

LIVROS QUE CELEBRAM O LIVRO OU O PRAZER DO LIVRO E DA LEITURA: *A MAIOR FLOR DO MUNDO* (JOSÉ SARAMAGO), *A BIBLIOTECA DO AVÔ* (MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA) E *O CANTEIRO DOS LIVROS* (JOSÉ JORGE LETRIA)

Carlos Nogueira

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?

José Saramago, *A Maior Flor do Mundo*, ilustração de Luís Caetano, Lisboa, Caminho, 2001

A Biblioteca do Avô (2005), de Maria do Rosário Pedreira, e *O Canteiro dos Livros* (2007), de José Jorge Letria, são narrativas, dirigidas antes de mais a um público infantil e juvenil, que, como a instância titular desde logo indicia, têm como tema o gosto pelo livro e pela leitura. *A Maior Flor do Mundo* (2001), de José Saramago, também trata a questão do livro – das “histórias para crianças”¹ – mas o que pontifica no título é um dos centros (o motivo) da narrativa: a flor, “caída” e “murcha”, que o “herói menino” encontrou no cimo de uma “inóspita colina redonda”, e, de imediato, por ser menino “especial de história”, quis salvar.

Nestas três obras joga-se o jogo dos livros, da Literatura: o jogo do infinito, como escreveu Eduardo Prado Coelho, que, para nós, é sempre a instauração de um real do real, estabelecido no espaço do discurso, do pensamento e do sensorial. Esse real do imaginário produz-se, de acordo com a tese defendida nestas obras, a partir do contacto dinâmico entre o sujeito que lê e o objecto-livro.

A Maior Flor do Mundo abre com um metatexto que é uma declaração de princípio do narrador sobre as coordenadas essenciais da escrita para a infância: “As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas”. O sujeito que assim se apresenta, professando uma fé e uma cosmovisão *infantis*, detém-se na descrição de uma discursividade muito particular; e apresenta-se já como *autor textual*, a entidade que no texto declara que escreve, afirmando-se no caso pela negativa: “Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa”. Se faz algum sentido falar aqui no tópico da *captatio benevolentia*, também não será exagerado dizer que poucas vezes se usou entre nós como neste caso de tanta sinceridade na apresentação da obra e da voz que anuncia que *apenas enuncia uma história de pouco ou nenhum valor*. O leitor – infantil ou adulto – que não se fica por este espaço metadiscursivo de entrada e acede ao convite para ler a história que o autor textual chegou a pensar que “seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas”, veicidade de que aliás pede desculpa antecipadamente, terá a sua leitura instruída por um efeito de sentido que nasce dessa aproximação autoral; um efeito de sentido que se configura em expectativa, em impulso para uma leitura interessada em avaliar a *poética alegadamente pobre* de um criador que, um pouco mais à frente, marca mais uma vez a distância entre o valor da experiência vivida pelo menino e a história que a

¹ Ilustração de João Caetano, Lisboa, Editorial Caminho, 2001. Sem numeração de páginas.

narra: «Dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: “Vou ou não vou?” E foi».

Tudo o que o menino faz é da ordem do natural e do inefável: deambular “pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um *calor vegetal, um cheiro de caule sangrado de fresco como uma veia branca e verde*”² (note-se: esta metáfora e esta comparação contíguas provam que o menino não distingue o humano do animal e vegetal, porque não há senão o natural do real-e-do-imaginário). Tudo, para o menino e para o leitor, é estranhamento e estremecimento, vertigem autoconsciente: “Ó que feliz ia o menino!”. O incomensurável está no mínimo, na flor que ele “achou que tinha de salvar” (o leitor infantil competente estabelecerá um paralelismo com a rosa d’*O Príncipezinho*); ou o mínimo pede o desmedido que só a *autenticidade* da imaginação pode concretizar. A aventura e os conseguimentos do menino inscrevem-se na linguagem do mito (entenda-se: mito não como lugar-comum retórico mas como categoria vital e fundadora de princípios de vida que não se pautam apenas pela normatividade científica ou racional): o elemento água é vida, a demanda de umas escassas gotas é a conquista do impossível (“Mas que é da água? Ali, no alto, nem pinga. Cá por baixo, só no rio, e esse que longe estava!... Não importa”), a dissolução ou a metamorfose de todas as leis físicas e biológicas:

