

A TEMÁTICA DA VIAGEM ECOLÓGICA EM *A MAIOR FLOR DO MUNDO*, DE JOSÉ SARAMAGO, E NA CURTA-METRAGEM *A FLOR MÁIS GRANDE DO MUNDO*, DE JUAN PABLO ETCHEVERRY

Rogério Miguel PUGA*

- **RESUMO:** Três anos após receber o Prémio Nobel da Literatura, José Saramago publica o conto *A Maior Flor do Mundo*, ilustrado por João Caetano, que narra a aventura ecológica de um jovem herói para longe da zona de conforto da sua comunidade, rumo ao altruísmo. O presente estudo aborda as temáticas do cronótopo e dos diferentes tipos de viagem, incluindo a ecológica, enquanto estratégias e motivos literários quer na narrativa saramaguiana, quer na sua adaptação como curta-metragem pelo guionista e realizador galego Juan Pablo Etcheverry em 2007.
- **PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago. Ecocrítica. Viagem. Cronótopo. Narrativa fílmica. Elementos paratextuais. Metaficção.

As obras de José Saramago menos estudadas pela crítica literária são certamente as destinadas ao público infanto-juvenil como, por exemplo o conto *A Maior Flor do Mundo* (SARAMAGO, 2001), ilustrado por João Caetano e publicado, propositadamente sem paginação, já após a entrega do Prémio Nobel ao escritor, e que é adaptado em formato de banda desenhada através da curta-metragem *A Flor Máis Grande do Mundo* por Juan Pablo Etcheverry (2007). O guionista e realizador galego adapta a obra juntamente com a produtora executiva Chelo Loureiro e constrói a sua própria leitura do texto através do recurso à plasticina e ao desenho animado. Filmada através da técnica de animação *stop motion*, a curta-metragem dura 10 minutos e venceu, até à data, cerca de 11 prémios mundiais, nomeadamente o Prémio do Festival Internacional de Cinema Ecológico e da Natureza das Ilhas Canárias. Com música de Emilio Aragón e desenhos de Diego Mallo, a curta-metragem é narrada pelo próprio José Saramago, que aparece igualmente como personagem da mini narrativa fílmica disponível para visualização no *website* do Cineclube do Audiovisual Galego.

* Doutorado em Estudos Anglo-Portugueses. FCSH. UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa/Fundação para a Ciência e Tecnologia – Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS). Lisboa – Portugal. 1069-061 – rogerio_puga@hotmail.com

Artigo recebido em 12 de outubro de 2010 e aprovado em dezembro de 2010.

Afirmamos num outro estudo (PUGA, 2004) que a metaficção é uma das características mais inovadoras deste conto infantil, e o mesmo pode ser afirmado relativamente à narrativa fílmica, sendo o prólogo de ambas as obras marcado pelo exercício metaficcional, que é frequentemente associado ao paradigma pós-moderno e que enfatiza a tentativa do narrador contar, ou melhor inventar, um conto que se quer simples, como as crianças. Trata-se, portanto, de um jogo retórico durante o qual o narrador-escritor confessa que não consegue contar histórias para crianças, mas começa a relatar como seria a história que contaria caso o soubesse fazer, e, quando acaba, a histórica está contada.

A adaptação do conto e a sua transformação em narrativa fílmica ou audiovisual por Etcheverry levanta questões sobre a autoria do texto transformado, que é obviamente, e apesar de conter vários excertos do texto original, da responsabilidade do guionista, mas criado a partir do conto original de Saramago. É aliás óbvia a liberdade criativa de Etcheverry ao construir, com a cooperação do autor português, a sua versão de *A Maior Flor do Mundo* (SARAMAGO, 2001), que ora se aproxima, ora se afasta do texto de partida, com o qual mantém forçosamente uma relação de intertextualidade não apenas literária mas também cultural, saindo a mensagem ecológica reforçada na curta-metragem.

