escorregadio, fluído, arredio a espartilhos e por isso é difícil encerrá-lo categoricamente em apenas um grupo mas aqui a autora chama a atenção para a

Quadro 1 – Categorias de Análise quanto ao Género e Subgéneros Literário

Modos e Géneros e Subgéneros Literários
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Modo narrativo <ul style="list-style-type: none"> ▪ Conto <ul style="list-style-type: none"> ▪ Conto da tradição oral ▪ Conto realista ▪ Conto fantástico ou de tema histórico, etc. ▪ Relato de viagem ▪ Novela de costumes ▪ Romance de aventuras ▪ Livro didático-literário e biografia ▪ Fábula ▪ Modo lírico <ul style="list-style-type: none"> ▪ Poesia é conto ▪ Poesia é magia ▪ Poesia é jogo ▪ Poesia é música ▪ Modo dramático

Fonte: ALICE – Amostra de Livros Infantojuvenis Catalogados para o Estudo

² Ernesto Veiga de Oliveira, in *Contos Populares Portugueses de Adolfo Coelho*, Lisboa: Etnográfica Press, 1985, p.13-39. Disponível em <https://books.openedition.org/etnograficapress/4901>

riqueza e inesgotabilidade deste espólio, levando leitores e contadores a histórias a viajar pelos labirintos das suas múltiplas vozes: “The theory of intertextuality of children’s literature is a rich field in which to engage young people’s awareness of the importance of the activity of making intertextual links in the interpretative process. It brings them to a gradual understanding of how they are being (and have been) textually constructed in and by this intertextual playground. The texts of children’s literature are exciting sites on which to mobilize a child-reader subjectivity that is intertextuality aware and literarily competent”. (Wilkie-Stibbs, 188).

Devemos estar igualmente despertos para a dimensão histórico-política destas obras e cada vez mais na senda da influência pós-moderna mesmo que *n’A Maior Flor do Mundo* não se configure explicitamente como tal. A ideia da transgressão como catalisador da mudança e do alargamento de mundividências, ecoa na alegoria da caverna de Platão, na *República*. A analogia do homem que sai da caverna, que extrapola os limites do mundo que lhe foram inculcados, na curiosidade de encontrar uma realidade muito mais ampla, complexa e sinuosa é o molde deste conto saramaguiano. Da mesma forma, o dilema do menino-herói “vou ou não vou” em sair dos limites da sua aldeia do Pico é o mesmo da obra platónica. Os diferentes graus de conhecimento vão-se abrindo à medida que se percorrem caminhos inóspitos e nunca dantes vistos: “pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia...andou andou, foram rareando as árvores, e agora havia uma charneca rasa...e no meio dela uma inóspita colina redonda como uma tigela voltada”. (Saramago, 11).

A paleta de expedientes retórico-estilísticos é ampla e diversificada, começando desde logo pela *praeteritio* ou *occultatio* com o objectivo da *captatio benevolentiae*. Heirinch Lausberg, em *Elementos da Retórica literária*, descreve estes recursos como referentes à situação do discurso e à intenção de deixar de lado o tratamento de um assunto ou objecto mencionando-o (Lausberg, 244): “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa”. (Saramago, contracapa). No entanto, José Saramago inaugura aqui um desafio propedêutico, que nos leva a convocar a *paideia* desenvolvida nas escolas de gramática e retórica do mundo greco-romano. Os *curricula*

