

Entre a passarola e a flor: imagens e contrastes na construção solidária de uma nova humanidade

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos*

Resumo: Este artigo examina a possibilidade de paralelismo de métodos e estímulos nas narrativas escritas para adultos e para crianças por José Saramago, por meio da comparação dos aspectos temáticos e formais em *Memorial do Convento* e *A Maior Flor do Mundo*. Quanto ao estilo, prioriza-se o exame do modo de narrar repleto de intervenções e sugestões, assim como as estratégias utilizadas nos inícios dos textos. Em seguida, identifica-se a vontade humana como condutora de um destino mais elevado e solidário perante um mundo em desconcerto.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica. José Saramago. Literatura comparada. Literatura infantil.

Abstract: This article examines the possibility of similar methods and motivations in narratives written for adults and children by José Saramago, through the comparison of the themes and formal aspects in *Baltasar and Blimunda* and *The Biggest Flower in the World*. The style is primarily examined concerning the narration full of interventions and suggestions, as well as the strategies used at the beginning of the texts. Then, the human will is identified as the conductor towards a higher and more equal destiny for a world in bewilderment.

Keywords: Historiographic metafiction. José Saramago. Comparative literature. Children's literature.

Résumé: Cet article examine la possibilité de méthodes et de stimuli parallèles dans les récits écrits pour adultes et enfants par José Saramago, en comparant les aspects thématiques et formels dans *Le Dieu manchot* et *La plus grande fleur du monde*. En ce qui concerne le style, la priorité est donnée à l'examen de la manière de raconter, riche d'interventions et de suggestions, ainsi que les stratégies utilisées au début des textes. Ensuite, la volonté humaine est identifiée comme le moteur d'un destin plus élevé et plus égalitaire face à un monde en ébullition.

Mots clés: Métafiction historiographique. José Saramago. Littérature comparée. Littérature pour enfants.

Introdução

* Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP) e professora de língua portuguesa no ensino fundamental e médio. <http://orcid.org/0000-0002-3848-2215> / E-mail: valeriaahmc@usp.br



José Saramago foi jornalista, tradutor e escritor de poemas, contos, crônicas, peças de teatro, memórias, romances e, até mesmo, de um blog. Tendo se lançado aos mais diferentes desafios da escrita, era natural que emprestasse sua pena à literatura infantil. Em vida, publicou *A Maior Flor do Mundo*, em 2001. Dez anos depois ao primeiro ano de sua morte, o conto infantil *O Silêncio da Água*, extraído de *As Pequenas Memórias* (2006), foi publicado separadamente pela Editorial Caminho. Já *O Lagarto*, presente em *A Bagagem do Viajante* (1973), converteu-se em livro para crianças em 2016.

Foram os romances, no entanto, que consagraram seu estilo de cronista, permeado de ideologia e linguagem de "qualidade artesanal" (MOISÉS, 2006, p. 304). O que torna a obra de Saramago singular perpassa o domínio da língua, moldada ao seu próprio estilo, porém cristaliza-se na vocação para a exortação a uma reordenação social. Para Martins (2014), o autor identifica a metodologia romanesca como a que melhor poderia lhe servir “como intérprete da humana condição e, ao mesmo tempo, como interveniente ativo numa potencial transformação realista do mundo” (p. 47). Assim, realiza-se a apuração do homem, em suas circunstâncias sócio-históricas, impelida pelo desejo de intervenção, que deságua em um chamado a observar e agir. Este trabalho examina a possibilidade de paralelismo de métodos e estímulos em sua obra infantil, comparando-se os aspectos temáticos e formais em um romance destinado ao público adulto, *Memorial do Convento*, e em um livro escrito para crianças, *A Maior Flor do Mundo*.

Memorial do Convento (1982) é um romance de histórias dentro da História: misto da realidade e ficção do tempo e da personagem; retrato da força do “engenho e arte” aliados à sabedoria interior e do olhar voltado ao indivíduo, em contraponto ao poder político capaz de tolher as aspirações humanas e às crueldades cometidas em nome de interesses pessoais, de *status* ou da religião dissimulada. O dualismo permeia a narrativa, tanto na construção das personagens quanto na própria trama desenvolvida. Quase vinte anos depois desse romance consagrador, *A Maior Flor do Mundo* revela outra face de um autor que se diz pouco talentoso para escrever às crianças, mas

empresta suas palavras à narração conjunta à das imagens de João Caetano para contar a aventura de um garoto que decide salvar uma frágil flor.

Busca-se, a seguir, analisar algumas das características marcantes nos dois livros. Quanto ao estilo, prioriza-se o exame do modo de narrar repleto de intervenções e sugestões ao leitor, assim como as estratégias utilizadas nos inícios das narrativas, como momentos de preparação. Em seguida, identifica-se a aproximação nos temas propostos: a “vontade humana” como condutora de um destino mais elevado e solidário perante um mundo em desconcerto.

1 Um autor-narrador em diálogo com o seu leitor

Saramago dizia-se “autor-narrador” de seus textos (AGUILERA, 2010, p. 224), no entanto é certo que, para além das interferências e dos apontamentos de um escritor que se assume no controle do caminho vislumbrado para o leitor, há possibilidades e relações pessoais e sócio-históricas que lhe escapam, pois as personagens, “enquanto seres que se cruzam no imaginário, são muito mais do que Saramago poderia ser como pessoa singular” (MARTINS, 2014, p. 39).

Se o resultado da leitura é imprevisível, é possível afirmar, no entanto, que, na gênese da narrativa, está aquele que gesta a ficção a partir de ideias fortes, metáforas, fabulações e a constante demonstração de uma consciência incômoda e questionadora dos homens e do mundo. Para o escritor, o seu texto não pode estar isento da defesa da liberdade e da inclusão social, no ideal de construir-se uma sociedade em que o homem esteja acima de interesses econômicos ou de domínio. Assim, o autor faz dessas visões o mote para o conjunto definitivo de uma extensa obra: enxergar os erros do presente e identificar suas raízes na construção da história, para, em seguida, assumir a obrigação de ajudar a ver:

O espetáculo do mundo está aí e é de dar calafrios. Vivemos ao lado de tudo que é negativo, como se não tivesse nenhuma importância, a banalização do horror, a banalização da violência, da morte, sobretudo, se for a morte dos

outros, claro. [...] E enquanto a consciência da gente não acordar, isto aqui continuará da mesma forma. Porque muito do que se faz é para manter todos na abulia, na carência de vontade, para diminuir nossa capacidade de intervir civicamente (SARAMAGO apud AGUILERA, 2008, p. 2).

Saramago parece ter incorporado em toda a sua obra a tarefa de representar uma voz de chamada à realidade, um “Velho do Restelo” moderno, como em *Fala do Velho do Restelo ao Astronauta*, de 1966 (SARAMAGO, 1982). Tal incumbência estende-se aos seus livros infantis, pois, ao dinamizar a estatura de um menino e de uma flor, assim como as distâncias a serem percorridas na construção de um ideal, é contra a banalização da dor e a “abulia” e a favor da intervenção cívica, que o autor irá falar às crianças em *A Maior Flor do Mundo*.