O *incipit* e o epílogo metaficcionais das narrativas de que nos ocupamos remetem para a estética da recepção de um determinado tipo de literatura, a infantil, e acabam por negar a simplicidade que muitas vezes lhe é associada. A primeira parte das obras consiste na introdução metaficcional que, no caso do conto, se estende ao longo de quatro páginas até ao momento em que o narrador, que se auto-caracteriza como humilde, apresenta o herói-viajante e também deixa clara a sua própria viagem interior, antes de narrar a do protagonista anónimo, pois em tempos achara que a sua história seria a mais bela escrita “desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... Há quanto tempo isso vai!” (SARAMAGO, 2001, p.6). A viagem é igualmente a do leitor cidadão implicado e interpelado pelo narrador, ou seja, o aluno que deverá procurar os significados de vocábulos difíceis no dicionário ou perguntar ao professor, remetendo quer para a aprendizagem formal na escola, quer para a aprendizagem informal ou centrada no aluno que age e aprende por si mesmo, como o “herói menino” (SARAMAGO, 2001, p.9) do conto.

A viagem é um tema recorrente na Obra de Saramago como o demonstram, entre outras, as seguintes obras: *A Viagem a Portugal*, em 1981, a viagem da Passarola e de Blimunda em *O Memorial do Convento*, em 1982, *A Jangada de Pedra*, em 1986, *O Conto da Ilha Desconhecida*, em 1997 e *A Viagem do Elefante*, em 2008, sendo essa temática também transportada para a curta-metragem. Relativamente ao último romance por nós referido, o trajeto do elefante no século XVI que lhe dá título

funciona como uma metáfora da vida humana, como sugere, desde cedo, a própria sinopse da obra, tal como o é também *A Maior Flor do Mundo*, pois metaforiza, como veremos, o altruísmo, o respeito do ser humano pelo equilíbrio ecológico, bem como vários tipos de viagem: a aventura geográfica e interior do protagonista e a viagem da leitura. Esta última viagem envolve o narrador e o leitor/espectador criança e adulto, como revela a provocatória sinopse que se encontra na contracapa do livro *A Maior Flor do Mundo* em forma de interrogação e que, por sua vez, encerra a narrativa fílmica galega: “E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?”. Tal como as demais epígrafes-sinopses nos romances de Saramago, esta estratégia literária encerra uma chave de leitura e de interpretação da mensagem que o Autor quer fazer passar, ou seja, indica ao leitor que os adultos ensinam a generosidade, a Ecologia e o valor do humani(tari)smo desinteressado mas, na realidade, não os praticam, gerando-se, desde cedo, o binômio em torno da inocência da criança e do solipsismo que caracteriza o mundo adulto. Aliás, na curta-metragem o individualismo adulto é mais proeminente, pois não é a comunidade a procurar o menino que se ausentara, mas apenas os seus pais, juntando-se a aldeia apenas no final, incluindo o Saramago-escritor, para observar a flor vertical que embeleza o horizonte. Por sua vez, essa mesma sinopse-epígrafe que interrompe o enredo da curta-metragem à guisa de conclusão dialoga intertextualmente com a dedicatória de uma outra obra infanto-juvenil, *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (1993, p.5):

Peço perdão às crianças por dedicar este livro a uma pessoa grande. Tenho uma desculpa séria: [...] essa pessoa grande é capaz de compreender todas as coisas, até mesmo os livros de criança. [...] Eu dedico então esse livro à criança que essa pessoa grande já foi. Todas as pessoas grandes foram um dia crianças. (Mas poucas se lembram disso).

Tornou-se já lugar-comum afirmar que raro é o romance ou o filme que não narra uma viagem, seja ela geográfica, cultural ou interior, e o conto de Saramago e a sua adaptação fílmica fazem isso mesmo: representam a caminhada de entrega e as descobertas do protagonista que, não tendo nome, se universaliza e simboliza qualquer criança, rumo ao crescimento interior, ao altruísmo incondicional e às impossibilidades a que apenas o sonho dá forma. A ação de ambas as narrativas assenta, desde logo, quer na viagem ecológica do herói menino, que se desloca para longe da sua pacata aldeia e da sua família alargada, quer também na informação incerta que o narrador do conto veicula ao confessar os seus conhecimentos limitados da ação que narra. Aliás, como é habitual na literatura infantil, nada no conto e na curta-metragem é localizado num tempo e num espaço específicos.

