



Organização de Sara Reis da Silva

Clássicos da Literatura Infantojuvenil em Forma(to) de Livro-Objeto



UMinho Editora

ORGANIZAÇÃO

Sara Reis da Silva

AUTORES

Cláudia Sousa Pereira

Ana Margarida Ramos

Lourdes Sánchez Vera

Diana Martins

Sara Reis da Silva

Blanca-Ana Roig Rechou e Olalla Cortizas

Carina Rodrigues

Diana Navas

Rosa Taberner Sala

Carmen Franco e Marta Neira

Isabel Mociño e Eulalia Agrelo

Eliane Debus e Maria Laura Pozzobon Spengler

Lilane Maria de Moura Chagas e Caroline Machado

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Manuela Martins

ILUSTRAÇÃO CAPA

Miriam Reis

DESIGN e PAGINAÇÃO

Tiago Rodrigues

IMPRESSÃO e ACABAMENTOS

Gráfica Diário do Minho

EDIÇÃO UMinho Editora

LOCAL DE EDIÇÃO Braga 2020

DEPÓSITO LEGAL Nº 475361/20

ISBN impresso 978-989-8974-20-4

ISBN digital 978-989-8974-21-1

DOI <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.13>

Os conteúdos apresentados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.
© Autores. Esta obra encontra-se sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0

UNIVERSIDADE DO MINHO

Clássicos da Literatura Infantojuvenil em Forma(to) de Livro-Objeto

Organização de Sara Reis da Silva

APRESENTAÇÃO, Sara Reis da Silva	7
ESTUDOS	15
<i>Coração, pano e voz: reflexões sobre a matéria de certos destinos dos clássicos recriados</i> , Cláudia Sousa Pereira	17
<i>“Para que serve um livro sem ilustrações?”: Alice recriada em novos formatos</i> , Ana Margarida Ramos	31
<i>Drácula a escena. Rompiendo los límites del libro</i> , Lourdes Sánchez Vera	47
<i>Era uma vez... três livros-objeto da Editorial Majora: recriações de Branca de Neve</i> , Diana Martins	61
<i>Livros onde nascem os sonhos: revisitações de Peter Pan em forma(to) de livro-objeto</i> , Sara Reis da Silva	79
<i>Babar e os elefantes. Dos orixinais ás adaptacións</i> , Blanca-Ana Roig Rechou e Olalla Cortizas	89
<i>De lagartinhas muito brincalhonas: recriações do livro-álbum clássico de Eric Carle em Portugal</i> , Carina Rodrigues	103
<i>Era Uma Vez: a (re)leitura dos clássicos no livro-objeto</i> , Diana Navas	113
<i>Un clásico en pop-up sobre clásicos de miedo: ¿Mamá? de Maurice Sendak, Arthur Yorinks e Matthew Reinhart</i> , Rosa Taberner Sala	125
<i>Os clássicos desde a visión vangardista de Květa Pacovská</i> , Carmen Franco-Vásquez e Marta Neira-Rodríguez	139
<i>Humor e terror nas múltiples lecturas dun libro pop-up: A Casa Enmeigada, de Jan Pienkowski</i> , Isabel Mociño e Eulalia Agrelo	147
<i>O outro lado da história também tem história: da linguagem verbal, visual e material</i> , Eliane Debus e Maria Laura Pozzobon Spengler	163
<i>Monstros do Cinema: da criatura livro às criaturas que nele habitam</i> , Lilane Maria de Moura Chagas e Caroline Machado	173
BIONOTAS	185

APRESENTAÇÃO

Sara Reis da Silva

O presente volume é dado à estampa na sequência de outros três já editados – a saber Ramos (2017), Mociño González (2019) e Tabernero Sala (2019) – e substantiva um dos eixos investigativos que têm aglutinado, suscitado a atenção e motivado um trabalho de pesquisa aturado e já considerável por parte de investigadores pertencentes a Universidades Portuguesas (Aveiro, Minho e Évora¹), Espanholas (Santiago de Compostela, Vigo, Saragoça e Cádiz) e Brasileiras (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade Federal de Santa Catarina)². Resulta, igualmente, do(s) olhar(es) pessoal(ais) – nossos, mas também de muitas das participantes nesta obra – que temos lançado há alguns anos sobre o livro-objeto (também por nós designado como livro-brinquedo), interesse e reflexão que se têm materializado quer na orientação de uma dissertação de doutoramento em Estudos da Criança – Literatura para a infância (já concluída e que foi aprovada em provas públicas no dia 22 de maio de 2020), quer em capítulos e artigos individuais ou em coautoria (*vide* referências bibliográficas) publicados em Portugal e no estrangeiro. Trata-se, pois, de uma produção científica inserida no contexto do Centro de Investigação em Estudos da

1 As investigadoras principais destas três universidades portuguesas submeteram, em 2017, a candidatura *Children's Books as material objects: towards the emergent literacy of artefacts* (CBMO) – C490121090 – 00080148; Aviso 02/SAICT/2017 – Projetos de Investigação Científica e Desenvolvimento Tecnológico (IC&DT) (IP – Ana Margarida Ramos). Este projeto, conquanto positivamente avaliado, não obteve financiamento. Em março de 2020, a mesma equipa, tendo como IP Ana Margarida Ramos, concebeu o projeto *The relevance of materiality in the era of dematerialisation: the contribution of children's literature*, destinado a submissão no corrente ano.

2 Desde 2016, estes investigadores têm reunido anualmente com a finalidade de refletir em conjunto, estudar e aprofundar os estudos sobre a materialidade do livro entendida como elemento coconstrutor do discurso na literatura para a infância.

Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho, centro do qual somos membros efetivos, designadamente na linha “Produções culturais para a infância”.

Entendendo o livro para a infância como artefacto ou um objeto híbrido no qual se conjugam intersemioticamente registos estéticos diversos como o discurso literário, a ilustração, o *design* ou a engenharia do papel, os treze estudos coligidos nesta obra centram-se fundamentalmente em autores reconhecidos e/ou textos clássicos, originários de países distintos e vindos a lume em diferentes épocas, que têm servido de matriz criativa a uma surpreendente pluralidade de livros-objeto vocacionados para leitores com perfis variados (pré-leitores – por exemplo, bebês –, leitores iniciais, leitores medianos e leitores autónomos³).

Rerler os clássicos, oferecidos criativamente a partir de múltiplas reconfigurações que permitem/têm permitido uma outra visibilidade, significa, antes de tudo, reconhecer a sua relevante função na conformação de uma cultura ou educação literária, assim como, de modo implícito, a confirmação de um cânone e de um acervo⁴ de qualidade, verdadeiramente seminal no âmbito da literatura infantojuvenil, que, em última instância, “go on coexisting with the contemporary” (Montgomery & Watson, 2009, p. 9). O regresso aos clássicos (universais, nacionais, contemporâneos ou de outras espécies), desta vez, pela via da sua renovada materialidade, representa, pois, além de um conjunto desafiante de novas leituras, novas descobertas ou novos significados, na esteira de Italo Calvino (2015), mais uma manifestação desse *continuum* pontuado por sucessivas reedições, reescritas e adaptações para jovens leitores, por exemplo, reflexos também da consciência social do profundo interesse educativo de tais textos literários (Azevedo, 2013; Machado, 2002; Sotomayor Sáez, 2015), tidos como objetos estéticos de qualidade consensualmente reconhecida.

Assim, esta coletânea integra treze capítulos que valorizam os clássicos e, muito particularmente, a materialidade na construção do discurso. Por outras palavras, em termos latos, problematiza a questão da relevância da

3 Diferenciação estipulada pela equipa responsável pelo projeto Gulbenkian/Casa da Leitura e disponível para consulta no portal www.casadaleitura.org.

4 Importa esclarecer que o *corpus* textual de cada um dos estudos foi fixado por cada uma das investigadoras que os assinam, reconhecendo, assim, que as obras analisadas possuem efetivamente um lugar relevante nas estantes, compondo um cânone, portanto, e continuam a atrair um olhar crítico. Sem dúvida que outros estudiosos teriam certamente concretizado outro tipo de seleção ou teriam escolhido outras obras, mas aquilo que realmente este volume também representa é um ponto de partida para futuras investigações no âmbito temático em que se situa.

forma para o conteúdo, bem como as potencialidades criativas, estéticas, lúdicas, formativas e/ou didáticas de tais artefactos, por exemplo, ao nível da formação de leitores, que, cremos, se afigura significativamente assente na manipulação física do livro, gesto que resulta numa especial ludicidade e na natural resposta à curiosidade infantil (Perrot, 1999).

A relevância que reconhecemos no contacto precoce quer com textos clássicos (pluralmente apresentados) quer com livros-objeto, ou, em termos mais latos, a concomitância de tal convívio proporcionada por livros que se distinguem como artefactos construídos a partir de obras clássicas, encardados também como mediadores artísticos privilegiados e como desafio a leitores interativos/interventivos, reflete-se diversamente em cada um dos estudos que agora se reúnem e publicam.

Por conseguinte, o presente volume abre com o texto de Cláudia Sousa Pereira, **“Coração, pano e voz: reflexões sobre a matéria de certos destinos dos clássicos recriados”**. Neste, a autora propõe uma reflexão em torno de um livro de pano de autor(a), mais precisamente da contadora Bru Junça, que constitui um clássico não de autor, mas da tradição popular, problematizando o valor estético-literário e sociológico deste objeto peculiar.

Por seu turno, Ana Margarida Ramos, em **“Para que serve um livro sem ilustrações?”: Alice recriada em novos formatos**, analisa um conjunto de reconfigurações do clássico em questão, salientando, assim, algumas das tipologias mais assíduas do livro-objeto destinado a pequenos leitores, como, por exemplo, o *pop-up*, o livro-acordeão, o livro-carrossel ou o livro *pull-the-tab*, assinalando as respetivas especificidades.

Segue-se a abordagem intitulada **“Drácula a escena. Rompiendo los límites del libro”**, na qual Lourdes Sánchez Vera, depois de uma sucinta revisão da génese do mito e do seu desenvolvimento literário, bem como de uma breve problematização da categoria específica de livro-objeto que é a dos livros teatralizados, analisa os aspetos materiais e semânticos do artefacto teatral selecionado, acentuando as ideias de jogo e de necessária ação física a este implícitas.