Nesse livro, as ilustrações do moçambicano João Caetano têm papel importante ao reforçar a ideia do “autor-narrador”, pelo intento de retratar José Saramago, à época do lançamento, aos 79 anos, com seus cabelos brancos, sobrancelhas marcadas, óculos e expressão reflexiva, tão próprios do autor. Assim, além do autor-narrador, há uma espécie de ilustrador-narrador, que guia o olhar e cujas representações engrandecem o texto original, ampliando as possibilidades de visão para o que não foi dito. Nas imagens iniciais, há uma gradação até chegar-se ao foco no escritor, composto de colagens de diversos selos postais: sinais de jornada e repertório, travessias que o constituem como pessoa, em viagens ligadas pela palavra, tal qual o percurso do protagonista.

Já em *Memorial do Convento*, o autor-narrador explicita-se à medida que crescem as reflexões entrepostas à narração, como farpas que deslocam, aos poucos, o leitor que buscava uma narrativa épica, do envolvimento entre reis, rainhas e o clero, para um irônico reexame da história, como ao citar a vaidade de Dom João V: “Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles” (SARAMAGO, 2002, p. 18).

O narrador deste romance exige, desde as primeiras páginas, que o leitor trabalhe na criação de sentidos, cruze informações, ponha-se na pele e no cenário das personagens, sofrendo suas dores, transportando-se ao tempo da narrativa e, dessa forma, questionando a própria humanidade, pois “o mundo de cada um é os olhos que tem” (SARAMAGO, 2002, p. 263): “se achar que não tem o caso suprema dificuldade é

porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página” (p. 249).

Assim, a condução do olhar visa à ação, não à mera reprodução do caminho do escritor. Se o leitor não compreendeu o que significa a dor desses homens, que sofrem e morrem unicamente para aceder ao desejo do rei de assentar uma pedra inteiriça no convento de Mafra, é preciso repensar o olhar para além do texto literário. É nessa tentativa de comunhão com o leitor, que muitas vezes se utiliza a primeira pessoa do plural, a fim de envolvê-lo como personagem, tal como em: “condição sobre a qual infinitamente discutiríamos se não fosse estar Manuel Milho a contar a sua história, falta aqui um ouvinte, só eu, e tu, e tu” (SARAMAGO, 2002, p. 253).

As personagens tornam-se também narradoras secundárias, como ocorre com o rei e os padres; porém, ao amplificar a voz dos coadjuvantes dos registros oficiais, assume-se o papel de revelar as entrelinhas/omissões da história. A primeira vez que, em meio à fala, aparentemente do primeiro narrador, surge um contraponto, é a mãe de Blimunda, no auto “tão” de fé, que tem revelado o clamor nunca expresso, impedido pela mordaca: “aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola” (SARAMAGO, 2002, p. 50-51).

Assim, consciente de sua ressonância no corpo social, Saramago empresta aquela figura que lhe é tão cara, a do “autor-narrador”, a outras personagens, para serem também ouvidas: em *Memorial do Convento*, os queimados pela inquisição e os escravos do rei; já em *A Maior Flor do Mundo*, um garoto simples da aldeia, que pouco sabe ainda sobre as relações desiguais de poder.

2 A linguagem dos inícios: um guia ao leitor

Se, em *A Maior Flor do Mundo*, as ilustrações têm papel excepcional para a construção de sentidos, em *Memorial do Convento*, o narrador conduz o leitor por imagens iniciais que se estabelecem como base de comparação com o restante do

romance, por meio da descrição dos opulentos, porém descômodos aposentos reais, e do jogo de quebra-cabeças, com o qual o rei de Portugal simula o que faria mais tarde a milhares de indivíduos e ao destino do próprio país.

No livro infantil, a oralidade manifesta-se no tom de “contação de histórias”, que também se nota nas narrativas para adultos. De acordo com o autor, o que determinou a expansão oral de sua escrita desprogramada nos romances foi a recordação de sua infância na aldeia, justamente como a da personagem criança (SARAMAGO, 1997). Por isso, considera-se que, ao escrever, esteja na posição “de quem fala” (SARAMAGO, 1986). A marca mais distinta desse posicionamento é o modo de narrar, com períodos longos amparados pela subversão da pontuação: a vírgula é o sinal mais frequente; para separar falas de diferentes personagens, há a supressão de sinais de exclamação e interrogação e a troca de pensamento entre narradores principais e secundários é perceptível apenas pelo uso da letra maiúscula.

Em 2001, Saramago já tinha seu particular estilo de pontuação, paragrafação e letras minúsculas em nomes próprios havia algumas décadas. Além disso, o autor costumeiramente realiza intenso trabalho com a palavra, como a emulação do estilo barroco, visível na construção de anástrofes e hipérbatos, “é sabido que filhos quer vossa majestade ter” (SARAMAGO, 2002, p. 14), em contraste com a fala do povo: “você vieram das longes terras onde vivíeis, não façam caso da falta de concordância, que a nós ninguém nos ensinou a falar, aprendemos com os erros dos nossos pais” (SARAMAGO, 2002, p. 286). No entanto, ao aproximar-se desses leitores menos experientes, ele retoma a forma convencional da língua e tenta simplificá-la, como quem se ajoelha à altura da criança para falar-lhe de modo mais equânime.

De forma similar ao restante de sua obra, no entanto, nenhuma personagem, nem mesmo o protagonista, possui nome. Em *Memorial do Convento*, convivem, nomeadamente, refigurações de personagens históricas e criações do autor; contudo, em outros livros sem a mesma relação com o real, os nomes próprios são omitidos ou aparecem em letras minúsculas. No livro infantil, ao utilizar tal recurso, o escritor opta pela não individualização da criança, aproximando-a de qualquer outra, um menino comum, cujo nome não entra para os registros do tempo, mas que tem a disposição de ver, percorrer o caminho do impossível e alimentar uma flor nascida na pedra. O

ilustrador-narrador sugere, pelas feições e pelo desenho da flor ao lado do escritório, a iluminá-lo, uma versão criança do escritor. Cabe a interpretação de ele ter cultivado a sua própria flor, que outrora providenciara a sombra ao cansado e agora ilumina o sábio. Convergente nas pistas do escritor e do ilustrador, está o convite a andar pelas pegadas deixadas pelo menino, como na epígrafe de *As Pequenas Memórias*: “Deixa-te guiar pela criança que foste” (SARAMAGO, 2006, p. 2).

Na edição da Companhia das Letrinhas, de forma anterior ao texto verbal, está o imagético, e a capa demonstra o espanto do garoto ao olhar para uma planta que ultrapassa a página, em ilustrações que misturam técnicas: colagem, pintura e justaposição. A fita métrica enfatiza o tamanho da planta, que cresce para fora do livro, como um desejo de que a ficção consubstancie a realidade. As pinturas misturam-se a pequenos fragmentos de textos e o menino é feito de suas próprias cores, mas também de palavras e recortes, como se as leituras de mundo e de textos compusessem os seres. As folhas e pétalas, integradas ao repertório visual, imprimem a natureza em meio à narrativa. Na contracapa, um selo alude à viagem e à palavra em movimento e, nas primeiras páginas, o tracejado revela percursos de diferentes cores aliados a setas a indicar possibilidades de caminhos.