Relativamente ao contexto de produção e de recepção dos textos literário e fílmico de que nos ocupamos, atentemos numa entrada completa do *blog* pessoal de José Saramago intitulada “História de uma Flor”, na qual o Autor conta a história de *A Maior Flor do Mundo* nos formatos de livro e de curta-metragem:

Aí pelos começos dos anos 70, quando eu ainda não passava de um escritor principiante, um editor de Lisboa teve a insólita ideia de me pedir que escrevesse um conto para crianças. Não estava eu nada certo de poder desobrigar-me dignamente da encomenda, por isso, além da história de uma flor que estava a morrer à míngua de uma gota de água, fui-me curando em saúde pondo o narrador a desculpar-se por não saber escrever histórias para a gente miúda, a quem, por outro lado, diplomaticamente, convidava a reescrever com as suas próprias palavras a história que eu lhes contava. O filho pequeno de uma amiga minha, a quem tive o desplante de oferecer o livrinho, confirmou sem piedade a minha suspeita: “Realmente”, disse à mãe, “ele não sabe escrever histórias para crianças”. Aguentei o golpe e tentei não pensar mais naquela frustrada tentativa de vir a reunir-me com os irmãos Grimm no paraíso dos contos infantis. Passou o tempo, escrevi outros livros que tiveram melhor sorte, e um dia recebo uma chamada telefónica do meu editor Zeferino Coelho a comunicar-me que estava a pensar em reeditar o meu conto para crianças. Disse-lhe que devia haver um engano, porque eu nunca tinha escrito nada para crianças. Quer dizer, havia esquecido totalmente o infausto acontecimento. Mas, há que dizê-lo, foi assim que começou a segunda vida de “A maior flor do mundo”, agora com a bênção das extraordinárias colagens que João Caetano fez para a nova edição e que contribuíram de maneira definitiva para o seu êxito. Milhares de novas histórias (milhares, sim, não exagero) foram escritas nas escolas primárias de Portugal, Espanha e meio mundo, milhares de versões em que milhares de crianças demonstraram a sua capacidade criadora, não só como pequenos narradores, também como incipientes ilustradores. Afinal, o filho da minha amiga não tivera razão, o conto, de transparente simplicidade, havia encontrado os seus leitores. Mas as coisas não ficaram por aqui. Há alguns anos, Juan Pablo Etcheverry e Chelo Loureiro, que vivem na Galiza e trabalham em cinema, procuraram-me com o objectivo de fazer da “Flor” uma animação em plasticina, para a qual Emilio Aragón já tinha composto uma bela música. Pareceu-me interessante a ideia, dei-lhes a autorização que pediam e, passado o tempo necessário, inútil dizer que depois de muitos sacrifícios e dificuldades, o filme foi estreado. Eu próprio apareço nele, de chapéu e bastante favorecido na idade. São quinze minutos da melhor animação, que o público tem aplaudido em salas e festivais de cinema, como foram, no passado recente, os casos de Japão e Alasca. Como foi igualmente o prémio que acaba de lhe ser atribuído no Festival de Cinema Ecológico de Tenerife, felizmente ressurgido de uma paragem forçada de alguns anos. Chelo veio a nossa casa, trouxe-nos o prémio, uma escultura

representando uma planta que parece querer ascender até ao sol e que, muito provavelmente, irá continuar a sua existência na Casa dos Bicos, em Lisboa, para mostrar como neste mundo tudo está ligado a tudo, sonho, criação, obra. É o que nos vale, o trabalho.

(SARAMAGO, 2009).

As 19 ilustrações do conto original poderiam ter influenciado Etcheverry quando este adaptou o conto de Saramago, mas tal não aconteceu, e o imaginário de ambas as narrativas são distintos e caracterizados por campos semânticos e símbolos diferentes. A mensagem ecológica é óbvia em ambas as obras, podendo estas ser interpretadas à luz da chamada Ecologia Literária ou Ecocrítica, ou seja, do estudo da forma como a escrita literária representa, comenta e influencia a interação entre o ser humano e a Natureza através de temas que normalmente ocupam as chamadas Ciências Naturais, tais como a industrialização, o desenvolvimento, a poluição e o ecocídio, entre outros (GARRARD, 2004; DOBRIN; KIDD, 2004; GERSDORF; MAYER, 2006). Esta leitura do conto e da curta-metragem fortalecida em 2009 pela atribuição do já referido Prémio do Festival Internacional de Cinema Ecológico e da Natureza das Ilhas Canárias à adaptação de Etcheverry.

