

ENTRE A CRIANÇA E A HISTÓRIA: O CASO DE A MAIOR FLOR DO MUNDO DE JOSÉ SARAMAGO.

NEFATALIN GONÇALVES NETO (USP).

Resumo

A modernidade implica algo mais do que simples aceitação. Ela constitui expressão de novas formas e novos valores que se impõem como desafiadores, seja para o universo sensível, seja para o cognitivo. Nesse sentido, é possível convergir para a literatura infantil, área de construção e expressão de conhecimento, que ganha destaque por suas construções de linguagem marcadas pela especificidade da composição e, também, pelo próprio ato do fazer literário de caráter eminentemente, metalingüístico. Por esse viés, buscaremos nesse trabalho uma proposta de análise dos elementos literários utilizados pelo escritor português José Saramago em seu livro infantil "A Maior Flor do Mundo", narrativa em que o escritor português coloca a criança em foco enquanto personagem principal da narrativa. Para além da personagem, que revela aspectos éticos e estéticos próprios, exploraremos ainda a força do narrador saramaguiano presente na narrativa que, assim como nas obras adultas, concentra em si a fabula narrada e dá-lhe direcionamento e sentido e a questão da ilustração do livro que, por meio de sua qualidade plástica, se apresenta mais do que simples complementação do texto verbal, mas adquire significados e expressão estética própria. Inflamado por uma relação nada pacífica com essas questões, apresentaremos um fio interpretativo para a obra em questão.

Palavras-chave:

José Saramago, A maior flor do mundo, narrador.

Se no início do século XX foi possível destacar um modelo novo de arte por que, neste momento, não estaria se destacando uma nova maneira de apresentar literatura para as crianças?

Calvino, no livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, diz que "No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem de mundo..." (1990: p.19).

O final do século XX vê tomar força algo que se denominou chamar de pós-modernismo. Pós-modernismo é o nome dado às transformações ocorridas nas ciências e nas artes desde 1950, quando, por convenção se encerra o modernismo. É uma estética que surge com a arquitetura e a computação nos anos 50 e tenta consolidar-se hoje, em meio a um caos de informações que se vinculam à arte. Assim, os teóricos falam numa estetização do objeto de consumo, projetando formas atraentes, embalagens apelativas e um novo design.

Ao se falar em estetização, a literatura infantil se insere nesse contexto. O mercado editorial infantil tem sido cada vez mais criterioso na confecção do objeto destinado ao público mirim. Apelando até para o brinquedo-livro, o investimento neste setor cresce cada vez mais. Todavia, o ponto positivo dessa transformação é que o livro infantil, na atualidade, explora uma pluralidade de códigos, tornando-se, em consonância com a palavra, efetivamente um produto artístico. Temos então, nessa chamada pós-modernidade, o nascimento do livro infantil enquanto obra de arte.

Entretanto, ainda não cogitamos o fato de existir uma literatura infantil pós-moderna. Apenas vemos que a literatura infantil, na atualidade, conserva traços originais ou mostra novas características, o que se coaduna com sua realidade contextual de pós-modernidade, exigindo assim que os autores contemporâneos construam uma narrativa infantil que seja diferenciada.

Deste modo, a análise das obras infantis parece apontar para um novo tipo de conduta pautada em princípios eminentemente estéticos. Logo, nossa hipótese é de que a narrativa deixa de privilegiar o caráter pedagógico-utilitário, como o fez, durante séculos, para assumir um valor estético, cujo foco centra-se na obra enquanto processo em construção. Para tanto, escolhemos o escritor José Saramago, que não iniciou sua carreira artística pela literatura infantil, mas, ao escrever um livro infantil como o é *A maior Flor do mundo*, o escritor português acaba por se tornar o precursor de uma tendência atual no que se refere à literatura infantil. Explicitamos que não é nossa intenção analisar a narrativa de Saramago como expressões da literatura infantil, mas sim seu texto - um universo rico de sugestões imaginativas e passíveis de analogias - elemento que estimula a postura reflexiva, crítica e argumentativa da criança e se revela obra de qualidade da contemporaneidade. Sendo assim, nosso objetivo central é perceber em que medida a literatura infantil hoje se sustenta mais por uma perspectiva estética do que pedagógico-utilitária

É certo que nem toda sentença verbal consiga a façanha de formar mil imagens, mas o texto poético consegue, certamente, propagar imagens e é justamente isto que o torna belo, pois a palavra tem o dom de transportar o indivíduo para um mundo no qual a imagem, literalmente, entra em ação. Da mesma maneira, nem toda imagem vale por mil palavras, somente aquelas que passam uma informação estética adquirem tal função. Assim, de forma enganosa, a imagem por ser mais direta, aparenta uma fácil interpretação e, por isso, acolhe tantos seguidores que, indiscriminadamente, preferem o visual ao verbal.

