

## A CONTAR É QUE A GENTE SE ENTENDE. LITERATURA E EDUCAÇÃO

Rita Simões  
Fernando Azevedo  
LIBEC/IEC  
ritasimões@iec.uminho.pt  
fraga@iec.uminho.pt

O acto de leitura/audição de um conto deve ser um acto de enriquecimento, um acto de aprendizagem, uma experiência. No entanto, para tal ser possível, parece-nos necessário que seja explorada a natureza pluri-significativa do texto literário, levando o aluno a questioná-lo e a relacionar-se efectiva e afectivamente com ele, desenvolvendo-se não apenas como leitor mas também enquanto pessoa. É nesta relação efectiva e afectiva com o texto literário que os leitores contactam com valores e problemáticas que contribuem para a sua formação enquanto ser humano.

*A História do Hidroavião*, de António Lobo Antunes, aparece-nos como sendo um bom exemplo de como um conto pode ser percebido enquanto “veículo” para o conhecimento/aprendizagem da complexidade do ser humano. Os sentimentos e emoções daqueles que abruptamente foram obrigados a voltar à metrópole escondem-se nas entrelinhas de cada uma das páginas mas logo se mostram a cada acto e a cada fala das personagens.

Necessariamente dependentes de um importante protocolo de leitura (Scholes, 1989) como é o princípio da ficcionalidade (Schmidt, 1987: 195-212), os textos literários jamais se esgotam num mero circunstancialismo lúdico-fruitivo e/ou nos seus exclusivos contextos de produção. De facto, se à luz deste princípio, os mundos textuais não podem ser lidos como uma cópia ou um espelho do mundo empírico e histórico-factual, tal de modo algum implica que a sua capacidade de questionamento e de intervenção no real empírico esteja ausente. Configurados, em larga medida, como actos de linguagem indirectos ou asserções fingidas (van Dijk, 1987:184; Searle, 1989: 71-100), os textos literários apresentam uma determinada *modelização* do mundo, processo pelo qual, no âmbito da interacção dialógica leitor-texto, que necessariamente é mediatizada pelos múltiplos e específicos contextos de recepção, se tornam capazes de gerar nos seus leitores importantes e significativos efeitos perlocutivos.

Ora, este especial sistema de regras semânticas e pragmáticas, assegurando uma mediatização e uma modelização dos signos do real, permite não apenas expor o texto à possibilidade de um ludismo interpretativo, como também o torna intrinsecamente apelativo da atenção do leitor, porquanto é na sua tessitura e na complexa estruturação dos seus signos que reside a única forma segura de superar eventuais “ruídos” decorrentes do seu carácter funcionalmente defectivo.

O acto de leitura/audição de um texto de literatura infantil deve ser um acto de enriquecimento, um acto de aprendizagem, uma experiência. No entanto, para tal ser possível, parece-nos necessário que seja explorada, tal como referido anteriormente, a natureza pluri-significativa do texto literário, levando o aluno a questioná-lo e a relacionar-se efectiva e

afectivamente com ele, desenvolvendo-se não apenas como leitor mas também enquanto pessoa. O fenómeno hermenêutico exige a ocorrência do par pergunta-resposta, visto que para que se compreenda um texto é necessário compreender as perguntas que nele se escondem. A ser assim, a interpretação, enquanto processo aberto e dinâmico, possui uma estrutura que se baseia numa busca constante, num “procurar saber”. (Gadamer, 1999) É nesta relação efectiva e afectiva com o texto literário que os leitores contactam com valores e problemáticas que contribuem para a sua formação enquanto ser humano. O texto de literatura infantil não é única e exclusivamente um texto para crianças. Ele é um texto que transporta, consigo e em si alguma inovação/novidade semiótica. E, tal como nos refere Ana Margarida Ramos, ele é também *um veículo preferencial para a promoção do conhecimento, para a socialização e para a ligação da criança ao seu país, à sua cultura e também à sua História* (Ramos, 2004: 58-59).

*A História do Hidroavião*, de António Lobo Antunes, aparece-nos como sendo um bom exemplo de como um conto pode ser percebido enquanto “veículo” para o conhecimento/aprendizagem da complexidade do ser humano.

