

JOSÉ SARAMAGO E A BUSCA POR CONTAR HISTÓRIAS: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA EM *A MAIOR FLOR DO MUNDO*

FERREIRA, Raquel da Silva¹

THIMÓTEO, Saulo Gomes (Coautor)²

RESUMO: O presente trabalho propõe-se a analisar a estrutura da narrativa do livro infantil *A maior flor do mundo* (2001), de José Saramago. Reconhecido internacionalmente, Saramago não é apenas um autor de romances consagrados, tendo escrito, além de crônicas, poemas e peças teatrais, textos infantis que se mostram subestimados pela crítica, apesar de serem uma faceta igualmente relevante da sua obra. Essa obra rompe com o processo tradicional de narração, constituindo-se como uma espécie de metaficção para crianças, propondo um jogo com o leitor, o qual é inserido no processo de construção da narrativa. Assim, essa pesquisa se divide em duas etapas principais: inicialmente, na análise das funções invariantes, do conto *A maior flor do mundo*, observar-se-á como essas funções se delineiam no livro de Saramago. Para tanto, os estudos de Nelly Novaes Coelho, sobre a estrutura dos contos maravilhosos, serão utilizados como aporte teórico; no segundo momento, este trabalho fará uma análise estrutural da narrativa, com base nos três níveis de descrição propostos por Roland Barthes, os quais compõem os elementos basilares de toda narrativa: o nível das funções, o nível das ações, e o nível das narrações.

PALAVRAS-CHAVE: A maior flor do mundo. José Saramago. Roland Barthes. Estrutura narrativa.

1 A ESTRADA ABERTA

A narrativa, conforme Roland Barthes, no texto “Introdução à análise estrutural da narrativa”, pode ser sustentada pela linguagem (articulada, oral, ou escrita), pela imagem (fixa ou móvel), pelo gesto, ou pela mistura desses elementos; e está presente em uma grande variedade de gêneros: no conto, no mito, na lenda, na fábula, na novela, na história, no drama, dentre outros. Além dessa multiplicidade

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal da Fronteira Sul. E-mail: raquelsecfb@mail.com

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor do Magistério Superior na Universidade Federal da Fronteira Sul. E-mail: saulo.thimoteo@uffs.edu.br

de formas, “quase infinitas”, o autor afirma que a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares e em todas as sociedades:

[...] a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, trans-cultural; a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 2011, p. 19)

Tudo se pode formular como narrativa: Ulisses empreende a viagem de regresso a Ítaca na *Odisseia*; Luísa sonha um amor romântico com um primo ironicamente real em *O primo Basílio*; Brás Cubas tenta matar o tédio do além-vida contando fatos de sua vida em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O escritor português José Saramago, por sua vez, também fará em toda sua obra uma constante procura pela compreensão (do ser humano, da sociedade, da história etc.). É o que também se realiza no conto infantil *A maior flor do mundo* (2001), por meio de um personagem que enfrenta uma viagem insólita, em busca do desconhecido, e no qual se pode analisar precisamente a estrutura da narrativa do conto infantil, aliando-se aos estudos de Barthes as contribuições teóricas de Nelly Novaes Coelho.

Em *A maior flor do mundo*, José Saramago rompe com o processo tradicional de narração e insere o leitor no processo de construção da narrativa, ou seja, de sua escritura, contando-lhe um esboço da história que gostaria de escrever e convidando-o, ao final, a contá-la à sua maneira. No texto, Saramago inicia dialogando com o leitor, confidenciando-lhe que não sabe escrever histórias para crianças, e desse modo, ao concluir a narrativa, convida o leitor a escrever uma história única, muito mais bonita do que a dele, perpetuando assim, sua narrativa:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças... (SARAMAGO, 2001, p. 26)

A narrativa de Saramago alia duas esferas altamente significativas: por um lado, é uma espécie de metaficção para crianças, em que a história é contada em

forma de jogo, com as peças da narrativa sendo antes sugeridas que impostas; e, por outro, mostra-se o modo saramaguiano de narrar, também elaborado nos romances, em que se constrói uma escritura³ pautada por um desassossego dos personagens (e do próprio narrador) que se pretende transformar num desassossego no leitor.

A maior flor do mundo advém de uma crônica da década de 70, intitulada “Histórias para crianças”, cujo texto corresponde quase que integralmente à narrativa adaptada ao público infantil. Essa narrativa, que funde real e imaginário, discorre sobre as aventuras de um menino, cuja presença configura-se em um arquétipo da busca pelo desconhecido: a criança parte de sua casa, percorre um longo trajeto, encontra uma flor murcha e, cumprida a difícil missão de socorrê-la, indo incontáveis vezes à procura de água, faz com que ela cresça de modo fantástico, tornando-se a maior flor do mundo. Graças a isso, seus pais, já preocupados pela ausência do filho, norteiam-se por tão estranha flor e se reencontram, fazendo com que o menino volte à aldeia, reconhecido como uma espécie de herói: “Quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra 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, 2001, p. 24)

2 O CAMINHO A SE TRILHAR

As histórias todas parecem uma mesma história, partindo de tempos imemoriais até a contemporaneidade, conforme já apontado. Projetados nessas histórias, encontram-se os *arquétipos*, representações de experiências comuns a todos os seres humanos, que vêm sendo repetidas ao longo das gerações, e armazenadas no inconsciente coletivo.

Consonante a isso, Nelly Novaes Coelho, com base em estudos de Carl Gustav Jung, afirma, no livro *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*, que os arquétipos surgem da existência de um fundo psíquico comum e inconsciente e dão forma a impulsos psíquicos e comuns a todos os homens. De acordo com a autora,

³ Adota-se, neste trabalho, o conceito de escritura proposto por Roland Barthes: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve.” (BARTHES, 2012, p. 57).

reis, rainhas, príncipes, fadas, bruxas, duendes, objetos mágicos, profecias, obstáculos, ameaças, auxiliares, provas quase impossíveis de serem vencidas são símbolos de situações arquetípicas: vivências éticas, sociais, existenciais etc. que vêm sendo revividas desde a origem dos tempos, sob diferentes formas, em virtude do desejo de auto realização do *eu* em relação ao outro (ao mundo) que impulsiona o ser humano. (COELHO, 2003, p. 117)

Desse modo, os arquétipos são figuras que estão presentes no imaginário das pessoas, construídas desde a infância, que servem para dar sentido às histórias que perpassam gerações, possibilitando aos indivíduos externarem o que existe em seus inconscientes.