Assim, o problema da superioridade em relação à imagem ou à palavra acaba se as pessoas perceberem que elas não são elementos dissociáveis. O autor, ao construir sua obra, pode ter como ponto de partida uma imagem mental, para criar o texto verbal; o leitor, por sua vez, pode partir da palavra e construir uma imagem mental (não importando se esta equivale à do autor); seja qual for o caminho, não podemos falar de um elemento - verbal ou imagético - sem levar em consideração o outro.

Se, nessa atual pós-modernidade, o livro é um objeto de estetização, não podemos nos esquecer que, além do autor e do leitor, há outro elemento que participa ativamente desse objeto: o ilustrador. O destaque maior do livro sempre foi para o autor. Felizmente, esse problema vem sendo superado e o artista visual ganha espaço e reconhecimento.

O ilustrador tem uma função no livro infantil que se aproxima da do poeta: propagar imagens visuais. O trabalho do ilustrador é o de criar representações visuais. A criança, por sua vez, enquanto receptora, tem a oportunidade de entrar em contato com imagens constituintes de dois tipos de código diferentes: o imagético e o verbal. Assim, o texto literário é gerado por uma imagem mental da qual surge a palavra e para qual se volta a representação visual, ou seja, a literatura é puramente imagem.

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários

níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 2001: p. 110)

A ilustração constitui, então, um elemento fundamental na educação do olhar infantil. Barbosa contribui com a questão ao dizer que a representação plástica visual ajuda na comunicação verbal; aprende-se a palavra visualizando. A arte deve formar seu expectador.

Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público" (BARBOSA, 1991: p. 2).

Desta forma, pensar na ilustração do livro infantil é ver a imagem não a serviço do texto verbal. O ilustrador, tal como o poeta, representa em imagens visuais as imagens mentais suscitadas pela palavra. Como não há limites para a imaginação, o ilustrador pode até extrapolar o texto verbal, informando algo que a palavra não chega a expressar. É a literatura infantil educando o olhar dos pequenos e preparando-os para o mundo ficcional.

É próprio do escritor discutir o fazer poético. Assim é a obra infantil de José Saramago. Seu livro oferece à criança uma narrativa poética marcada pela preocupação estética do escritor conjugada à plástica do ilustrador.

Intencionar uma narrativa infantil em que o estético caracterize os dois tipos de códigos existentes no livro é exigir uma outra postura do ilustrador, o ilustrador-poeta. Assim é com a ilustração de *A Maior Flor do Mundo*; o trabalho de João Caetano foi reconhecido e sua ilustração premiada. Imagens de qualidade estética caracterizam o lado plástico da obra que, além de compor com o texto verbal, amplia suas significações.

Ao virar a capa de *A Maior Flor do Mundo*, o leitor adentra a obra do escritor português por meio de uma composição de página inovadora: uma tela de traçados e texturas variadas, na qual são colados diferentes materiais como folhas secas e recortes de desenhos diversos além de alguns desenhos e rabiscos. Na composição "da tela", prevalece o tom pastel, sugerindo um terreno árido com algumas plantas secas e sem vida, antecipando a idéia de um percurso difícil, árido, tanto para a personagem quanto para seu leitor.

Este método de composição, abrindo a obra, remete-nos às técnicas usadas por Picasso no Cubismo. O pintor espanhol criou a Colagem - incorporação de qualquer material estranho à superfície do quadro, valendo-se de letras, palavras, números, pedaços de madeira, vidro, metal e até objetos inteiros. Simultaneamente à atitude de Picasso, Braque cria a técnica do "papier collé", outra forma particular de colagem.

Já na folha de rosto do livro, percebemos que a apresentação de um dado curioso. Apesar de referir-se a maior flor do mundo, a imagem escolhida não oferece nenhum destaque para a flor e sim para o olhar e o dedo indicador de um menino. A gravura nos sugere que, para adentrar a narrativa, o leitor precisa deixar-se

guiar pelas sensações do olhar e do sentir, assumindo assim uma postura de recepção diferenciada.