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,
Pela vertente se arrasta,
Três gotas que lá chegaram,
Bebeu-as a flor sedenta.
Vinte vezes cá e lá,
Cem mil viagens à Lua,
O sangue nos pés descalços,
Mas a flor aprumada
Já dava cheiro no ar,
E como se fosse um carvalho
Deitava sombra no chão.

Portanto: uma história que é construída sobre um projecto de história, sobre uma incapacidade assumida para “contar, com pormenores, uma linda história que um dia inventei, mas que, assim como a vão ler, é apenas o resumo de uma história, que em duas palavras se diz...”, revela-se uma obra-prima na forma e no conteúdo; e um momento raro de articulação entre a modéstia do escritor e a grandeza do texto. E, todavia, contada a história, o narrador insiste na sua inabilidade enquanto escritor de contos para a infância: “Este era o conto que eu queria contar. Tenho 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...”. A sua narrativa, herdeira de uma história por vir, quer-se pois apenas lugar de passagem

² Sublinhado nosso.

para uma intersubjectividade em que o leitor presente é convidado a construir-se autor futuro: “Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita?”. Melhor: esta interrogação é gesto de cumplicidade que diz a cumplicidade que toda a história, incluindo os lugares transitórios inicial e final, é. Ler a história de uma criança no *seu* espaço e no *seu* tempo pode por conseguinte também equivaler, para o jovem leitor, a ter (mais) consciência do seu passado e do seu presente ou, num eco de Fernando Pessoa, a viver uma “alegre inconsciência” e a ter “consciência disso” (“Ela canta, pobre ceifeira”).

A simbolização e a arte da transfiguração sem limites do literário são vectores que não só se concretizam sem complexos nesta narrativa como também são acompanhados por uma linguagem metaliterária que visa promover uma reflexão acerca dos mistérios da imaginação e da escrita: “Em certa altura, chegou ao limite das terras até onde se aventurara sozinho. Dali para diante começava o planeta Marte, efeito literário de que ele não tem responsabilidade, mas com que a liberdade do autor acha poder hoje aconchegar a frase”. O começo propriamente dito da narrativa, que se segue à informação de que “Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia”, coloca a página como espaço material de criação de um universo e de personagens nascidos de uma *contingência feliz*. Da página em branco nasce um mundo que é efeito de sujeito e do acto de escrita (que também cria o sujeito que o assume, levando-o explicitamente a evocar um tempo conotado com a essência ôntica de cada ser humano): “Logo na primeira página, sai o menino pelos fundos do quintal, e, de árvore em árvore, como um pintassilgo, desce ao rio e depois por ele abaixo, naquela vagarosa brincadeira que o tempo alto, largo e profundo da infância a todos nós permitiu...”.

