

**SOBRE O VERBAL E O VISUAL: O PERCURSO DE ENTRELAÇAMENTO
INTERMIDIÁTICO EM *A MAIOR FLOR DO MUNDO* E *O SILÊNCIO DA ÁGUA*
DE JOSÉ SARAMAGO¹**

Nefatalin, Gonçalves Neto²

Lilian Barbosa³

RESUMO: *A maior flor do mundo* e *O silêncio da água*, livros escritos por José Saramago, apresentam um processo de decodificação de signos que exige do leitor mais que a mera compreensão do escrito. Propondo significados ocultos e uma percepção diferenciada dos diversos elementos significativos – que revelam aspectos éticos e estéticos próprios do autor e de sua produção –, tais livros encerram um particular modo de enfrentamento da realidade, que coloca o leitor como personagem das narrativas. Propomos assim uma leitura dos elementos verbais e não verbais que tais textos apresentam, apontando, por via deste caminho, para a intenção do autor em formar um leitor capaz de ler os processos de criação que extrapolam o texto linguístico. Nossa hipótese é a de que tais livros, por meio de seus recursos extralinguísticos, privilegiem seu caráter estético, cujo foco se centra na obra enquanto processo em construção.

Palavras-chave: contemporaneidade, discursividade narrativa, ilustração; Intermedialidade, Literatura Portuguesa.

ABSTRACT: *A maior flor do mundo* and *O silêncio da água* books written by José Saramago, have a process of decoding signs that requires the reader more than the mere understanding of the writing. Proposing hidden meanings and a different perception of the various significant elements - that reveal ethical and aesthetic the author's own and its production - such books enclose a particular way of coping with the reality that puts the reader as a character of the narratives. We thus propose a reading of verbal and nonverbal elements such texts present, pointing, by this way, to the author's intention to form a reader capable of reading the creative processes that go beyond the linguistic text. Our hypothesis is that such books, through their extralinguistic resources, favoring its aesthetic character, whose focus is centered on the work as a process under construction.

¹ Uma primeira versão deste texto, com o título de A rota poético-ilustrativa em José Saramago: uma leitura comparada de *A maior flor do mundo* e *O silêncio da água*, foi apresentada no I Congresso internacional do grupo de pesquisa “leitura e literatura na escola” juventude e letramento literário, realizado entre 19 e 21 de setembro de 2011 e disponibilizado nos anais eletrônicos do congresso, cujo endereço é <http://www.fema.edu.br/images/eg/Simposio_4_Texto_verbal_e_nao_verbal/PDFs/A_rota_poetico-ilustrativa.pdf>

² Mestre em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP. Professor da UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco.

³ Mestre em Literatura e Vida Social pela UNESP/Assis. Professora da UEPB – Universidade Estadual da Paraíba.

Key words: contemporary; narrative discourse, illustration, Intermediality, Portuguese Literature.

A literatura do século XXI carrega em seu bojo a qualidade de incorporar um caminho até então desconhecido para si: a questão da confecção de um material de leitura que concorra com os produtos tecnológicos, cujo intuito, dentre outros, seja também o de atrair o público infantil para si. Alvos fáceis do mercado de consumo, as crianças de nosso século são constantemente alvejadas por propagandas que as atraem e instigam-nas a desejar sempre mais. Seja este mais um novo brinquedo, uma nova roupa ou até mesmo produtos alimentícios.

Tais propagandas exploram a questão visual, gerando assim uma sociedade que é marcada, principalmente, pelo estímulo do olhar em favor do consumo. Parêntese à parte, essa questão da visão excessiva foi tratada por Saramago – autor a que recorreremos posteriormente – em um de seus livros para adultos, no qual a saturação visual chega a uma proporção tal que acaba por gerar pessoas que, de tanto olharem para as veleidades, não enxergam mais nada. A proposta de *Ensaio sobre a cegueira* (2001) é a de, justamente, discutir a questão do uso desenfreado da visão em função de um apagamento da realidade enquanto elemento que precisa ser transformado.