A simbologia das duas narrativas assenta na metáfora botânica da amizade e da entrega desinteressada ao Outro, neste caso a Natureza, que acaba por retribuir a proteção. No entanto, o protagonista da curta-metragem conta com um novo amigo, o escaravelho personificado cuja presença abre e encerra essa narrativa visual e cuja atividade, tal como a do protagonista, é benéfica para o meio físico. O inseto marca uma presença constante na obra de Etcheverry e a sua (única) ação é contínua: vive para empurrar a bola de excrementos que posteriormente utiliza para se alimentar ou para albergar os ovos e alimentar os escaravelhos recém-nascidos. Devido ao fato de os escaravelhos colocarem os seus ovos em excremento dando, assim, origem a novas vidas a partir de um material pouco nobre, os egípcios associam esses animais à renovação e à ressurreição (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993). Essa simbologia comunica quer com a leitura que podemos fazer da presença desse animal na curta-metragem, quer com a importância ecológica deste ao reciclar excrementos, ao enriquecer os solos agrícolas, ao espalhar sementes e ao manter a higiene do gado bovino (HANSKI; CAMBEFORT, 1991; LOSEY; VAUGHAN, 2006), benefícios implícitos que acentuam a mensagem ecológica da narrativa fílmica relativamente ao conto. Ambas as obras enfatizam, assim, a responsabilidade de manter o equilíbrio do meio ambiente. Na narrativa fílmica a mensagem ecológica é enfatizada através da adaptação livre do enredo, pois a flor murcha devido ao fato de o pai do protagonista arrancar a árvore que lhe fornece sombra para adornar o jardim da sua casa, não pensando no efeito que tal decisão tem nos ecossistemas circundantes. No entanto, o descuido do adulto é corrigido pelo filho, a geração seguinte, ao salvar a flor.

A ação principal da curta-metragem tem início quando o protagonista captura um animal selvagem, o escaravelho, para o transformar em animal de estimação, uma temática recentemente estudada por Nelson (2000) na literatura norte-americana, acabando o inseto por escapar. O animal em fuga torna-se o motor da viagem rumo ao desconhecido ao ser perseguido para lá da segurança do muro da casa pelo menino, que vence o medo através de vales áridos e repletos de entulho, junto dos quais se encontra o rio, que é a fonte de água para o salvamento final. O bosque verdejante que o herói temporariamente independente atravessa marca o ritual de iniciação e o ultrapassar de uma fronteira simbólica, funcionando como uma linha de limite entre a aridez urbana da aldeia e a aridez natural em que a planta se encontra a definir. A perseguição do menino é observada pelo escritor peripatético modelado em plasticina que se assemelha a Saramago e que narra a história a partir do que testemunha até regressar a casa, também ela rodeada por um muro onde se encontra um vaso com flores que decerto vieram de montes idênticos àquele onde se dá o “milagre” (SARAMAGO, 2001, p.24) referido no conto. Na narrativa fílmica, os sentidos como a audição, a observação e o tato são exacerbados durante a viagem ecológica do pequeno herói que sente a necessidade de explorar a natureza, longe da segurança paterna.

No que diz respeito aos elementos paratextuais (GENETTE, 1987), as ilustrações do único conto infantil de Saramago enriquecem a simbologia e a imagética do texto que, por sua vez, acabam também por complementar. Os desenhos de João Caetano, por sua vez, dialogam com a história escrita sobretudo através dos relevos e da textura das telas em que a narração da viagem é simultaneamente redigida e desenhada, ou seja, plasmada. Tons ocres, quentes e associados à terra caracterizam essas ilustrações que, por sua vez, revelam na abertura do livro de Saramago o idoso Autor sentado à secretária em busca de inspiração, rodeado de personagens que o espreitam dos recantos do seu quarto, espaço que dá progressivamente lugar ao mundo impossível criado por esse mesmo escritor até que o menino é observado a observar o mundo desconhecido que irá explorar. Já na curta-metragem o escritor de plasticina assemelha-se a José Saramago e não se encontra no escritório, mas na rua a passear e a escrever, numa atitude ativa, enquanto observa o mundo que o rodeia.

A ilustração nas páginas 10 e 11 do conto sugere o efeito de *dépaysement* ou *déplacement* (GEERTZ, 1988) que qualquer viajante sente quando deixa a sua zona de conforto ou a esfera da sua civilização rumo à alteridade, que, por sua vez, é simbolizada e metaforizada através do rio Nilo e de espaços áridos como Marte ou a Lua (SARAMAGO, 2001). A sugestão do exótico e do desconhecido é conseguida através da representação de: globos terrestres, cidades de códigos de barra, figuras chinesas, selos polacos e norte-americanos, pormenores dos biombos *namban* que representam a chegada dos portugueses ao Japão no século XVI; ilustrações de