As ilustrações desta obra colocam uma questão pertinente e complexa tanto para os leitores em geral como para a crítica e a teoria literárias: a da relação entre o autor empírico e o sujeito que enuncia o texto (a que já atrás chamámos autor textual). A criança, para nos referirmos apenas ao destinatário directo desta obra, quer um corpo humano adulto que legitime o corpo verbal: o contador e/ou o autor. N’*A Maior Flor do Mundo*, a encarnação plausível do escritor começa no olhar do menino da história, que, colocado no canto superior esquerdo da primeira página, espreita para o interior do livro. A criatura vê o seu criador (cujas semelhanças com José Saramago serão por certo estabelecidas pela maioria dos adultos que folheiem o livro com uma criança), o qual, em três planos sucessivamente ampliados, sentado a uma mesa apenas com uma caneta e um copo de água, reflecte sobre a sua história e sobre os modos de a dizer. O primeiro quadro, pequeno, difuso e misterioso, cujo conteúdo é perceptível porque os dois quadros seguintes constituem uma aproximação ritmada (o escritor, no terceiro plano, já tem uma caneta na mão mas não escreve; e continua a apoiar a cabeça, agora com a esquerda), liga-se ao quadro da última página, igualmente diminuto e enigmático (mais enigmático, aliás, mesmo se também esclarecido por um plano um pouco maior em que é possível distinguir sobretudo a flor no alto da “inóspita colina redonda como uma tigela voltada”, segundo a descrição inicial; os dois outros elementos são talvez o escritor na sua secretária e uma casa). Há, portanto, uma *poética do escritor* que se constrói através do cruzamento do autor textual, afirmado numa abundante deixis pronominal e verbal de primeira pessoa do singular, com uma iconografia que diz um modo de ser através da escrita (uma iconografia que, para quem ligar o escritor do livro ao escritor José Saramago, é um realismo pictural). Da relação entre as imagens, as considerações do narrador-escritor e a sua história advêm noções como a procura de domínio técnico e

disciplinado da subjectividade e da construção narrativa ou a demanda de uma história de sentido exemplar.

As imagens harmonizam-se com os múltiplos sentidos do texto, construídas num traço em que o princípio da representação envolve tanto de figurativo como de impressionista, estilizando, parece-nos, um modo muito ao gosto *infantil* de evocar o visto, o vivido e o imaginado. Há uma intermutabilidade muito oscilante entre a imagem e a realidade-do-maravilhoso que se cria a partir do cruzamento de traços sobretudo românticos (a preferência pelo cromatismo avermelhado e acastanhado, a mitificação das figuras populares e do maravilhoso como a fada que se encontra na cortina e os pequenos seres humanos que saem de livros ou olham o escritor a partir de uma estante), modernistas ou surrealistas (a técnica da colagem, a intersecção de planos espaciais e de elementos mais ou menos insólitos ou tornados estranhos pelo contexto) e naïfs (os desenhos de flores e da nave espacial com o menino dentro, a impressão de textura rugosa quer do fundo de página quer de alguns planos-chave como o do rosto do menino sobre o mundo). A primeira imagem a duas páginas, que, como o texto, nasce literalmente da mão e da caneta do escritor, é uma síntese destas matrizes categoriais. Acresce, na amplidão deste primeiro grande plano, os ritmos do menino a correr e do pássaro a voar, que imprimem à ilustração uma versatilidade fílmica, uma mobilidade de tipo mimético transfigurativo de que os grandes planos subsequentes constituem uma potenciação bem conseguida (nas duas páginas seguintes, o menino desliza sobre uma ponte extensíssima, colocada bem acima de vastas extensões de terra que parecem ser países, incluindo uma parte de Portugal com algumas cidades deslocadas da sua posição original).

Dentro da tendência desta obra para o isolamento de pormenores que são reconstituídos e amplificados dentro de uma dimensão imaginativa e simbólica (o pássaro pousado ao lado de Portugal, mais propriamente acima do “Dist. de Santarém”, aqui situado no Sul, ou o coelho que, debaixo da ponte, olha a medo para o menino), as mãos do escritor, a caneta, a folha em branco e o copo de água (ou a água) são os mais significativos: os três primeiros formam exclusivamente a imagem que ilustra o prelúdio da história (repetimos: “Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma história”).