Voltando à questão do livro infantil, o mercado editorial, por conta de uma desleal concorrência com outros produtos infantis, apela para a criação de um produto que tenta captar a vontade de consumo da criança. Um dos elementos que favorece essa qualificação do livro infantil é a questão da imagem. Para o crítico português Aguiar e Silva, a literatura é “uma arte particular, uma específica categoria de criação artística e um conjunto de textos resultantes desta actividade criadora” (1982, p. 10). Esta arte particular de que nos fala o crítico produz, muitas vezes, um composto que sobrepõe linguagem verbal e não verbal, a complementarem-se em uma convergência altamente significativa. Essa capacidade do texto literário em unir as duas linguagens possibilita descortinar dimensões até então incógnitas aos leitores (fator desvelado por esta nova literatura), incitando-os a um novo olhar.

Assim, ao aglomerar conteúdo estético, linguagem visual e novas possibilidades de significação, o livro infantil promove um novo caminho para sua existência, ou, dizendo de outro modo, “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...” (CALVINO, 2001, p. 19). Explorando uma pluralidade de códigos e tornando-se um produto artístico, o livro infantil encontrou, em sua união com a imagem, o caminho de inserção no mercado editorial, resistindo ao mero apelo insistente em favor de um produto, muitas vezes, deveras atrativo e de qualidade.

Este processo de veiculação da imagem junto ao verbal instaura, no processo cognitivo de recepção da criança, uma espécie de desautomatização da linguagem, já que a mesma não se deterá apenas no texto verbal, mas também (e principalmente), no texto visual. O espaço poético composto pela união indissociável de texto e imagem produz, com ênfase, um *locus* desarticulador. Este *locus*, para além de transmitir uma mensagem via palavra, produz um campo de significação maior no qual imperam os jogos metafóricos, imagísticos e complementares aos demais sentidos. Dentro deste processo estético, o elemento visual se soma ao verbal proporcionando um espaço interlocutivo em que o leitor se encontra e atua. Esse processo dialógico que articula palavra e imagem faz do livro infantil algo mais que simples objeto de leitura, um espaço no qual a palavra, somada ao fazer artístico, suscita um discurso auto-reflexivo que faz o autor estar em constante diálogo com o receptor. Esse espaço possui um papel ativo na interpretação do leitor e na recepção do livro, já que este nos condiciona a um contínuo preenchimento de lacunas que recorrentemente aparecerão dentro do texto. Há, em outras palavras, a criação de um espaço dialógico, polifônico, em que se mesclam diversas vozes a fim de que se componha a significação geral da obra enquanto arte. Um espaço novo e impossível de ser ignorado, já que é ele um dos elementos que permitem à Literatura Infantil erigir-se como objeto artístico de alta resolução.

Partindo da ideia da imagem como um elemento dialógico necessário para uma melhor interpretação textual do livro infantil e de seu papel enquanto espaço de interação e de interpretação, nossa proposta é a de perscrutar os livros infantis do escritor português José Saramago para, por meio de nossas investidas, identificar se esses escritos apontam para essa tendência estética sobressalente do que surge a partir da década de 70 do século XX. Tomados por este propósito, nos debruçaremos sobre *A maior flor do mundo* – livro lançado em 2002 – e *O silêncio da água* – 1ª edição em 2011 – enquanto objetos artísticos que possuem um universo rico de sugestões imaginativas e passíveis de analogias. Assim, nosso trabalho elencará os elementos do processo metatextual presentes nos dois textos,

demonstrando analiticamente quais são os processos que estimulam a postura reflexiva, crítica, dialógica e argumentativa da criança.

Utilizando recursos técnico-expressivos que sobejam a questão dialógica, os livros de Saramago em questão apresentam uma produção a quatro mãos. Isso porque os ilustradores – João Caetano em *A maior flor do mundo* e Manuel Estrada em *O silêncio da água* – produzem, juntamente com o escritor, um espaço múltiplo de significação. Dessa forma, somando-se à palavra, as ilustrações retomam o princípio básico previsto por Calvino de que o livro muda nossa imagem de mundo por meio de suas imagens tanto verbais quanto visuais.

Evidenciando uma especificidade estética na qual o modo de construção do discurso destinado à criança se relaciona com a ilustração e compõe um sistema orgânico, dialógico e de qualidade predominantemente literária, a narrativa de *A maior flor do mundo*, traz, em sua página de rosto, uma novidade: o recurso ilustrativo de João Caetano coaduna pintura e colagem às ilustrações. Qual uma tela cor pastel, a primeira folha do livro apresenta folhas secas, recortes de desenhos diversos e até mesmo alguns rabiscos. Operando no limite entre paráfrase e criação Caetano, ao se valer desses diversos materiais em sua composição, provoca em seus leitores uma sensação de relevo e de movimento. Dessa forma tem-se um efeito que ultrapassa a sensação visual possibilitando também sensações táteis. Tal função é comum em bons livros literários, pois “A primeira experiência por que passa uma criança em seu processo de aprendizagem ocorre através da consciência tátil” (DONDIS, 2003, p. 5).