Conforme a mesma autora, em *A literatura infantil: gênero ou forma?*, a maneira de solucionar os problemas mais difíceis, como faz o personagem do livro em análise, recorrendo a expoentes mágicos ou incomuns, capaz de satisfazer os desejos mais impossíveis, faz parte do *maravilhoso*. Segundo a autora, tais soluções atendem a uma aspiração profunda da alma humana: resolver os problemas insuperáveis ou conquistar algo aparentemente inalcançável, como é o caso do herói de *A maior flor do mundo*.

O *maravilhoso* foi a fonte privilegiada e misteriosa de onde nasceu a literatura:

Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2000, p. 172)

E se, por um lado, as histórias tradicionais com cunho maravilhoso servem-se dessas temáticas, por outro, de um ponto de vista estrutural, elas também se construiriam segundo um esquema gradual de evolução. Seria o que Vladimir Propp, teórico do Formalismo Russo, estabeleceria como a morfologia do gênero conto maravilhoso (com suas 31 funções) e que Nelly Novaes Coelho sintetizaria em seis funções invariantes:

- 1- *uma situação de crise ou mudança*: toda efabulação dos contos maravilhosos tem como motivo desencadeante uma situação de desequilíbrio da normalidade, a qual se transforma em desafio para o herói;

- 2- *aspiração, desígnio ou obediência*: o desafio é aceito pelo herói como um ideal, aspiração ou desígnio a ser alcançado;
- 3- *viagem*: a condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa: o herói empreende uma viagem ou se desloca para um lugar estranho, não-familiar;
- 4- *desafio ou obstáculo*: há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói;
- 5- *mediação*: surge sempre um mediador entre o herói e o objetivo que está difícil de ser alcançado, isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer;
- 6- *conquista*: o herói vence ou conquista o objetivo almejado. (COELHO, 2003, p. 113).

Entende-se por *função invariante* “a ‘ordem’ e a consequente ‘partida’ vinculada a uma ‘busca’”. (idem, p.111) Essas funções invariantes dos contos maravilhosos se delineiam no texto *A maior flor do mundo*, com base nas ações do personagem, da seguinte maneira:

- 1- *Situação de crise ou mudança*: no livro, o menino está nos fundos do seu quintal, o qual simboliza a situação inicial, familiar, quando surge uma situação de desequilíbrio da normalidade. “Em certa altura, chegou ao limite das terras até onde se aventurara sozinho”. (SARAMAGO, 2001, p. 10) Daí em diante, surge o ambiente desconhecido, não explorado pelo personagem, que decide avançar para conhecê-lo. Verifica-se que é necessário que haja essa situação, pois é ela que deflagrará a narrativa, e esse desassossego do menino que faz com que ele não permaneça imóvel.
- 2- *Aspiração, desígnio ou obediência*: o personagem da história aceita o desafio que lhe surge: “Dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: ‘Vou ou não vou?’. E foi.” (SARAMAGO, 2001, p.10) Aqui, o personagem se questiona se deve ou não seguir adiante e percorrer aquele espaço que até então não conhecia e, num impulso, sem muito hesitar, “sem literatura”, decide avançá-lo.
- 3- *Viagem*: no texto, o menino empreende uma viagem para um ambiente estranho e desconhecido: “Dali para diante começava o planeta Marte, efeito literário que ele não tem responsabilidade, mas com que a liberdade do autor acha poder hoje aconchegar a frase.” (SARAMAGO, 2001, p.10) Nesse trecho, verifica-se que Saramago utiliza uma metáfora para chamar o novo ambiente a ser explorado pelo menino, para expressar quão distante ele estava de sua casa, e explica ao leitor que o narrador sentiu-se com a liberdade para utilizar tal “efeito literário”.

Continuando a viagem, o autor vai revelando o trajeto percorrido pelo personagem, mostrando todo o deslocamento feito pelo menino: “Resolveu cortar a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas [...]” (idem, p.12); “Andou, andou, foram rareando as árvores, e agora havia uma charneca rasa, de mato ralo e seco [...]” (idem, p.15). Ainda na continuação dessa viagem, “Deu-se o menino o trabalho de subir a encosta, e quando chegou lá acima, que viu ele?” (idem, p.15). É nesse momento que o menino se depara com a flor mirrada, necessitada de sua ajuda.

- 4- *Desafio ou obstáculo*: nessa viagem, o personagem encontra um desafio, que é a flor murcha: “[...] que viu ele? Nem a sorte nem a morte, nem as tábuas do destino... Era só uma flor. Mas tão caída, tão murcha, que o menino se achegou, de cansado.” (idem, p.15) Aqui, o autor coloca que a “coisa” encontrada não se tratava de algo bom (sorte), nem ruim (morte) pois era apenas uma flor, o que poderia não se configurar em um desafio para o menino. No entanto, por ser um menino “especial de história” (como o próprio narrador o denomina), o personagem achou que tinha de salvá-la. Outro aspecto que pode ser observado nesse excerto, é que o autor introduz uma pergunta (“que viu ele?”) que precede o momento de maior tensão da narrativa, no qual a flor murcha é avistada pelo menino.

Na sequência, surge um obstáculo ao menino, que é a distância entre o rio e a flor: “[...] Mas que é da água? Ali, no alto, nem pinga. Cá por baixo, só no rio, e esse que longe estava!...” (idem, p. 15). Sem se importar com tamanha distância, “Desce o menino a montanha, atravessa o mundo todo, chega ao grande rio Nilo, no côncavo das mãos recolhe quanto de água lá cabia, volta o mundo a atravessar [...] Vinte vezes cá e lá, cem mil viagens à Lua [...]” (idem, p.17). Observa-se neste trecho a inserção de outras metáforas para expressar a enorme distância que separava a flor e o rio, bem como a grande dificuldade que foi para o menino carregar gotas de água até a flor sedenta que, ao final, acaba vencido pelo cansaço e adormecendo debaixo da flor, já “aprumada”.