Este polimorfismo, que principia na capa, no seu verso e na primeira página, e se estende até à contracapa, ao seu verso e à penúltima página, intensifica a poética do sem-sentido, que é, afinal, a poética que nomeia e revitaliza o inominável. No final, o escritor, com uma mão sobre o copo da água, olha sorridente para a flor que ele próprio criou; esse sorriso, acompanhado pelas palavras que dirige aos seus destinatários, é outro sinal de cumplicidade (que convoca e prolonga o contacto inicial); o livro, corpo animizado pelos signos linguísticos e pictóricos que transporta, confirma-se como palavra e imagem, voz e olhar apelativos e autênticos. A realidade que existe para lá do texto não é completamente rasurada mas o texto também não se reduz a uma directa e previsível transposição da realidade. Há uma “moral da história”, como declara o narrador-escritor, mas uma moral que constitui uma realidade completa, não um complemento da realidade; de tal modo que é possível dizer que a realidade exterior ao texto passará a incorporar a marca desta história: “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”.

N^a *Biblioteca do Avô*, de Maria do Rosário Pedreira, delineia-se em pormenor o *antes* e o *depois* do contacto com o livro. O *antes* é não um momento pré-verbal, de desconhecimento da palavra literária ou desinteresse pelas histórias de que

os livros se alimentam, mas um tempo preenchido pelas histórias que Nimbo ouve ao avô e que ele próprio, “que parece que não vive neste mundo”, recria. O tempo sem livros é já, para o jovem protagonista, tempo-espaco de desejo do livro: “Em todo o caso, ao contrário do que o avô tinha previsto (o avô às vezes também se enganava), aprender a ler não fez com que Nimbo deixasse de andar com a cabeça nas nuvens. Pelo contrário: os textos que lia na escola falavam de mundos que ele não conhecia, mundos muito diferentes da sua aldeia; e Nimbo, quando chegava a casa, sentava-se num canto a sonhar com esses mundos e nem ouvia quando os pais o chamavam para vir para a mesa”. O movimento definitivo para a realidade *feliz* do imaginário verifica-se com a descoberta da biblioteca do avô, revelada a Nimbo pela irmã. Sublinhamos o adjetivo “feliz” porque, sem livros, ou apenas com os textos da escola, “O tempo foi passando com Nimbo a ficar cada vez mais sonhador e tristonho com o seu pequeno mundo; mas o pior de tudo foi quando as aulas chegaram ao fim e começaram as férias grandes”. A viagem à biblioteca do avô, guardada numa “arca velha”, é a primeira de um ciclo sem fim de viagens que se constroem na verticalidade do imaginário. É através desses “livros onde havia centenas de histórias sobre o mar, e uma colina onde os rebanhos se entretinham a pastar na Primavera, e uma montanha mágica que tocava a Lua, e muitas muitas cidades que o silêncio não se atrevia a visitar”, que Nimbo se liberta da horizontalidade da “planície amarela que teimava em estender-se diante dos seus olhos: o sol era amarelo, o trigo era amarelo, o feno era amarelo; as casas tinham todas uma risca amarela; e até os cabelos das pessoas, em vindo o Verão, tomavam aquela cor loira das espigas quando a luz lhes batia...”. Nimbo não é um ensimesmado ou um melancólico, um alienado ou um desesperado que não sabe rir nem apreciar a realidade circundante: simplesmente, “o seu coração”, perante a perspectiva de umas férias intermináveis e monótonas, “ficou muito apertado dentro do peito quando percebeu que, para além de ter de ficar numa aldeia que conhecia de cor e salteado – *que tinha as casas mais bonitas do mundo mas que eram todas iguais* –, também iria ter de ficar dois meses praticamente sozinho: sem os amigos, que já estavam a fazer as malas para partir; e, sobretudo, sem o avô, que durante tantos anos tinha enchido os seus verões com as histórias fantásticas das suas viagens”³. O livro desencadeará a ligação entre a temporalidade e a salvação; salvação de Nimbo enquanto ser no tempo e enquanto pessoa numa *realidade* finalmente sublimada pelo discurso, enquanto corpo que se reconhece num tempo e num espaço de deslumbramento, enquanto, numa palavra, devir do ser.