incluíam não só o estudo da literatura e teoria gramatical como exercícios elementares de composição literária, gizando o desenvolvimento tão rápido quanto possível das competências lógicas e das técnicas argumentativas – os *progymnasmata*. Os exercícios mais elementares dos *progymnasmata* (προγυμνάσματα) incluem a fábula, que convoca a mundividência animal e comporta toda a tradição de Esopo (VI a.C) recuperada por tantos autores, pedagogos como La Fontaine e que continua a desempenhar um papel primordial na construção de valores ético-morais. A par temos ainda a *chria* e a máxima, que datam do século IV a.C e porque a paideia grega pautava-se pelo equilíbrio da substância com a forma. Cícero na sua obra *Orator* advogava que *in hac Aristoteles adulescentis non ad philosophorum morem tenuiter disserendi sed ad copiam rhetorum*”/(Aristóteles exercitou os jovens não segundo o costume sóbrio dos filósofos, mas segundo a fecúndia dos retores para poder falar num e noutro sentido de forma mais ornamentada e proveitosa). Repare-se no conselho final de José Saramago ao seu leitor: “ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira...quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história escrita por ti que me lês mas muito mais bonita?” (Saramago, 25).

Téon de Alexandria, Hermógenes de Tarso, Aftónio de Antioquia, Nicolau de Mira foram alguns dos mestres destes exercícios que se consagravam à aprendizagem gradual, a partir de modelos que os alunos pudessem imitar, culminando na elaboração de um discurso ou de um tema histórico ou poético. (Manuel Alexandre Júnior, pp. 77-87 e Daniel Patte, pp. 1-130). Em termos latos e pelas palavras de Manuel Alexandre Júnior “estes exercícios habilitavam, preliminarmente, o aluno, tanto a interpretar e a compreender uma obra literária como a produzir literatura. Deste rico catálogo a *chria* é o exercício que mais popularidade angariou entre gramáticos e retores, ocupando um lugar central nos manuais, atendendo ao seu potencial para um sem número de técnicas de articulação mental e comunicação oral ou escrita. Os méritos pedagógicos destes exercícios concitaram o interesse e reputação entre os humanistas (Belmiro Fernandes Pereira, 63-70).

Existem várias definições de *chria*, com muitas variações e modulações, mas a ideia de base consiste numa afirmação concisa ou uma acção, geralmente ligada à utilidade e atribuída a uma pessoa, e com o propósito de vir a ser útil para quem a tomar. A sua brevidade e concisão permitem a retenção rápida e prolongada na memória, podendo ser oportunamente citada, e ainda desenvolvida numa narrativa. A referência pessoal a alguém é fundamental e é o que distingue a *chria* de um provérbio. A ressonância ética que lhe é intrínseca é o traço comum com o provérbio, a máxima e a sentença. O menino herói *d'A Maior Flor do mundo* reivindica essa *auctoritas* na questão: “dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem

literatura “vou ou não vou?”. E foi”. (Saramago, 9). Evidentemente, a atribuição deste *dictum* a alguém histórica e factualmente existente não acontece no conto saramaguiano, mas o autor faz com o seu leitor uma negociação de verdade e verosimilhança. As restantes premissas e condições da *chria* são perfeitamente rastreáveis, seja a presença de uma personagem a quem é atribuída a afirmação e acção, seja a natureza ética subjacente e a presença explícita de uma audiência ou interlocutor, seja o mote para desenvolvimento da história. A *chria* tem uma função estruturante por ser catalisadora da expansão narrativa e argumentativa, condensa no seu âmago uma ideia em potência com autonomia *per se* e recuperável noutros contextos.

Manuel Alexandre Júnior apresenta uma classificação minuciosa dos três tipos de *chria* e se quisermos integrar o conto saramaguiano nesta taxonomia diríamos que se aproxima de uma *chria* mista ou combinada:

1. As *chrias de ditos* que exprimem pela palavra sem o recurso a uma acção. Dividem-se em *chrias* de enunciação e *chrias* de resposta, as primeiras subdividem-se em *chrias* de enunciação condicionada pelas circunstâncias e em *chrias* de enunciação não condicionada; as segundas, em *chrias* de resposta simples (“sim” ou “não”) ou complexa e em *chrias* de resposta justificada ou indirecta.
2. As *chrias de actos* são aquelas que por um simples gesto ou acção, transmitem um pensamento ou mensagem; que mostram *uma sentença transformada em acto*. (Lausberg, § 1118) Estas podem ser divididas em duas espécies: em *chrias* de acção realizada e em *chrias* de acção sofrida.
3. As *chrias mistas ou combinadas* são aquelas em que a acção é acompanhada de um dito, mas que têm e conservam na acção a sua força decisiva.