Já Diana Martins, em **“Era uma vez... três livros-objeto da Editorial Majora: recriações de Branca de Neve”**, centra-se e analisa em pormenor exemplares que, constituindo reescritas do conto em causa por Costa Barreto, um ilustrado por Laura Costa e impresso em pano, e um outro com desenhos de César Abbott, além de um outro com a forma de livro-carrossel-estrela,

de autoria não identificada, se encontram entre os primeiros livros-objeto da História do livro infantil em Portugal.

Centrado no clássico *Peter Pan*, obra alvo de sucessivas recriações visuais de índole diversa (por exemplo, fílmica), o estudo **“Livros onde nascem sonhos: revisitações de *Peter Pan* em forma(to) de livro-objeto”**, de Sara Reis da Silva, privilegia um *corpus* textual restrito de derivas textuais e gráficas, dirigidas a um destinatário extratextual etariamente distinto, procurando concluir acerca das principais proximidades e distâncias entre estes hipertextos e a matriz clássica.

Blanca-Ana Roig Rechou e Olalla Cortizas, em **“*Babar e os elefantes. Dos originais às adaptacions*”**, depois de equacionarem conceitos-chave como memória, imaginários, literatura e leitura para a infância, comentam, do ponto de vista textual e artístico, *Histoire de Babar le petit éléphant*, de Jean de Brunhoff, demonstrando que esta é, de facto, uma obra clássica, que tem viajado no tempo não só com a sua arquitetura original, mas também através de uma multiplicidade de traduções, reedições, versões, reescritas, entre outras.

Partindo do conhecido álbum narrativo *A Lagartinha muito Comilona*, de Eric Carle, Carina Rodrigues, em **“De lagartinhas muito brincalhonas: adaptações para livro-objeto do livro-álbum clássico de Eric Carle”**, reflete acerca de um conjunto de adaptações/recriações em livro-objeto de que foi alvo a obra mencionada, concluindo acerca das principais singularidades textuais (linguísticas e visuais) e/ou retórico-estilísticas dessas mutações artísticas ou revisitações.

Diana Navas, em **“*Era uma vez: a (re)leitura dos clássicos no livro-objeto*”**, opta por destacar a produção artística do francês Benjamin Lacombe e avança com uma análise da obra *Era uma vez*. Sinaliza e problematiza as diferentes linguagens que compõem este livro-objeto, designadamente as expressões verbal e ilustrativa, as dobras em 3D e os efeitos de movimentos, estratégias que implicam uma leitura multimodal e estipulam um novo tipo de leitor.

Em **“Un clásico en *pop-up* sobre clásicos de miedo: ¿*Mamá?* de Maurice Sendak, Arthur Yorinks e Matthew Reinhart”**, Rosa Tabernero Sala centra a sua análise no *pop-up Mommy?*, volume baseado na obra teatral de Arthur Yorinks, *It's Alive*, estreada em 1990, uma publicação vinda a lume com a assinatura de Maurice Sendak em colaboração com outros dois autores:

Arthur Yorinks e Matthew Reinhart. Considerando aí perscrutar algumas das chaves que definem o universo do mestre do álbum, a investigadora espanhola problematiza três aspetos fundamentais na construção do discurso: o movimento animado, a dimensão espacial da ação e a rutura de níveis ficcionais.

O estudo intitulado **“Os clássicos desde a visión vangardista de Květa Pavovská”**, de Carmen Franco e Marta Neira, valorizando a criação da artista checa e depois de enfatizar a relevância da sua arte no domínio do livro-objeto, apresenta uma análise das ilustrações vanguardistas compostas para cinco contos, designadamente *The Little Match Girl*, a partir do conto de Andersen; *Hansel & Gretel*, *Caperucita Roja* e *Cenicienta*, a partir dos contos dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault, e *Pierino & Il Lupo*, de Serguéi Prokófiev. Conclui-se acerca dos tipos de imagens mais recorrentes, bem como do seu paralelismo com obras de alguns dos artistas do século XX que lhe serviram de matriz.

O capítulo **“Humor e terror nas múltiples lecturas dun libro pop-up: A casa enmeigada, de Jan Pienkowski”**, de Isabel Mociño e Eulalia Agrelo, dá conta das singularidades deste célebre volume *pop-up* com assinatura polaca, salientando a funcionalidade semântica de certos recursos móveis, visuais e cromáticos, do emprego simultâneo de diferentes códigos, de certos jogos intertextuais, entre outros, ou seja, das implicações da materialidade na própria leitura do espaço terrífico que a mansão em causa configura.

De revisitações criativas trata o estudo **“O outro lado da história também tem história: da linguagem verbal, visual e material”**, da autoria das investigadoras brasileiras Eliane Debus e Maria Laura Pozzobon Spengler. Neste, acentuando a sua nova roupagem nos domínios material, verbal e visual, reflete-se acerca dos títulos *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*, originalmente dos Irmãos Grimm, recontados por Lola Moral (texto) e Sergio García Sánchez (registo visual).

Por fim, em **“Monstros do Cinema: da criatura livro às criaturas que nele habitam”**, da autoria de duas investigadoras também brasileiras, Lilane Maria de Moura Chagas e Caroline Machado, analisa-se detalhadamente o exemplar anunciado no título, edição marcadamente híbrida, na qual se cruzam, por exemplo, traços do livro-brinquedo e do livro informativo ou da literatura e do cinema. Trata-se, pois, de uma publicação com múltiplas potencialidades, designadamente literária, pedagógica, estética, lúdico-recreativa, equacionadas pormenorizadamente nesta abordagem.

Em suma, são, portanto, dados a conhecer estudos que possuem como ponto de partida obras clássicas, como, por exemplo, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898); *Drácula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912); *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie (1860-1937); *Babar* (1911), de Jean Brunhoff (1899-1937); *A Lagartinha Muito Comilona* (1969), de Eric Carle (1929-) ou *Maman?* (2009), de Maurice Sendak (1928-2012), Arthur Yorinks (1953-) e Matthew Reinhart (1971-), entre outras. Há, ainda, espaço para a inclusão de abordagens de caráter tendencialmente panorâmico baseadas na análise da produção artística de autores muito relevantes na criação de livros-objeto, designadamente Květa Pacovská (1928-), Jan Piénkowski (1936-) ou Benjamin Lacombe (1982-), entre outros. Derivas materiais de contos originários do acervo tradicional oral e, posteriormente, fixados na escrita por Charles Perrault (1628-1703) ou Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, como são os casos dos célebres Branca de Neve e Capuchinho Vermelho, reinventados e publicados, por exemplo, no caso português, pela histórica Editorial Majora, são, como mencionámos e a seguir se poderá constatar, alvo de atenção em algumas análises.

No final do volume, incluem-se as bionotas das autoras dos capítulos que enformam esta obra. Tanto nestas apresentações resumidas como nos próprios estudos, optámos por manter a redação na língua materna de cada uma das participantes (Português, norma portuguesa e norma do Brasil, Galego e Castelhana), seguindo uma linha editorial que tem vindo a marcar, por exemplo, a publicação da investigação em Redes como a LIJMI (<https://www.usc.gal/gl/proxectos/lijmi/index.html>), grupo que, anualmente, compõe e edita um volume temático com estudos produzidos nos diversos idiomas da Península Ibérica.

Por tudo aquilo que foi dito, depreende-se que aquilo que se intenta, com esta publicação, além de acrescentar um volume à investigação em literatura de potencial receção infantojuvenil, entendida como um sistema estético fértil, multimodal, experimental e muito desafiador, é proporcionar não apenas a outros pesquisadores, mas também a diferentes mediadores de leitura (nomeadamente, docentes de diferentes níveis de ensino, educadores de infância, animadores socioculturais, bibliotecários, editores, livreiros, entre outros) um meio de atualização, expansão, consolidação ou aprofundamento dos seus saberes na área em questão, ou seja, no domínio do livro-objeto, brinquedo ou animado (Pelachaud, 2010; 2016), neste caso, criado a partir de textos clássicos, tidos como meios privilegiados na conformação de uma educação literária e artística.

Referências bibliográficas

- Azevedo, F. (2013). *Clássicos da literatura infantil e juvenil e a educação literária*. Guimarães: Opera Omnia.
- Calvino, I. (2015). *Porquê ler os clássicos?*. Lisboa: Dom Quixote (tradução de José Colaço Barreiros).
- Machado, A. M. (2002). *Como e Por Que Ler os Clássicos Universais Desde Cedo*. Rio de Janeiro: Objectiva.
- Mociño González, I. (coord.) (2019). *Libro-objeto e xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Montgomery, H. & Watson, N. J. (ed.) (2009). *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends*. Hampshire: Palgrave Macmillan-The Open University.
- Linden, S. V. D. (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: Atelier du Poisson Soluble.
- Pelachaud, G. (2010). *Livres animés du papier au numérique*. Paris: L'Harmattan.
- Pelachaud, G. (2016). *Livres animés. Entre papier et écran*. Paris: Pyramid.
- Perrot, J. (1999). *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. Paris: Electre-Éditions du Cercle de la Librairie.
- Ramos, A. M. (org.) (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Coleç. "Percurso da Literatura Infantojuvenil"/17. Porto: Tropelias & C^a.
- Silva, S. R. da (2016). O livro-jogo na literatura para a infância: brincar às/com as histórias. In: CONFIA. *International Conference on Illustration and Animation (Atas)* (pp. 426-431). Barcelos: IPCA.
- Silva, S. R. da & Martins, D. (2016). Banhos com história(s): contributos para uma caracterização do livro de banho. In: CONFIA. *International Conference on Illustration and Animation (Atas)* (pp. 66-74). Barcelos: IPCA.
- Silva, S. R. da (2017). The child as a player and his/her special reading games: for an analysis of optical illusions books. *ALIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, Nº 15, 123-134.
- Silva, S. R. da & Martins, D. (2017). Histórias vivas: contributos para a caracterização do livro-fantoche. In: Vasconcelos, A. C. et al. (coords.). *Primeiros Livros Primeiras Leituras/Primeiros Livros Primeiras Lecturas* (pp. 73-86). Porto: Tropelias & C^a.
- Silva, S. R. da & Martins, D. (2017). Histórias às peças: contributos para uma caracterização do livro-puzzle e de encaixe. In: CONFIA. *International Conference on Illustration and Animation (Atas)* (pp. 29-38). Barcelos: IPCA.
- Silva, S. R. da & Martins, D. (2017). Histórias "de ouvido": contributos para uma caracterização do livro com som. In: *Livro de Atas do II Encontro Nacional de Jovens Investigadores em Educação* (pp. 215-219). Braga: CIEC/CIED-Universidade do Minho.
- Silva, S. R. da & Martins, D. (2017). Histórias na ponta do dedo: contributos para uma caracterização do livro táctil para a infância. In: Matos, I. A. de (coord.)/Silva, A. I. et al. (org.). *Imaginários*

Iluminados na didática do Português. Livro de atas (E-Book) (pp. 41-52). Viseu: Instituto Politécnico de Viseu: Escola Superior de Educação.