O livro, para Nimbo, é uma interrogação e uma reconstrução do real, um fluxo e um refluxo de experiência, conhecimento, conquista, frustração, alegria e dor. Cada página, no seu múltiplo e incessante desejo de dizer, é lugar de lugares, assombro e movimento para o assombro, preenchimento de um vazio ontológico primordial, e resistência à mediocridade e à voragem do quotidiano. Por isso, “até ser muito grande e tão grande que as pessoas não tiveram outro remédio senão puxar pela cabeça e começar a tratá-lo pelo seu nome verdadeiro –, nunca mais se esqueceu de que aquelas férias cheias de livros foram as melhores férias da sua vida”. Este final evocará por certo a muitos leitores adultos um lugar e um tempo já longínquos em que para eles começou a concretizar-se o milagre antropológico que é a existência da linguagem literária; e antecipará, nos leitores mais novos, a consciência de um sentimento e de um pensamento futuros ou sancionará um sentimento e um pensamento já interiorizados.

O efeito estético deste texto não decorre apenas da profundidade do tema, narrado numa linguagem que incorpora, numa sintaxe elaborada mas límpida,

³ Sublinhado nosso.

construções e andamentos da linguagem mais comum e quotidiana (“Em todo o caso, ao contrário do que o avô tinha previsto (o avô às vezes também se enganava), aprender a ler não fez com que Nimbo deixasse de andar com a cabeça nas nuvens”), e propõe envolvimentos sinestésicos sedutores: da “música a sério, [d]essa de que o avô lhe falara”, pensa Nimbo, que nunca a ouvira, que “devia parecer-se com o assobio do vento entre as duas tábuas frouxas do celeiro; ou com a chuva, no princípio do Outono, quando caía ao de leve na areia e fazia poças pequeninas”; ou: “Levantou o rosto e procurou a linha do horizonte, mas o sol encandeou os seus olhos cinzentos. E, de olhos fechados, Nimbo via apenas uma mancha densa e amarelada, como se o sol tivesse entrado inteirinho para dentro dos seus olhos”. A estesia que esta obra desencadeia advém ainda, em grande parte, de um uso particularmente criativo do signo linguístico enquanto materialidade tipográfica (que prolonga a qualidade da imagem, que estiliza o traço típico do desenho infantil, e a diversidade e riqueza da mancha cromática). A esteticidade da mancha gráfica, arquitectada a partir de um emprego muito variado do tamanho, do estilo e da cor dos caracteres, estende-se por toda a sintagmática narrativa e reflecte-se na veiculação de ritmos, medidas e significados que uma apresentação convencional não suportaria. Ler em silêncio é aqui praticamente ler em voz alta: a escrita, dinamizada gráfica e esteticamente, é visual e por isso sonora; a objectualidade de palavras, expressões ou frases é reconversão fono-semântica. O tipo de letra, que, embora submetido a constantes variações de volume e *luz*, se mantém invariável da primeira à última palavra, comunica também uma impressão de naturalidade; de, através de uma tipografia singela que representa bem a desafecção do discurso, voz viva e descontraída, solta e ágil, mas nem por isso desligada de uma vocação escritural: referimo-nos não só ao efeito de caligrafia bem desenhada mas também ao protocolo de correcção e rigor linguísticos que caracteriza as melhores obras para a infância e a juventude.