As *chrias* podem exprimir-se de diversas maneiras: 1. na forma de uma máxima, 2. Na de uma demonstração, 3. Através de uma observação chistosa ou espirituosa, 4. Em estrutura silogística ou entimemática, 5. Por meio de um exemplo, 6. Pela expressão de um desejo, 7. De uma maneira simbólica ou figurativa, 8. Com ambiguidade ou sem ela, 9. Pela mudança inesperada de assunto, 10. Pela articulação combinada do maior número possível e aceitável destas formas de estilo. Este exercício começou por ser usado na instrução primária como prática de reprodução escrita e da memória. O propósito saramaguiano é daí decalcado - “ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira” (Saramago, 25)- cuja interpelação aparentemente simples não vem desprovida do convite ao seu interlocutor para a reescrever, recontar, reinventar.

“Esta gema unitária de estrutura e mensagem está geralmente ligada à educação, como projecto global de aculturação. A intenção didáctica da sua estrutura pressupunha que o conteúdo da mensagem fosse simultaneamente assimilado e apropriado, tanto pela intrínseca energia ética do exemplo do autor como pela força persuasiva do argumento desenvolvido na sua elaboração. Este sugestivo modelo de articulação linguística e literária fez germinar na alma do aluno as primeiras sementes da sua sensibilidade artística, ajudou a inculcar no seu espírito, não por certo os valores cristãos da fé, da esperança e do amor, mas as cardiais virtudes pagãs da justiça, da coragem, da prudência e da temperança.” (Júnior, 61)

“Vou ou não vou. E Foi” (Saramago, 9) é o mote para a sobreposição de camadas da análise, que merece ser devidamente orientada pelo leitor/professor: seja pelo alargamento lexical das palavras, seja pelo exercício de paráfrase, seja pelo comentário ou desenvolvimento argumentativo, seja pela discussão das implicações para a narrativa: “quem não souber deve ir ver ao dicionário ou perguntar ao professor”. (Saramago, 5) Os exercícios *progymnasmata* primam pelo carácter analítico, escolar e iniciático, levando progressiva e paulatinamente os alunos a desenvolverem os seus raciocínios, sem esquecer que esta cadeia didáctica vai-se aprofundando e complexificado.

O dilema ético subjacente à acção “vou ou não vou”, (Saramago, 9) o salto temporal que se faz imediatamente a seguir com o pretérito perfeito (“E foi”) (Saramago, 9) consubstanciam a coragem e o arrojo do menino herói. Seguidamente, este confronta-se com a consequência e o custo da decisão que tomou a partir de uma infinidade de agruras e adversidades, qual demanda sisifista e/ou à semelhança dos trabalhos de Hércules, que constituiriam em si mesmos uma diversidade de mitos orais concatenados: “desce o menino a montanha, atravessa o mundo todo, chega ao grande Nilo, no côncavo das mãos recolhe, quanto de água que lá cabia, volta ao mundo a atravessar, pela vertente se arrasta, três gotas que lá chegaram, bebeu-as a flor sedenta. Vinte vezes cá e lá, cem mil viagens à Lua, o sangue nos pés descalços” (Saramago, 16)²⁷. Esta passagem rapidamente convoca o fragmento d’*As Pequenas Memórias*: “Não tenho muito por onde escolher: ou o rio e a quase inextrincável vegetação que lhe cobre e protege as margens ou os olivais e os duros restolhos do trigo já ceifado, ou a densa mata de tramagueiras, faias, freixos e choupos que ladeia o Tejo [...] Podia a aventura durar horas mas nunca acabaria antes que o seu propósito tivesse sido alcançado

[...] aos cinco ou seis anos, qualquer criança do mundo civilizado, mesmo sedentária e indolente, já viajou a Marte para pulverizar quantos homenzinhos verdes lhe saíram ao caminho” (Saramago, 20).