Nessa edição, a primeira ilustração mostra a flor ainda muito menor do que o dedo do menino, e os tons terrosos já preveem uma correlação com a natureza. Há flagrante intencionalidade de mostrar os olhos do menino atônitos, preocupados, além de um dos dedos tocar a flor caída, lânguida. Com o texto imagético de João Caetano já em curso desde a capa, despertando os sentidos, o texto verbal de Saramago inicia-se com uma reflexão sobre a própria escrita, especificamente, das histórias para crianças. O autor-narrador e, agora, viva personagem dessa narrativa, revela que, se pudesse usar as palavras certas e tivesse paciência, poderia contar uma linda história que um dia inventara. Manifesta-se, então, o aspecto saramaguiano relacionado à condução do leitor para a sua posição observadora, como se cada livro seu fosse também um extrato metalinguístico sobre a literatura e o ato de ler.

Nessa página, quando se amplia a ilustração para o escritório, vê-se que, para além daqueles tons escuros e sóbrios, há um mundo encantado que faz parte também do universo do escritor: fadas, ursos e homens espectadores; uma arca do tesouro e

livros, como *Gnomos e Duendes* e *A Ilha do Tesouro*, clássico da literatura infanto-juvenil escrito por Robert Louis Stevenson, em 1883. Dessa maneira, escritor e ilustrador unem-se em palavras e imagens pertencentes a um quadro repertorial que os antecede e os compõe.

Logo a seguir, o foco passa do escritor para o papel e a caneta nas mãos daquele que já está para fora do livro: simbolicamente, o autor não está mais “dentro” do texto; recolheu-se ao papel de contador, cuja ficção ultrapassa a sua presença. É ímpar, no entanto, a relação que o autor busca com o leitor também no livro infantil, em um intenso esforço para vislumbrar quem está diante das palavras. Ele instrui esse interlocutor sobre algo crucial: “vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor” (SARAMAGO, 2001, p. 9), isto é, ir ao livro com uma postura humilde. Dessa forma, assim como os capítulos iniciais dos grandes romances de Saramago aprontam o leitor para o que vem adiante, neste conto, a criança é preparada para, talvez, estranhar as palavras, porém encontrar beleza à medida que mergulha em um mundo ficcional repleto da bagagem do próprio autor e, neste exemplo, também do ilustrador, para, a partir dessa interação, criar seu percurso de leitor e ser humano.

Em *Memorial do Convento*, o passado se projeta no presente. Já na primeira epígrafe, escrita pelo Padre Manuel Velho, há um condenado à forca, que, quando questionado sobre o seu percurso, responde que não ia, mas outros o levavam: “Para a forca hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v. m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban” (apud SARAMAGO, 2002, p. 7). O sujeito da oração é alterado, não há ação possível para quem possui tal destino: sofre-se a ação dos que têm poder para realizá-la. Essa é a síntese do que se verá nas muitas histórias contadas: a do amor interrompido pelo fogo da inquisição; a do inventor, que, na busca da verdade, é impedido de concretizar seus sonhos devido à obstinação religiosa; a dos milhares de homens escravizados e tantos outros mortos para que se realizasse a vontade de um rei; a da princesa que se casa para garantir a aliança entre Portugal e Espanha, entre outras.

Na segunda epígrafe, Marguerite Yourcenar afirma que o conhecimento mais exato possível dos seres é a via de acesso para o que a ultrapassa: “Je sais que je tombe

dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité.” (apud SARAMAGO, 2002, p. 9). Assim, ainda antes do início do romance, já se sabe que este livro não merece ser limitado à condição de relato de época ou de costumes. A cada página, é possível examinar oposições internas e externas que imprimem marcas na realidade, como pistas para o entendimento das nossas próprias circunstâncias.

Esse é um romance de contrastes, cuja base se estabelece no primeiro capítulo, ao apresentarem-se Dom João V e D. Maria Ana Josefa. O rei Sol de Portugal, o “Magnânimo”, reinou por mais de quarenta e quatro anos, e seu absolutismo estruturou-se de forma inédita em Portugal: “a vontade do soberano absorve todas as outras, e ele se converte na única fonte vital do interesse público e direito pátrio” (FERREIRA, 1951, p. 549). O monarca não demonstra sentimentos de compaixão ou amor nem mesmo pela família; suas atenções permanentemente voltam-se a si, pois ordena que se construa o convento em pagamento de promessa para ter um herdeiro, mas já no primeiro capítulo vê-se a sua obsessão pela basílica de São Pedro. A aparente religiosidade é posteriormente desmascarada pelo fato de o rei ter inúmeros filhos espalhados pela corte, muitos deles com freiras.

Os verdadeiros protagonistas do romance, Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, serão introduzidos páginas depois; contudo, a disparidade entre esse casal e os reis começa a ser construída logo no início do romance, evidenciada no modo como se conhecem, pois os nobres casam-se por procuração, sem jamais terem se visto, com uma cerimônia com luxos e carruagens, já Blimunda e Baltasar encontram-se ao acaso, no auto de fé, e seu enlace se confirma na troca de tigelas e colheres. A sacralização de sua união faz-se por meio de seu próprio sangue, sua cruz pessoal. Em diferentes momentos, narra-se que o rei e a rainha permanecem com seus percevejos e comichões em seus quartos, porém Blimunda os retira de Baltasar. Os dois unem-se totalmente quando querem, no entanto a rainha dorme agarrada ao cobertor para que o casal não se banhe em suores.

Por vezes, o narrador toma a voz do coro popular e epocal, como ao descrever as dificuldades na obtenção de um herdeiro real: “Que caiba a culpa ao rei, nem pensar,

primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes" (SARAMAGO, 2002, p. 11). Parece haver o acatamento ao senso comum, mas logo sua voz mais profunda ecoa na explicitação da ironia, como ao citar os criados e pajens que paramentam Dom João para a noite em que deveria cumprir sua obrigação monárquica de garantir continuidade à sucessão dinástica: "este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabe o que fazem nem por que estão" (SARAMAGO, 2002, p. 13).

Na descrição dos afazeres do trabalho dos fidalgos, há o uso da repetição para enfatizar a inutilidade do trabalho: "dois que não se movem, dois que imitam estes" (p. 13), a opor-se ao dinamismo com que são posteriormente narradas as tarefas de Baltasar e Blimunda: "Recomeçou Baltasar a bater nos seus ferros, Blimunda varreu para o pátio os fragmentos de vime que não serviam, pelo empenho pareciam dois trabalhos urgentes" (SARAMAGO, 2002, p. 89-90). Percebe-se a essência contrastante do romance, com antíteses entre nobres e plebeus, amor e indiferença, fausto e miséria, em um jogo de luzes próprio do barroco, simulado na língua e na construção da narrativa, que se passa no século XVIII.

Ademais, o espaço inicial, o palácio, constitui a base do poder régio e da união proposital do casal real para manter a boa relação de Portugal entre os membros da Grande Aliança, constituída principalmente por Áustria, Espanha, Holanda e Inglaterra, e o narrador confirma que a vinda da rainha teve o fim de "dar infantes à coroa" (SARAMAGO, 2002, p. 11). A morada dos reis é luxuosa, como se vê pela "magnífica" cama, importada e onerosa, que, na habitação de Blimunda, substitui-se por uma esteira no chão. O edifício suntuoso não é mais que uma prisão para a rainha, limitada a assistir "apartada" ao ofício e a visitar conventos e igrejas; em meio a toda a riqueza, o único espaço de liberdade são os sonhos eróticos com o infante Dom Francisco, seu cunhado. Os lexemas empregados confirmam a visão de um relacionamento estritamente político: "dever real e conjugal", "dever carnal", "acto carnal", que se opõem à descrição do amor de Baltasar e Blimunda: "ao voltar-se para Blimunda pode, com ele, cingi-la contra si, correr-lhe os dedos desde a nuca até a cintura, mais abaixo ainda se os sentidos de um e

de outro despertaram no calor do sono e na representação do sonho” (SARAMAGO, 2002, p. 73).