Somada a essa postura que enlaça o visual junto com o tátil, temos a indicação metatextual explicitada na frase que abre o livro: “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?” (SARAMAGO, 2001)⁴. Ajustada a esta possibilidade, que é arcada nas entrelinhas da citação de abertura – uma espécie de característica dos textos saramaguianos – temos a presença das cores que diversificam o significado e que possibilitam novas incursões interpretativas. Assim, a cor pastel mesclada com o desenho de algumas plantas secas e sem vida a ilustrarem a epígrafe

⁴ Por não apresentar páginas numeradas, dispusemos em *A maior flor do mundo* uma disposição de números nossa, que funciona da seguinte forma: a página número 1 corresponde à primeira página do livro no qual inicia a narrativa. Assim, a página de rosto e a citação, por estarem contidas antes da página inicial da narrativa, não são numeradas.

sugere a aridez. Contudo, o verbo que se soma à cor produz um espaço novo, diferenciado, produz uma nova perspectiva, sugerindo o nascimento da palavra da aridez da cor. Assim, os elementos separados são estéreis, mas juntos possibilitam novas miradas. Essa ideia de união produtiva metaforiza, por outro lado, o percurso do leitor ao iniciar seu processo de leitura/interpretação do um livro, que vai do mais simples, árido e seco ao mais rebuscado, colorido e multifacetado.

Ainda em relação à folha de rosto, notamos que a mesma possui um elemento inusitado que desestabiliza seus leitores. Nesta, apesar de a capa trazer em seu título uma referência à maior flor do mundo, a imagem que é escolhida para ser o “centro de atenção” da segunda capa não oferece nenhum destaque para a flor, mas sim, para o olhar e o dedo indicador daquele que, confirmar-se-á posteriormente, é de um menino. A gravura do olhar mesclado ao dedo que acaricia sugere que, numa espécie de recuperação dos elementos rústicos postos junto a epigrafe, para adentrar à narrativa, o leitor precisa deixar-se guiar pelas sensações do olhar e do sentir (ou, de outro modo, ser conduzido tanto pelo verbal quanto pelo visual), assumindo uma postura receptiva semiótica, e não linguística apenas.

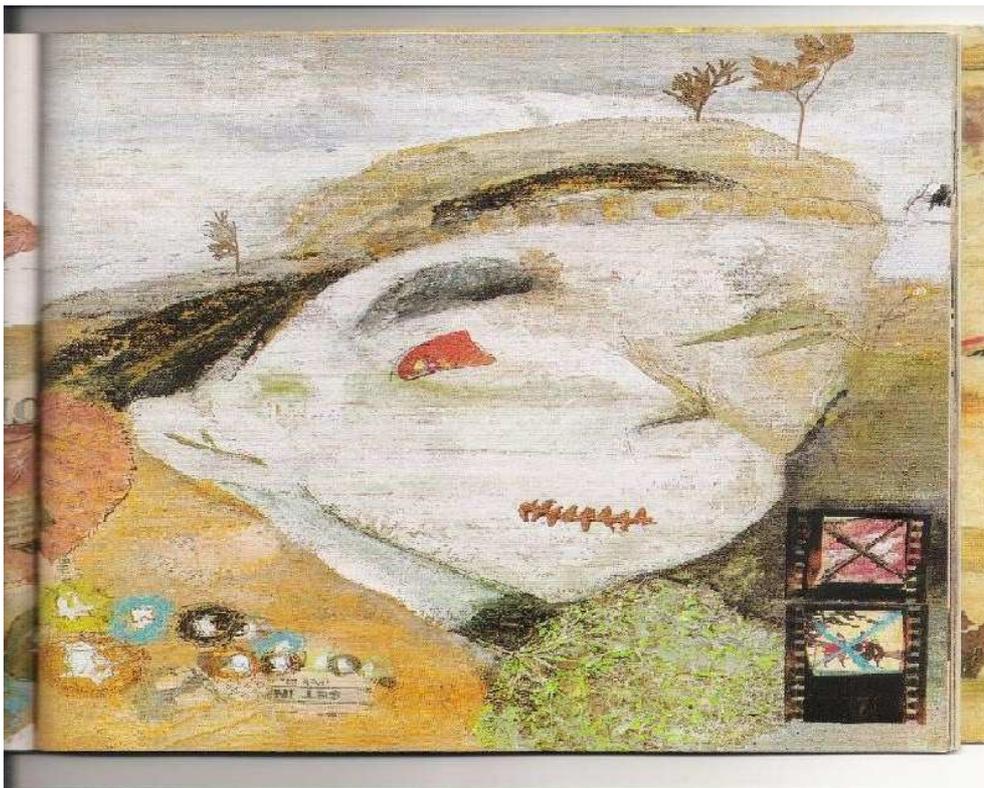
Instaurado este aviso de presciência, viramos a página e iniciamos a leitura do texto narrativo que, mais uma vez, desautomatiza seu leitor via inquietação e fuga da normalidade por conta da forma de abordagem do narrador:

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)

A postura do narrador em enunciar que o que vai contar é uma história para crianças, sua forma direta de se dirigir ao leitor e seu posicionamento crítico nos faz questionar a própria figura deste. Será ele um narrador mesmo ou é a voz autoral se fazendo presente por meio do enquadramento da folha de papel? Terá ele preocupações verdadeiras em esclarecer a seus leitores sua dificuldade com o fazer textual? Se sim, não entenderia ele que sua posição e exigência demandam uma competência leitora ampla, descaracterizando, em certo sentido, a imagem de criança leitora a qual o livro se dirige? Essa construção

complexa de múltiplas perspectivas e possibilidades revela que o livro de Saramago apresenta, em sua composição, por um lado a questão da metalinguagem como cerne de sua arquitetura e, por outro, prepara o leitor para o mundo ficcional que há de vir. Assim, as projeções intertextuais se sobrepõem de forma a indicar que a palavra é muito mais do que aquilo que aparenta ser.

Esse jogo intertextual se adensa por conta do trabalho do artista plástico, que se insere no jogo metacrítico e apresenta ilustrações que completam a leitura. Uma das imagens que melhor ilustram essa confluência escritor/ilustrador está se encontra na imagem que acompanha o fragmento verbal da página 3. Neste, o narrador-ilustrador explicita ao leitor, por meio de imagens, algumas histórias que fazem parte da memória coletiva e que sugerem um intertexto comum, como se todas essas histórias fizessem parte de um grande patrimônio pessoal e/ou de uma memória coletiva: são possíveis de identificar referências literárias à *Ilha do tesouro* e à história de *Moby Dick*, além de duendes, gnomos e outras personagens ficcionais do universo encantado dos contos de fadas que, frequentemente, povoam o maravilhoso das histórias infantis. Esse processo crescente de intertextualidade metacrítica encontra seu ápice à página 12, que apresenta, em seu conjunto, o insinuante e ao mesmo tempo sutil efeito de representar, no “grande plano”, o rosto do menino personagem principal, mas que, se observado detalhadamente, apresenta elementos da paisagem por onde este menino passa. Assim, árvore, folha, pedra e outros elementos da natureza se unem para compor o sujeito que protagonizará a narrativa, colocando em evidência o amálgama entre este e a natureza que o circunda. A imagem, altamente poética, ativa o uso dos sentidos para igualmente dar-lhe sentido. Assim, visual, e tátil se encontram nas folhas do livro, compondo o deleite do leitor. Audição, paladar e olfato são sugestionados por meio da figuração, resgatando a necessidade de o sujeito leitor ativar seus vários sentidos em favor da interpretação.



Esse jogo em que a necessidade de participação do leitor seja concretizada para completar a narrativa é recorrente no livro de Saramago e conclui o livro, de forma a propor que a aventura literária até ali vivida não está completa, mas tem continuidade por meio do leitor. Dessa forma, o narrador propõe que, quando após o término da jornada do herói, o leitor continue a narrativa. A criar uma cumplicidade entre autor-narrador e leitor, A maior flor do mundo instaura a metalinguagem ao propor que o leitor reinvente/perdure a trama narrativa:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficarão 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 lê, mas muito mais bonita? (SARAMAGO, 2000, p. 22-23)