O sentido moral, que se configura numa conclusão lógica, é a da recompensa perante tamanho sacrifício; a mensagem final é de que o agigantar das nossas capacidades, a superação das nossas próprias circunstâncias traz o merecimento e a admiração dos outros sobre nós: “quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saía da aldeia para ir fazer uma coisa que era muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos. E essa é a moral da história”. (Saramago, 26).

A língua e a semiótica enquanto laboratório do pensamento

O cerne da progressão pedagógica, nos *progymnasmata*, é a complexificação linguística e José Saramago sabe-o bem porque *as histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples*. A sensibilização para a plasticidade do pensamento que começa com o jogo de palavras torna a língua um campo fértil de enriquecimento exponencial, abrindo muitas possibilidades hermenêuticas.

O menino-herói “em certa altura, chegou ao limite das terras até onde se aventurara sozinho”; etimologicamente, a proveniência latina do verbo *limitare* denota a acção de rodear as fronteiras, fixar, determinar. Da mesma forma, fronteira (<do latim *frons*, parte da frente) coloca-nos de olhos postos para a superação desse espaço. Aparentemente palavras sinónimas, limite e fronteira, quando integradas num contexto semântico-pragmático como ‘ultrapassar/superar fronteiras’, ‘ultrapassar/superar os limites’ assumem conotações diferentes, e mais ainda se dissermos por exemplo ‘ultrapassar as fronteiras do medo’, ‘ultrapassar os limites da educação’. Estes jogos linguísticos que arborescem uma miríade de possibilidades são a abertura para um mundo de sentidos e significações.

O conto na sua formulação sincrética e no seu breviário abre a porta a muitos caminhos passíveis de serem explorados pelo diálogo maiêutico com o professor. Continuando a explorar este campo semântico-pragmático, podemos assumir que o menino herói cede à tentação de uma *húbris* de transgressão. A provocação de José Saramago na *pergunta sem literatura* leva-nos, aparentemente, pelo caminho contrário ao da problematização, pois parece não haver razão para qualquer indagação estética ou existencial. Mas que sinónimo poderíamos atribuir a esta ‘literatura’? Da mesma forma, a referência polissémica a Marte convoca tanto o deus romano da guerra, considerado o deus do impulso, responsável por tomar atitudes rápidas e determinadas, mas também o guardião da agricultura, das

colheitas e da fertilidade. Ainda que menos explícito, é legítimo reconhecer o mito de Prometeu, esse titã da segunda geração, irmão de Atlas. O mito abordado por diversas fontes, entre os principais autores gregos como Hesíodo e Ésquilo, tem um papel preponderante na História da Humanidade. Insolentemente, Prometeu rouba o fogo de Zeus para dar aos mortais e promover o desenvolvimento da civilização e da Humanidade. Neste caso, o menino não brinca com o fogo mas com a água, com o seu grande estoicismo e resiliência ao levar gota a gota o alimento da flor para que ela não morra. Os filósofos pré-socráticos teriam muito a considerar sobre estes elementos, sobretudo Tales de Mileto³. A água é esse elemento vivificador, metáfora de vida, purificação renovação, alcançada a custo mas tão decisiva para a salvação da flor, vital para a harmonia do homem com o ambiente:(informação sobre o anterior, autor, página—Bachelard já está na bibliografia) “desce o menino a montanha, atravessa o mundo todo, chega ao rio Nilo...vinte vezes cá e lá, cem mil viagem à Lua”. (Saramago, 16).