À descrição do primeiro local opõe-se o “corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa”, cidade “alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove” (SARAMAGO, 2002, p. 28). O espaço neste primeiro momento denuncia o contraste entre o fausto da nobreza e a miséria em que vive a plebe. Revela-se uma política aos moldes do “pão e circo”, em que as touradas e as festividades que pouco representam o caráter religioso inicial, como os autos de fé e a quaresma, são o divertimento do povo, o qual, na data de aniversário de el-rei, obtém, de forma gratuita, a carne tão escassa em outros dias.

Se, por um lado, há os que se refestelam, não faltam os que morrem de fome: “Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo, portanto, mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado” (SARAMAGO, 2002, p. 27). As referências históricas confirmam a narrativa literária, pois as riquezas do Brasil abarrotavam os cofres do Estado, porém eram insuficientes para a megalomania do rei, que se

não fosse apenas um déspota polvilhado de essências finas, não fundiria no mastodonte ciclópico de Mafra os milhões que fizeram muita falta no arroteamento do país. Os seus caprichos saíam caros à miséria universal. E tão caros, que a opulência deste reinado devorou até ao cerne a economia pública (FERREIRA, 1951, p. 550).

Esse é o Portugal joanino e, em *Memorial do Convento*, a crítica é feroz, pois, em um diálogo “falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral” (SARAMAGO, 2002, p. 319), revela-se o pagamento do rei ao tesoureiro real para que este não espalhasse a notícia do esgotamento financeiro do país. Dom João é, então, revelado como alguém cujo amor é dedicado a si mesmo e às construções megalômanas, como a basílica de S. Pedro, “quase tão grande como Deus” (SARAMAGO, 2002, p. 12), miniatura a demonstrar que, da mesma maneira que o rei brinca ao dispor as pequenas peças, moverá as pessoas sobre as quais exerce poder absoluto. E, como no jogo, em que Dom João precisa de quatro camaristas que colhem e retiram as peças, serão necessários muitos outros criados e escravos para fazer valer a sua vontade.

O narrador, neste início, ocupa-se em retirar a imagem sacralizada dos retratos de reis e rainhas imponentes e indefectíveis, descrevendo situações como a dos percevejos que os atormentavam, carnavalizando-se a imagem da realeza, para a seguir submetê-la a uma posição simplesmente humana: para os bichos, não há distinção do sangue “azul ou natural”. No primeiro capítulo, já estão evidentes as opiniões do narrador sobre os poderosos e, no próximo, fica claro que o leitor também deve se posicionar. Se saber que a promessa do convento foi forjada não foi o suficiente para desmoralizar clero e nobreza, conta-se a história do roubo da prataria da igreja e apoia-se na representação da realidade para ajudar o leitor a cruzar os dados: “esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa, e, segundo, para auxiliar quem se dedique a decifrar actos cruzados ou palavras cruzadas quando as houver” (SARAMAGO, 2002, p. 23).

Dessa forma, comparando-se os inícios dos dois textos, percebe-se um narrador muito presente na construção de sentidos que, apesar de tomar o papel de condutor literário (ao conversar com o leitor, no livro infantil, expondo sua própria fraqueza diante do texto, e, no livro para adultos, fazendo comentários constantes), espera que o leitor pavimente seu próprio percurso, ao pedir que as crianças busquem as palavras desconhecidas e ao convocar o leitor adulto a completar as palavras cruzadas deixadas pelo texto. Os inícios são uma espécie de preparação para uma leitura atenta; em *A Maior Flor do Mundo*, há um convite à construção de repertório lexical e a um abrir de olhos para a beleza da narrativa; em *Memorial do Convento*, a dedicação para perceberem-se os contrastes entre os poderosos e o povo.

3 A construção solidária de uma nova humanidade

Nos dois livros, a vontade humana é elemento primordial para a construção de algo grandioso. Em *A Maior Flor do Mundo*, a vontade de um garoto o faz transpor distâncias e transformar um pequeno e frágil componente natural, para muitos invisível e já fadado à morte, em um grandioso símbolo de solidariedade e simbiose com a

natureza e com o outro. Em *Memorial do Convento*, há o contraste entre a construção do edifício suntuoso de Mafra e da leve passarola. No primeiro, é a vontade absoluta do rei que faz com que o erário português se dilua e centenas de pessoas trabalhem, sofram e morram para eternizar na história o nome de Dom João V como construtor. Já a passarola é fruto da ciência e do trabalho conjunto, e, para aceder ao céu, precisa das vontades humanas, em uma ode ao coletivo, como se, para transpor o que se vê de injustificável no mundo, fosse essencial coletar os anseios dos homens e, conjuntamente, erguê-los a um ideal mais elevado.

3.1 A Maior Flor do Mundo

Na primeira ilustração, o garoto da aldeia, cujos braços feitos de palavras apontam para o elo entre discurso e ações, aparece à janela, aberto ao que vem de fora. A próxima imagem parece tomar vida ao sair da caneta do escritor, como se o texto verbal assumisse seus contornos e se projetasse em um universo diferente. O garoto corre pela aldeia, pois ama e busca o contato com a natureza, reconhecendo a singularidade de cada ser, “de árvore em árvore”, e integrando-se à vida natural.

Para além do limite das terras onde se aventurava sozinho, passa a explorar o “planeta Marte”, símbolo do incógnito e da liberdade. A cor vermelha predomina por meio do planeta e das letras que o representam, da blusa da personagem e do próprio cenário, composto de pinturas e sobreposições de mapas e palavras. Essa cor faz parte de um rol que simboliza processos de assimilação, atividade e intensidade, tal como um “fogo revigorante”, em alusão à paixão e à luta (CIRLOT, 2005, p. 169). Para Saramago, assumidamente comunista, a cor tem um significado especial e, assim, vincula-se à coragem e a um fogo interior que propalam a ação. O garoto, vestido de vermelho, navegando o vermelho, vai em direção ao planeta “vermelho”, como um emblema do desconhecido necessário. Toda a experiência é extremamente sinestésica, em uma transposição do leitor à cena, por imagens e palavras, até surgirem tons cinzas e

esverdeados, como se a natureza tomasse conta do desejo do garoto, que aparece totalmente integrado à paisagem.

O cenário, até então rico e instigante, dá lugar a uma conjunção de onde não se esperam surpresas: uma colina redonda, “como uma tigela voltada”. Ao subir a encosta, o menino não vê nem a “sorte nem a morte, nem as tábuas do destino” (SARAMAGO, 2001, p. 18). Em mais um “selo” saramaguiano (as referências históricas e culturais), pode-se relacionar a subida ao outeiro com a mitologia grega, pois os doze deuses moravam no Monte Olimpo, a mais alta montanha da Grécia. No seu cume, designado “Míticas”, as divindades do panteão reuniam-se e determinavam o destino dos mortais, por isso, esse ponto designaria a “sorte ou a morte”. Além disso, o pico da montanha remete ao ápice das aventuras ou a um lugar isolado em que as personagens se detêm a fim de refletir sobre seu destino (CIRLOT, 2005). Com relação às “tábuas do destino”, nas mitologias suméria e babilônica, elas aparecem como uma espécie de conjunto de informações que concediam acesso à memória do universo. Nos relatos do Antigo Testamento, quando os profetas precisavam falar a Deus, deviam se retirar para os grandes montes, como Moisés, que, segundo a tradição judaico-cristã, recebeu no Monte Sinai as “Tábuas da Lei” de Deus, as quais continham os Dez Mandamentos (BÍBLIA, Êxodo 19).