- 5- *Mediação*: surge então, um auxiliar mágico, que é a flor, a qual cresceu de maneira desmedida, como um pinheiro, configurando-se como o expoente mágico: “Correram tudo, já em lágrimas tantas, e era quase sol-pôr quando levantaram os olhos e viram ao longe uma flor enorme que ninguém se lembrava

que estivesse ali.” (idem, p. 20) Essa flor que pareceu reviver, voltou então a soltar perfumes e crescia de modo tão desproporcional que o narrador chega a compará-la a um carvalho: “[...] Mas a flor aprumada já dava cheiro no ar, e como se fosse um carvalho deitava sombra no chão.” (idem, p. 17)

Depois disso, a flor acaba por servir de indicadora do caminho aos pais do menino, que graças à aparição dessa estranha flor norteiam-se e tomam o caminho de encontro ao filho: “[...] subiram a colina e deram com o menino adormecido. Sobre ele, resguardando-o do fresco da tarde, estava uma grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris.” (idem, p. 20) Nesse trecho, pode-se perceber que a flor emite uma resposta às ações do menino, que, outrora protetor da planta é agora protegido e abrigado por ela, ou seja, há uma inversão de papéis entre os personagens.

- 6- *Conquista*: o personagem consegue salvar a flor murcha: “[...] Mas a flor aprumada já dava cheiro no ar, e como se fosse um carvalho deitava sombra no chão.” (idem, p. 17) Assim, pela grandeza desse gesto, o menino é reconhecido como um herói, pelos habitantes da aldeia: “Este menino foi levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre.” (idem, p. 22) e por isso, “quando depois passava pelas ruas, as pessoas diziam que ele saíra da aldeia para ir fazer um coisa que era muito maior que o seu tamanho e do que todos os tamanhos.” (idem, p. 24)

Percebe-se, na análise acima, a similaridade que há entre as seis funções invariantes dos contos maravilhosos e as constantes básicas do viver humano: todo ser humano, na vida real, passa por crises e contínuas transformações; possui ideais a serem atingidos para sua autorrealização; enfrenta obstáculos que o distanciam do que quer ser alcançado; recebe auxílios que o ajudam a avançar; e, por fim, surge a conquista, o "final feliz", quando se alcança o almejado e em consequência, a autorrealização.

Observa-se, com isso, que José Saramago cria, em seu texto, um espaço lúdico ao mesmo tempo em que contempla indagações sobre o mundo e sobre o homem, possibilitando ao leitor uma reflexão sobre essas questões. Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho afirma que é por essa correlação entre as coordenadas invariantes do universo literário e do universo humano, que se torna possível compreender a fascinação que as narrativas maravilhosas exercem sobre o espírito humano:

O leitor ou ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem realizar-se: os obstáculos se aplainam, o mal é castigado, o bem é premiado e a vitória dos heróis e heroínas é completa e perene... Daí o prazer interior ou a sensação de auto-realização que os contos de fadas ou contos maravilhosos transmitem. (COELHO, 2003, p. 114)

Entretanto, Saramago, afastando-se um pouco disso, não produz uma conclusão, um fechamento (o que também acontece em seus romances), pois os seus personagens (funcionando como projeções do ser humano) são seres em contínua formação e aprimoramento, nunca estando totalmente realizados. O “menino especial de história” de Saramago funciona como o desassossego, de modo que a aventura contada funciona como ponto de partida para novas aventuras sonhadas.

Depois de uma análise das funções invariantes, presentes no conto maravilhoso *A maior flor do mundo*, parte-se agora para uma análise da estrutura dessa mesma narrativa, utilizando-se para tal das contribuições teóricas de Roland Barthes. Em seu texto “Introdução à análise estrutural da narrativa”, o teórico afirma que “ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e regras.” (BARTHES, 2011, pp. 20-21) Assim, embora o sistema a ser apresentado aplique-se – teoricamente – a todas as narrativas, inclusive às de Saramago, pretende-se nesse artigo, aliar a essa estruturação uma subjetividade (sensibilidade) presente no autor que a propôs, estabelecendo-se assim, o estilo saramaguiano de narrar, ou seja, sua escritura.

Para Barthes, os elementos da narrativa dividem-se em três níveis de descrição, a saber: o das *Funções*, que é o menor dos níveis, ou seja, os pormenores; o das *Ações*, que é o nível de descrição dos personagens (atitudes, movimentos, motivações etc.); e o nível das *Narrações*, no qual se problematiza a voz do narrador, o “doador da narrativa”.

O nível das *Funções* diz respeito à forma como cada elemento “funciona” na narrativa. Barthes divide este nível em duas unidades: a) “funções” e b) “índices”. A primeira refere-se à nomeação dos elementos, e a segunda refere-se à sua significação, ou seja, ambas podem ser pontuadas como os símbolos que emanam da narrativa: alguns apenas para nomear, outros com uma conotação mais profunda, metafórica.

Consonante a isso, no livro *A maior flor do mundo*, percebe-se, com relação à nomeação dos elementos centrais, o emprego por parte do autor de nomes como “a flor” e “o menino”, por exemplo, os quais são peças-chave na narrativa, que funcionariam de outra maneira caso fossem substituídos, por exemplo, por “o homem”, “o arbusto”, como se nota em: “E como este menino era especial de história, achou que tinha de salvar a flor.” (SARAMAGO, 2001, p. 15) Verifica-se, com isso, que Saramago escolhe utilizar, como personagem central da história, um menino, funcionando como uma metáfora da infância, a qual se constitui por um período de maior liberdade, de curiosidade e de busca pelo desconhecido, e constrói como elemento central a flor, funcionando como metáfora da fragilidade e da necessidade do cuidado do outro.⁴

Com relação à significação dos elementos na segunda unidade, “dos índices”, nota-se que há um motivo, dentro da narrativa de Saramago, para a história se passar numa “aldeia”, para o menino recolher água no “côncavo das mãos”, para se empreender “mil viagens à Lua”. Nesse sentido, Barthes afirma que “mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada” (BARTHES, 2011, p. 29), ou seja, alguns detalhes, mesmo aparentando nada significarem na narrativa, possuem um porquê de terem sido incluídos pelo autor, uma significação, um indicativo de algo, no sentido de compor a cena.

Para Barthes, as unidades (subclasses) da classe das *funções* não possuem todas a mesma importância. Algumas se constituem em articulações da narrativa e são chamadas de *funções cardinais* (ou núcleos), enquanto outras servem apenas para preencher o espaço narrativo que separa as funções-articulações, e são chamadas de *catálises*.