Encontramos ainda no conto uma constelação de motivos em torno da relação do homem com a terra, com a cultura (em toda a sua polissemia, desde a mundividência agrícola até ao legado literário de uma sociedade). Pensemos por isso que florilégios, miscelância, collectâneas, antologias (anthologias do grego são colecções de flores) são repositórios inconsúteis do conhecimento da nossa cultura ocidental⁴. A par, a referência à Lua (nas intertextualidades das sete de Blimunda) como símbolo de acolhimento, fertilidade, renovação, regendo ciclos e marés, favorecendo plantações, ensinando que há tempo de espera para depois haver tempo de colheita. A numerologia também não pode ser relegada na nossa análise: veja-se o 100 símbolo da hecatombe e do sacrifício e simultaneamente de libertação porque no tempo de Augusto, as alforrias outorgadas à *lex fufia canina* restringia a 100 o número de libertados. Neste levantamento temático enumeremos o projecto humano, a projecção das vontades e dos desejos guiados pelo sonho. A fraternidade das divindades clássicas do Sono, Sonho, Morte (Hypnos, Morfeu, Thánatos) é representada nesta linha ténue e quase contínua dos estados: “o menino adormecera debaixo da flor no limite das suas forças, atingida a exaustão. No entanto, quando toda a família e vizinhos foram no encalço do menino deram com ele adormecido debaixo de uma grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris”. (Saramago, 17). Não despicientemente, este elemento – o arco-íris –

³ Sobre os elementos da água e fogo nos filósofos pré-socráticos vide G.S. Kirk e J.E. Raven e M. Schoffield, *Os filósofos pré-socráticos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010; A. Laks, *The concept of presocratic Philosophy – its Origin, Development, and significance*, Princeton: University Press.

⁴ Vide Terence Cave, *The Cornucopian Text*, Oxford, Clarendon Press, 1979; F. Goyet, *Le sublime du lieu commun*, Paris: honoré Champion éditeur, 1996.

segundo a Bíblia é o sinal da promessa de Deus de nunca mais destruir a terra (Gênesis 9: 14-16), sinónimo de fidelidade, bondade e misericórdia, nesta aliança eterna. Se formos atentos às ilustrações de João Caetano, percebemos que o menino-herói no final da história, no seu momento triunfal, surge aos ombros de um homem que parece um Padre. Atendendo ao ateísmo declarado de José Saramago, esta problematização lavar-nos-ia a outras reflexões que o tempo e o espaço aqui não acolhem. Ainda no domínio das cores, as ilustrações de João Caetano da edição da Porto Editora (2014) merecem especial enaltecimento.

“O discurso visual de João Caetano, premiado, como mencionámos, dá conta de uma leitura que valoriza, essencialmente, dois aspectos do texto de Saramago: em primeiro lugar, a forte componente naturalista ou ecológica da obra; em segundo lugar, a bipartição do discurso ou dos seus planos, ou seja, um nível metatextual ou metadieético (reflexões, apartes, comentário) e um nível diegético (a aventura do herói menino) [...] A recriação visual do autor real, empírico ou histórico-factual, ou seja, do próprio José Saramago, na abertura e na conclusão da obra, retrato que inicialmente, mostra o escritor sentado a uma secretária, ensaiando o acto da escrita (manuscrita) [...] Aqui se cruzam dois planos supramencionados, estratégia que atenta a sofisticação da composição visual”³³. (Sara Reis Silva, 37-38).

Numa espécie de *patchwork*, onde se convocam a pintura acrílica, a óleo, colagem, o desenho em tons de pastel revela o mapa interior em constante construção, sobreposição e mutação. O primoroso grafismo destas ilustrações oferece ao leitor um itinerário de descoberta, de diálogo aberto com o texto, de interpretação semiótica, de revelações e ocultação. João Caetano entende a ilustração e a pintura como áreas de convergência e de conflito, pondo em causa a rigidez das fronteiras, propondo a sua transgressão, nunca se furtando ao risco de colocar em diálogo códigos e discursos diferentes e conflitantes. O jogo de tensão que cruza o acidental e o intencional assumem quase um estatuto de personagem.