A beleza dessa história precisa de referências para se revelar em plenitude, pois é notável que o mote da narrativa é a ida de um menino a um monte, e o que ele lá vê não é grandioso como ficou inscrito nas lendas e nos mitos fundantes do ocidente. O alumbramento no rol das ficções humanas habita o grandioso e o incomum, porém, o que o garoto encontra não se relaciona com o poder da vida e da morte, tampouco com os códigos de conduta para ser digno da salvação.

O leitor adulto, sobretudo brasileiro, ao pensar na beleza de uma flor que nasce no chão duro, certamente lembra-se do poema de Drummond, *A Flor e a Náusea*, em *A Rosa do Povo* (2012), como um símbolo contra o sistema: feia, desbotada, inesperada, mas, mesmo assim, “realmente uma flor”. No poema, o eu-lírico passa a mão por esta que foi capaz de furar “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (DRUMMOND, 2012, p. 15); já na narração, é preciso tomar responsabilidade por essa flor e cuidar dela para que não pereça. Talvez as crianças não tenham repertório ou vivências suficientes para tais

associações, mas possivelmente vejam o que os adultos têm parecido não observar: a beleza do encontro com algo que “era só uma flor” (SARAMAGO, 2001, p. 18).

Na página anterior ao texto, a expressão de piedade é explícita: o menino toca a planta, menor que seu dedo, “caída”, “murcha” e agora feita de palavras, com suavidade e respeito. O pé dele, então, adianta-se para fora da página, demonstrando que irá tomar uma ação, afinal, é menino “especial de história” (SARAMAGO, 2001, p. 18). No caule, há um percurso tracejado, de onde parece partir o garoto: a flor é destino e caminho, simultaneamente.

Ao enfatizar-se que, no alto, não pingaria água de qualquer lugar, evidencia-se que a salvação da flor não desceria do céu físico nem espiritual: é o ser humano que deve buscá-la. Na ilustração, João Caetano explora a hipérbole da empreitada ao rio Nilo e a travessia do mundo todo, por meio de um mapa-múndi com as pequenas mãos do garoto em sequência, como um reforço visual das voltas dessa viagem, com o menino a arrastar-se pelo monte, conseguindo trazer apenas “três gotas”, as quais a flor bebia com sede. São “cem mil viagens à lua”, vinte idas e vindas, e os pés descalços do menino já têm “sangue” (SARAMAGO, 2001, p. 20). As feridas indicam a dificuldade do caminho; o sangue, a dor e o cansaço acompanham o percurso, porém o cheiro da mudança já se sente no ar.

O narrador compara o novo tamanho da flor a um carvalho, árvore associada à força (CIRLOT, 2005), o que remete também às alusões de Jesus Cristo ao grão de mostarda, como em Mateus (13, 31-32): “o qual grão é, na verdade, a menor de todas as sementes, mas, depois de crescido, é a maior das hortalças e faz-se árvore, de tal modo que as aves do céu vêm pousar nos seus ramos”. Em Mateus (17, 20), compara-se a fé ao grão: “se vocês tiverem fé do tamanho de um grão de mostarda, poderão dizer a este monte: 'Vá daqui para lá', e ele irá. Nada será impossível para vocês”. Nesses trechos, a fé fortalece o que é fraco e engrandece o que já foi pequeno.

No livro infantil, além das tábuas da lei citadas anteriormente, Saramago não deixa evidente a relação entre as alegorias, no entanto constata-se a chamada a um redirecionamento: da espera por uma transformação que advém da fé para a necessidade de o homem observar seu entorno e agir para a mudança. Nessa narrativa, as distâncias são transpostas por um pequeno ser humano, e não são os montes que miraculosamente

se movem. Ademais, uma pequena flor, já murcha, transforma-se na maior do mundo e ampara uma criança, em vez de uma grande árvore a abrigar as aves. Não foi a fé religiosa que possibilitou essas maravilhas, mas a coragem de um menino, que ousa agir, em direção ao vermelho.

Esse trecho é especial para o autor, pois transfigura-se em poema, de modo que a readequação do gênero textual imprime a solenidade do momento. A participação do rio Nilo, cujo fluxo foi fonte da vida espiritual, agrícola e econômica do Egito (CIRLOT, 2005), é extremamente simbólica, pois, originalmente um rio sagrado, o Nilo foi responsável pelo transporte e pelo comércio, fundamental para o estabelecimento da civilização egípcia e para a vida em meio ao Deserto do Saara. Assim como a flor, esse rio desafia o território inóspito de onde surge. Na ilustração, ele aparece como uma linha grossa, pintada de azul, em alusão à conexão proporcionada pela água, que se torna ferramenta para aliar a vontade do menino à necessidade da flor.

Nessas páginas, há ainda diversas colagens representativas, como o planeta Terra composto de prédios que se destacam, feitos de códigos de barras, o que demonstra a frieza nas relações e a materialidade do capital, além de um selo postal dos Estados Unidos da América, remetendo ao imperialismo. A flor, cujas pétalas formam-se de um mapa, já aparece dilatada, unida a uma fita métrica, indicando o tamanho, no desenho, muito maior do que o próprio planeta. O texto paira entre a flor e a imagem do garoto em um foguete, rodeado do vermelho, talvez do próprio sangue, em direção à planta.

O menino será encontrado adormecido, debaixo de uma enorme flor, da qual ninguém se lembrava: “resguardando-o do fresco da tarde, estava uma grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris” (SARAMAGO, 2001, p. 23). O cenário novamente é predominantemente vermelho e surge uma pétala furta-cor, que aponta para uma espécie de comunhão, rica nos sentidos, entre cores e aromas. A flor, já muito maior que o garoto, toma vida e retribui o cuidado recebido: o olhar para o outro e para a natureza reverte-se em um bem comum.

Assim como nos livros de Saramago para adultos, essa é uma narrativa que convida ao exame da sociedade, a enxergar aqueles que participaram da história e não entraram nos manuais do mundo, além de observar que é preciso intervir na sociedade, pois a espera por milagres de outras mãos pode privar o homem de perceber-se parte do

corpo social e de existir em harmonia com a natureza. A ideia de um menino atento, que, sem qualquer ferramenta além das próprias mãos, fere-se e percorre longas distâncias a fim de alimentar uma flor, alude à forte conexão na obra saramaguiana com a observação das circunstâncias humanas; o encantamento não parte de um mundo que não nos pertence.

Nessa narrativa, que começa com ares de aventura, a beleza não está nos grandes atos heroicos de lendas, mitos e histórias de super-heróis. Não foi preciso salvar o mundo, mas contorná-lo, a fim de salvar uma única flor. O narrador conta como o menino foi homenageado, como um milagre, que, no entanto, não era fruto do sobrenatural ou dos deuses, mas da própria criança, três gotas de cada vez.