O acto de contar uma história é sempre atravessado por uma tensão: o enunciador sabe que só poderá prolongar a sua voz se for capaz de monumentalizar o discurso. Daí o recurso, n’*A Biblioteca do Avô*, a uma linguagem plurivocal que se concretiza na alternância de frases com medidas muito distintas, incluindo a frase relativamente longa e desdobrada em orações ora coordenadas ora subordinadas (com, por vezes, orações explicativas marcadas por parêntesis ou por travessões). Há não raro uma precipitação muito expressiva da linguagem que se organiza à volta de um operador de pontuação muito funcional, por permitir a escansão da frase e do pensamento sem quebrar a elegância do excursus ponderado e alargado (o ponto e vírgula): «No dia em que a professora Mariana se despediu de Nimbo à porta da escola e prometeu voltar em Setembro, o rapaz fez todo o caminho de regresso a casa com os olhos cheios de lágrimas; e, por razões que agora não importa explicar (porque só uma pessoa com a sabedoria do avô do Nimbo conseguiria fazê-lo, e ele já cá não está), a professora, ao virar-se, viu que sobre a cabeça do rapazinho havia uma nuvem cinzenta e espessa e achou isso esquisito; até que se lembrou de que essas nuvens se chamavam precisamente “nimbos” e então sorriu e foi embora mais descansada»⁴. O *incipit* desta obra anuncia já que na textualização hão-de confluir procedimentos temáticos e estilísticos da tradição literária e pelo menos algumas inovações ao nível da linguagem; é, neste aspecto, muito visível a reduplicação de um adjectivo sem uma vírgula a separar os dois termos, que, no fundo, constituem assim uma única palavra, uma palavra em eco: “Era uma vez um menino a quem chamavam Nimbo, que vivia com os pais e a irmã numa aldeia que ficava no meio de uma planície grande grande”; “Rochinha era a irmã de Nimbo, um bocadinho mais velha

⁴ Ilustrações de Joana Quental, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2005. Páginas não numeradas.

do que ele e com os mesmos olhos cinzentos lindos lindos”; ou “– Viagens?! – admirou-se o pai de Nimbo, quando Rochinha lhe foi contar por que motivo o irmão andava triste triste”.

O Canteiro dos Livros, de José Jorge Letria, abre com um episódio que aponta para uma das dimensões exploradas na narrativa: a do maravilhoso, que, curiosamente, não coincide em absoluto com o fenómeno apresentado na segunda frase: “Francisco nem queria acreditar no que os seus olhos viam. No canteiro das hortênsias, ao fundo do quintal, tinham começado a sair da terra moles pedaços de folhas com pedaços de folhas de palavras impressas e mesmo algumas lombadas de livros”⁵. Há uma explicação mais ou menos lógica para um acontecimento tão estranho: os livros saem da terra, não porque haja leis físicas e biológicas desconhecidas a interferir directamente com o funcionamento do mundo natural, mas sim porque há no jardim de uma criança que gosta de livros um ser do universo sobrenatural e maravilhoso que se desloca entre o mundo real e o território do maravilhoso.

O Canteiro dos Livros é portanto uma narrativa que podemos designar como maravilhosa ou um texto que integra elementos maravilhosos. Esta asserção parece-nos, no essencial, verdadeira, mesmo se nesta obra o maravilhoso não impõe propriamente a sua ordem e as suas leis ao universo dito real; contudo, os livros que Francisco acolhe no seu quarto falam, quer dizer, têm literalmente voz, o que, sendo apenas enquadrável num universo de regras diferentes das do real empírico, são aceites sem dificuldade por todos os leitores, especialmente pelos destinatários mais novos. Esta narrativa lê-se como uma fábula, que é o mundo por excelência do natural não-natural: o espaço sem tempo nem lugar onde é natural verificar-se o não-natural. Não é pois por acaso que o “pequeno duende de barrete vermelho na cabeça” suscita no protagonista uma reacção normal: “– Ah, com que então és tu que estás por detrás de tudo isto!”. O duende, ser do maravilhoso que povoa desde tempos imemoriais o nosso imaginário colectivo, é tão real quanto o texto em que vive; através dele, os livros que o tio de Francisco o incumbiu de lhe entregar como um tesouro são reinvestidos de uma energia que é já sua.