Silva, S. R. da & Martins, D. (2018). Contributos para a História do livro-objeto/brinquedo em Portugal: alguns volumes de fazer oh!. In: *CONFIA 2018 International Conference on Illustration & Animation – Atas* (pp. 447-457). Barcelos: IPCA.

Silva, S. R. da & Martins, D. (2018). Brincar às histórias: Contributos para uma caracterização do livro-boneco para a infância. *Revista E-Psi*, 8 (Suplem. 1), 73-87.

Silva, S. R. da & Martins, D. (2018). Tirar, descobrir e interpretar: una caracterización del libro pull-the-tab. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, N° 16, 141-152.

Sotomayor Sáez, M. V. (2015). Los clásicos en las lecturas infantiles y juveniles. In: Roig Rechou, B.-A., Soto López, I. e Neira Rodríguez, M. (coord.). *Retorno aos clásicos. Obras imprescindíveis da narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 11-34.

Taberero Sala, R. (ed.) (2019). *El objeto libro en el universo infantil. La materialidad en la construcción del discurso*. Saragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

ESTUDOS

Coração, pano e voz: reflexões sobre a matéria de certos destinos dos clássicos recriados

Cláudia Sousa Pereira

Universidade de Évora

CIDEHUS-UÉ, UID/HIS/00057/2019

Resumo: Apresenta-se, neste estudo, uma reflexão sobre os livros-objeto usados como suporte para o contador de histórias, funcionando enquanto partituras de *performances* que dispensam o código verbal escrito, em detrimento de outros códigos comunicacionais. O exemplo é o livro de pano de autor(a), mais precisamente da contadora Bru Junça, e no caso de um clássico não de autor, mas da tradição popular. Para chegarmos à análise do exemplo tradicional popular – *O Lagarto Pintado* –, temos em conta outras transmutações, que outro tipo de clássicos ganharam, no percurso de consolidação enquanto obras que, patrimonialmente, partilham o seu valor estético-literário, mas também sociológico, com os seus públicos, de formas que se dão e os dão a ler com a profícua pluralidade que o texto literário, por definição, permite.

Palavras-Chave: contadores de histórias; livros de autor; materialização e *performance*.

Neste texto, faremos uma reflexão sobre os livros-objeto usados como suporte para o contador de histórias. São como partituras de *performances* que dispensam o código verbal escrito, em detrimento de outros códigos comunicacionais. Focaremos o nosso exemplo no livro de pano de autor(a), mais precisamente da contadora Bru Junça, e no caso de um clássico não de autor, mas da tradição popular. O percurso do nosso texto, para chegarmos à análise do exemplo em causa – *O Lagarto Pintado* –, não deixa de ter em conta outras transmutações, que outro tipo de clássicos ganharam, no seu percurso de consolidação enquanto obras que, patrimonialmente,

partilham o seu valor estético-literário, mas também sociológico, com os seus públicos, de formas que se dão e os dão a ler com a profícua pluralidade que o texto literário, por definição, permite.

Recriação, transmutação, reescrita, releitura: da intenção ou *design*.

No campo dos estudos literários em Portugal, depois de uma explosão editorial de qualidade inegável nos anos 90 que tem mantido uma certa constância, a literatura infantojuvenil (LIJ) tem vindo a ganhar muito devagar um lugar que a arreda das margens do sistema académico, apesar de um certo vanguardismo que os métodos e ferramentas que nos permitem estudá-la nos têm proporcionado. Referimo-nos sobretudo à relação do literário com outras linguagens artísticas, que se cruzam pelas intenções estéticas, e sob a mais ampla égide da comunicação humana nas diferentes sociedades em que se congregam e relacionam os seres humanos.

Durante décadas, e mesmo já no Portugal do pós-25 de abril, a LIJ esteve quase exclusivamente ligada ao campo da pedagogia. De facto, não encontramos nenhum obstáculo numa tal aproximação consistente e sistemática, sobretudo quando serve para alertar, promover e implementar práticas sobre a forma como se escolhem e tratam os livros de inegável valor estético, sem juízos de valor estéreis, e que se dão a ler às crianças.

Depois de ultrapassada, então, a necessidade de precisar a designação do campo de estudos da LIJ, depois da extensão às universidades, quebrando a exclusividade dos magistérios ou das escolas superiores de educação, depois da conquista da autonomia nos *curricula* dos cursos de mestrado ou 2.º ciclo de estudos em literatura e de cada vez mais estudos aprofundados conducentes ao grau de doutoramento serem na área da LIJ, continuamos o nosso trabalho, que gostamos de continuar a chamar vanguardista, de dar a ler livros que sobrepõem largamente ao código verbal outros códigos. Estas relações a que os estudos de literatura, no século XX, começaram a dar atenção, a partir do sucesso académico dos estudos culturais e estudos comparatistas, têm no livro-objeto, assunto desta obra, uma sincronia entre os diferentes códigos e as diferentes gramáticas usadas para codificar e descodificar uma cosmogonia, que um livro acaba sempre por encerrar, fazendo uso, em partes flutuantes e consoante ditames de vária ordem que obedecem a uma inevitável dinâmica societal, da *mimesis*, da representação e da criatividade.

Trata-se, afinal, de considerar a leitura literária a partir de outras linguagens, que não a verbal, que contribuem para uma valorização da linguagem literária. Com todas as dificuldades e fragilidades que as generalizações implicam, importa-nos a prudência do estudo do caso para lá chegar. Já afirmava Paul de Man, neste sentido, que seria “perfeitamente possível descrever um determinado tipo de linguagem literária com uma precisão mais que adequada (...). Mas isso só funciona enquanto se descreve a espécie sem se aproximar demasiado do género: considerando provado que existe uma coisa como a “linguagem literária”” (de Man, 1983, p. 299).

Tratando-se de leitura literária por leitores infantojuvenis, os que à partida ainda não dispõem nem das competências linguísticas, nem de referências de vida, por razões óbvias, suficientemente maduras, será uma leitura que, muitas vezes, parcial ou totalmente, passa por um mediador adulto. Se os livros contiverem uma quantidade significativa de texto, não entrando, portanto, no campo dos livros-objeto, as questões de competência linguística sobrepõem-se à maturidade na capacidade de observar e ler o mundo, através daqueles objetos. Sendo que, se a primeira falta de maturidade, se colmata com uma leitura em voz alta pelo adulto responsável, a segunda pode ser sempre melhorada, enriquecida, explorada, quer com ajuda quer autonomamente, pelo próprio leitor infantil. E a confiança que um pré-leitor ganha, na autonomia da manipulação de um objeto que partilha competentemente com quem “sabe mais”, é já uma espécie de grau zero da promoção do gosto pelo livro e pela leitura, como bem sabemos.

Mas um leitor de LIJ, seja qual for o seu grau de autonomia leitora, tenderá sempre a ser muito mais manipulável por alguns intervenientes no sistema literário. Falamos sobretudo dos subsistemas que vivem também do lucro financeiro, do que um leitor adulto de obras que não seja de LIJ. E no subsistema onde se incluirão os mediadores de leitura de modalidades, circunstâncias e formalidades várias, mais livre, consciente e responsável será aquele que melhor pensar o objeto que irá dar a ler. Trata-se de optar, livremente, de entre a oferta disponível, com desígnios conscientes, mais ou menos programáticos, na construção de uma espécie de *playlist* a explorar, no caso dos pré-leitores ou da leitura-espetáculo, com os seus leitores-espectadores.

A temática que une os estudos aqui reunidos passa pela classificação das obras estudadas em consonância com a noção de “clássico”. E esta passará, de acordo com os procedimentos próprios dos estudos literários, também pela noção de “cânone”. Se, por um lado, os clássicos transcendem as

circunstâncias que ditam as regras que os transformam em obras de arte literária na época em que nascem, essas circunstâncias podem, ou não, influenciar a recepção dos clássicos ao longo da linha do tempo. Sabemos que as dinâmicas que empurram as obras para o centro ou periferia do sistema literário podem ser, mais ou menos, previsíveis, mas sempre com uma margem de erro na avaliação do que pode, ou não, vir a tornar-se um clássico.

Quando estamos a falar de clássicos, fazemo-lo igualmente para lá de uma imaterialidade da literatura que a torna, para além de arte, património da humanidade. Falamos também da literatura na sua outra manifestação, tornada tangível não só pela leitura, mas também pela *performance*: a do texto grafado ou do produto da memória em oral, que se encontra nas emoções e nas sensações materializadas em cores, texturas, sons, até cheiros e, até quem sabe, sabores. É a literatura que permanece, enquanto criadora de arquétipos, que se revestem posteriormente de variadas figurações, e a que chamamos fundadora, mas também tradicional, mito ou lenda, e que sai da sua circunscrição cronotópica para se deixar apropriar em diferentes latitudes e longitudes, épocas e momentos.

Sabemos, pois, que certos clássicos já foram “verbo que correu pela boca do povo e ficou no seu coração” e que algum genial manipulador da palavra o moldou para texto escrito e o arquivou. Pelo menos para que não se lhe perdesse o rasto, também à matéria moldada e não apenas aos traços e formas do moldador. Outros clássicos tiveram autor dedicado a esse ofício de ser poeta, novelista, dramaturgo. Mas mesmo estes, os clássicos mais amados ou bem tratados pelos seus leitores ao longo de décadas e mesmo séculos, acabaram no sopro de palavras contadas, ou “traduzidas” noutras linguagens, mais ou menos longe da forma da letra em que nasceram.

O exemplo mais universal que nos assalta desde logo, sobretudo no universo infantojuvenil, é o nome da personalidade que se tornou indústria: Walt Disney. Não é nosso objetivo aqui trabalhar as adaptações de clássicos a que esta empresa, desde há décadas, se dedica com tanto sucesso, e não apenas financeiro, até porque este é um filão constantemente explorado na investigação em LIJ. E podem encontrar-se no mercado livros-objeto, muito mais corretamente arrumados nas prateleiras do *merchandising* do que da LIJ. No entanto, o caso particular da adaptação feita pelos estúdios Disney do conto de Andersen, *O Patinho Feio* (*Den grimme aelling*, 1843), é uma sedutora “curta”, para além da sempre questionável opção estética do traço tão reconhecível como monótono e redutor desta “animação” em desenhos, realizada a partir do texto literário dessa figura maior universal que foi o autor dinamarquês.