A escrita das frases volta, então, a entremear-se às imagens, para contar que o protagonista “saíra da aldeia” para ir fazer algo que era “muito maior do que o seu tamanho e do que todos os tamanhos” (SARAMAGO, 2001, p. 27). Enfim, é preciso “sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós” (SARAMAGO, 1998, p. 41). Deve-se sair do próprio mundo de encantos, rios, árvores e pintassilgos, para observar que há uma flor nascendo na pedra, que talvez precise de cuidados, pois, sozinha, enfrentaria um solo hostil e um céu sem água.

O fato de o menino proteger a flor e, depois, por ela ser protegido certamente não escapará aos pequenos leitores, que poderão perceber um processo de multissignificação e interpretar a narrativa tanto como um apelo ao cuidado com o planeta, como um convite a perceber as dores alheias, muitas vezes fruto do desinteresse e da “abulia”, entre outras possibilidades. A relativização dos tamanhos também é notória: há uma pétala grande o suficiente para proteger um menino e ela cresce dessa forma por conta de algumas gotas d’água que ele conseguira levar a ela; nutre-se do cuidado e do amparo, por isso, simbolicamente, a ação da criança era muito maior do que “todos os tamanhos” (SARAMAGO, 2001, p. 27), o que faz repensar a dimensão conferida a cada aspecto na escala humana de importâncias, pois, na mesma página, o autor-narrador enfatiza que esta é a “moral da história”: é preciso cuidar de quem está relegado a um céu sem água e a um descampado sem árvores, pois isso engrandece o próprio ser e a coletividade, não apenas aquele que é amparado.

Mais uma vez, ao fim, aparece a figura do autor, destacando-se do cenário, em tons de azul e com uma junção de retalhos de seu repertório, em meio às personagens que saem dos livros da estante. Percebe-se novamente a coautoria do ilustrador, pois a luminária transfigura-se e agora é a própria flor, simbolicamente iluminando o escritor, papel e caneta. Com a bela história revelada, o narrador espera que os leitores a passem adiante: “Quem sabe um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lê, mas muito mais bonita?” (SARAMAGO, 2001, p. 30).

A narrativa encerra-se, mas o livro não. Assim como a criança olhava pela janela, o autor olha para além de suas paredes. Na ilustração, ele pode ver a flor, que parece mirá-lo de volta. Novamente, as imagens vão ficando menores. De Saramago, a um cenário, a uma pequena tela. Assim como a flor, outrora amparada pelo menino, protege-o com sua folha, o autor convida o pequeno leitor a participar do ciclo da leitura e da escrita, evidenciando o olhar para fora de si e da aldeia.

3.2 Memorial do Convento

Enquanto o garoto protagonista de *A Maior Flor do Mundo* dedicou-se a alimentar a planta sem saber qual seria o resultado de seu intento altruísta, em *Memorial do Convento*, as duas construções que contrastam entre si, desde o início, têm destino certo, pois Saramago mesclou personagens históricas, como o rei, que de fato mandou construir o convento de Mafra, e o Padre Bartolomeu de Gusmão, inventor brasileiro do aeróstato.

Até o século XIX, história e literatura pertenciam à mesma árvore do saber, que pretendia “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (HUTCHEON, 1991, p. 123). A literatura contemporânea retoma esse processo, ao contestar as noções de referencial histórico no que Hutcheon nomeou “metaficção historiográfica”: espécie de paródia que recusa o caráter estático da história e promove uma interrogação permanente ao processo de narrar, que possibilita o diálogo pessoal e inventivo com o passado documentado, em uma comparação crítica com os dados

conhecidos. A consciência dolorosa do presente e o desassossego quanto ao futuro obrigam a buscar o conhecimento do passado, pois os tempos não estão desvinculados, o agora também faz parte da história:

o presente é, de algum modo, uma contínua invenção nossa, uma espécie de oscilante passarola que nos vai sustentando entre o céu e a terra, entre as perplexidades do futuro e as irremediabilidades do passado (SARAMAGO, 1999, p. 43).

Os conflitos vividos na época de el-rei se confirmam remanescentes, pois as críticas ao poder absoluto de Dom João V, à corrupção dos frades, à opulência da corte portuguesa, às barreiras impostas ao novo, à incompreensão dos homens quanto a si mesmos e aos outros e ao abismo de contrastes que levam à restrição da liberdade convidam a um exame do percurso humano: “um presente reinventado assim, sobre dados novos ou renovados do passado, talvez nos orientasse para futuros diferentes, e acaso melhores, do que parece prometer-nos o preciso momento em que vivemos” (SARAMAGO, 1999, p. 44).

Além desse jogo temporal, na metaficção historiográfica, as personagens são complexas, não tipos, e há a recuperação para a literatura do “marginal e o ex-cêntrico (do ponto de vista da classe, raça, sexo, tendência sexual, ou origem étnica)” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Como no livro infantil, em que um garoto e uma flor fragilizada tornam-se protagonistas, em *Memorial do Convento*, acima do interesse pela História estão as pequenas histórias, íntimas, pessoais, dos que ao serem afetados por ela, também a construíram. A dualidade está presente no aspecto grandioso e no particular, a vida antes silenciosa dos anônimos está inclusa no monumental: o homem ganha seu discurso a despeito do poder. Segundo Kaufman (1991), as vidas e os destinos dessas personagens são típicos, porém a individualização delas não o é, e assim o trabalho dessas pessoas, antes desprezadas, passa a ser identificado “como a verdadeira força construtora e criadora ‘do mundo e das verdades que o sustentam’” (p. 130).

Nesse sentido, a construção majestosa de el-rei representa o egoísmo, o poder desmedido e a corrupção do clero. Para não correr o risco de Dom João V morrer antes de concluído o convento, foi necessário um esforço gigantesco, cerca de quarenta e oito

mil pessoas trabalharam na obra, muitas foram escravizadas, retiradas violentamente de seus lares, viveram em condições sub-humanas, a tal ponto que precisou se organizar um hospital com quinhentas e trinta e cinco camas, porque “nada está acima da vontade real” (SARAMAGO, 2002, p. 282); prova de que, além do dispêndio dos recursos que Portugal não possuía, não se pouparam esforços humanos. No capítulo inicial, já se vê que os olhos do rei se comprazem em ver o número ordinal V que acompanha o título de Paulo Borghese nas letras das colunas de seu protótipo, e o narrador, constantemente irônico, justifica: “Em rei seria defeito a modéstia” (SARAMAGO, 2002, p. 12).

Já a passarola é a expressão da harmonia, pois se tornou real a partir de quatro pilares equilibrados: a sabedoria do padre Bartolomeu de Gusmão, o trabalho braçal de Baltasar em conjunto com Blimunda, que também contribuiu com a sua sensibilidade e poder de visão, e a expressão artística de Domenico Scarlatti, que por meio da música amparou os três e trouxe Blimunda de volta à vida.

O convento simboliza a ascensão ao céu por meio de uma instituição religiosa impregnada pelos vícios do homem, que o narrador, constantemente, busca denunciar; já a passarola é a conjunção dos atributos humanos que levam a “trindade terrestre” ao céu efetivo que, até então, era lugar destinado aos anjos. Dessa forma, o céu/firmamento, em contraponto ao céu/morada dos justos, representa a reflexão constante sobre a condição humana, a libertação do homem da figura divina, o caráter de solidariedade entre os seres e o olhar relativizado das grandezas para aqueles que se fizeram sábios: “Toda a gente se admirava com o tamanho desmedido da pedra, Tão grande. Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão pequena” (SARAMAGO, 2002, p. 255).