Assim, a narrativa inicia e termina demonstrando, por parte do narrador, uma preocupação com a composição, seja esta do livro, seja do leitor e até mesmo daquilo que o

leitor pretende fazer posteriormente à leitura. A esta preocupação verbal marcada no texto, soma-se a plasticidade da ilustração consolidada pela intervenção do ilustrador na urdidura do mesmo. A ilustração apresenta um senhor idoso, cuja imagem é bem semelhante à figura do escritor Saramago. Esta proximidade resgata, mais uma vez, o jogo entre real e ficcional instalado na primeira página do livro. A imagem, também, remete ao início do texto, já que lá havia a figura de um escritor idoso e aqui, esta figura reaparece, posto que, desta vez, com o olhar levantado, como que a esperar do futuro a repercussão/reescrita/ação de sua escritura. Esse esquema circular característico de vários textos do autor, fortalecido aqui pela imagem visual, permite que o leitor continue em sua imaginação as atitudes que a narrativa tomará dali em diante.

Para além desta possibilidade de leitura, é possível pensar que o narrador representado imagisticamente, se coloca em um plano superior, no qual ele pode entrar em contato com o mundo das possibilidades, o que conluía com a ideia de encerramento da narrativa apontando para seu começo. Metaforicamente, a ação de contar se perpetua, seja pelas palavras “Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita?...” quanto pela imagem do escritor em espera de forma superior, como quem pensa esperando as diversas possibilidades, tal *O Pensador* de Rodin. Assim feito, temos a criação de um espaço novo, local onde, pelo simbólico, o leitor pode fruir uma multiplicidade de novas sensações. Desta feita veremos o surgimento de novas histórias, só assim a narrativa conservará seu vigor e se desenvolverá a cada reescrita e releitura. No jogo metalinguístico encenado pela escrita de Saramago, a flor pode representar, também, a obra literária. A metáfora da vida do literário que toma forma com a flor representa também o (re)nascer de cada história que se reinaugura pelas mãos de cada novo leitor.

É justamente neste processo metalinguístico que *O silêncio da água* se encontra com *A maior flor do mundo*. Livro criado a partir de um trecho do “romance” *As pequenas memórias*, este livro de Saramago também carrega em suas linhas mestras uma proposta que aponta para a construção de si mesma, principalmente por meio das imagens que ilustram o livro, desde a capa até a última página.

Importa notar, antes de tudo, que existe um dado de grande importância que une as duas narrativas em questão, o tema das origens. Assim como *O silêncio da água* é um recorte, proveniente de um livro para adultos, *A maior flor do mundo* também tem origem

em um livro de Saramago. Ou seja, não é um texto por inteiro novo. O germe da narrativa do livro surgiu em um dos contos de *A bagagem do viajante*, uma coletânea que faz a recolha de textos publicados no *Jornal do Fundão* ao longo da década de sessenta. Nele encontramos uma crônica cujo desenvolvimento corresponde quase integralmente à narrativa que, posteriormente, se nos apresenta em formato álbum e ilustrado por João Caetano. Nessa pré-história, *A maior flor do mundo*, não era ainda uma flor e tinha por título de *História para crianças*.

Essa marca de narrativas que surgem de outras narrativas carrega um dado importante para nossa análise: a de que Saramago não escreve apenas um conto moralizante para crianças, e sim uma história para deleitar seus leitores estilisticamente – isso, claro, sem excluir as outras propriedades literárias ou sociais do texto em questão –; o autor português escreve para sujeitos que estão em busca de sanar sua necessidade de ficção e fantasia. Sua intenção não é criar contos moralizantes capazes de instruir, mas sim objetos em que o deleite artístico se põe em primeira constante, valorizando uma literatura que seja também para crianças, na qual importa mais significar e fruir que ensinar.

Essa postura, marca primeva de *A maior flor do mundo*, é também presente nas linhas de *O silêncio da água*. Neste conto extraído, temos a narração de uma aprendizagem que o narrador-menino adquiriu ao retirar-se para pescar na beira de um rio. Essa aprendizagem se resume a conhecer o silêncio da água, ação que exige uma postura reflexiva e aponta para a necessidade de a personagem saber observar tanto quanto agir em favor de seu conhecimento. Essa necessidade de se conhecer o silêncio, tal qual a missão de salvar a flor, é na verdade a motivação para algo maior, um momento de deleite literário que, por não pretender ensinar nada, carrega em si elementos de alto cunho ontológico.