Quando ultrapassamos a folha de rosto, inicia-se^[1] a narrativa de *A Maior Flor do Mundo*; nela, é logo perceptível certa inquietação e angústia, por parte do narrador. Ele mesmo a instaura quando escreve:

As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta 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, 2000: p. 1)

Um narrador que se posiciona logo na abertura do texto nos faz questionar: seria realmente este sujeito que fala um narrador? Teria ele preocupações em esclarecer a seus leitores sua dificuldade com o fazer textual? A passagem citada revela uma conjunção de múltiplas vozes. Num primeiro instante, pode o leitor achar que se trata de um narrador; porém, uma leitura mais atenta revela que, para além do escritor, nós temos instaurados linguisticamente um autor implícito de que nos fala Booth em seu *Retórica da Ficção*, autor que deixa a narrativa nas mãos de um narrador mas que penetra constantemente a narrativa, estimulando e desenvolvendo reflexões.

As primeiras ilustrações contribuem com o texto verbal de Saramago. Três imagens principais as páginas 1 e 2. Elas compõem, ao lado da narrativa, uma cena atípica. Os desenhos, como que em um efeito de aproximação, vão dando um zoom como em uma cena de cinema, uma imagem que se aproxima do leitor aos poucos. Esta imagem representa a figura de um homem velho, calvo, de sobrancelhas brancas e que usa óculos e que possui uma característica especial: sua roupa é uma composição de colagens de papéis sobrepostos. Esta sobreposição sugere uma metalinguagem da ação do escritor, uma pessoa que é feita tanto de carne quanto de papel, que constantemente usa de sua própria experiência pessoal para compor o ficcional. Sua feição, de quem pensa e reflete o que está a escrever marca, picturalmente, uma nítida preocupação com o ato de escrever. É interessante notar que a postura do desenho que representa o escritor, com a mão esquerda apoiada no queixo, faz-nos d'*O Pensador*, de Rodin. Assim, o texto, que se mostra desde as primeiras linhas, auto-reflexivo, revela-se também dialógico e amplia sua dimensão por meio de ilustrações.

O autor/narrador sai de sua caverna (para usarmos uma metáfora comum à obra saramaguiana), de difícil acesso e se mostra ao leitor. O quadro-narrativa conta a seu leitor a estória de um escritor (a ilustração mostra, em certo sentido, o próprio escritor José Saramago, sendo que a imagem do livro é bem próxima da imagem do escritor), que alimenta o desejo de escrever para crianças, porém não se considera apto, pois "faz falta um certo jeito de contar". Mesmo assim, arrisca a contar.

Os detalhes vão aparecendo, a cena se ampliando e alguns elementos ganhando destaque. O menino, apenas um detalhe pequeno no alto da página, dirige seu olhar para o texto verbal sugerindo curiosidade pela obra em processo que o idoso está a fazer.

Este escritor-narrador inventou uma história, mas se lamenta, tentando convencer o leitor,

de que não tem qualidades adequadas para contá-la.

Se eu tivesse aquelas qualidades todas, poderia 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... Que me seja desculpada a vaidade se eu até cheguei a pensar que a minha história seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... Há quanto tempo isso vai! (*Idem*: p. 3)

Em relação a este trecho, num primeiro momento, é interessante ressaltar que a ilustração da página 4 mostra "pormenores" como a estante, os livros, os pequenos objetos e alguns personagens que assumem "vida" entre os livros entreabertos. Tais personagens também direcionam seus olhares para o escritor, tal como o menino da página 1.

O trecho ainda explicita a multiplicidade de vozes apontada desde o início do texto. O narrador assume a representação de escritor e coloca-se, também, como um leitor de histórias infantis. Com esse processo dinâmico quase *misè en abîme*, o escritor reflete sobre sua posição e exige uma condição, isto é, para se criar histórias é preciso vivê-las intensamente no imaginário.

Na história que eu quis escrever, mas não escrevi, havia uma aldeia. (Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor) (*Idem*: p. 5)

A ilustração que acompanha este trecho verbal apresenta uma metonímia visual. O "eu" que se expressa na narrativa é representado pelas mãos de um idoso apresentado no início da narrativa. Assim, desta metonímia, cria-se uma metáfora visual do escritor, representado pela composição: mãos, papel e pena.

Nesse trecho, marca-se uma preocupação especial com o receptor, pois a história não foi escrita, mas apenas (re)contada, além do que, se o leitor não entende-la, precisa de procurar um dicionário para compreender a narrativa. Estaríamos, então, diante de um contador de histórias não convencional. Um narrador muito conhecido pelos leitores dos romances saramaguianos. Sendo assim, cabe ao leitor entrar no mundo ficcional. Ou seja, após esse começo metatextual expresso pela palavra e pela pintura, a narrativa de *A Maior Flor do Mundo* começa no plano diegético.