⁴ Outro exemplo disso pode ser observado no livro infantil *O silêncio da água* (2011), em que Saramago insere, como peças principais da história, um menino e um peixe, os quais possuem uma outra significação nesse contexto. A narrativa conta a aventura de um menino que está pescando nas margens do rio Tejo quando um peixe enorme lhe mordisca o isco, prende-se ao anzol, arrebenta-lhe a linha e consegue escapar. O menino, então, volta para casa, conserta o anzol e retorna para pescar o peixe, porém já não encontra mais nada, a não ser o silêncio da água. No entanto, esse menino não deixa entristecer-se por completo, pois o peixe, com o seu anzol enganchado nas guelras, agora tinha uma marca sua, e então lhe pertencia.

No nível das *Funções*, Barthes trata da ideia de sequência, ou seja, a sucessão dos núcleos das funções, que vão dando linearidade à narrativa, podendo-se comparar a uma estruturação em capítulos. Na narrativa em análise, observa-se que há o “núcleo do menino”, o “núcleo da flor murcha”, o “núcleo da busca da água”, o “núcleo da flor viva”, o “núcleo da busca dos pais” e o “núcleo do regresso”.

Percebe-se, aqui, certa similaridade com as “etapas” (funções invariantes) dos contos maravilhosos, abordadas anteriormente, formuladas por Nelly Novaes Coelho, com base em estudos de Propp: o núcleo do menino assemelha-se à situação de crise ou mudança, pois nele o personagem chega ao limite das terras onde se aventurava e decide ir adiante; o núcleo da flor murcha assemelha-se ao desafio ou obstáculo, pois nele o menino encontra a flor sedenta (desafio) e decide buscar água no rio longínquo (obstáculo), conectando-se também ao do desígnio, pois, nesse núcleo, desperta no menino o desejo de salvar a flor; o núcleo da busca dos pais assemelha-se à mediação, já que, nesse núcleo, a flor age como um auxiliar mágico, indicando-lhes o caminho para encontrarem o filho; o núcleo da flor viva e o núcleo do regresso correspondem à conquista, pois, por ter salvado a flor, o menino é reconhecido como um herói em seu retorno pelos habitantes da aldeia. A viagem, por sua vez, contempla todos os núcleos da narrativa, pois começa no núcleo do menino e se estende até o núcleo do regresso.

Em *A maior flor do mundo*, para além disso, pode-se verificar, por exemplo, que entre o núcleo do menino e o núcleo da flor murcha, existem informações secundárias (catálises) sobre o estado de ânimo do personagem e sobre a paisagem que o cercava: “Ó que feliz ia o menino! Andou, andou, foram rareando as árvores, e agora havia uma charneca rasa, de mato ralo e seco, e no meio dela uma inóspita colina redonda como uma tigela voltada.” (SARAMAGO, 2001, p. 15) Verifica-se, nesse caso, que o espaço que separa o *menino* da *flor murcha*, é preenchido por descrições ou incidentes menores que separam dois núcleos ou momentos distintos da história, funcionando como uma costura entre as partes, e dando progressão à narrativa.

As unidades da classe dos *Índices*, por sua vez, dividem-se em outras duas subclasses chamadas de *índices* e *informantes*. Os primeiros remetem a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera, enquanto os segundos servem para identificar, para situar o leitor no tempo e no espaço da narrativa. Conforme Barthes aponta, “os índices têm sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o têm,

pelo menos no nível da história: são dados puros imediatamente significantes.” (BARTHES, 2011, p. 35)

Sendo assim, pode-se afirmar que as catálises são as informações secundárias que conectam os núcleos da narrativa, ao passo que os informantes atuam na esfera da descrição da cena, compondo elementos que, como o próprio termo aponta, dão mais informações ao leitor sobre a cena apresentada. Nesse sentido, em *A maior flor do mundo*, verificam-se, por exemplo, com relação à subclasse dos *informantes*, as informações sobre a paisagem que cercava o menino: “Resolveu cortar a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de companhias brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho [...]” (SARAMAGO, 2001, p. 12)

Quanto à subclasse dos *índices*, por sua vez, observa-se que são as informações que podem extrapolar da mera menção descritiva e atuar mais no campo simbólico, metafórico, como, por exemplo, as informações sobre a quantidade de água carregada pelo menino, a quantidade de idas e vindas, a distância percorrida entre a flor até o rio: “[...] 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, 2001, p. 17). Nota-se, aqui, que o fragmento não é feito apenas para informar, mas também como uma referência simbólica: as cem mil viagens à Lua expressam o esforço demasiado do menino para ajudar quem dele necessita; o sangue nos pés descalços demonstra a sua persistência, a qual supera sua dor e seu cansaço físico, já que o sangue nos pés frágeis e descalços não o faz renunciar sua missão; as três gotas que foram levadas até a flor expressam a boa ação do menino, a sua parcela de contribuição no mundo, demonstrando seu compromisso com o outro.

Desse modo, entende-se, quanto ao nível das Funções, que esse é composto por duas unidades menores, denominadas funções e índices, as quais se dividem em duas outras subclasses: a primeira em núcleos, os quais são as articulações da narrativa, e em catálises, as quais servem para preencher o espaço narrativo e conectar os núcleos; e a segunda, em índices, os quais ultrapassam a mera descrição, remetendo a um sentimento, a um caráter, a uma atmosfera, e informantes, os quais descrevem a cena e situam o leitor.

O nível seguinte proposto por Barthes, o das *Ações*, é onde se descrevem especificamente os personagens, os quais são os seres a quem se ligam as funções e/ou índices e que fazem a narrativa. Nesse nível, Barthes trata da classificação na qual os personagens são ordenados por pares: Sujeito/Objeto; Doador/Destinatário. Segundo Barthes,

como esta participação se ordena por pares, o mundo infinito dos personagens é ele também submetido a uma estrutura paradigmática (sujeito/objeto, doador/destinatário, adjuvante/oponente), projetada ao longo da narrativa; e como o actante, define uma classe, ele pode se preencher com atores diferentes, mobilizados segundo regras de multiplicação, de substituição ou de carência. (BARTHES, 2011, p. 45)

O autor menciona que estamos habituados a acentuar, muitas vezes de forma retorcida/equivocada, um personagem entre outros. Desse modo, Roland Barthes, com base em estudos de A. J. Greimas, propõe a descrição dos personagens não segundo o que são, mas pelo que fazem na narrativa, tendo como elementos de articulação três eixos semânticos, que podem ser aplicados aos personagens do livro de Saramago, a saber: a comunicação, o desejo (ou a busca) e a prova.