O que para aqui nos interessa e convidamos a observar logo nos primeiros minutos, dos nove que a totalizam, deste *The Ugly Duckling* vencedor do Óscar para melhor curta-metragem de animação em 1939⁵, produzido por Walt Disney, dirigido por Jack Cutting com música de Albert Hay Malotte, é a expressividade da “atuação” daquelas personagens que não proferem uma única palavra. Uma adaptação que parece, então, contar com o reconhecimento da matéria que transmuta um determinado enredo de uma linguagem para outra, aqui da literatura para o cinema, sem recurso à linguagem verbal e assumindo-se apenas a visual e sonora do cinema, vertida no filme. Trata-se de um exemplo que nos pode até parecer dar ao filme um estatuto equiparado ao de “contador da história”. A estes processos de transmutação voltaremos mais adiante, mas aqui queremos chamar a atenção para a importância das artes performativas, até nos desenhos animados, como elemento, também moderno e contemporâneo, fundamental para o processo de consolidação do estatuto dos clássicos da literatura. E assim o terão sido as representações teatrais antes do advento da Sétima Arte, ombreando com certas outras representações, talvez menos efémeras e suscetíveis de resistir em arquivos ou monumentos preservadores de memória, no mundo das Belas Artes.

Nos estudos literários, chegamos aos clássicos, já não apenas a propósito dos diálogos interartes, mas trabalhando o livro-objeto, o livro infantil como artefacto. Poderemos sempre equacionar se não continuaremos nesses cruzamentos de subsistemas, como o da literatura e artes plásticas, ou se olhamos para dentro deste caso do livro-objeto e, em efeito matrioska, percebemos que há nele uma outra composição: talvez literatura infantil e ilustração, mas também literatura infantil e artes gráficas, numa clara aproximação dos habituais e clássicos intervenientes no objeto livro que recua até ao seu antepassado pergaminho. E por que não falar de literatura infantil e arte têxtil? Pois é precisamente sobre um certo tipo de livros-de-pano, que tomaremos como espécie, para falarmos do género livro-objeto, retomando aqui a terminologia proposta por de Man e emprestada pelas ciências da natureza.

Talvez seja conveniente esclarecer ainda porque falamos de arte têxtil, quando o exemplo sobre o qual faremos uma espécie de *close reading* é um livro artesanal, de autora. Utilizo a designação “arte têxtil” não para não lhe chamar costura, atividade com toda a sua dignidade, mas porque, para além

⁵ Existe, ainda, uma primeira versão do conto (1931), a preto e branco, mais afastada do texto de Andersen, incluída na série das *Silly Symphonies* de Walt Disney.

de estarmos conscientes de que, na sociedade tradicional onde a autora vai buscar inspiração, uma costureira não é uma modista, e o resultado da costura é fruto de um trabalho de projeto que transcende o mero ato de cortar e coser. (É como esta metáfora da costura serve tão bem para destringir recriação de qualquer outra atividade, infelizmente tão banalizada no mundo, também da LIJ).

É um trabalho, o que tomamos aqui como objeto de proposta de estudo, que serve mais do que o utilitário, não deixando de lado o funcional, uma vez que terá em conta o propósito para que foi feito e que implica as circunstâncias do seu uso, a própria *performance* da sua leitura, bem como o destinatário implícito da sua manipulação: *sound and gesture and context and backstory* (Foley, 2005: 260). Estes elementos onde vive “o livro-objeto que se conta” ajudar-nos-ão à sua inclusão num subsistema que reclamará sempre, para que se cumpra, a intervenção do mediador, em princípio (ou ao princípio) adulto. Não podemos, neste percurso e neste campo de estudos, esquecer que se vai crescendo leitor à medida que se vai praticando essa atividade, ultrapassando níveis, escolhendo caminhos e companhias, com uma autonomia que vai também ela em crescendo.

Mas voltemos aos clássicos, para deles dizer que, em geral, talvez a definição que nos continue a melhor satisfazer seja a de Italo Calvino na obra que intitula precisamente *Porquê ler os Clássicos?*, de 1991, onde faz uma afirmação sobre a qual discorre depois interessantes considerações e argumentos: “Um clássico é um livro que nunca acabou de ser lido”. E falemos também de recriação. Uma recriação que é sempre uma interpretação do objeto-modelo. E uma recriação como a passagem de um clássico para um livro manipulável – livro-objeto – implica uma transmutação precisamente por manipulação, perdoe-se-nos a redundância. Segundo a proposta de Umberto Eco (2005), uma manipulação deriva de duas opções possíveis: a primeira, mostrar o que não se diz ou, a segunda, não mostrar o que se diz. Para o primeiro caso, Eco dá o exemplo da personagem do Capitão Ahab de *Moby Dick* que Melville criou com uma perna-de-pau, mas não sabemos qual, e da recriação de John Huston para o cinema que põe Gregory Peck amputado da perna esquerda. Já para o segundo caso, Eco explica a impossibilidade de traduzir visualmente um texto. As “imagens não podem (...) dizer *eu estou a mover-me em espiral*” (Eco, 2005: 339). Podem adaptar “esplendidamente” um texto, mas não traduzi-lo. Esta é, na linguagem da arte plástica que se socorre da arte verbal, a lição de René Magritte no seu *La Trahison des Images* (*Ceci n'est*

pas une pipe), ao fazer depender a sua posição epistemológica sobre a Arte do discurso verbal, para esclarecer as questões que se prendem essencialmente com a representação do real ou *mimesis*.

Quando na LIJ, em geral, tratamos da adaptação de clássicos, não podemos nunca ignorar a interpretação que novas ilustrações de textos de autor fazem ao relê-los. Circunscrevermos essas adaptações ao livro-objeto transporta-nos para uma outra dimensão, precisamente a da tridimensionalidade. A pergunta, ou, pelo menos, uma das perguntas, que se impõe então colocar no início de um capítulo da investigação em estudos literários em torno desta temática será a seguinte: o que acontece ao tecido verbal num exercício de recriação em livro-objeto? Julgamos que a condição, ou, pelo menos, uma das condições, para começarmos a responder a esta questão, se prende com um pragmatismo que apenas ao de leve toca no utilitarismo de um objeto artístico. Falamos, obviamente, na condição inerente e própria da LIJ onde é valorizado o recetor, a criança, e este condicione a mensagem na sua polivalência. Trata-se forçosamente de uma intenção. Havendo uma diferença de intenções que condiciona o objeto livro como produto final, queremos traduzir aqui esse conceito da *intenção por design*. E trata-se, em qualquer um dos exemplos e casos que se estudem, uma revalorização da intenção ou *design* gráfico, que se verte na engenharia do papel e na arquitetura do livro, em detrimento da intenção textual ou, como preferimos chamar, do *design* literário. Nuns e noutros casos, tudo – forma, conteúdo, contexto até – está “feito para” – em função de, e por isso para funcionar, para servir a quem o usa. O tecido textual e os outros – de papel, ou plástico ou pano – são trabalhados para as crianças lerem e crescerem leitores, para as crianças mexerem e perceberem que um livro se lê com vários sentidos, comunica e provoca diferentes emoções e sensações.

O lugar do estudioso de literatura perante estes objetos, quase totalmente construídos com recurso a outras linguagens que não a verbal vertida em texto tipografado, terá de forçosamente colocar num plano diríamos subliminar, numa espécie de lugar alquímico da matéria negra, onde o não-dito só se lê verdadeiramente se for literariamente. Mas cumpre também aos estudiosos de literatura, lado a lado com estudiosos das outras disciplinas que usam a gramática da estética e, com ela e entre eles, avaliar as possibilidades de leituras polissémicas e reconstruir os outros lados de um objeto cultural que é um livro-objeto nas suas funções éticas, políticas e lúdicas.

É certo que o “esplendor” de certas transmutações, continuemos a chamá-lhe assim, sobretudo quando não queremos que a palavra recriação se

banalize e saia do cuidado estético que a criação merece, “rasgam o pano” e denunciam o mau-gosto. Até em contextos *mainstream* e de massificação de públicos, como em Hollywood, estas preocupações com o gosto também se pronunciam. Não sendo lugar de Ciência, onde a argumentação do gosto, como de resto no mundo da Política, não é, só por si, válida, Hollywood na cerimónia deste ano de entrega dos Óscares ofereceu-nos um *happening* bem demonstrativo destas tendências e com alertas para o espírito crítico na receção das mesmas. Dois atores, Melissa McCarthy e Bryan Tyree Henry, entraram em palco para anunciar o prémio para melhor *costume design*, homenageando o filme *The Favourite*, vestidos com trajes “à século XVIII”. O discurso foi maravilhosamente certo pelo oximoro que criou pelo contraste com a roupa envergada por quem o proferia. Referindo-se aos designers de guarda-roupa ou figurinistas, Melissa McCarthy, cujo vestido aparatoso estava carregado de coelhinhos de peluche que pareciam saltitar por todas as pregas, rendas, veludos e plissados, afirmou, com o ar mais sério deste mundo, denunciando certa pose artística da ironia cultivada no mundo dos comediantes: “*These artists create a pastiche of textiles with authenticity, yet never distract from the story. Costume designers construct the looks that ground the character to a particular time and place in the subtlest of ways*”. Curiosamente e não menos a propósito deste nosso trabalho, o Óscar foi entregue à *designer* de Black Panther da Marvel e Ruth Carter, no discurso de agradecimento, disse: “*Marvel may have created the first black superhero, but through costume design, we turned him into an African king, (...) Mom, thank you for teaching me about people and telling their stories. You are the original super hero*”.

Pois estamos em crer, como Ruth Carter, que os contadores de histórias estão precisamente entre os super-heróis da recriação dos clássicos. Dos outros clássicos, os que não têm autor conhecido, alguns com primeiros re-coletores reconhecidos – falamos de exemplos como Perrault ou os Grimm –, e muitos mais “outros clássicos” que são bens de património cultural imaterial da humanidade. Em cada *performance* de um contador de histórias, há uma nova leitura de um texto que, como num livro-objeto tem muito pouco ou nenhum lugar físico em forma de texto tipografado, mas onde as sensações das emoções contidas no texto oral se atualizam noutros códigos: o musical, o cinésico, o proxémico, para só darmos alguns exemplos que já Viegas Guerreiro, há tantas décadas, elencou nos seus trabalhos pioneiros.