Um menino será o herói e a personagem principal da história. Ao iniciá-la, o escritor-narrador assim se pronuncia:

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... (*Idem*: p. 7)

Esse início de narrativa sugere que a nossa entrada no mais íntimo de sua imaginação e nos transporta para outro tempo. Um tempo imaginário, uma história projetada começa a se desenrolar. É o contar, o contar do contar, um ato que se adentra múltiplas vezes para que a história surja e não mate o narrador. Assim, um contador de histórias se faz presente, mas um contador/narrador muito irônico e malicioso, que tem ao seu lado imagens capazes de (re)escrever os contos infantis em uma nova perspectiva, atendendo às necessidades de quem lê. O tempo da criança é especial, tem altura, largura e até profundidade, sendo transposta para nós leitores e nos remetendo a uma idéia de infinito tal como a imaginação de uma criança (ou de um escritor. Melhor seria dizer escritor/criança).

Em certa altura, chegou ao limite das terras até onde se aventurava 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. Dali para diante, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: 'Vou ou não vou?' E foi. (*Idem*: p. 9)

Aqui, o imaginário se torna concreto e faz-se presente pelo planeta Marte. Ele extrapola nosso mundo sensível. A ficção é uma possibilidade, assim como o planeta. O mundo virtual é um imaginário sem limites no qual o escritor é livre. Sem regras e imposições, o "herói-menino" vive entre o real e o irreal.

Resolveu cortar a direito 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 sangrando de fresco como uma veia branca e verde. (*Idem*: p. 9)

Imagens visuais, auditivas, olfativas, táteis. É a sinestesia que adentra a narrativa e marca trajeto do menino. Entrar no mundo das sensações requer muita sensibilidade. Caminho árduo e árido, a personagem solitária consegue ouvir o silêncio e sentir a natureza. Ação de alguém especial. Alguém que possui uma veia artística; sensível à criação de imagens.

Algumas ilustrações ressaltam o percurso do menino de forma metonímica. Os traçados, que aparecem desde as primeiras imagens visuais, simbolizam o caminho do herói-menino.

Deu-se o menino ao trabalho de subir a encosta, e quando chegou lá acima, que viu ele? Nem a sorte nem a morte, nem as tábuas do destino... Era só uma flor. Mas tão caída, tão murcha, que o menino se achegou, de cansado. E como este menino era especial de história, achou que tinha de salvar a flor. Mas que é da água. Ali, no alto, nem pinga. Cá por baixo, só no rio, e esse que longe estava!... Não importa. (*Idem*: p. 12)

Uma flor murcha. Este é o problema do menino. Na verdade, um problema-solução, pois quem gosta de aventuras está sempre em busca de novas experiências. O menino é um aventureiro e, agora, parte em busca da vida. Só a

água salvará a flor. A metáfora da vida está nas mãos de um ser que passa de menino a herói.

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. (*Idem*: p. 14)

Um herói. Sem limites, sem fronteiras. Assim é o caminho do menino que deu uma volta pelo mundo e não a achou suficiente. É preciso extrapolar, ir além do que ele pode. Chegar ao desconhecido. O herói não tem medo do novo. De gota em gota, a flor volta à vida e, o menino, mesmo sangrando, não desiste de sua finalidade. De tão cansado, dorme à sombra da flor. Os pais do menino vão procurá-lo. A aldeia se manifesta e assim...

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. Foram todos de carreira, 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. Este menino foi levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre. 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. (*Idem*: p. 17-21)

Chega a fim sua jornada. Final feliz, o herói-menino (ou menino-herói, sem saber qual dos dois prevalece aqui para ser o substantivo mais carregado) cumpre sua função. Em resposta, a flor não o deixa desamparado. Revigorada, é hora de agradecer: agora, é a flor quem ampara o menino. Tornou-se herói e a aldeia o reconhece como um guerreiro, já que o garoto fez algo impossível, além de suas possibilidades.

É interessante perceber que a ilustração de *A Maior Flor do Mundo* extrapola o texto verbal, contribuindo para ampliar sua significação. É possível encontrar, na imagem, algo que a palavra não expressou. O final da narrativa, assim como os contos infantis em geral, apresenta uma moral: o resgate da tradição. A história acabou, mas o diálogo com o receptor não...

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... Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita? (*Idem*: p. 22-3)

Um convite a nós, leitores. É o reescrever da tradição narrativa como atividade humana. São os discípulos aprendendo com o mestre; é o mestre estimulando seus

discípulos. Assim, de forma análoga ao início, o autor se despede do leitor. Agora, com o olhar levantado para quem o sustenta, com o afastamento das imagens, percebemos que o escritor está no alto da colina.