A dimensão pictórica do conto veio dar novas luzes e tons às palavras, num diálogo do texto com o peritexto, paratexto e intertexto nesta voz do autor encrustada na narrativa: “Não se temam, porém, aqueles que fora das cidades não concebem histórias nem sequer infantis: o meu herói menino tem as suas aventuras aprazadas fora da sossegada terra onde vivem os pais, suponho que uma irmã, talvez um resto de avós, e uma parentela misturada de que não há notícia” (Saramago, 6). Penso que a referência ao artigo “O autor como

narrador” não tem muita relevância para o que acabas de escrever. É uma discussão teórica sobre quem é o autêntico narrador de uma obra literária; o próprio escritor ou outra personagem criada por ele.

Em tom de conclusão, a nossa reflexão pretendeu focalizar algumas das ressonâncias clássicas, comprovando a energia vital que representam na nossa cultura, sobretudo quando mobilizadas e convocadas de forma inconsciente e implícita. Os humanistas renascentistas foram protagonistas nestas dinâmicas de *multiplex imitatio* e *renovatio* e sobretudo quando nos debruçamos sobre a Literatura infanto-juvenil reconhecemos o entrelaçamento de ficções, discursos, mitos, num diálogo aceso e vivo, “a critical revisiting and ironic dialogue” (Hutcheon, 4). Trata-se de um jogo metaficcional, cruzamentos da memória literária e artística com o património mitológico de tradição fundamentalmente oral. É este caudal que perpassa todas as nossas reflexões, matrizes fundacionais e seminais às quais estamos indelevelmente ligados. Mesmo quando temos uma atitude dissidente e fraturante, temo-la sempre a partir desse ponto de referência. Aquilo que resiste à erosão do Tempo, que é forte o bastante para respirar sem esforços nas dobras e desdobramentos mitológicos é o que nos define, liga e aprofunda. O menino-herói saiu da sua aldeia para fazer uma coisa maior do que o seu tamanho, maior do que as suas contingências porque o Tempo sobrepõe-se ao Espaço, os legados colectivos persistirão além da finitude e da precariedade da contingência individual. A *obra de milagre* que encerra este conto remete para as pequenas coisas que não entendemos ou que não nos são inteligíveis a olhos nu, da mesma forma que *o caos é apenas uma ordem por decifrar*. Esta mensagem saramaguiana assume um valor vital na Era descrita por Zigmund Bauman como modernidade líquida, definível por características como a fragmentação, fluidez e imprevisibilidade da vida. Desta forma, torna-se fundamental desenvolver a capacidade de viver quotidianamente em paz com a incerteza, com a precariedade e a ambivalência, um assunto que definitivamente não é para meninos. Na prolixa e coerente produção do sociólogo polaco, são dissecados temas como a procura da felicidade em *A arte da Vida*, ou a ideia de liberdade individual *Em busca da política*. Este menino herói contraria o imediatismo e o hedonismo, confronta-nos com a urgência de revitalizar a ideia de esforço, paulatino, constante e gradual, que é o garante do nosso bem estar e do nosso sentido na vida: há sempre a estação de plantar e a estação de colher. Da mesma forma, já Isócrates não deixava esquecer que *a raiz da educação é amarga mas o seu fruto é doce*, pois é de forma imperceptível que *chegamos sempre ao sítio aonde nos esperam*. Há algo de délfico e epifânico nos nossos pequenos gestos e dádivas, tantas vezes desfasados do gigantismo das nossas expectativas e do que é apreensível no imediato. Por vezes há uma miopia que nos impede de vislumbrar a verdadeira dimensão daquilo que fazemos e a consequência ou retorno desse

esforço: “deu-se o menino ao trabalho de subir a encosta: e quando chegou lá acima, que viu ele? Nem a sorte nem a morte, nem as tábuas do destino...Era só uma flor” (Saramago, 14), qual elemento oracular e pitonísio que lhe aponta as coordenadas da viagem, esse elemento da natureza que começa com uma força impulsionadora e seminal para alcançar o bom e belo. E por isso não poderá ser nunca apenas e só uma flor.