locais exóticos que no final da narrativa são substituídas pelo imaginário rural e familiar da aldeia natal do herói. Nesse espaço campesino, o vestuário, as jóias, a arquitetura, os meios de transporte, a religião católica, o mobiliário e até os gestos ilustrados funcionam como marcadores culturais, e a janela, enquanto espaço de fronteira entre o universo doméstico e o mundo exterior, continua a marcar uma presença simbólica, tal como no início da ação quando a curiosidade do menino é exacerbada. Estabelece-se, assim, um processo a que podemos chamar ‘enumeração visual’ de elementos exóticos e que remete para a alteridade com que o viajante se confronta. Se Longino (1997, p.38) define exotismo como “tout signe à l’intérieur du discours qui indique, définit, se rapporte à des mondes, à des cultures, à des langues extérieurs à lui-même”,¹ o exótico, ao gerar dúvidas e reflexão, faz normalmente que o protagonista se reveja e se compare com o Outro, definindo-se, assim, a si mesmo. No entanto, esta interpretação da Poética do exótico é uma leitura sugerida apenas pela riqueza semântica dos elementos visuais ou paratextuais da obra, as ilustrações das páginas 7, 11 e 14 (animais exóticos), 8 e 16 (navegadores portugueses no Japão) e 13 23 e 28 (pormenores de mapas de locais exóticos), que, por sua vez, funcionam como *ekphrases* culturais.

O exótico, ao implicar a existência de diferentes culturas e identidades, enfatiza as geografias implícitas no texto do conto, e explícitas nas ilustrações, bem como as posições que as diversas personagens assumem no espaço da ação. O exotismo e o pitoresco são assim temas recorrentes nas ilustrações dos espaços fantásticos da viagem do menino entre culturas, pois ao autor que usufrui da liberdade poética tudo é possível criar. O Outro na breve narrativa de Saramago não é assim exótico, mas aquele que nos rodeia e que muitas vezes nos é tão estranho quanto o Outro longínquo. Já no mini filme, a dimensão da alteridade exótica não existe. O universo (re)criado por Etcheverry é um mundo mais moderno do que o do conto, pois a família viaja inicialmente de automóvel e vive numa zona cinzenta e em construção entre os mundos rural e urbano onde não há lugar para a Lua, para Marte e para o rio Nilo. O mundo filmico é suavizado, e o “menino herói” não fica com os pés a sangrar de tanto andar para regar a flor, que ao crescer de forma hiperbólica dialoga intertextualmente com o conto “João e o Pé de Feijão”, também conhecido como “João e o Feijoeiro Mágico”. A altura da planta poderá remeter para o ponto de vista da criança, de altura ainda baixa, sendo a focalização em torno da paisagem uma temática predominante na curta-metragem, cujo início apresenta o escaravelho por entre as ervas a empurrar eternamente a sua bola de excremento.

A criança protagonista não tem total liberdade de viajar a não ser através do sonho, sendo, no conto, procurado e encontrado pela população da sua aldeia, que

¹ “Qualquer sinal no interior do discurso que sugere e define a relação com os mundos, as culturas e as línguas exteriores” (tradução nossa).

lhe atribui o estatuto de herói com base no gesto altruísta de cuidar de uma flor desconhecida que precisava de ajuda. A comunidade reconhece, assim, a grandeza do gesto humanitário e ecológico do jovem herói, demonstrando-lhe isso mesmo através do chamado reforço positivo. Como este estudo demonstra, são inúmeras as diferenças entre as duas narrativas ao nível da caracterização das personagens, do enredo e da simbologia. Na curta-metragem de Etcheverry o ambiente e a comunidade rural são diferentes dos modelos originais, bem como a família do “menino”, apenas composta pelos seus jovens pais, atarefados com a construção de um lar num bairro e comunidade recém-construídos e que se assemelham a um estaleiro de construção civil povoado por maquinaria e gruas e rodeado por campos áridos nos quais a flor se destaca. Na adaptação fílmica as palavras do narrador do conto original dão lugar às imagens em movimento e sobretudo ao silêncio das personagens cujos movimentos são, no entanto, pautados pela música de Emilio Aragón. O enredo é reduzido e centra-se sobretudo no objetivo da viagem ecológica, ou seja, no salvamento da flor, não se observando, por essa razão, o reconhecimento final do jovem herói por toda a aldeia. Se as adaptações de romances tendem, regra geral, a desagradar a críticos literários caracterizados como “puristas” pela indústria do cinema (ELLIOTT, 2003; LEITCH, 2007), é notório o agrado quer de José Saramago, uma voz literária presente no início e no fim da curta-metragem, quer do público espectador que reconhece o romancista como personagem de plasticina e voz off na adaptação visual de Etcheverry.