A abordagem do caso que, agora, propomos insere-se precisamente na área deste cruzamento: o texto tradicional, o livro-objeto, a *performance* do contador. Não analisaremos nem interpretaremos o texto ou a *performance*,

mas as opções que condicionaram a criação do livro-objeto em função da sua manipulação pela contadora que o criou, recriando um clássico popular, tradicional, talvez até só de circulação no espaço ibérico. É o caso de Bru Junça, contadora e criadora de livros em pano.

Era uma vez uma menina...

Olhámos para o trabalho da Bru Junça, contadora de histórias profissional, que define assim a sua relação com o objeto livro que ela mesma constrói e que usa na sua atividade:

As mãos abrem as palavras que a boca silencia. Procuo fios que conduzam página a página, entre capas e contra-capas. Conto e canto as histórias que me escrevem. Gosto de dobar palavras, ilustrações, autores, poesia e cantos como um novelo que cresce e vai ganhando forma, entre as mãos, com o tempo. No final, rematar com nó(s). Guardar o novelo, no bolso, como quem guarda um pequeno mundo para brincar.

Livros que nascem de retalhos de pano e de memória. Cada um é uma peça única. Mutáveis a cada nova construção. Procuo as cores terra, as que entram pelas janelas de onde venho. Procuo os sons que me embalaram e que ainda, hoje, me dão colo. Procuo chegar ao ponto exacto⁶.

O resultado é o que podemos imaginar através das imagens disponíveis na Internet das atuações da Bru. E o caso em que nos determos na história desta contadora é um pequeno *spot* publicitário a uma das edições do Encontro de Contadores – o *Contanário* – que se tem realizado na cidade de Évora, e que está disponível em <https://youtu.be/BexG3zkk6W4>.

O que quisemos descobrir com o trabalho da Bru, para lhe atribuir a importância que tem na formação da leitura literária, foi a partir da questão do que do texto verbal sai para as outras linguagens, pois era esta a pergunta, no início referida, que os estudos literários nos impeliam a fazer àquele conjunto de “identidades” cujas características, próprias ou comuns, se reúnem ali naquele livro-objeto: o texto tradicional com as suas variantes, as memórias da leitora, a criatividade da sua “reautorização”, o que o seu saber-fazer do ato de contar lhe ensinaria e o que encenaria nas *performances*

⁶ <http://www.bru.pt/>

previstas. Uma pergunta plural que, para deslindar aquela pequena constelação dos vários intervenientes nessa dinâmica do polissistema cultural literário, se desdobraria por outra espécie de perguntas a cada uma das três estrelas que a compunham ou comporiam: contadora, livro, público. Ficar-nos-emos por este *spot* publicitário, embora tivéssemos assistido a *performances* da contadora e haja várias sessões gravadas disponíveis no YouTube. Estes 30 segundos de história contada e cantada permitem-nos propor em exercício académico linhas de resposta à pergunta inicial. Ainda que podendo recorrer às explicações da contadora, importava-nos aqui procurar as respostas no próprio livro-objeto, criado como peça única em tecido. Com este exercício, pretendemos, assim, e ainda que muito brevemente, “pôr-nos nos sapatos” do futuro mediador do livro, se o objeto se desligar do seu recriador e for adotado por outros que o recriarão.

O “invariável” texto tradicional

Para lá da linguagem literária – que recorre a um código de gramática própria que a distingue da linguagem verbal corrente, do quotidiano, ou técnica, como a dos textos científicos, ou ainda filosófica –, o texto literário é cosmogónico. Cria um universo próprio, do(s) espaço(s) ao(s) tempo(s), passando por personagens e ações, tudo com uma coerência própria que lhe confere também a qualidade (de ser) literária(o). Essa qualidade permite-lhe o sucesso, mesmo quando retirado do contexto inicial primitivo, e que haja quem, ao reatualizá-lo, muitas vezes, quase o ritualize. Nestes últimos casos, o sucesso confere-lhe longevidade e essa resistência ao passar do tempo pode transformar a “história” (soma das partes do universo criado) num clássico.

O Lagarto Pintado é uma lengalenga, talvez das formas breves e fixas de mais sucesso entre bebês, o mais pré dos pré-leitores. O texto é: “Lagarto pintado quem te pintou? / Foi uma velha que aqui passou. / No tempo da eira fazia poeira, / Puxa lagarto por esta orelha.” Não haverá grandes variações na mesma língua, talvez um advérbio por outro (*aqui* por *ali*) ou pronome (*esta* por *aquela*). Conhecemos, pelo menos, uma versão ampliada do texto de autoria de Luisa Ducla Soares⁷ que propõe reatualizações imaginativas que suscitam a própria criatividade dos ouvintes com quem se queira fazer posteriormente exercícios de paródia com o texto. Mas este

⁷ Gostamos particularmente da lengalenga no suporte em livro e CD, com ilustrações de João Vaz de Carvalho, intitulado *O Som das Lengalengas*, embora saibamos que esta versão da autora tão amada pelos seus leitores já “corra” ela própria fora dos livros em salas de jardins de infância e escolas do 1.º ciclo do ensino básico.

da Bru é a versão alfa, chamemos-lhe assim, e o prolongar de parte do último verso no seu livro, desdobrando três vezes ao som da repetição tripla também de “puxa lagarto”, não a desvirtua em absolutamente nada. Mantém-se, por assim dizer, a pauta nesse equívoco invariável dos textos tradicionais e clássicos.

Memórias de leitora

Contar histórias sem livro não deve significar o que, vulgarmente, chamamos atuar “sem rede”. E sabemos que a presença do contador é perfeitamente capaz de materializar o imaterial que a linguagem literária representa na expressão de sentidos e emoções. O “saber de cor” passa por essa afetividade, imprescindível à memória, de quem guarda histórias dentro de si e as conta a um auditório que a elas, e ao contador, se prende. O objeto livro que se tem entre mãos quando se conta pode distrair o ouvinte e atrair o espectador. Ora, como sabemos, esta centralidade nos sentidos da visão e/ou audição tem tido evoluções que refletem precisamente mudanças sociais. As recriações dos clássicos são exatamente a prova de como a sociedade corresponde, respondendo ou criando a necessidade, em função de uma intenção delineada e adaptando os objetos à sua melhor utilização e usufruto. Procura-se a melhor solução para quando se valoriza o som, ou para quando o visual terá mais impacto. O *design* ajusta-se ao desígnio e recria o objeto a dar-se, mesmo quando a base é um quase fixo “objeto clássico”.

O gesto do contador, ao manipular um livro ao ritmo da leitura em voz alta, é feito pelo toque e não pela visualização do texto grafado. A atitude do receptor nesse contexto é de quase telespectador, pela circunstância de se encontrar em grupo. Mas é também a do leitor que olha para o livro enquanto objeto onde está a história que não vê/lê para si, mas ouve. Não dentro da sua cabeça, como na leitura silenciosa do leitor mais autónomo, antes no espaço que partilha nessa leitura “ao vivo” de um objeto normalmente de uso individual e, por vezes mesmo, necessariamente solitário. Pode parecer distração, mas o resultado é, como o que a leitura literária requer, a concentração. E o “contador com livro” carrega também consigo a memória do gesto de folhear para e com os outros leitores. E, neste *Lagarto Pintado*, o tal gesto final é particularmente inovador.

Criatividade e “reautorização”

Para além da qualidade visualmente estética de um livro-objeto como os de pano da Bru, qualidade que passa por todas as características em avaliação

num álbum sem palavras, como uso da cor, ocupação da página, dobragem das folhas, representação do real, etc., o “silêncio do pano” destes livros pode ser também trabalhado. Ou com a inclusão de materiais que, só pela manipulação, reagem com efeito sonoro, diferente do folhear, ao conteúdo e partilham com o público uma intenção de significação; ou, atrevemo-nos a propor, com a mesma presença, silenciosamente eloquente, que a escultura tem no universo das artes plásticas.

Por outro lado, “puxar a orelha” no livro deve ser certamente um gesto que provoca alguma sensação no público dos mais pequenos que terão tido a “oportunidade” de alguma vez já terem assistido à *performance* da lengalenga em que eles próprios seriam as “cobaiais” a quem o Lagarto puxaria uma orelha. Há brincadeiras em que parece que vale tudo... A orelha de elefante (talvez) que encerra o movimento do desdobrar do livro em pano é quase um curto-circuito para os proféticos ditos ameaçadores do resultado de levar um “puxão de orelhas”: ficar com as chamadas “orelhas de abano”. Da dor da punição, ainda que só simulada, passamos, no livro, ao “espreguiçar” deste objeto. Mas também assistimos aqui à materialização de um princípio que defendemos constantemente quando se trata de promover a leitura literária: é o princípio de que os livros de literatura são verdadeiros laboratórios de experiências de vida, *cruelty free*.

O saber-fazer do ato de contar e a encenação das *performances*

Ao contador de um livro-objeto manipulável, em *performance* ou espetáculo, não se lhe pede, como vimos, apenas a memória do texto, ou o “saber de cor” daquele universo ali encerrado. Pede-se-lhe que os gestos, a atualização de um código a que chamaremos cinésico por aproximação, porque vai ser apreciado pelo público, tenha a sua “coreografia”. É nela que consiste também o importante lado de uma dupla transmutação: a da oralidade ao texto, guardado no livro-cancioneiro, e a do livro-objeto à oralidade. Vemo-lo quando o livro se oferece para “espreguiçar” no final. Encena-se a repetição com o desdobrar repetido de iguais páginas, prolonga-se no espaço o tempo. Mas vemo-lo também com as duas pegadas atrás da velha que passa, e da eira feita de tecido com motivos vegetais e cores que sabem à secura da poeira que se levanta na eira entre as folhagens.

Os dois movimentos – da oralidade ao cancionero, do livro-objeto à oralidade – exigem o saber-fazer que constitui a imaterialidade do ato tradicional para que a *performance* aconteça. E, por isso, independentemente, de assistirmos às magníficas sessões do contar da Bru, que completam as histórias da história de cada um dos seus livros contados *in presentia*, temos nos seus livros-objeto cosidos em pano com o coração e para a voz, um maravilhoso contributo para a recriação de textos que são já clássicos.

...e podem ser felizes para sempre.

Os livros da Bru são só dela, chama ela à sua coleção *Conto Por Ponto*, mas outros os poderão usar e, a partir deles, continuar o ato (re)criativo e recreativo. Como os textos tradicionais populares, como os clássicos que conversam entre si e com outras obras que se tornarão, ou não, clássicos. Contingências e exigências dinâmicas que mantêm no código da linguagem literária uma pauta a preencher. Do dar forma de expressão às sensações, à reação emocional do receber.