Porém, a questão que se coloca de início é se será este um texto que, indubitavelmente, se insere na esfera da literatura infantil. Embora o texto se inicie com a expressão hipercodificada “Era uma vez...”, José António Gomes afirma que este escapa à *convencionalidade que caracteriza uma parte significativa da narrativa juvenil contemporânea* (Gomes, 1997: 81). Se por um lado, observando os aspectos paratextuais, nos deparamos com características próprias de uma literatura para a infância, como sendo a composição gráfica da capa, um número reduzido de páginas, o formato do livro ou o tipo de ilustrações que nele encontramos, por outro lado, somos, de um certo modo, surpreendidos pela temática. Os sentimentos e emoções daqueles que abruptamente foram obrigados a voltar à metrópole escondem-se nas entrelinhas de cada uma das páginas mas logo se mostram a cada acto e a cada fala das personagens. A pobreza, a miséria, a nostalgia, a sujidade aparecem e desaparecem conforme o protagonista alterna entre o presente e o passado, a tristeza e a euforia, Lisboa e Luanda, respectivamente.

Deste modo, este texto parece-nos apresentar uma natureza ambivalente. De acordo com Zohar Shavit (Shavit, 1986: 63-92), um texto ambivalente é aquele que, tendo uma estrutura dual, se dirige a dois grupos de leitores-modelo diferentes: os adultos e as crianças. Cada um destes grupos irá perceber o texto de uma forma diferenciada, de acordo com as regras do sistema a que está acostumado. Estes textos trazem para o sistema novos modelos, contribuindo para a introdução de novidades e mudanças ao nível das normas literárias. A nosso ver, ao leitor-modelo adulto d’ *A História do Hidroavião* é atribuído o papel de mediador entre o texto e o leitor-modelo criança, visto que a obra exige determinados conhecimentos a nível da

História de Portugal Contemporânea (conhecimentos que dizem respeito à Guerra Colonial e ao conturbado e marcante processo de Descolonização) que o leitor-modelo criança pode ainda não dominar completamente. Esta é também uma obra que lemos através dos olhos de um protagonista adulto, Artur, sendo que nesta não existe uma única personagem infantil ou juvenil, havendo apenas referência à infância como um momento temporal associado à alegria e à abundância e, também, ao passado, que, por sua vez, representa os momentos de evasão e de fuga do presente de um adulto tão diferente da criança que em tempos tinha sido, a criança que *crescera, entretendo-se sozinha no quintal das traseiras, sob um braço de tília, a criança que, de calções, pasmado, [observava] um sapo numa greta de muro, um sapo parecido com o dono da cantina, onde a mãe o mandava comprar arroz, favas ou cebola para o almoço de domingo.* (Antunes, 1994: 8)<sup>1</sup>

A temática da Guerra Colonial é recorrente na obra de António Lobo Antunes, pensemos, por exemplo, em obras como Memória de Elefante, Conhecimento do Inferno, Fado Alexandrino ou As Naus. Não será também este um dos aspectos que contribui para a natureza ambivalente deste texto literário? A verdade é que, em todas elas, nos parece que Lobo Antunes pretende transmitir este lado obscuro e doloroso deste processo. Parece-nos que o autor não buscou colorir de tons rosados uma verdade factual da nossa História quando a transportou para um diferente tipo de literatura, procurando mostrar às crianças o que realmente aconteceu, ajudando-as, assim, a crescer no contacto com verdadeiros valores, não passando este facto histórico por um filtro que o infantilizaria, tornando-o mais “adequado” ou “próprio” para um consumo passivo do mesmo. Nesta linha, Maria de Fátima Albuquerque argumenta que a literatura infantil contemporânea tem vindo a afastar-se de *uma idealização do universo e da humanidade, em que a ordem, confundida com o bom e o belo tinha de prevalecer, depois de uma luta com a desordem, representada pelo mau e pelo feio.* (Albuquerque, 1994: 215)

A nosso ver, a ambivalência desta obra já se adivinhava no seu título. Debrucemo-nos um pouco sobre este. A palavra hidroavião remete-nos para um objecto que possui uma dupla valência: tanto pode aterrar em terra, como na água. Um objecto que, no texto, estando esquecido na água, irá possibilitar a fuga (imaginária ou não) para a terra tão desejada. Mas será esta, realmente, a história de um hidroavião? Será ele o protagonista? À primeira vista, o texto parece desmentir o próprio título, visto que, muito embora o hidroavião seja apresentado como o veículo de fuga, ele é descrito, ao longo do texto, como um objecto em decadência. Por duas vezes, este é caracterizado como *um esqueleto de morcego, com a pele de lona a desfazer-se debaixo da surpresa das gaivotas.* (Antunes, 1994: 1 e 13) No entanto, se olharmos para o