O texto se vincula ao gênero do *Bildungsroman*, ou seja, às narrativas de aprendizagem que exigem uma postura do leitor em seu ato de se apropriar dos textos que toma contato. Tal possibilidade de leitura se dá tanto pela narrativa quanto pela ilustração, já que as páginas do livro, curiosamente, são repletas de letras, que surgem dos mais variados lugares: chão, céu, nos pássaros, no vento, etc. Assim, *O silêncio da água* propõe, visualmente, que a leitura e, por conseguinte, a interpretação não se dá apenas por meio do texto verbal, mas, muitas vezes, por meio da leitura do visual, do cotidiano, alumbramento proporcionado por um momento de alta reflexão e interiorização. A aprendizagem não se

dá apenas no contato entre sujeitos, mas também destes com os objetos que o cercam e por meio de diversas situações em que o imagético fala mais que o verbal.



Retomando a ideia de texto que fala de si, para si e na espera do outro para completar-se, o texto de *O silêncio da água* apresenta, explicitamente, o atravessar do universo da linguagem que tece a literariedade – característica constituída a partir do trabalho estético do autor – e se reescreve no traçado do ilustrador, espaços complementares na atitude do leitor.

A descoberta de que ao silêncio produzido pela água – quase como um koan⁵ – ilumina o narrador-menino, transforma-lhe a existência e lhe permite entrever que é possível ao ser humano fruir, ou seja, vivenciar experiências em que o estético é o tônica. Novamente a metáfora da vida do literário toma forma, dessa vez como silêncio, alumbramento, renascendo a cada momento de iluminação proporcionado pelo estético (no livro representado, repito, pelo constante uso de letras surgindo a cada ilustração, se misturando ao cenário composto pelas cores e transmitindo novas possibilidades

⁵ O koan é uma narrativa, diálogo ou questão que, no Zen-Budismo, contém aspectos inacessíveis à razão. Seu objetivo principal é o de propiciar a iluminação do aspirante a zen-budista.

interpretativas ao texto). O silêncio representa, tal qual a flor, um (re)nascer, uma possibilidade que pode ser realizada a cada nova incursão no texto/vida.

Assim, temos nas duas narrativas em questão um olhar centrado, principalmente, na figura do menino herói. Um menino sem nome que, nas duas narrativas, pode funcionar como sujeitos prototípicos, com valor de universalidade e exigindo do enunciatário uma postura, um posicionamento. Este precisa montar seu arsenal para enfrentar a vida e suas possibilidades. Instaure-se, assim, um princípio de valor que coloca as personagens em liberdade para enfrentar seus problemas e metaforizar a problemática do sujeito leitor, dando-lhe opções para, também, tomar parte da luta em favor de si. Assim, a personagem de *O silêncio da água* tem a capacidade de voar sobre os problemas sem preocupações. Ela vai e volta, sem impedimentos do adulto, ao rio – espaço literário perigoso por conter monstros e perigos inauditos. Já em *A maior flor do mundo* a arma do protagonista é a viagem. A ida ao planeta Marte, espaço literário de viagem por excelência, permite à personagem sair de seu mundo e conhecer outros espaços, revelando-os e enfrentando os conflitos nele subjacentes. Tais liberdades, que mistura as fronteiras do real e do imaginário, facultam ao leitor desses textos de Saramago elementos ficcionais que auxiliam, via fantasia, enfrentamento dos problemas reais. É a ficção atuando sobre a realidade de modo a modificá-la. Salvando a realidade flor ou ouvindo-lhe o silêncio para lhe compreender melhor.

Dessa forma, como característica precípua do *bildungsroman*, os textos saramaguianos exigem do leitor, ao final da narrativa, uma tomada de posição. Essa postura apresentada configura a noção de obra aberta proposta por Eco e completa nossa incursão pelo universo dos livros “infantis” do escritor português. O estudioso italiano afirma ser o texto aberto “uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 1999, p. 9). Essa manutenção da narrativa enquanto espaço aberto exige de cada leitor uma escolha de olhares e valores. Qualidades estas que apontam para um caminho mágico, desvelador de um novo universo possível tanto na ficção quanto na factualidade. A abertura só é completa quando o leitor lhe confere significado. Assim, as formas de indeterminação da poética saramaguiana exigem a participação do outro na construção final do objeto artístico.