Muitos contadores recriam clássicos só com a presença do seu corpo e da sua voz, e fazem-no com o tecido verbal, desde há muitos séculos. Depois, há os que, como a Bru, o fazem juntando-lhe aquele objeto tridimensional chamado livro, com voz-texto-imagem, 3D também, portanto, mas conseguem, como a Bru, transformar esses momentos em experiências 5S, sensoriais, portanto. São aqueles momentos em que ao texto, e à imagem, e à voz juntam o seu coração e nos aconchegam, a nós, leitores-ouvintes graúdos ou miúdos, com o pano dos livros.

Referências bibliográficas

- De Man, P. (1983). Literatura e Linguagem. In: De Man, P. *O Ponto de Vista da Cegueira* (pp. 299-311). Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.
- Eco, U. (2005). *Dizer Quase a Mesma Coisa – sobre a tradução*. Lisboa: Difel.
- Foley, J. M. (2005). Oral performance to paper-text to cyber-edition. *Oral Tradition*, 20(2), 233-263.
- Foley, J. M. (2012). *Oral Tradition and the Internet Pathways of the Mind*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.
- Guerreiro, M. V. (1978). *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa - Secretaria de Estado da Cultura.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy – The technologizing of the word*. London and New York: Routledge.

Soares, L. D., Carvalho, J. V. de & Completo, D. (2011). *O Som das Lengalengas*. Lisboa: Livros Horizonte.

<https://www.tribunaalentejo.pt/artigo/singularidade-de-uma-contadora-de-hist%C3%B3rias>
(Consultado no dia 02 de abril 2019).

“Para que serve um livro sem ilustrações?": *Alice* recriada em novos formatos

Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro

Resumo: Pretende-se, com este estudo, proceder à análise de um conjunto de reconfigurações da obra clássica de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, em outros formatos editoriais, com particular relevo nas suas recriações em diferentes tipos de livros-objeto, dando conta não só das transformações mais recorrentes, como dos elementos mais estáveis, claramente identificadores da obra original, pese embora todas as alterações sofridas. Para tal, procedemos à identificação de algumas das tipologias mais recorrentes do livro-objeto destinado a pequenos leitores, como é o caso do *pop-up*, do livro-acordeão, do livro-carrossel, do livro cartonado de imagens ou do livro *pull-the-tab*, por exemplo, identificando as respetivas especificidades.

Palavras-chave: *Alice no País das Maravilhas*; recriação; livro-objeto; materialidade; peritextos.

1. Introdução: questões de recriação e adaptação a novos formatos e suportes

Depois de termos analisado, em outro momento (Ramos, 2019), a questão da ilustração do texto carrolliano *Alice no País das Maravilhas* (1865), mapeando um conjunto de edições (Popova, 2014; McKay, 2015), completas disponíveis nas bibliotecas e livrarias portuguesas, com imagens de vários artistas, fomos recolhendo, igualmente, outro tipo de publicações que procediam a adaptações e recriações em formatos visual e graficamente muito apelativos, sobretudo destinadas a crianças mais pequenas, incapazes de lerem o volume integral original.

A mais célebre das adaptações do texto de Carroll será, sem dúvida, a da Disney que, em 1951, reconfigurou o texto (dos dois volumes, *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice do Outro Lado do Espelho* (1871), aliás) no formato de cinema de animação que acabou por cristalizar para sempre a imagem da protagonista. São incontáveis, contudo, as múltiplas reconfigurações, nas mais variadas linguagens e formas artísticas, que estas obras conheceram, incluindo o filme de Tim Burton, *Alice in Wonderland* (2010), e o de James Robin, *Alice Through the Looking Glass* (2016), que contou igualmente com a produção de Tim Burton, mas também, por exemplo, os vídeo-jogos *American McGee's Alice* (2000) ou *Alice in Wonderland* (2010), este último inspirado do filme de Burton, sem esquecer os e-books e as aplicações digitais, os brinquedos ou a música. No âmbito de outro tipo de recriações, lembre-se a proposta de Teresa Lima, convidada a criar um serviço de chá para a Vista Alegre, inspirado no imaginário aliciano. A criadora portuguesa que já tinha ilustrado o texto integral de Lewis Carroll, num trabalho que lhe valera o Prémio Nacional de Ilustração em 1998, regressa ao ambiente carrolliano e procede à sua reconfiguração em moldes diferentes do seu trabalho anterior, optando agora por linhas e formas mais elegantes, tirando partido das transparências e da combinação de padrões de forte expressividade. E ainda que a "nova" Alice mantenha traços fisionómicos da primeira, a verdade é que surge representada de forma mais dinâmica, em posições que sublinham a sua instabilidade associada a ações e movimentos. Tem especial relevo, igualmente, o jogo com as várias personagens do livro e a sua associação a peças específicas, explorando a dimensão fantástica e onírica dos elementos, tirando partido dos suportes/objetos usados neste trabalho criativo.

A variedade inesgotável de propostas inspiradas no imaginário do livro de Carroll é não só a prova da sua vitalidade e popularidade, mas também da sua capacidade de atravessar fronteiras de época, estilo, língua e cultura, o que torna a obra no exemplo maior da internacionalização e globalização de um texto literário infantojuvenil (Johannessen, 2011; Wu, 2012).

O conceito de adaptação é particularmente vasto, definindo transformações realizadas com vista a servir outros fins, usos ou propósitos, podendo, no caso da literatura, incluir os casos em que se mantém o mesmo meio ou suporte, mas também aqueles em que ocorre uma alteração de meio e da própria linguagem utilizada, como quando o livro é adaptado ao cinema, por exemplo. A adaptação, mesmo dentro do domínio do livro, pode ocorrer de várias formas, com maior ou menor distância do original, podendo até uma tradução ser considerada adaptação, pelas transformações ocorridas.

Prática corrente no contexto da literatura infantojuvenil, a adaptação de textos clássicos da literatura tradicional oral e da literatura canónica (McCallum

and Stephens, 1998) constitui um subgênero relevante. Atualmente, a existência de múltiplas adaptações dos próprios clássicos da LIJ a outros meios, como o cinema e a televisão, mas também os jogos e as aplicações multimídia, que as crianças conhecem ainda antes do texto escrito, tem consequências na própria relação dos leitores com os textos e com a interpretação que deles é feita. Sobre esta questão, Christine Wilkie-Stibbs afirmava justamente que

Children's exposure to other media such as film, television animations, and video, means increasingly that they are likely to encounter the media adaptations of a children's fiction before they encounter the written text and to come to regard it as the 'original' from which to approach and on which to base and 'make sense' of their (later) reading of the written version. This raises further questions about whether the nature of the later reading is qualitatively and experientially different if the ur-text (source text) happens to have been a Disney cartoon version of, say, 'Snow White' (Wilkie-Stibbs, 2004, p. 185).

A questão da relação intertextual é, pois, determinante em todos estes casos, na medida que o texto resultante do processo de adaptação estabelece sempre com o texto original um diálogo produtivo, qualquer que seja a ordem pela qual os textos são conhecidos. Menos estudada, mas igualmente relevante, a questão da intermedialidade, sob a alçada dos estudos comparados, tem aqui também interesse, porque, mesmo tratando-se da análise de livros, o relevo que eles colocam na sua dimensão material aproxima-os de outras expressões artísticas, em resultado do movimento e da tridimensionalidade, como acontece com os *pop-up*, os livros-acordeão ou os carrossel. Nesta medida, "intermediality in children's literature studies goes beyond concern with the forms and consequences of changes between media in order to observe and criticise the way the new media are handled in texts for children, both thematically and on the formal and aesthetic plane" (O'Sullivan, 2004: 196). Esta autora sublinha o relevo do estudo das relações dinâmicas entre a literatura infantil e os diferentes *media*, de modo a perceber não só os processos adaptativos de que são alvo, mas também as implicações que as novas linguagens têm na relação dos leitores com as narrativas e com a própria ficção (O'Sullivan, 2005).

2. Livro-objeto: tipologias mais relevantes e suas características

A teorização sobre o livro-objeto e as suas inúmeras subcategorias, que nos vem interessando há vários anos, tem uma história (Haining, 1979; Montanaro, 1993; Diehn, 1999; Field, 2013; Kaiser, 2015; Reid-Walsh, 2012; 2016; Ramos, 2017; Staples, 2018; Taberner, 2019; Field, 2019) mais ou menos

conhecida, relativamente recente, isto apesar de fórmulas suscetíveis de classificação neste âmbito editorial remontarem pelo menos à Idade Média, ainda distantes do contexto infantojuvenil, onde se revelaram particularmente produtivas, mas também de práticas literárias vanguardistas, como as que ocorreram durante diferentes fases do Modernismo, em diferentes contextos.

Ana Montanaro Staples apresenta uma definição bastante redutora do conceito de "movable book", definindo-o como "a book that has moving parts within its printed pages" (2018, p. 180), o que, por exemplo, não permitiria incluir na classificação livros recortados, perfurados ou mesmo os livros-acordeão, entre outros, atendendo a que o conceito de partes móveis não se lhes aplica, apesar das alterações que introduzem no processo mais tradicional de leitura e manipulação das páginas.

Merece referência, pela abrangência da proposta, o estudo sistemático sobre a evolução dos "movable books" e as diferentes propostas editoriais passíveis de serem enquadradas neste universo de Gianfranco Crupi (2016), sem distinção entre as destinadas a crianças ou a adultos, sejam elas mais populares, lúdicas ou comerciais, ou mais eruditas e complexas, como alguns livros de artista. Este autor propõe uma definição abrangente de "movable book", situando nessa categoria "hand-crafted books created for a wide range of different purposes (...) including mechanical or paratextual devices demanding or soliciting the interaction of the reader" (Crupi, 2016, p. 25). A interatividade – aqui entendida em sentido físico – é que depois permite classificar as diferentes tipologias de "movable books", tendo em conta a forma como é solicitada/requerida ao leitor. Assim, segundo este autor, temos essencialmente quatro grandes tipos de livros-objeto. O primeiro corresponde àqueles em que o leitor é chamado a manipular elementos do suporte livro, como é o caso dos "volvella, flap; revolving picture; metamorphosis book or harlequinade; carousel book⁸; dissolving picture" (idem); o segundo tem implicações ao nível da encadernação e do processo de abertura do livro, uma vez que as imagens são apresentadas juntas, numa sequência com profundidade, como acontece com o livro-túnel ou o *peep show book* e, num outro registo, na nossa opinião, com o *mix-and-match*. O terceiro define os *flip books*, que obrigam o leitor a um

⁸ Atendendo à descrição que o autor propõe para o segundo tipo de livros, que inclui o livro-túnel, acreditamos que o livro-carrossel também se poderia incluir nesta categoria, atendendo a que todas as imagens também ficam disponíveis numa sucessão que, além de lida em profundidade, também tem sequência, não necessitando, durante a leitura, da manipulação de quaisquer elementos, como acontece com os livros colocados nesta categoria.

movimento rápido das páginas de modo a criar a sugestão de movimento, e o quarto surge associado reconfiguração do suporte que permite a adição de elementos tridimensionais nas cenas, tal como acontece com os *pop-up*, livros tridimensionais e alguns livros-brinquedo. O mesmo autor sublinha a relevância de, em todos os casos, o processo de leitura contemplar algum tipo de ação física e material que complementa a dimensão cognitiva da leitura, transformando o suporte e os peritextos em elementos de maior relevância semântica.