---

<sup>1</sup> O texto *A História do Hidroavião* não se encontra numerado. Desta forma, a numeração que aparece nas referências bibliográficas foi por nós atribuída, tendo sido considerada como página número um a página onde se inicia o texto.

hidroavião como um espelho de *quem tinha chegado de África* (Antunes, 1994: 1), e mais concretamente de Artur, começamos a perceber este título melhor. Na verdade, parece-nos existir uma relação de semelhança entre estes dois intervenientes. Tal como o *homem [estava] sentado diante de casa, a olhar para o rio (...) em Cabo Ruivo, ao pé dos fumos da Siderurgia (...) sem mais roupa que a do corpo e sem mais bagagem que um baralho de cartas* (Antunes, 1994: 1), caracterizando-se pela sua inércia e pobreza, também o hidroavião, já completamente degradado e abandonado, ali permanecia *quietinho, sem que um farrapo de lona se mexesse ao vento, sem que o leme da cauda desse sinal de abano, sem que qualquer luz se acendesse na carlinga. Resumindo: sem nenhuma vontade de voar.* (Antunes, 1994: 16) Repare-se que Artur, assim como todos *os de África* (Antunes, 1994: 7), se sentem, à imagem do hidroavião, abandonados, visto que, depois de terem sido desembarcados em Lisboa<sup>2</sup>, nunca mais ninguém se lembrou deles, e eles ali ficaram num recanto da cidade, pois *do andar na Amadora que umas senhoras de fita ao pescoço lhe[s] prometeram no aeroporto nem a sombra.* (Antunes, 1994: 6)

Se, por um lado, o homem e o hidroavião se encontram em situação semelhante, por outro, no momento da fuga, eles parecem fundir-se, completar-se. Atentemos no seguinte excerto: *Fixava-se no hidroavião e o homem (...), a olhar as asas tombadas, os flutuadores, que pareciam pantufas gigantescas de caminhar sobre as marés do Tejo, as cadeiras sem passageiros, a hélice de moinho de poço, o lugar do piloto encostado ao volante, parecido com o dos camiões dos diamantes: só não havia a mascote da pretinha de tanga, pendurada de uma guita, a dar-a-dar no espelho. Isso, pensou o homem, não constituía problema.* (Antunes, 1994: 13-14) Com estas palavras, o narrador parece estar-nos a sugerir que o hidroavião, na sua postura, estava a convidar o homem para que o pilotasse, faltando apenas a mascote. O hidroavião precisava do homem para o pilotar e poder sair daquele abandono, assim como o homem necessitava deste como veículo de fuga. Repare-se, também, que o hidroavião é o elemento que vai introduzir o maravilhoso na história, pois o final da história é aberto, havendo *quem garanta que os empregados da Câmara vieram com uma furgoneta e transportaram para a sucata aquele morcego sem préstimo. Mas há também quem afirme, pronto a jurar, que o hidroavião, com o homem e o cego dentro, correu um nadinha na água, subiu a pino, e partiu, sobre Lisboa, na direcção de Luanda, na direcção do mar.* (Antunes, 1994: 17) Toda a fuga está envolta numa atmosfera maravilhosa e de sonho, quase que passando a mensagem que até este momento da história tudo era a pura realidade, agora, e como acontece frequentemente na vida de todos, era necessário introduzir um elemento de escape para aligeirar a dor sentida.

---

<sup>2</sup> Ana Margarida Ramos, apoiando-se na sintaxe, chama a atenção para o facto destas pessoas terem sido “desembarcadas” e não “se terem desembarcado”, como se estas não tivessem uma vontade própria que as animasse. (Ramos, 2003: 96)

Parece-nos importante realçar, ainda, o facto de a estrutura do título ser uma estrutura comum em determinados textos da literatura infanto-juvenil. A expressão “A história de...” remete-nos para o mundo dos contos de fadas mais tradicionais. Não esqueçamos que o título de uma obra é um peritexto (Genette, 1987) que tem como função introduzir a leitura, servindo de porta de entrada, de transição e de transacção (Lluch, 1998) do leitor em relação ao livro. Assim, parece-nos ter sido intenção do autor, apontar este livro como sendo de literatura infantil, embora diferente dos demais.