O decorrer do tempo no romance revela o ciclo histórico que se perpetua, pois a filha dos reis casa-se com Fernando de Espanha, que viria a ser rei desse país, enquanto Gabriel, sobrinho de Baltasar, cresce para se tornar mais um dos trabalhadores a serviço do rei de Portugal, retomando a primeira epígrafe com a ideia de que os homens são levados a seu destino por quem pode fazê-lo: “só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada” (SARAMAGO, 2002, p. 305).

De um lado, o rei é símbolo de todo tipo de poder, que tolhe a liberdade humana, e suas ações concretizam-se por meio de outras milhares dos portugueses que o serviram, mesmo para o simples ato de se vestir, e que para dormir usa camisas

compridas de fimbrias bordadas. De outro, há o ex-soldado, que vive a pedir esmolas, de “vestes desaparelhadas”, descalço e sem a mão esquerda, perdida na guerra iniciada por aquele rei, para definir quem subiria ao trono da Espanha. Baltasar faz parte de uma galeria de personagens que simbolizam o povo, como na lista de nomes de A a Z de homens tirados à força de suas vidas, heróis imperfeitos e rudes, marginalizados pela história.

A rainha é retratada como a mulher vinda da Áustria para dar infantes à coroa. Não lhe são permitidos sentimentos; casada por procuração para assegurar a Grande Aliança, não tem prazeres, tanto pela religiosidade quanto pelo fato de o rei não a estimar como mulher. Assim como Baltasar só é inteiro nos sonhos, ela manifesta seus desejos apenas quando dorme. Não tem ação, pois, além de ser ignorada pelo marido, que a visita por obrigações reais e do casamento, é manipulada pelos frades, após revelar em confissão uma possível gravidez.

Em contraste à rainha tolhida, sem expressão, e à princesa “bexigosa”, “feia”, que não têm parte nas construções reais, há Blimunda Sete-Luas, mulher de força e sensibilidade singulares, que se opõe à época, à condição feminina e às diferenças sociais, e que terá papel fundamental na empreitada conduzida pelo padre Gusmão. Tal como a única mulher vidente em *Ensaio sobre a Cegueira* (SARAMAGO, 1995), apenas ela vê as vontades humanas, como se, em meio à escuridão, apenas uma pessoa livre, sensível, com sofrimentos, mas que conhece o amor, pudesse contemplar a matéria que compõe os seres. Dessa forma, Blimunda combina o popular, o fantástico, o maravilhoso, a perspectiva feminina e a compreensão do mundo, para auxiliar na construção da passarola.

O “padre voador” opõe-se aos representantes do clero descritos no primeiro capítulo: D. Nuno da Cunha, bispo inquisidor, e um “franciscano velho”. O romance contém muitos relatos acusatórios de que, principalmente em tempos de Inquisição, os assuntos terrenos parecem sobrepor-se à benevolência e à tolerância. O padre é uma das personalidades históricas deslocadas para a ficção, a qual tem o poder de materializar seus questionamentos profundos e ações de solidariedade, fazendo-o contrastar não apenas com os clérigos, mas com o pensamento predominante de seu tempo e sociedade, desvelado no início do romance.

A personagem revela possuir um modo pessoal de entender o relacionamento entre o divino e o humano e conecta os dois lados opostos no romance, no contraponto entre este homem poder falar ao rei como a um conhecido e ter amizade com uma condenada pelo Santo Ofício. Citado como o “maior homem que deu o século XVIII a Portugal”, por Camilo Castelo Branco (BASTO, 1946, p. 23), Bartolomeu nasceu em 1685, na Vila de Santos, no Brasil. Foi um incompreendido de seu tempo, por enxergar além, como expresso na fala da versão saramaguiana do padre Baltasar: “O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará” (SARAMAGO, 2002, p. 60). Na relação entre os dois amigos de mesma idade, os contrastes cedem lugar a uma complementação, pois a mão sem par do ex-soldado analfabeto, cuja vida foi feita de trabalho e guerra, concretiza as ideias do padre que, desde menino, demonstrou possuir habilidades intelectuais incomuns.

Considerado o primeiro cientista e inventor americano, já aos vinte anos Bartolomeu registrara um mecanismo para elevar um volume de água até a altura de cem metros, após perceber quanto esforço braçal era requerido para levar esse peso em subidas íngremes; no entanto, suas invenções eram frequentemente ridicularizadas. Em Lisboa, antes de completar o curso de Doutorado da Universidade de Coimbra, anunciou à corte que apresentaria, segundo suas próprias palavras, “um instrumento para andar pelo ar, da mesma sorte que pela terra e pelo mar, com muita mais brevidade” (BASTO, 1946, p. 47).

Enquanto os outros membros do clero são descritos como egoístas e indignos, o padre Bartolomeu representa a busca pela verdade e libertação. Provocou a ira do Santo Ofício pela simpatia e tolerância às práticas judaicas e, mesmo com a proteção inicial do rei, foi perseguido pela Inquisição, pois alegou-se que ele teria tentado enfeitiçar o monarca, por isso era seu protegido. Fugiu por duas vezes, uma para a Holanda e outra para Toledo. Reconhecido neste século como “magna figura do precursor da navegação aérea por meio dos aeróstatos” (BASTO, 1946, p. 100), morreu na Espanha, sozinho, como indigente.

Com base na mente inquieta dessa pessoa real, Saramago constrói sua personagem. Juntos, Baltasar, Blimunda e Bartolomeu formam uma trindade. Os dois primeiros, analfabetos, alcançam maior conhecimento do que os nobres, sacerdotes e

poetas, pois acreditam no sonho de um amigo. Baltasar representa a força física que se materializa na incompletude; Blimunda, a sabedoria que não provém de um sexto sentido, mas da apuração de um já existente e que, para pô-lo em ação, é preciso abster-se da influência da concretude do alimento; e Bartolomeu, o conhecimento que, para além de certezas, provoca mais e mais dúvidas. Equilibrando-se, os três constroem a Passarola, e ninguém é maior, ou subjugado. A eles, acrescenta-se Domenico Scarlatti, que simboliza a arte, com a música como elemento unificador e vivificador.

Enquanto a vontade dos poderosos finca no chão uma construção pesada (fruto do sangue e da pobreza, a remeter a um céu mítico), o que levaria o homem de fato a voar pelo ar, destacando-o do solo ordinário, de maneira muito simbólica, seria a vontade de numerosos homens. Assim, em contraste à vontade única e prevalecente do rei, o padre explica o “indecifrável mistério das vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito” (SARAMAGO, 2002, p. 124). Isto é, os diferentes anseios humanos podem conviver; os êxitos não precisam ser reservados a apenas alguns detentores do poder. Explicita-se uma visão muito próxima à de *A Maior Flor do Mundo*: a confiança nas possibilidades consequentes das vontades humanas, pois elas por vezes se desprendem por “as não merecerem as almas” (SARAMAGO, 2002, p. 194), como se essa força tão vigorosa fosse desprezada.