Ora, o modelo teórico de Eco, ao prever a descentralização da obra e sua ampliação dos horizontes imagináveis para a concepção da realidade descreve perfeitamente a ação

dos livros em questão. A pluralidade de sentidos do mundo e seu caráter multifacetado exigem do autor uma linguagem artística capaz de promover no intérprete esse sentimento de descentralização e pluralidade.

Por fim, há que se notar uma particularidade dos dois textos em questão: a de que eles foram escritos para leitores que conheçam, ou pelo menos façam ideia, do contexto campestre. Tanto em *A maior flor do mundo* quanto em *O silêncio da água* o território no qual se passam as aventuras é campestre. Este território carrega um alto valor simbólico. A aldeia é o lugar que, contraposto à cidade, representa o sítio perdido do imaginário fantasioso; local das brincadeiras livres, despreocupadas, sem a contaminação do sujeito que freia, proíbe, castra – adulto. Este é o *locus* propício para que a criança protagonize suas aventuras, um espaço de deslocamento e pertencimento ao mesmo tempo, um cenário antinômico e complementar. Uma espécie de ilha cultural que forma pequenas regiões dentro e fora do imaginário. Um lugar fora do olhar do responsável, aquele que valoriza o princípio da realidade em detrimento do princípio do prazer. Espaços que, por guardarem certa liberdade de ação, podem ser capazes de oferecer uma resistência ao hegemônico e, nestes tempos em que se caracterizam por seu desvanecimento de fronteiras, estes podem representar a questão da identidade do sujeito. Assim, o espaço toma seu posto nas narrativas em questão e traduz significados polissêmicos.

Enquanto obras abertas, os textos de Saramago aqui expostos exigem daquele que com eles interage uma gama de conhecimentos, e sua interferência tanto para ler o signo quanto para ler as imagens. O texto penetra o leitor e é penetrado por sua experiência de vida. Dessa forma, pela junção signo linguístico e signo pictórico percebemos que o autor/narrador sai de sua caverna e se mostra ao leitor. Segundo Ana Mae Barbosa, é por meio desta revelação e posterior diálogo que a arte tem a possibilidade de formar seu expectador. A representação plástica, visual ajuda na comunicação verbal; aprende-se o verbal pelo visual e o visual pelo verbal. Diz a pesquisadora que

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).

Dessa feita, é a arte que permite ao leitor seu crescimento, e este, por sua vez, produzirá algo maior para o crescimento do outro. Assim, retomamos a ideia saramaguiana

de reescritura presente nos dois textos. Essa forma de “dizer o indizível” – como afirma Eduardo Lourenço – caracteriza a literatura de Saramago como “[...] uma máquina retórica singular, fonte de emoção e êxtase” (LOURENÇO, 1993, p. 28). O sentimento mediado pelo livro joga com a própria linguagem, através de um trabalho de extenuação. Como explica 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).

Assim, podemos chegar à conclusão de que a ilustração, quando feita a dizer junto com o texto infantil, quando seu é explorado esteticamente, permite que o leitor se envolva/se constitua enquanto sujeito dotado de competências e habilidades. Estas são necessárias para as formações do sujeito nas dimensões socioculturais – participantes também da convergência verbo-visual do livro. Por esse meio, a criação de imagens mentais a partir da representação visual combina letramentos não formais, ou seja, até o leitor não alfabetizado pode entrar em contato com a literatura antes mesmo de saber ler. O texto intermediário inicia uma educação do olhar; ensina valores éticos e estéticos por meio de seus diversos códigos. Nessa linha de raciocínio, o sujeito poderá unir os dois códigos – verbal e visual – e ter a oportunidade de apreender a informação por meio de outras linguagens que não a escrita. A ilustração constitui, então, um elemento fundamental na educação do olhar do sujeito.

A travessia pelos elementos verbais e não verbais nos dois livros aqui analisados de Saramago permitem vislumbrar que seu exercício poético é comprometido com um modo de dizer a realidade do mundo e do homem, que exige deste uma posição, uma postura que o enfrente. Assim, o último hibridismo saramaguiano reafirma que a literatura, mais que simples aglomerado sógnico, é um elemento “individual e social ao mesmo tempo” (COELHO, 1993, p. 26).

Referências Bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1973.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

DONDIS, A. Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. “Da Filosofia como Literatura”. In: VVAA. *Estudos universitários de língua e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1993.

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

_____. *O silêncio da água*. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *A bagagem do viajante*. Lisboa: Caminho, 1973.