As palavras que encontramos na contracapa parecem-nos ser elucidativas da densidade temática deste conto. Assim, este é definido como *uma comovente história de amor e saudade por África e uma estranha viagem de hidroavião sobre Lisboa, ilustrada por um músico, Vitorino. António Lobo Antunes no seu melhor, para leitores a partir dos 10 anos*. À expressão *história de amor e saudade*, Sara Silva acrescenta *a palavra trágica, porque é, de facto, de um retrato profundamente trágico, que redundando numa metáfora de sabor amargo, que se trata*. (Silva, 2005: 39)

Este amor, esta saudade e este trágico vão-se construindo ao longo do texto alicerçados numa constante oposição entre Lisboa e Luanda, o presente e o passado, balançando o narrador entre um discurso disfórico e eufórico, respectivamente. A descrição de Lisboa, e mais concretamente de Cabo Ruivo, apresenta-nos casas que são *barracas costuradas com arame e reforçadas de cartão, com um pedaço de zinco a servir de telhado, que se situam num baldio de ervas frente aos vapores do Tejo, entre armazéns ao abandono e um hidroavião que era um esqueleto de morcego, com a pele de lona a desfazer-se debaixo da surpresa das gaivotas*. (Antunes, 1994: 1) Por lá, proliferavam *barracas feitas com os desperdícios de uma obra passeando-se por ali como num acampamento de pobres, numa aldeia de miséria*. (Antunes, 1994: 2) N entanto, a imagem que nos é pintada de Luanda é bem diferente. Luanda, que estava sempre presente na mente de Artur, *era uma ilha de palmeiras, uma concha de arcadas com aves pernaltas nas empenas, e fragatas a gasóleo a largar para a pesca, num rastro de motores e batucada*. (Antunes, 1994: 4)

Esta oposição vai originar uma completa inadaptação de Artur e dos seus *vizinhos da desgraça* (Antunes, 1994: 4) a Lisboa, à nova realidade que lhes impuseram. Por sua vez, esta inadaptação vai conduzir a uma completa alienação destas personagens. Desde a primeira à última página, com excepção de Artur<sup>3</sup>, as personagens não são tratadas pelo seu nome próprio mas pelas suas características. Eles são *quem tinha chegado de África* (Antunes, 1994: 1), os

---

<sup>3</sup> Note-se, no entanto, que mesmo Artur só é tratado pelo nome próprio pelo cego, que mantinha uma certa relação de amizade com este. O narrador refere-se a Artur utilizando sempre o vocábulo “homem”. A nosso ver este aspecto contribui para a construção da atmosfera de alienação em que estas personagens estavam envolvidas.

*vizinhos da desgraça* (Antunes, 1994: 4), *de quem viera de Angola* (Antunes, 1994: 6), *os de África* (Antunes, 1994: 7), *os que chegaram de África* (Antunes, 1994: 10), *o cego e o indiano* (Antunes, 1994). A ser assim, estas personagens parecem seres que não possuem individualidade. A nosso ver, esta é uma clara alusão ao esquecimento e alienação a que foram votados aqueles que voltaram à metrópole por parte de quem os recebeu (ou procurou ignorar). No entanto, no texto podemos observar que os próprios habitantes de Cabo Ruivo se procuravam alienar desta realidade à qual não se conseguiam adaptar, pois custava-lhes habituar-se a uma terra de frio onde ninguém o[s] conhecia (Antunes, 1994: 4). Assim, o nosso protagonista é-nos apresentado como um homem que nada fazia senão jogar paciências ou sonhar com África. Esta ausência de movimento, este acomodar-se àquilo que lhe foi dado sem ter sido pedido, faz transparecer um sentimento de profunda frustração e indiferença. Os momentos de felicidade eram aqueles em que se recordava Luanda. No entanto, o retorno à realidade era assim mais violento e doloroso, pois naquilo que via em Cabo Ruivo não encontrava nada, em resumo, que se comparasse às noites de Angola, entre Malanje e Luanda (Antunes, 1994: 7). A alienação através da memória do passado contribui para uma inadaptação ao presente. O seu amor a África era tal, que se falava do regresso à metrópole como resultado de uma guerra que por lá faiscava (Antunes, 1994: 15). Artur refere-se deste modo à guerra como que desvalorizando a sua verdadeira dimensão. Ela era apenas uma faísca, não um grande incêndio. Com estas palavras o protagonista parece querer dizer que preferia o cenário de guerra em África, que a paz, ainda que transformada em inferno, neste país, Portugal, que não era o seu.