No conto, a viagem-aventura também tem lugar no espaço físico das páginas do livro onde se encontram representados ou sugeridos os espaços da ação e o tempo cíclico da infância marcado sobretudo pela brincadeira: “Logo na primeira página, sai o menino pelos fundos do quintal, e, de árvore em árvore, como um pintassilgo, desce ao rio” (SARAMAGO, 2001, p.10). A viagem é sinónimo de felicidade e liberdade, enquanto o movimento cronotópico² do menino faz avançar a narrativa em ambas as narrativas. O carácter cronotópico da viagem, bem como as experiências sensoriais e intelectuais enriquecem assim o saber que a criança adquire sobre o mundo que o rodeia, num processo gradual de aprendizagem informal. A viagem, cronotópica por natureza, é um tema constante no conto, cuja ação começa e termina no espaço familiar da aldeia do protagonista, enquanto na adaptação fílmica o menino vive num mundo mais fechado pelo muro do seu jardim e pelo automóvel em que se desloca

² Bakhtin (2000, p.84) define a dimensão cronotópica do romance como “[...] the process of assimilating real historical time and space in literature [...] the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature [...], it expresses the inseparability of space and time [...]. Spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole”. “[...] o processo de assimilação do tempo real histórico e do espaço na literatura [...] a relação intrínseca entre tempo e espaço que são artisticamente expressas pela literatura [...], expressa a inseparabilidade do tempo e do espaço [...]. Os indicadores espaciais e temporais fundem-se tudo concreto e bem estruturado” (tradução nossa).

quando a família sai do lar. No que diz respeito à representação da geografia da viagem na narrativa original, esta é mais cosmopolita do que no curta-metragem e tem uma dimensão também espacial. O “menino” sem nome vai de Marte à Lua e passa pelo Egito, apresentando-se o universo ficcional marcadamente como cronotópico, embora o espaço e o tempo específicos da ação não sejam identificados em nenhuma das obras, o que lhes confere uma certa universalidade e intemporalidade. Segundo a tipologia apresentada por Vice (1997), o cronótopo funciona de três formas: a) como meio através do qual o texto representa a história, ou seja, a viagem ao longo do espaço e do tempo, b) como imagem do tempo e do espaço no romance a partir da qual a representação da história (no caso, a viagem) é construída, e c) como forma de discutir as propriedades formais do próprio texto em relação a outras narrativas, assentando as estruturas do conto de Saramago e da curta-metragem, em grande medida, na representação dos espaços (des)conhecidos, bem como do tempo em que o processo de descoberta e o regresso se desenrolam. O cronótopo relaciona, assim, de forma íntima a vivência e as aprendizagens humanas com o contexto em que estas têm lugar (MORSON; EMERSON, 1997), no caso o itinerário da expedição solitária do jovem herói pelos espaços desconhecidos e pela aldeia que aprecia o salvamento da planta.

O processo de leitura, implícito no exercício metaficcional das palavras iniciais e finais do narrador, pode também ser interpretado como uma viagem em ambas as narrativas. Se Paul Ricoeur (1985, p.xi) define enredo tradicional como “[...] *the privileged means by which we re-configure our confused, unformed, and at the limit mute temporal experience*”³ e enfatiza as relações de causa-efeito que uma narrativa estabelece entre os seus elementos através da representação do tempo, a narrativa da viagem que o leitor e o espectador acompanham em *A Maior Flor do Mundo* é linear e baseia-se quer no resumo dos movimentos das personagens, quer em frases que veiculam a ação das personagens de uma forma geral, pois o formato do conto assim o exige: “Este menino foi levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre” (SARAMAGO, 2001, p.25). O percurso peripatético do protagonista do conto assenta no auxílio do Outro, ou seja da planta, e, na curta-metragem, no conhecimento do Outro, o escaravelho na curta-metragem. A viagem permite à criança um maior conhecimento do mundo que a rodeia, e, se Northrop Frye (1957) afirma que a demanda ou a busca é um dos motivos literários mais universais, o enredo de ambas as narrativas baseia-se na procura do bem através de um ato inicial de transgressão (fuga) e da experimentação que tanto caracterizam a infância.