Interessaria, ainda, refletir sobre o facto de elementos materiais específicos poderem estar ao serviço de diferentes funcionalidades, desde o entretenimento mais lúdico, como acontece com o livro-brinquedo, por exemplo, à sugestão poética mais sofisticada, como revelam alguns dos trabalhos de Katsumi Komagata, mas também passando pelas propostas experimentais de Bruno Munari. Nessa medida, não é o elemento manipulado, a forma de leitura física, a tridimensionalidade ou, em última instância, a própria materialidade, que definem o âmbito, o propósito ou o público, o que sugere a necessidade de análises mais aprofundadas e sistemáticas deste tipo de publicações.

3. Análise do corpus

a. Apresentação

Os livros-objeto selecionados para este estudo são sete e incluem um *pop-up*, três livros cartonados de conceitos (um de imagens, um abecedário e um numerário), um livro-acordeão de pequeno formato, com pequenos *pop-up* também, um livro *pull-the-tab* cartonado, e um livro-carrossel. Apenas o primeiro tem edição em Portugal. Todos os outros foram usados nas edições em língua inglesa.

A proposta de adaptação em *pop-up* de Robert Sabuda (2003), que tem em Portugal chancela da Gailivro, insere-se no âmbito das adaptações textuais, mas também da intermedialidade, na medida em que este *pop-up* tem características especiais, incluindo vários tipos de movimentos, já que se trata de um exercício particularmente elaborado e complexo realizado pelo artista norte-americano, um dos mais reconhecidos na sua área, autor de quase 30 livros *pop-up*, para além de livros-álbum. As suas criações incluem a não ficção e a ficção, com relevo para adaptação de alguns textos clássicos, facilmente reconhecíveis pelos leitores, como é o caso de *The Wonderful Wizard of Oz*, de L. Frank Baum (Simon & Schuster, 2000),

The Chronicles of Narnia, de C.S. Lewis (HarperCollins 2007), *Peter Pan* (Simon & Schuster, 2008), *The Beauty and The Beast* (Simon & Schuster, 2010) ou *The Little Mermaid* (Simon & Schuster, 2013). O imaginário natalício é outro tema a que tem dado particular atenção, para além do universo animal. O criador está consciente do grau de complexidade e de sofisticação de algumas das suas propostas, consideradas, por vezes, desadequadas para crianças, em virtude da sua fragilidade, mas sublinha que não só é essa elaboração que provoca o deslumbramento dos leitores, como também se trata de uma excelente sugestão para aproximar pais e filhos durante o processo de leitura e manipulação dos livros.

O **livro cartonado de imagens** sobre as cores, *Alice in Wonderland: A Colors Primer (Little Master Carroll)* (Gibbs Smith Publishers, 2012), chegou a ser comercializado acompanhado de um jogo, que incluía as personagens do livro destacáveis, que podiam ser usadas para brincar.

Publicado na coleção "Baby Lit Classics", com texto de Jennifer Adams e ilustrações de Alison Oliver, este volume destaca-se pela simplicidade, mas também pela originalidade e ousadia da proposta. Aliás, a coleção inclui outros volumes ainda mais desafiantes, tendo em vista o público-alvo, como *Pride & Prejudice*, *Jane Eyre*, *Romeo & Juliet* ou *Dracula*. Se, no caso de Alice, o livro se centra nas cores, *Jane Eyre* aproxima-se de um numerário, uma vez que o volume apresenta uma estrutura acumulativa, de 1 a 10. De formato quadrado e de pequenas dimensões (17,8 x 17,8 cm), o volume em análise distingue-se de outros tipos de publicações semelhantes pelo relativamente elevado número de páginas, 10 duplas páginas no total. Tira partido do jogo entre a página da esquerda, destinada sempre ao texto, e a da direita, destinada à ilustração, surgindo o primeiro como uma espécie de legenda (ou apresentação/antecipação) da segunda.

Já o **Abecedário** (*A is for Alice: An Alphabet Book*) e o **Numerário** (*One White Rabbit: A Counting Book*) têm mais elementos em comum, recorrendo a ilustrações da primeira edição comercial do livro de Carroll, da autoria do artista John Tenniel, que são colocadas em novo contexto e ao serviço de uma funcionalidade diferente. Neste caso, mais do que acompanhar uma narrativa, trata-se de propor uma sucessão lógica – ora baseada em letras, ora em números – de situações e personagens, combinando uma intencionalidade pedagógica com outra assumidamente lúdica. Apesar de tudo, não é totalmente arbitrária a ordem de algumas propostas em ambos os livros, dando conta de momentos-chave da narrativa matriz. Além disso, ambas as publicações surgem associadas às celebrações dos 150 anos da

primeira edição da obra de Carroll, o que lhes confere uma unidade significativa, daí que tenhamos decidido incluir ambas neste estudo. Se, no caso do numerário, é relativamente simples colocar os números de 1 a 10 nas páginas do livro, aproveitando o jogo entre a página da direita, onde surge sempre a ilustração, e a da esquerda, com o número e a legenda, no caso do Abecedário, o número de letras em cada dupla página aumenta, obrigando à sua divisão em vários quadros, numa composição menos repetitiva e mais dinâmica também.

O livro *Alice's Adventures in Wonderland Carousel Book*, como o próprio nome indica, é uma recriação da obra maior de Lewis Carroll no formato de carrossel, sendo constituído, uma vez aberto e montado, por uma sucessão de seis cenas centrais da obra original, aqui apresentada de forma resumida, com recurso à tridimensionalidade. Distingue-se de outras adaptações não só por integrar excertos do texto matriz, mas também pelas ilustrações retomarem os originais de John Tenniel, o que, aliado ao formato particular do livro, lhe confere um certo tom nostálgico e revivalista, sublinhado, como veremos, por outros elementos peritextuais. Cada uma das cenas tira partido da composição tridimensional para aglutinar diferentes episódios, explorando as possibilidades de quatro níveis de profundidade, numa aproximação às propostas de leitura oferecidas pelo formato túnel, por exemplo.

O **volume cartonado interativo** *Alice in Wonderland* pertence à coleção “First Stories”, que inclui um vasto conjunto de publicações de adaptações semelhantes, para leitores muito pequenos, de obras clássicas da literatura infantil, como é o caso de *Peter Pan*, *The Little Mermaid*, *The Sleeping Beauty* ou *Hansel and Gretel*, por exemplo. A variedade dos textos-matriz e os constrangimentos da coleção, onde cada livro se reduz a quatro duplas páginas profusamente ilustradas com um elemento manipulável em cada uma, exige, em vários casos, um esforço assinalável de condensação, resumindo as narrativas ao estritamente essencial ou, então, aos elementos mais emblemáticos ou codificados, apresentando pequenos vislumbres do texto original.

O **livro-acordeão** *Alice's Adventures in Wonderland. Panorama Pops* também surge associado às comemorações dos 150 anos da publicação de *Alice no País das Maravilhas*, um evento que teve repercussões em diferentes âmbitos, para além do literário. Resultante de uma parceria entre uma editora comercial e os Correios Britânicos, a publicação do volume, que conta com ilustrações de Grahame Baker-Smith, galardoado com a Kate Greenaway Medal, foi acompanhada da edição de uma coleção de selos temáticos

alusivos à mesma efeméride. De dimensões reduzidas (110 x 100 mm) e num formato quadrado, o livro acordeão, que é vendido dentro de uma caixa protetora, desdobra-se num conjunto de 10⁹ páginas duplas que resumem as principais e mais emblemáticas cenas do livro, articulando texto e ilustração, mais duas destinadas à apresentação do livro de Carroll e ao seu relevo literário e cultural. As páginas duplas, divididas entre texto e ilustração, integram ainda pequenos *pop-up*, o que aumenta a sofisticação de uma proposta que, além do mais, pode ser enquadrada no âmbito dos minilivros, o que reforça a sua dimensão colecionável, aproximando o livro dos selos para os quais remete.

b. Tipos de livros

Mais do que proceder à análise exaustiva dos livros selecionados, o principal objetivo deste estudo é perceber as implicações que decorrem da adaptação para diferentes formatos de livros conotados com o livro-objeto de um clássico não só da literatura infantil, mas de uma obra literária universal, globalmente reconhecida e divulgada mesmo entre aqueles que não leram a sua edição integral e original.