A ancora-lo à realidade aparece a pergunta do cego insistentemente repetida: *Como é Lisboa, Artur?* (Antunes, 1994: 4, 6, 7, 8, 10)<sup>4</sup>. Ao longo da obra, sempre que o cego faz esta pergunta, Artur não lhe responde. No entanto, a descrição do seu olhar parece ser a resposta que não tinha coragem de dar ao cego, homem feliz por não ter a capacidade de ver aquela *infelicidade*, (Antunes, 1994: 11) aumentando, assim, a sua vontade de fugir desta realidade: *-Lisboa? Guardava as cartas de má morte no bolso, e ficava-se, de pálpebra rancorosa, no hidroavião, à medida que pelas redondezas começava uma agitação de ralhos e de caldos em púcaros de folha, que era o jantar de quem viera de Angola, sem dinheiro para uma quarta de chouriça.* (Antunes, 1994: 6)

Porém, depois de várias vezes repetida, a pergunta obtém uma resposta. Artur é conciso quando responde, deixando, no entanto, transparecer toda a sua dor e tragédia: *-Lisboa é esta infelicidade, amigo!* (Antunes, 1994: 11). Repare-se na escolha do vocábulo “infelicidade” para

---

<sup>4</sup> De referir que a pergunta é ainda mais uma vez repetida no texto icónico (página 5), inserida num balão de fala.

caracterizar Lisboa. A “infelicidade” é exactamente o oposto da “felicidade”, assim como Lisboa era exactamente o oposto de Luanda. Parece-nos haver uma espécie de jogo paralelistico na escolha deste vocábulo. Note-se que se fosse utilizado o vocábulo “tristeza”, por exemplo, o mesmo jogo paralelistico parece-nos que não seria possível. À infelicidade de Lisboa opõe-se, amargamente, a felicidade de Luanda.

É no seguimento desta resposta que Artur inicia a preparação para a sua fuga, planeando levar o cego consigo. Esta é uma fuga resultante do cansaço de uma realidade que não lhe pertence, e tal como foi referido anteriormente, não se sabe se verdadeira ou apenas imaginária. A verdade é que Artur parece só ter respondido ao cego depois de ter passado por uma espécie de um processo que o libertou da inércia que dele se tinha apoderado desde que chegara a Portugal, encaminhando-o no sentido da busca do seu sonho. Não podemos esquecer, que tendo o hidroavião a capacidade de voar, tal como um pássaro, este se transforma num símbolo de libertação, de realização de sonhos.

Artur e o cego partem, nas palavras daqueles que afirmam que viram o hidroavião levantar voo, *na direcção do mar* (Antunes, 1994: 18). Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991: 439), o mar, assim como a água, simbolizam *um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais*, eles representam a *infinidade dos possíveis* (Chevalier e Gheerbrant, 1991: 41). A ser assim, parece-nos que, no contexto da obra em análise, o mar representa a possibilidade de reviver o sonho voltando à terra desejada. Não esqueçamos que, na tradição da literatura portuguesa, influenciada por esse momento histórico de glórias que foram os Descobrimentos, o mar é visto como o meio que proporcionou aos portugueses a concretização de um sonho, o de encontrar novas terras, as terras desejadas. Também para Artur e o cego assim parece ter sido.

Esta viagem é também acompanhada de um outro símbolo. Preparando a viagem, Artur tem a intenção de largar *de manhã cedo, à hora a que os albatrozes se levantam*. (Antunes, 1994: 14). Os albatrozes, na tradição da poesia romântica inglesa dos finais do século XVIII, são aves de bom agouro. Estes eram sinal de que havia terra por perto. Assim, ao associar os albatrozes à sua viagem, Artur parece desejar que esta seja “abençoada” e que a chegada à terra desejada seja certa.

Todo o texto é escrito numa linguagem simples, para a qual contribuem as inúmeras expressões coloquiais que nele podemos encontrar. Expressões como *sabe Deus porquê* (Antunes, 1994: 2), *era igual ao litro* (Antunes, 1994: 6), *a dar-a-dar* (Antunes, 1994: 14), *não se ergueu nem isto do pontão* (Antunes, 1994: 16), entre outras, que, a nosso ver, contribuem para a familiarização do leitor com o texto.