Esse primeiro eixo semântico, o da comunicação, refere-se à interação entre os personagens da narrativa, que dialogam entre si. Quanto a isso, verifica-se, na narrativa de Saramago, que há uma interação entre os seguintes pares de personagens: há um narrador que se comunica com um leitor, há o menino que se comunica com ele mesmo (“Vou ou não vou?”), e há a flor que, em sua “ação imóvel” de mostrar-se seca, acaba por sugerir a demanda de que o menino faça algo para salvá-la.

O eixo semântico do desejo (ou da busca) refere-se à aspiração, ao querer dos personagens de ir à busca da realização de seus objetivos. Concernente a esse eixo, observa-se que há no menino o desejo de partir em busca pelo desconhecido, há a busca do narrador por contar a história, e há também o desejo do narrador por um leitor que dê continuidade à sua narrativa.

O eixo semântico da prova por sua vez, refere-se à necessidade, ao desejo dos personagens de demonstrarem que são capazes de realizarem aquilo que se propõem a fazer. Na narrativa em análise, observa-se que narrador quer conseguir

mostrar que consegue contar a história, e que o menino tenta provar para si mesmo que consegue salvar a flor sedenta.

Como complementação, pode-se perceber que esses três eixos semânticos podem ser associados às seis funções invariantes propostas por Propp, abordadas anteriormente: o eixo da comunicação associa-se com a situação de mudança, já que nessa etapa inicial o menino comunica-se consigo mesmo e deflagra a decisão de se aventurar no ambiente desconhecido; o eixo do desejo (ou da busca) conecta-se com o desígnio e a viagem, pois nestas etapas desperta no menino o desejo de salvar a flor, sendo que para isso, ele precisa partir em busca da água; o eixo da prova engloba tanto o obstáculo quanto a conquista, pois na primeira apresenta-se o desafio a ser vencido e uma vez efetivado, o menino consegue salvar a flor e dela recebe auxílio para ser encontrado.

Em linhas gerais, percebe-se, em *A maior flor do mundo*, que não há um sujeito único que age na narrativa, pois cada personagem, mesmo secundário, é, na obra, o herói de seu próprio “momento”: o narrador, o menino, a flor. O narrador é o personagem da primeira sequência da obra, ele inicia dialogando com o leitor, informando-o de sua dificuldade em escrever histórias para crianças e reaparece ao final da narrativa, novamente dialogando com o leitor, convidando-o a recontar a história que acabou de ler. O menino é o personagem que se desloca durante toda a narrativa. Ele sai pelos fundos do quintal, se depara com o início do planeta Marte, metáfora para o reino desconhecido e desafiador, e decide ir adiante, caminhando pelos campos e bosques até que encontra a flor necessitando de ajuda e corre para buscar-lhe a água. Surge, então, a sequência da flor, que, “aprumada”, começa a dar cheiro e sombra, e abrigo ao menino que adormece sob uma de suas pétalas, além de indicar aos pais e vizinhos onde estava a criança desaparecida. Após a sequência da flor, o menino assume uma nova sequência. Ele é, então, levado para casa, e “rodeado de todo o respeito, como obra de milagre.” (SARAMAGO, 2001, p. 22)

Observa-se, com isso, que ocorre sempre uma relação paradigmática, na narrativa em análise: narrador/leitor; menino/desconhecido; menino/flor; flor/menino; pais/flor; menino/aldeia. Essa é a ideia de Barthes: tudo na narrativa acontece por pares, ou seja, há sempre uma dualidade nos três eixos semânticos, já mencionados, e tudo o que ocorre são ações em interações.

No nível das *Narrações*, por sua vez, Barthes problematiza a voz do narrador, o “doador da narrativa”. Conforme o autor, geralmente “estuda-se o 'autor' de um romance sem se perguntar, além disso, se ele é bem o 'narrador'.” (BARTHES, 2011, pp. 48-49) Nesse nível, o teórico francês apresenta três concepções para a narração: a) a narrativa é emitida por uma pessoa, com um nome, sendo um indivíduo plenamente identificado; b) narrador como uma espécie de consciência total, de um ponto de vista superior e onipresente; c) o narrador deve limitar sua narrativa ao que podem observar ou saber os personagens, como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa.

Aliando-se a isso, pode-se atribuir em *A maior flor do mundo* uma mescla dessas três concepções: é um narrador que é personificação do autor (inclusive pela ilustração); mas é também um articulador da história (que finge não saber o que as personagens farão, mesmo sendo ele quem articula); e também é um narrador que brinca como observador dos seus personagens, tornando o menino e a flor como se fossem emissores compartilhados da narrativa, juntamente com ele.

Com relação à primeira concepção mencionada, observa-se que a ilustração de João Caetano para a figura do narrador, é claramente inspirada nos traços de José Saramago (Anexo A). Em associação a essa comparação entre narrador e autor, José Saramago afirma no texto “O autor como narrador” que a narrativa é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços de seu autor. Para Saramago, “um livro não está formado somente por personagens, conflitos, [...] lances, peripécias, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor.” (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, p. 88)

Contudo, Roland Barthes apenas nomeia as concepções abordadas acima, mas as julga incompletas:

Estas três concepções são igualmente constrangedoras na medida em que parecem todas três ver no narrador e nos personagens pessoas reais, “vivas” [...], como se a narrativa se determinasse originalmente em seu nível referencial (trata-se de concepções igualmente “realistas”). [...] Narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”; o autor de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa [...] (BARTHES, 2011, p. 50).

Desse modo, Barthes estabelece que a narrativa compreende dois sistemas de signos: pessoal e apessoal (1ª e 3ª pessoa, respectivamente). Nesse sentido, em *A maior flor do mundo*, observa-se que há uma mescla desses dois sistemas. A história começa e termina totalmente pessoal, como se pode conferir nestes exemplos: “Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia.” (SARAMAGO, 2001, p. 6). “Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças.” (SARAMAGO, 2001, p. 26) Mas, observa-se também, a presença de um momento apessoal no meio da narrativa, no qual se insere a história, como por exemplo: “O menino adormeceu debaixo da flor. Passaram as horas, e os pais, como é de costume nestes casos, começaram a afligir-se muito. Saiu toda a família e mais vizinhos à busca do menino perdido. E não o acharam.” (SARAMAGO, 2001, p. 18)

Diante das duas concepções apresentadas, pode-se perceber que José Saramago e Roland Barthes têm entendimentos distintos sobre a questão do narrador: para Saramago, o *autor* é o próprio *texto*, sendo que este é uma tentativa de ser a melhor forma de representar aquele, e, mesmo o autor se retirando, uma parcela de si permanecerá no texto. Barthes, por sua vez, tem a visão de que tudo acontece *no* texto. Para o teórico, “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu” [...]” (BARTHES, 2011, p. 59). Assim, para Barthes, o autor nunca será mais do que aquele escreve, pois a escrita torna-se independente do sujeito que a escreveu.