Em contraposição aos traços de submissão da rainha, egocentrismo do rei e corrupção do clero, aparecem o trabalho conjunto, o equilíbrio de um amor igualitário e a sensibilidade de Baltasar, Blimunda, Bartolomeu e Scarlatti, heróis imperfeitos: “[...] para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades” (SARAMAGO, 2002, p. 233). Os quatro têm papel na construção de algo muito maior do que eles mesmos, assim como a enorme flor do livro infantil. No entanto, o conhecimento do padre é descartado por sua época, a música de Scarlatti afunda no poço e Baltasar é queimado pela Inquisição. No final, nada mais existe, apenas a vontade de Baltasar é tomada por Blimunda, a qual “não subiu para as estrelas, se à terra pertencia” (SARAMAGO, 2002, p. 347). O destino do homem, portanto, pertence à própria Terra e é por ela e para ela (no sentido de comunhão com a própria humanidade) que ele deve agir.

Considerações finais

Os textos analisados são diferentes em extensão, repertório lexical, contrastes e referências culturais e históricas, no entanto, elementos primordiais do projeto literário de Saramago se mantêm, como a narração muito próxima do autor, a relevância dos inícios como guias e a prevalência dos desprezados e simples como protagonistas da construção de uma sociedade menos desigual.

O estilo de narrar encontra paralelos na metalinguagem e nas marcas da oralidade ao estabelecer uma comunicação com o leitor. Em *Memorial do Convento*, o diálogo é destinado a um interlocutor experiente em desvendar as pistas pelo caminho. Já em *A Maior Flor do Mundo*, o narrador do texto verbal, em união com o ilustrador, ensina a criança a apurar os mistérios da leitura de palavras e símbolos.

As páginas iniciais do livro infantil preparam o pequeno leitor para o encontro com um escritor genial e seus mundos possíveis. Já no romance, o primeiro capítulo revela-se preparação de uma base comparativa dos contrastes entre o poder e a subjugação. Quanto às personagens escolhidas como heroínas por Saramago, todas estão apartadas do poder e por ele são menosprezadas: uma simples criança de aldeia; um padre cuja inteligência é desprezada pela Igreja e pelo seu tempo; uma mulher pobre e com ares de feiticeira, facilmente condenável às fogueiras destinadas às “bruxas”; e um soldado maneta, maltrapilho e analfabeto. São eles que irão fazer o impossível e conjugar forças contra um sistema cruel. A relativização de valores é também vista nos “tamanhos”: todos consideram a basílica grandiosa, mas Baltasar a vê como “pequena” (SARAMAGO, 2002, p. 255); a flor, no início, é menor do que o dedo de uma criança, mas, ao fim, torna-se a maior do mundo.

Nas duas narrativas em estudo, são as “vontades humanas” que fazem o homem sair da superfície do solo rumo a uma direção mais elevada: a flor cresce pelos ares devido à vontade de um garoto; já a passarola leva os homens ao seu primeiro voo alimentada pelas vontades reunidas por Blimunda. A motivação para as duas ideias tem em

comum não um anseio egoísta, fruto da vaidade, como o convento de Dom João V, mas da solidariedade e da cooperação que nascem por meio do olhar. Blimunda e a criança veem o que outros, por vezes, escolhem ignorar: o sofrimento dos mais fracos e as vontades no âmago dos seres humanos. Esses heróis imperfeitos têm na cooperação o maior atributo, pois o menino não mede esforços pelo seu ideal e pelos amigos, e Bartolomeu, Baltasar, Blimunda e Domênico agem em comunhão de saber e espírito por um objetivo maior e comum: a ascensão do homem propalada pela ciência. A vontade individual, quando em desequilíbrio com o bem social, fomentada e intensificada pelo poder, traz sofrimento e perdas à sociedade, já a vontade humana em prol da coletividade torna-se uma esperança, que não parte do monumento grandioso e estático erguido por um rei, mas dos percursos de uma criança e de quatro amigos.

Evidencia-se um conteúdo social em que a união se opõe ao individualismo e à exclusão tão presentes no mundo contemporâneo quanto no Portugal do século XVIII. O sofrimento nos pés feridos e envoltos em sangue do menino é fruto de seu próprio altruísmo, já a crueldade das condições análogas à escravidão nasce da tirania dos poderosos. Não obstante, os textos revelam a crença persistente no ser humano, por meio de valores como a troca de cuidados inesperada entre uma criança e uma flor e a amizade entre três pessoas tão diferentes como um padre intelectual em busca de um deus uno, uma mulher envolta por mistérios, que ousa enxergar o próximo, e um ex-soldado, que, após perder uma das mãos, usa a que lhe sobra para construir um sonho. A passarola incendiou-se, porém, ao seu tempo, a solidariedade e a união emergem como alternativas à realidade opressora e como reconstrução de um sentido para a vida.

Os livros de Saramago dirigidos ao público adulto apontam para os resultados de um mundo em desequilíbrio. Em *Memorial do Convento*, a construção da passarola rui; em *Ensaio sobre a Cegueira*, o mundo colapsa em meio ao caos; em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 2008), o subversivo filho de Deus não consegue frustrar o plano divino de dominação. Já no livro infantil, a ação do menino desenvolve-se para além do esperado, garantindo uma troca harmônica entre protetores e protegidos, os seres humanos e a natureza. Por isso, essa poderia vir a ser a mais linda história de todas, por tratar de mundos possíveis, mas ainda irreais. O mundo dos adultos é o cenário em que o poder, a ganância e a religiosidade pretensa dominam e desqualificam o ser

humano e as suas possibilidades, além de desprezarem a ciência. Já as crianças, se aprenderem a olhar com ternura o sofrimento de algo tão frágil quanto uma flor que nasce sozinha em um ambiente que lhe é hostil e estiverem dispostas a agir para interferir nesse quadro doloroso, poderão estar aptas a reconstruir um mundo em que o respeito pela dignidade humana, a generosidade e os cuidados com o planeta transformem-se em uma possível realidade, como uma nova chance para o desabrochar da humanidade.

Quase vinte anos após o consagrado *Memorial do Convento*, parte de sua mensagem é retomada em *A Maior Flor do Mundo*, em que o autor usa sua habilidade de contador de histórias para alcançar o seu leitor até então menos provável: a criança, dilatando, dessa forma, não apenas o universo daqueles que são leitores de Saramago, mas o alcance de sua investigação do mundo e de sua vontade de nele intervir.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. *A Consistência dos Sonhos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.
- _____. *As palavras de Saramago*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.
- BASTO, Artur de Magalhães. *Porto e Brasil: Figuras e Factos da História Luso Brasileira*. Porto: Progredior, 1946.
- BÍBLIA. Português. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- FERREIRA, Joaquim. *História de Portugal*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1951.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 120, p. 124-136, abr. 1991.
- MARTINS, Manuel Frias. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de João Caetano. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.
- _____. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. O homem faz-se a si próprio. Entrevista concedida a Rodrigues Silva. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa. Seção Tema, p. 11-14, abr. 1997.
- _____. *Memorial do Convento*. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O Memorial do Convento, de José Saramago: Apontamentos*. Portugal, 1986. (Depoimento concedido a Mário Ventura). Disponível em: <www.formate.com/mediateca/download.../5791-2679248.html>. Acesso em 14 mar. 2021.
- _____. *O Tempo e a História*. Évora: Universidade de Évora, 1999.
- _____. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Caminho, 1982.

Recebido em 15/05/2021.

Aprovado em 09/07/2021.