No entanto, por vezes a linguagem torna-se um pouco específica com a introdução de vocábulos de dialectos africanos. Parece-nos que a utilização destes, por parte das personagens, poderá ser mais um sinal da sua inadaptação a Portugal e da sua saudade de África, que talvez fosse atenuada pela audição de vocábulos que lhes eram próprios e familiares. No fundo, esta utilização evoca as suas raízes e costumes tão diferentes daqueles que experimentavam em Lisboa.

Característico desta obra são, também, as frases longas, muitas vezes repletas de enumerações. Deste modo, este é um texto que apresenta uma vertente visualista muito vincada. Frequentemente, há o recurso a sinestésias que apelam a todos os nossos sentidos, sendo quase possível ouvir, sentir, cheirar, tocar e ver a miséria, a sujidade, a pobreza de Cabo Ruivo, assim como, a abundância, a beleza e a alegria de Luanda.

Este é um texto que, em determinados momentos, nos parece apresentar um certo carácter pedagógico, quando nos aparecem, por exemplo, expressões como *atento com os ouvidos que é como os cegos vêem* (Antunes, 1994: 4). Porém, não entendemos que, nestas situações, haja uma mera definição de conceitos. A nosso ver, é introduzida novidade semiótica com estas expressões, obrigando o leitor a dialogar com o texto, adquirindo conhecimentos válidos, porque partilhados e construídos a partir deste mesmo diálogo.

Uma pergunta que nos parece que se impõe é se o final desta história se insere no tradicional “happy ending”? A resposta a esta pergunta é um pouco complicada. Se por um lado, nós não sabemos como é que a história termina verdadeiramente ficando ao critério de cada um esta resposta, por outro lado, sabemos que este final não se encaixa na definição de “happy ending” dos chamados contos de fadas. Não sabemos se a ordem foi reposta ou não, nem sabemos se era, porventura, essa a intenção. No entanto, a nosso ver, este é mais um dos aspectos que advoga a favor da natureza ambivalente desta obra.

Por tudo o que foi dito, esta é uma obra que, contribuindo para a construção e desenvolvimento de um leitor crítico e participativo e, de igual forma, para o crescimento e formação da personalidade da criança, nos parece ter a *preocupação de acrescentar algo de importante à vida das crianças, fazendo pontes entre culturas e gerações, [sendo] um meio para aprender e apreciar a riqueza da diversidade, seja da cultural, linguística ou física* (Sousa, 2000: 21)



## Referências bibliográficas:

- ALBUQUERQUE, M. Fátima (1994) “A nova literatura infanto-juvenil portuguesa: alterações a um diálogo edificante”, in *Revista de Letras da Universidade de Aveiro*, nº 9-11, pp. 211-218.
- ANTUNES, António Lobo (1994) *A História do Hidroavião*, Lisboa: Contexto Editora.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994) *Dicionário dos Símbolos* [tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra], Lisboa: Teorema.
- van DIJK, Teun Adrianus (1987) "La pragmática de la comunicación literaria", in José Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco-Libros, pp. 171-194.
- GADAMER, H. G. (1999) *Verdade e método*, Petrópolis: Editora Vozes.
- GENNETE, Gérard. (1987) *Seuils*, Paris: Seuil.
- GOMES, José António (1997) *Livro de pequenas viagens*, Porto: Ideal - Artes Mágicas.
- LLUCH, Gemma (1998) *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RAMOS, Ana Margarida (2003) “Vias da Literatura Infantil Contemporânea: o caso de *A História do Hidroavião* de António Lobo Antunes”, in M. Saraiva de Jesus, (coord.) *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro: Centro de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, pp. 93-106.
- RAMOS, Ana Margarida (2004) “Paz e Guerra: os conflitos bélicos na literatura portuguesa para a infância”, in *Boletín Galego de Literatura* nº31, 1º Semestre, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 49-80.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1987) “La comunicación literaria”, in José Antonio Mayoral (Org.) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 195-212.
- SCHOLES, Robert (1989) *Protocolos de leitura*, Lisboa: Edições 70.
- SEARLE, John R. (1989) *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris: Minuit.
- SHAVIT, Zohar (1986) *Poetics of Children's Literature*, London: The University of Georgia Press.
- SILVA, Sara Reis da (2005) *Dez Réis de Gente...e de Livros. Notas sobre Literatura Infantil*, Lisboa: Caminho.
- SOUSA, Maria Elisa (2000) “Quantos contos conto eu?”, in *Malasartes – Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, nº 3, pp. 21-22.