Como forma de aproximação dessas concepções, pode-se perceber que o autor é aquele que põe em jogo as peças da narrativa e que, uma vez feitos os lances, ela adquire vida própria, através dos olhos do leitor (como quer Barthes). Mas não se pode ignorar que o próprio ato de jogar as peças em determinada direção, e não outra, faz com que o autor perpetuamente se insinue na sua narrativa, mesmo que não possa mais agir sobre ela (como quer Saramago).

Ainda sobre a figura do autor/narrador de *A maior flor do mundo*, José Saramago insere o leitor no processo de construção da narrativa, contando-lhe um esboço da história que gostaria de escrever e convidando-o, ao final, a contá-la à sua maneira, utilizando-se de sua própria linguagem. Logo no início do texto, em um momento metatextual, o leitor é surpreendido por um narrador preocupado, que lhe

confidenciam, e ao mesmo tempo se desculpa por não saber escrever histórias para crianças.

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 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, 2001, p. 2)

Observa-se que isso se trata de uma provocação, por parte do autor, que foge do tradicional, e introduz ao invés da fórmula encantatória do “Era uma vez”, o igualmente belo “na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia” tencionando produzir um estranhamento no leitor.

Com relação a essa interação que se estabelece entre Saramago e o leitor, Marisa Lajolo, no texto “O texto não é pretexto”, afirma que “um texto existe apenas na medida em que se constitui ponto de encontro entre dois sujeitos: o que escreve e o que lê; escritor e leitor, reunidos pelo ato radicalmente solitário da leitura, contrapartida do igualmente solitário ato de escritura.” (LAJOLO, 1984, p. 52) Nesse contexto, o personagem, que no início é chamado pelo autor como “o meu herói menino”, à medida que a narrativa avança passa a ser chamado de “o nosso herói menino”. Assim, no texto em análise, ao propor uma narrativa que se quer construída conjuntamente com o leitor, Saramago lança uma ponte incitando o leitor a participar do processo de construção do texto, de modo que o leitor, que antes era o destinatário do texto de Saramago, troca de lugar com o doador da narrativa e passa a ser um novo emissor.

Nesse sentido, no livro “O prazer do texto”, Roland Barthes afirma que “na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto.” (BARTHES, 2010, p. 23) É o que ocorre em *A maior flor do mundo*, em que não há só um sujeito que age, nem só um objeto que recebe, invertendo-se os papéis constantemente: menino/flor, flor/menino, narrador/leitor, leitor/narrador.

Ao final da narrativa, José Saramago produz, assim como fez no início, uma nova surpresa. Desta vez, ao contrário das narrativas tradicionais em que, findada a história, o leitor poderia fechar o livro, por tudo se resolver, nos moldes do “viveram felizes para sempre...”, em *A maior flor do mundo* a proposta é outra. O autor retoma

a conversa inicial e convida o leitor a assumir a função de escritor e a recontar a história, utilizando a sua própria linguagem:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças... (SARAMAGO, 2001, p. 26)

Observa-se, com isso, que Saramago despede-se da narrativa, dando assim, espaço para o início de uma nova escritura. Sobre isso, no texto “A morte do autor”, Roland Barthes afirma que

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é a original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos de culturas. (BARTHES, 2012, p. 62)

Em vista disso, quanto ao nível das *narrações*, Barthes acredita que dar ao texto um autor significa provê-lo de um último significado e fechar a escritura. Como alternativa, o crítico francês propõe que “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino”, que é o leitor (BARTHES, 2012, p. 62). Desse modo, ao deixar a cargo do leitor a contação da história da maior flor do mundo, Saramago não dá a história por encerrada, pelo contrário, insere o leitor no processo de construção da narrativa, dando continuidade a ela através do leitor.

Nesse sentido, verifica-se em *A maior flor do mundo*, que a narrativa de Saramago propõe uma inversão de papéis: o *narrador* será o leitor e o *leitor* será o narrador. Observa-se com isso, que é nessa inversão de papéis que reside o poder infinito da narrativa, a qual nunca se fecha, está sempre abrindo caminhos, possibilidades, e novos modos de interação.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: VOU OU NÃO VOU?

O presente trabalho de análise literária buscou analisar a estrutura da narrativa do livro infantil *A maior flor do mundo*, de José Saramago, verificando inicialmente, com base em estudos de Nelly Novaes Coelho, como as seis funções

invariantes dos contos maravilhosos, propostas por Propp, se delineiam na narrativa de Saramago, e, posteriormente, observando como os três níveis de descrição (o das Funções, o das Ações e o das Narrações) são formulados na narrativa em análise, utilizando-se para tal das contribuições teóricas de Roland Barthes.⁵

A análise evidenciou que o jogo que Barthes propõe assemelha-se ao jogo que Saramago efetua no livro: o tabuleiro é o livro (com as peças à disposição) e o autor funciona como o jogador inicial, fazendo os seus lances. Mas, o que é necessário é que haja um segundo jogador, que é o leitor, que fará com que toda a escritura literária adquira sentido.

Para além disso, observou-se com essa análise que Saramago é um escritor que não pretende apenas contar uma narrativa, mas sim usar de recursos narrativos para expor uma visão de mundo e incitar a um desassossego do leitor (e aí reside toda a ideia do “Vou ou não vou”). Ou o leitor vai, e a experiência literária se realiza, ou não vai, e todo esse espaço de imaginação e construção poética se perde. E é por isso que toda narrativa se configura em um constante recomeço, em que cada interação entre a pessoa que escreve e a pessoa que lê é uma nova construção e uma nova escritura.