Num plano superior, ele pode entrar em contato com o mundo das possibilidades. A narrativa termina do mesmo modo como começa. A ação de contar perpetua-se e também é marcada pelas palavras "Quem sabe se *um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?...".* marca da narrativa saramaguiana, ela já acontecia em *O ano da Morte de Ricardo Reis* e n'*As Intermitências da Morte*. Espécie de retomada ao início da narrativa, tal fato demonstra que a história não acaba ali, mas continua na imaginação e atitudes que o leitor tomará dali em diante.

Temos explícito, nesta conclusão da narrativa saramaguiana o atravessar do universo da linguagem, tecendo a literariedade - característica constituída a partir do trabalho estético dos autores, a ser complementado por seus leitores em um exercício de leitura crítica, configurando, assim, a noção de obra aberta, segundo Eco que afirma ser o texto "uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho" (1999: p. 9).

O escritor combina imagens relacionadas ao pensamento mágico, em ações situadas no âmbito do maravilhoso, comunicando uma realidade através de comparações, símbolos, alegorias, mostrando que literatura é "a linguagem da representação, linguagem imagística que, como nenhuma outra, tem o poder de concretizar o abstrato" (COELHO, 1993: p.38), criando um universo lúdico, ao mesmo tempo em que veicula elementos questionadores sobre o mundo e sobre o próprio homem. Tais recursos conferem à obra unidade semântica com propriedades formais caracterizadas semioticamente, com destaque para a expressividade (cf. SILVA, 1984: p.574-575).

A Maior Flor do Mundo apresenta a seus leitores uma das mais belas metáforas do poeta: ser criança. Explorando o percurso da palavra em sua capacidade de "dizer o indizível", como afirma Eduardo Lourenço, Saramago "caracteriza a literatura como uma máquina retórica singular, fonte de emoção e êxtase" (1993, p. 28). Em *A Maior Flor do Mundo*, enquanto objeto que olha e ao mesmo tempo é olhado, é uma atividade lingüística em que a própria linguagem está em jogo, através de um trabalho de extenuação como explica Roland Barthes: "Trata-se de fazer aparecer, por transmutação (e já não apenas por transformação), um novo estado filosófico da matéria da linguagem; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem..." (1973: p. 71).

Portanto, pela articulação da imaginação e do real, em sua criação literária, José Saramago busca o olhar amoroso, o pensamento lúdico, a busca aventureira da infância, possibilitando ao leitor de todas as idades reflexões sobre si mesmo e sobre o outro. Uma estética discursiva: eis a dominante das narrativas em questão. De forma metalingüística, a obra discute questões teórico-literárias como o papel do poeta, a liberdade do mundo ficcional, a importância do ato de narrar e até o conceito da própria literatura. A criança, agora, participa, de forma lúdica, do processo da criação; assim Saramago apresenta ao leitor infantil uma forma de se Exercitar no Fazer poesia e no Ser Poeta. Logo, é possível dizer que a narrativa poética do autor, além de privilegiar uma informação estética, contribui, também, para criar uma pedagogia da estética, já que ensina a criança a pensar o universo literário.

Assim, arriscamos dizer que a literatura infantil contemporânea apresenta-se como uma literatura de vanguarda. Rompe com sua primeira função de educar por meios

morais e mostra-se à criança de forma dialógica, isto é, como vozes que se complementam: verbal e não-verbal unem-se por características poéticas e acabam por contribuir com a aprendizagem do estético.

Assim é que a travessia pela palavra constitui-se um "exercício poético compromissado com um modo de dizer a realidade do mundo e do homem de Portugal e do mundo, fato que comprova ser híbrida a natureza da literatura, isto é, individual e social ao mesmo tempo" (COELHO, 1999: p. 26).

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BERNADAC, Marie-Laure. *Picasso, o sábio e o louco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1986.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAMARGO, Luís. *A Ilustração do Livro Infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo, Ática, 1993.

ECO, Umberto. *Sete Passeios pelos Bosques da Ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Leitura sem Palavras*. São Paulo: Ática, 1986.

HUYGHE, René. *O Poder da Imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. "Da Filosofia como Literatura". IN: *Estudos universitários de língua e literatura*. Textos de vários autores. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1993.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

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

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

[1] O livro de Saramago não apresenta páginas numeradas, por isso, dispusemos um número fictício que é contado a partir da primeira página que apresenta a narrativa.