Bibliografia

- Alexandre Junior, Manuel. "Importância da cria na cultura helenística." *Euphrosyne: revista de filologia clássica*, 17, 1989, pp. 31-62.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1974.
- Bauman, Zygmunt. *The Individual Society*. Oxford: Polity, 2001.
- Binet, Ana Maria and Paulo Ricardo Kralik (orgs). "Literatura hipercontemporânea". *Letras de Hoje*, 51.4, 2016, pp. 447-449.
- Botelho, Maria José, and Masha Kabakow Rudman. *Critical Multicultural Analysis of Children's Literature*. New York: Routledge, 2009.
- Cai, Mingshui. *Multicultural Literature for Children and Young Adults: Reflections on critical issues*. Westport Greenwood Press, 2002.
- Clark, Donald Lemen. *Rhetoric in Graeco-Roman Education*. New York, Columbia University Press, 1957.
- Cohen, Ralph. "Do postmodern genres exist?" *Postmodern Genres*, edited by Marjorie Perloff, Norman: University of Oklahoma Press.
- Comber, Barbara. "Critical literacy. Power and pleasure with language in the early years." *Australian Journal of Language and Literacy*, 24 (3), 2001, pp. 168-183.
- Fitch, Brian T., Andrew Oliver and Hans-George Ruprecht. *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*. Toronto: Editions Trintexte, 1984.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Discurso da narrativa, ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- Goulart, Rosa Maria. "O conto: da literatura à teoria literária." *Forma Breve*, 1, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Júnior, Manuel Alexandre. "Importância da cria na cultura helenística." *Euphrosyne: revista de filologia clássica*, 17, 1989, pp. 31-62.
- Kress, Gunther, and Theo van Leeuwen. *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. New York: Routledge, 1996.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*. Madrid: Gredos, 1976.
- Lipovetsky, Gilles. *L'Ère du vide*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- Martins, Manuel Frias. "José Samarago and the Bible: The Enchanted Reading of a non-believer." *Saramago After the Nobel*, edited by Paulo de Medeiros and José N. Ornelas. Peter Lang, 2022, pp. 79-90.
- Marques, Vanda, "Pôr os miúdos a ler? Contem-lhes histórias". *Revista Sábado* 2018 <https://www.sabado.pt/vida/detalhe/por-os-miudos-a-ler-contem-lhes-historias-diz-mia-couto> consultado 03.10.2024.
- Mello, Cristina. *O Ensino da literatura e a problemática dos géneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.
- Ornelas, José N. "The History of our Misunderstandings: God and Cain or Divinity and Humanity." *Saramago After the Nobel*, edited by Paulo de Medeiros and José N. Ornelas. Peter Lang, 2022, pp. 53-78.

- Patte, Daniel. "Kingdom and Children. Aphorism, Chreia, Structure." *Semeia* 29, 1983, pp. 42-74.
- Pereira, Belmiro Fernandes. "Entre literatura e história. A chria na pedagogia retórica." *Literatura e História, Actas do Colóquio Internacional, Vol. II*. Coordenação de Maria de Fátima Mourinho, e Francisco Topa. Porto: 2004, pp. 63-70.
- Ramos, Ana Margarida, e Diana Navas. "Textos que se (des)constroem: metaficção e intertextualidade na ficção juvenil contemporânea." in *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 38 (3), 2016, pp. 223-231.
- Reboul, Olivier, *L'endoctrinement*. Paris: PUF, 1977.
- Ribeiro, Paula Raquel da Silva Patriarca de Oliveira Paiva. *O livro infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma perspetiva histórica*. Tese doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível online: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/67247>. data de acesso 02/10/2024.
- Rifaterre, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996. Saramago, José. *A maior flor do mundo*. Porto Editora, 2014