JOSÉ SARAMAGO Y LA BÚSQUEDA POR CONTAR HISTORIAS: UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA NARRATIVA EN A MAIOR FLOR DO MUNDO

RESUMEN: El presente trabajo se propone a analizar la estructura de la narrativa del libro infantil *A maior flor do mundo* (2001), de José Saramago. Reconocido internacionalmente, Saramago no sólo es un autor de romances consagrados, habiendo escrito, además de crónicas, poemas y obras de teatro, textos infantiles que se muestran subestimados por la crítica, a pesar de ser una faceta igualmente relevante de su obra. Esa obra rompe con el proceso tradicional de la narración, se constituyendo en una especie de meta ficción para los niños, proponiendo un juego con el lector, que es insertado en el proceso de construcción de la narrativa. Así, esta investigación se divide en dos etapas principales: inicialmente, en el análisis de las funciones invariantes, del cuento *A maior flor do mundo*, será observado cómo estas funciones se esbozan en el libro de Saramago. Para tanto, los estudios de Nelly Novaes Coelho, sobre la estructura de los cuentos maravillosos, serán utilizados como base teórica; en el segundo momento, este trabajo hará un análisis estructural de la narrativa, con base en los tres niveles de descripción propuestos por

⁵ Como síntese desses três níveis de descrição esse trabalho apresenta, como apêndices, um esquema para cada um dos níveis mencionados.

Roland Barthes, los cuales componen los elementos basilares de toda la narrativa: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones, y el nivel de las narraciones.

PALAVRAS CLAVE: A maior flor do mundo. José Saramago. Roland Barthes. Estructura narrativa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre ouvir minhas orações, e iluminar-me em minhas decisões.

A meu orientador, Prof. Dr. Saulo Gomes Thimóteo, pela atenção, paciência, compreensão e dedicação ao longo do trabalho. A você, todo meu respeito, gratidão e admiração.

Aos meus pais, Geremias e Beloni, pelas preciosas lições de valor, pelo carinho, amor e incentivo durante toda minha vida e, em especial, durante todo o curso.

Aos meus irmãos, João Rafael e Leandro, pelo carinho, cuidado e compreensão de sempre.

À Cris e ao Matheus, pelo apoio, conversas e confidências, e aos demais colegas da turma de Letras.

A todos os professores do curso de Letras que fizeram a diferença na minha formação, em especial, à Profa. Ms. Marilene Aparecida Lemos.

À banca examinadora, Prof. Dr. Sérgio Roberto Massagli e Profa. Dra. Karla Renata Mendes, pela leitura cuidadosa do trabalho e por terem aceitado o meu convite.

À Juceli Pacífico, pelo incentivo, bondade e compreensão.

Ao meu noivo, Maicon, pelo companheirismo, carinho e apoio sem igual durante toda a graduação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. **O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

LAJOLO, Marisa. **O texto não é pretexto**. In: *Leitura em crise na Escola: as alternativas do professor*. Regina Zilberman (org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

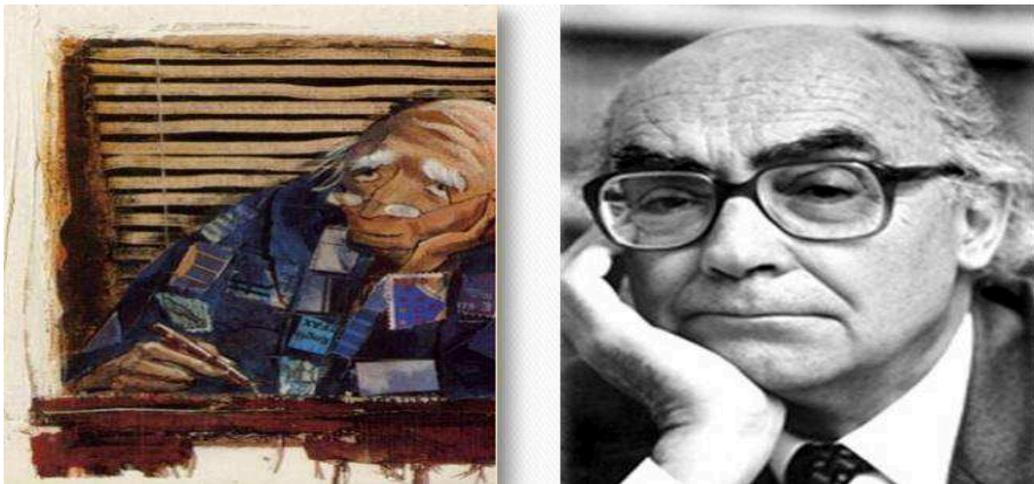
SARAMAGO, José. **A maior flor do mundo**. Ilustrações de João Caetano. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2001.