No conto, a voz do “nosso menino” (SARAMAGO, 2001, p.12) é simples e o narrador deixa claro que os artifícios literários são ferramentas do reino da escrita.

³ “A forma privilegiada através da qual nós reconfiguramos a nossa experiência temporal que é confusa, disforme e no limite muda”(tradução nossa).

O herói apenas se pergunta se deve ou não partir e quando o faz a aliteração, a enumeração, o visualismo, a *soundsape* ou paisagem sonora (PUGA, 2010) e a comparação aproximam o rodopiar do texto ao fluir do rio que o viajante observa desde que nasceu (SARAMAGO, 2001). Os espaços ultrapassados são descritos através das suas formas geométricas, da adjetivação e da enumeração, mas o jovem tem pressa de chegar ao destino final, como o narrador informa através do registo coloquial que caracteriza a página 17. O *suspense* marca a narrativa no momento em que o protagonista vê a flor murchar e prova que se encontra atento ao mundo que o rodeia e àqueles que dele precisam. Na página 19, os verbos de movimento no Presente do Indicativo veiculam a azáfama repetitiva do menino a atravessar o mundo até chegar à Lua e ao rio Nilo cem mil vezes, espaço onde recolhe água para salvar a flor. O sangue nos pés da criança viajante simboliza o seu esforço hercúleo até ao momento em que a sombra da planta é, através da hipérbole, comparada à de um carvalho. O herói adormece de fadiga e regressa a casa pelas mãos dos pais e dos familiares que o procuram debaixo da flor que se levantara na colina, como que a proteger o menino e a assinalar a sua presença, à semelhança da estrela de Belém (AZEVEDO, 2003). A temática do regresso põe assim fim às aventuras do anónimo viajante “[...] que saíra da aldeia para 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.26).

A metaficção presente no início e no final do conto e da curta-metragem recorda-nos uma vez mais que estamos perante narrativas “autoconscientes”, tal como as define Robert Alter (1975, p.xi):

*[a] self-conscious novel is one that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality [...]. A fully self-conscious novel is one in which [...] there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct.*⁴

Também Patricia Waugh (1984) define, entre outras marcas da metaficção, a autoconsciência em torno da linguagem, da forma literária ou cinematográfica e do próprio ato de ficcionalizar, podendo essa estratégia ser observada ao longo das obras de que nos ocupamos, pois as figuras de estilo e os comentários metaficcionais remetem para o poder da linguagem utilizada pelo narrador e pelas personagens, bem como para o estatuto ficcional desses agentes.

⁴ “[Um] romance autoconsciente exhibe a sua própria condição de artifício e ao fazê-lo explora a relação problemática entre o artificial que parece realidade e a realidade [...]. Um romance totalmente autoconsciente é aquele [...] em que há um esforço consistente para veicular a sensação do mundo ficcional como um constructo do autor.” (tradução nossa).

A temática inicial da incapacidade do narrador-escritor para escrever histórias infantis regressa à narrativa no epílogo, e o narrador afirma ironicamente que acaba de apresentar a história que contaria se fosse capaz. Futuramente, o leitor/espectador-criança poderá parafraseá-la com palavras mais simples e tornar-se também autor de contos infantis, como se de um ciclo ou de uma viagem sem fim se tratasse. Ou seja, a intertextualidade (ALLEN, 2001) é também um tema implícito no final do conto e da curta-metragem, relacionando-se quer com a viagem que os próprios textos literários fazem no universo da literatura, quer com a influência que os autores exercem entre si e com a recuperação de um mesmo episódio ou tema por autores diferentes ao longo dos tempos. A última frase das narrativas consiste numa interrogação e exortação indireta ao leitor-criança para que um dia se torne escritor e melhore a história que agora acaba de ler/ver, ou para que viva como o menino que se tornou um herói ecológico ao cuidar de quem necessitava do seu auxílio. É este o desafio (duplo) que o narrador lança ao leitor que poderá reescrever a viagem do menino, tal com Etcheverry o viria a fazer ao responder ao repto de Saramago: “Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita? [...]” (SARAMAGO, 2001, p.29). Recordando o cariz oral(izante) do seu próprio estilo de escrita, Saramago, bem como o guionista galego, parecem concluir em unísono que quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto, e o escritor português continuará a lançar esse repto aos seus jovens leitores. O repto do sonho e da viagem que é escrita.