O maravilhoso deste livro, metáfora da substância significativa dos livros que contam boas histórias, vem lembrar que é conveniente sustentar um certo positivismo e o culto do audiovisual que às vezes se apropriam da nossa mente e da nossa vida. O livro, tal como o ser humano, nasce (quase) literalmente da terra. O leitor que estabelece com ele uma relação sensorial, que o toca, o olha e o cheira, que porventura adormece e acorda a pensar nele, activa o que no livro é da ordem da situação de infinito (Eduardo Prado Coelho): a expressão de uma ordem alternativa à do dia-a-dia, menos discricionária e mais profunda, a criação de um mundo que acrescenta ao mundo visível novas perspectivas e experiências, a instauração de um real do sonho (de que *Alice no País das Maravilhas* é uma das expressões mais inovadoras e conhecidas). A nomeação, nesta narrativa, de obras da literatura universal significa a convocação do leitor para um círculo de eleitos que conhecem um código total ou parcialmente (neste caso, poder-se-á dizer que quem lê *O Canteiro dos Livros* é um leitor futuro dos títulos cujo código ainda não decifrou): “Quando se deitou, levou mais tempo do que era habitual a adormecer e, como seria de prever, sonhou com livros a nascerem espontaneamente da terra. Como gostava muito de ler, conseguiu mesmo ver, em sonhos, alguns dos títulos impressos nas capas com letras de saltar à vista. Lá estavam *As Aventuras de Pinóquio*, *As Fábulas de La Fontaine*,

⁵ Ilustrações de Carla Nazareth, 2.^a ed., Texto Editores, Lisboa, 2007, p. 3.

*Peter Pan, Os Contos de Andersen e O Principezinho*⁶. Este convite à leitura é reforçado e alargado a um convite à escrita, no final, por um dos livros-personagem que Francisco passou a guardar no seu quarto: “E houve ainda um livro cujo título Francisco não conseguiu descobrir que lhe disse com a voz pausada e sábia dos livros tornados clássicos: – E quem sabe se um dia não vais tornar-te escritor para poderes contar esta história do canteiro dos livros aos leitores mais novos”⁷. O parágrafo seguinte, o último da obra, é a síntese de uma reflexão metaliterária que não incorre num excesso de boa consciência e zelo pedagógico porque o enunciador (o protagonista) apresenta-se-nos já com a maturidade de quem lê e ao mesmo tempo com a inocência estético-ontológica de quem, por ser muito novo, tem ainda muito para ler e viver: «Francisco deixou-o na dúvida, nada lhe respondendo, mas disse para consigo: “Se eu um dia quiser tornar-me escritor, terei de ser, antes de mais nada, um grande leitor, porque um escritor é sempre um leitor de muitos, muitos livros, e se deixar de o ser, acabará também por deixar de escrever, mais tarde ou mais cedo”⁸. Particularmente interessante e inovadora é esta estratégia de activar o jogo metaliterário numa história que contém tanto de *real* como de *maravilhoso*: entre os seres humanos comuns (Francisco e o seu tio), um ser sobrenatural e os seres dos seres (os livros) desenvolve-se um diálogo só apreensível dentro das regras do *real* e do *maravilhoso*.

Se pudesse haver a figura do livro para crianças de *leitura obrigatória para os adultos*, *A Maior Flor do Mundo*, *A Biblioteca do Avô* e *O Canteiro dos Livros* permitir-nos-iam por certo responder afirmativamente à pergunta de José Saramago (já transcrita em epígrafe, mas que não é de mais repetir): “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?” Adiantamos uma resposta tão arriscada porque acreditamos numa das funções da literatura: aquela que, “ainda que seja só por momentos, confirma no indivíduo a consciência concreta de ser” e que o leva “a recuperar a própria pessoa, isto é, a apropriar-se de si mesmo, depois de a ordem totalitária dele se ter apropriado através do *adestramento linguístico*”⁹. Na sua dimensão humana do aqui e agora e enquanto construção histórica, o corpo da criança que lê articula-se, num pacto *invisível*, com o Livro enquanto lugar de representação, conhecimento e construção de identidade na alteridade.

⁶ *Idem*, p. 6.

⁷ *Idem*, p. 28.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Alberto Pimenta, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978, p. 82. Sublinhados nossos.