_____. **O silêncio da água**. Ilustrações de Manuel Estrada. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2011.

_____. “O autor como narrador”. In: ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANEXOS

ANEXO A – Comparação entre o escritor fictício e José Saramago

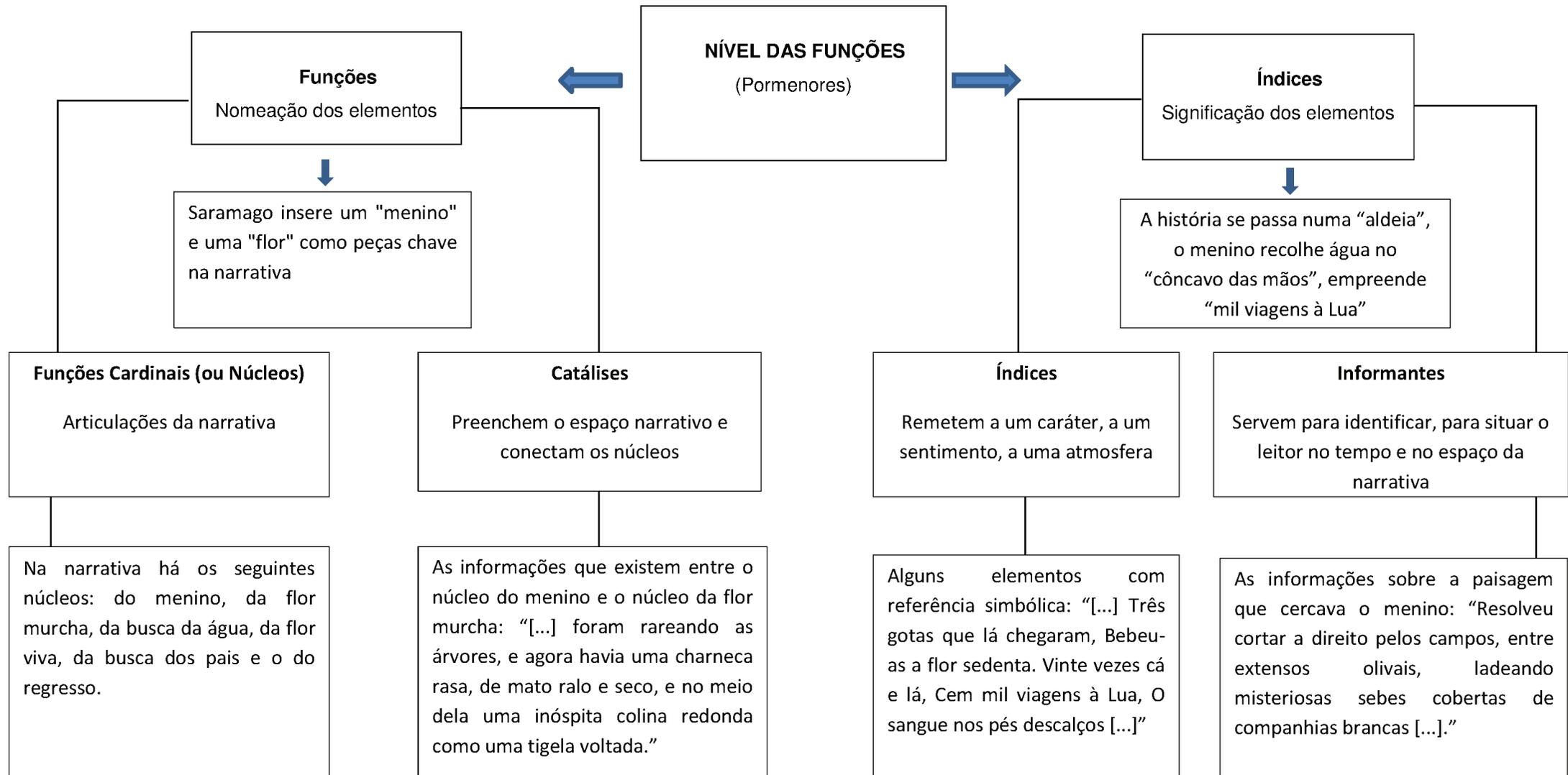


Fonte: Saramago (2001) e Nobel Prize (1998)⁶

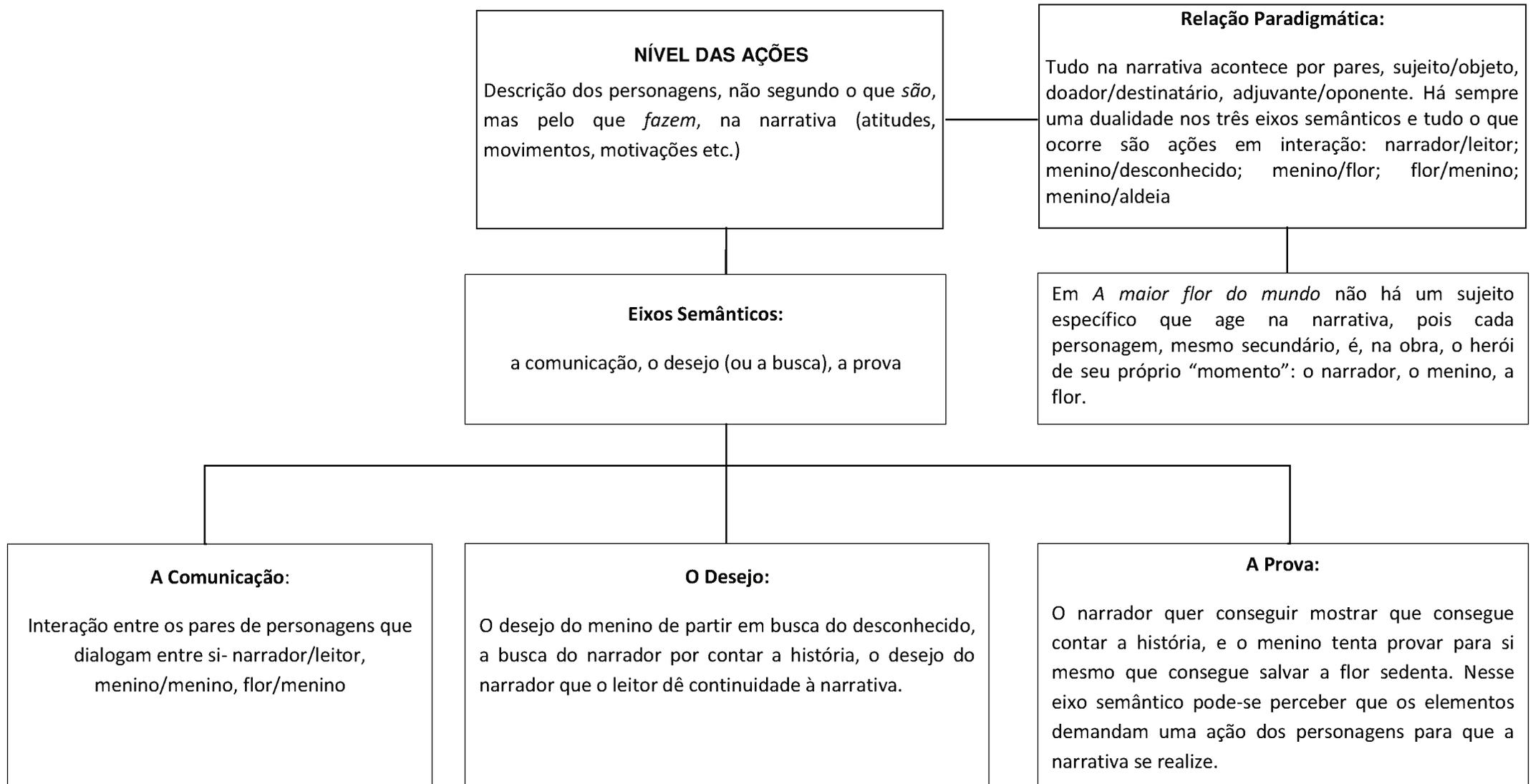
APÊNDICES

⁶ Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-bio.html> Acesso em 02 jun. 2016.

APÊNDICE A – Nível das Funções



APÊNDICE B – Nível das Ações



APÊNDICE C – Nível das Narrações