PUGA, R. M. de. The Ecological Voyage Theme in *A Maior Flor do Mundo*, by José Saramago, and in the Short Film *A Flor Máis Grande do Mundo*, by Juan Pablo Etcheverry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.2, p.471-483, jul./dez. 2010.

- **ABSTRACT:** *Three years after being awarded the Nobel Prize in Literature, José Saramago published the short-story A Maior Flor do Mundo, illustrated by João Caetano, which represents the ecological adventures of an altruist young hero far away from the comfort zone of his community. This article studies both the chronotope and the different kinds of voyage (including the ecological) as literary motives both in the narrative and in its screen adaptation, the short film A Flor Máis Grande do Mundo by Juan Pablo Etcheverry (2007).*
- **KEYWORDS:** *José Saramago. Ecocriticism. Travel. Chronotope. Film Narrative. Paratextual Elements. Metafiction.*

Referências

- ALLEN, G. **Intertextuality**. Londres: Routledge, 2001.
- ALTER, R. **Partial magic**: the novel as a self-conscious genre. Berkeley: University of California Press, 1975.
- AZEVEDO, F. F. de. A Maior Flor do Mundo, de José Saramago: reflexão metatextual acerca do texto literário para a infância. In: VIANA, F. L.; MARTINS, M.; COQUET, E. (Ed.). **Leitura, literatura infantil e ilustração**: investigação e prática docente. Braga: Universidade do Minho, 2003. p.95-98.
- BAKHTIN, M. **The dialogic imagination**: four essays. Austin: University of Texas Press, 2000.
- CINECLUBE do Audiovisual Galego. Disponível em: <<http://flocos.tv/curta/a-flor-mais-grande-do-mundo>>. Acesso em: 25 out. 2010.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1993.
- DOBRIN, S. I.; KIDD, K. B. (Ed.). **Wild things**: children's literature and ecocriticism. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- ELLIOTT, K. **Rethinking the novel/film debate**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ETCHEVERRY, J. P. **A flor máis grande do mundo**. 2007. In: CINECLUBE do Audiovisual Galego. Curta-Metragem. Disponível em: <<http://flocos.tv/curta/a-flor-mais-grande-do-mundo>>. Acesso em: 10 fev. 2010.
- FRYE, N. **Anatomy of criticism**. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GARRARD, G. **Ecocriticism**. Londres: Routledge, 2004.
- GEERTZ, C. **The predicament of culture**: twentieth-century ethnography, literature, and art. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- GENETTE, G. **Seuils**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- GERSDORF, C.; MAYER, S. (Ed.). **Nature in literary and cultural studies**: transatlantic conversations on ecocriticism. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- HANSKI, I.; CAMBEFORT, Y. (Ed.). **Dung beetle ecology**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

- LEITCH, T. M. **Film adaptation and its discontents**: from *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007.
- LONGINO, M. Politique et théâtre au XVII^e siècle: les français en Orient et l'exotisme du Cid. In: COURCELEES, D. de (Ed.). **Littérature et exotisme XVI^e-XVIII^e siècle**. Paris: Écoles de Chartes, 1997. p.35-59.
- LOSEY, J. E.; VAUGHAN, M. The economic value of ecological services provided by insects. **BioScience**, Reston, v.56, n.4, p.311-323, 2006.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. Extracts from a heteroglossary. In: MACOVSKI, M. (Ed.). **Dialogue and critical discourse**: language, culture, critical theory. Oxford: Oxford University Press, 1997. p.256-272.
- NELSON, B. **The wild and the domestic**: animal representation, ecocriticism, and western american literature. Reno: University of Nevada Press, 2000.
- PUGA, R. M. José Saramago's *A Maior Flor do Mundo*: metafiction for children. **Portuguese Studies Review**, Trent, v.12, n.1, p.189-194, 2004.
- _____. Soundscape. In: CEIA, C. (Ed.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://edtl.com.pt>>. Acesso em: 11 set. 2010.
- RICOEUR, P. **Time and narrative 1**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- SAINT-EXUPÉRY, A. **O pequeno príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
- SARAMAGO, J. **A maior flor do mundo**. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.
- _____. História de uma flor. In: _____. **Outros cadernos de Saramago**: Blog: 25 maio 2009. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org/2009/05/25/historia-de-uma-flor>>. Acesso em: 12 nov. 2010. Não paginado.
- VICE, S. **Introducing Bakhtin**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Methuen, 1984.