No caso do *pop-up* de Robert Sabuda (Burkam, 2003; Bean, 2003), o recurso às possibilidades tridimensionais da engenharia do papel (Salisbury, 2005; Linden, 2006) permite ao criador construir um conjunto de cenas-chave da intriga onde o volume e o movimento são particularmente relevantes e muito bem explorados, tirando partido do espaço disponível, umas vezes em altura, outras em largura. O autor parece combinar o registo visual de Tenniel com a cor da Disney, tirando partido das possibilidades e do impacto do jogo com cores vivas contrastantes, mas também da inclusão de elementos brilhantes e de alguns transparentes, como fica claro desde a observação da capa, contracapa e lombada. Com elevado grau de interatividade, o livro promove ainda a manipulação de mecanismos e páginas de texto e imagem dentro de cada uma das seis duplas páginas, aumentando consideravelmente as possibilidades de leitura. Explorando sobretudo a surpresa que resulta do virar de página, as construções tridimensionais impressionam pela elevada sofisticação tão característica do autor, aproximando a leitura da participação ativa num verdadeiro espetáculo que decorre perante o olhar do leitor e para o qual ele contribui não só virando as páginas, mas realizando vários tipos de ações concretas, como a observação

9 As dez páginas de texto e imagem correspondem aos dez selos comemorativos editados pelos correios ingleses.

do túnel, logo na primeira dupla, seguindo os convites inscritos¹⁰. Constituído por 6 duplas páginas, onde, em cada uma delas, ocupa lugar central uma construção tridimensional muito elaborada, cativando o primeiro olhar, o livro integra ainda elementos *pop-up* mais pequenos, incluídos em pequenos livros apensos nas duplas, permitindo a inclusão de uma quantidade de texto assinalável, ainda assim abreviando substancialmente a narrativa. As cenas centrais recriadas correspondem ao (1) início da narrativa e ao encontro com o coelho branco, incluindo um *pop-up* túnel que permite observar a queda de Alice na toca; (2) às transformações de tamanho de Alice; (3) o encontro com a duquesa; (4) a festa do chá com o Chapeleiro Louco; (5) o jogo de críquete; (6) a cena do baralho de cartas, correspondendo ao final do sonho de Alice. A leitura e observação das imagens e do texto pode ser realizada em vários níveis, centrando-se apenas na construção central dominante, ou detendo-se na observação atenta de todos os seus detalhes e pormenores. Em todo o caso, é o movimento de virar as páginas, quer as do objeto principal, quer os dos pequenos livros nele incluídos, que fomenta o dinamismo das ações, promovendo uma manipulação física constante por parte do leitor. Sublinhe-se que todos os elementos *pop-up*, dos de maiores dimensões aos mais pequenos, são alvo de um especial cuidado e atenção, contribuindo de forma significativa e relevante para a sugestão de ações e movimento, causando espanto e admiração, central nesta adaptação.

O **livro-acordeão** de pequenas dimensões conjuga vários formatos, incluindo o *pop-up*, tirando partido das ilustrações de Grahame Baker-Smith, caracterizadas pelo recurso à arte digital, mas também pela expressividade dos rostos e das perspetivas, criando efeitos de forte impacto emotivo e dramático. A componente verbal, assumidamente fragmentada, explora o formato, criando uma espécie de cenas de cariz episódico que percorrem alguns dos elementos-chave da narrativa, com relevo para a perseguição do coelho branco, a queda na toca, a descoberta da poção mágica, o crescimento em resultado da bebida, o encontro com o gato de Cheshire, a participação no chá do Chapeleiro Louco, o encontro com a Rainha de Copas, o jogo de críquete, o testemunho de Alice no julgamento do Valete de Copas e a cena final do baralho de cartas.

No caso do **livro-carrossel**, destaca-se, para além da composição específica do volume, a forma como em cada uma das seis cenas são incorporados episódios de vários capítulos do texto matriz, numa tentativa de síntese que é visível tanto no texto como nas ilustrações. Assim, há várias sequências da

10 Abre-me. Puxa-me e espreita para dentro.

obra original que apenas surgem nesta edição, na medida em que a fragmentação das cenas parece permitir uma aglutinação de mais elementos. Contudo, essa opção cria, em algumas cenas, alguns problemas de interpretação, atendendo à sobreocupação do espaço disponível, misturando cenas muito diferentes. A composição das páginas obedece sempre à mesma estrutura, onde quatro níveis de profundidade são combinados através da técnica do recorte das páginas, deixando ver os elementos que se encontram mais distantes. O texto ocupa sempre o espaço inferior das páginas, surgindo dividido em duas colunas, dentro de caixas emolduradas com cores diferentes. As imagens e o texto também surgem enquadrados por uma moldura colorida que contém outros elementos gráficos, como linhas paralelas e pequenos corações, parecendo sugerir um cenário ou espaço cénico. É justamente esta profusão de elementos visuais, bem como a fidelidade das ilustrações ao registo de Tenniel, a par de aspetos peritextuais, como a lombada texturada, o brilho das letras do título, o próprio *lettering* selecionado, os filamentos e molduras da capa e contracapa ou a própria fita de tecido que permite fechar o livro e montar o carrossel que parecem construir uma certa sugestão de antiguidade, aproximando-o de obras congêneres do século XIX e, implicitamente, do próprio contexto de escrita e de edição da obra original de Lewis Carroll.

Os **livros de conceitos cartonados**, designados geralmente por *board books* ou *board concept books*, são publicações muito simples, obedecendo, em cada caso, a um conjunto de normas fixas, mas ainda assim suscetíveis de algumas falhas, como aponta Ann Carlson (1995), num artigo onde dá conta das principais tipologias deste tipo de publicações, assim como de alguns problemas que apresentam em termos da sua utilização didática. A autora sublinha que, pese embora o elevado valor pedagógico que os adultos atribuem a este tipo de publicações, os livros são mais úteis para o desenvolvimento linguístico em geral do que para a aprendizagem de conceitos: "Ritualized dialogue is a simple and undeviating game in which adult and child take turns verbally. It is an excelente way for adults and young children to use concept books together" (Carlson, 1995, p. 33).

Nos casos em análise, é evidente a aproximação dos três livros selecionados ao universo do texto narrativo, seguindo uma ordem lógica de apresentação dos elementos, números ou cores, que se aproxima da estrutura central da história matriz. Assim, mais do que apostados na promoção da aprendizagem das letras ou dos números, ambos os volumes parecem sobretudo destinados a fixar um conjunto de elementos conhecidos da história de Carroll, principalmente personagens e objetos, aludindo de forma implícita

a algumas cenas, promovendo a identificação e o reconhecimento, por parte dos leitores, desse universo ficcional que é aqui convocado. Seguindo um esquema de composição mais ou menos tradicional, com maior ou menor aproximação visual ao universo visual de Tenniel, é visível a exploração de uma relação texto e imagem simétrica (Nikolajeva & Scott, 2000; 2001) baseada na legendagem, repetindo, em linguagens diferentes, a mesma informação. Ainda assim, destaque-se, pela originalidade da proposta visual e gráfica, o **livro das cores** de Jennifer Adams e Alison Oliver, afastando-se claramente do imaginário visual aliciano mais tradicional e propondo a sua reatualização numa técnica digital que tira partido do jogo com cores e tons contrastantes, bem como das formas simples, explorando ainda padrões e texturas originais. As opções pelo papel mate e pelo formato dos cantos arredondados contribuem também para a qualidade global da edição, que sobressai no grupo dos livros cartonados em análise. A proposta visual do **volume *pull-the-tab*** da coleção “First Stories” também recorre a um formato semelhante ao livro anterior, incluindo a opção pelo cartonado e pelos cantos redondos, bem como pela ilustração digital. O registo visual, contudo, varia de forma significativa, explorando o recurso às formas arredondadas e às cores vivas e contrastantes, com os fundos dominados por cores fortes, mas também a uma profusão de elementos nas páginas que torna as ilustrações particularmente pesadas, podendo suscitar dificuldades, por exemplo, na identificação dos motivos visuais centrais ou do próprio elemento manipulável. A opção pela impressão em papel brilhante, bem como uma certa caricaturização do registo visual e recurso a um texto versificado e rimado são outros elementos distintivos de um volume que se aproxima claramente do universo do livro-brinquedo.

c. Transformações e alterações mais significativas

Para além da simplificação óbvia exigida pelos formatos e leitores a que os livros se destinam, obrigando a cortes significativos de texto e conteúdo, as principais alterações têm sobretudo a ver com a forma selecionada para apresentar a história e/ou os seus elementos principais, em linha com as características de cada um dos tipos de livros em causa. Por exemplo, um livro de imagens sobre as cores inspirado no universo de Alice só retoma do original elementos que pode combinar com referências cromáticas, desde os mais óbvios “white rabbit” ou “pink flamingos” aos mais rebuscados “yellow teapot” ou “brown hat”. O mesmo acontece com os elementos contáveis do Numerário ou os objetos e conceitos organizados de forma alfabética do Abecedário. Em todo o caso, as cenas ilustradas podem ser ligadas a partes e momentos da narrativa original, o que configura um exercício de diálogo

intertextual relevante, se não para os pequenos leitores, pelo menos, para os mediadores adultos conhecedores da versão original.

No caso do *pull-the-tab*, o criador tira partido do movimento de algumas cenas, traduzindo-o em mecanismos simples, perfeitamente adequados à manipulação por parte de crianças pequenas, como se observa não só pelas dimensões dos orifícios destinados aos dedos, mas também pelo uso da edição cartonada, o que aumenta significativamente a resistência e a durabilidade dos materiais. Neste caso, observe-se como as ações físicas solicitadas às crianças leitoras se vão alterando, exigindo atividades interativas diferentes, variando as competências solicitadas e promovendo a atenção dos leitores.

Já o livro-acordeão opta pela inclusão de paratextos contextualizadores e explicativos, enquadrando a obra de Carroll e justificando o seu relevo literário e cultural, o que tem a ver com o espírito comemorativo da edição, possivelmente a menos próxima do universo infantil, até pela ligação ao contexto colecionável da filatelia. Este contexto também explica o cariz assumidamente fragmentado do volume, recuperando brevíssimos excertos da obra original que servem de explicação para as ilustrações de Baker-Smith.

d. Elementos estáveis e diálogo com o original

A análise dos vários volumes selecionados parece sugerir a existência de um conjunto mínimo de elementos estruturantes capazes de, por si só, resumirem toda a narrativa, mantendo-a dentro de alguma coerência, mesmo se fortemente episódica, surgindo como cenas de quadros que são nós-chave da intriga. O número destes episódios-cenas é variável, dependendo do número de páginas disponível em cada livro, mas há um conjunto de cenas que surge em todas as publicações, independentemente das suas dimensões, do tipo e formato ou até da existência de uma estrutura narrativa, como acontece com os abecedários, numerários ou livros de imagens.

Este conjunto de elementos pode ser, em alguns casos, reduzido a quatro cenas, como acontece no livro da coleção "First Stories", que, curiosamente, vão surgir, com pequenas variações em praticamente todas as edições analisadas. Trata-se do episódio da queda na toca do coelho, o da toma das poções e os consequentes efeitos transformativos, o da festa do chá do Chapeleiro louco e o do jogo de críquete. Se o volume tem mais algum espaço disponível, as cenas adicionais são frequentemente o encontro com o coelho branco na floresta (episódio inicial incluído, por exemplo, no

pop-up de Sabuda e no livro-acordeão), o encontro com a Duquesa e a cena do bebé-porco (*pop-up* e carrossel), o testemunho de Alice no julgamento do Valete de Copas (incluído no livro-acordeão e no carrossel) e a cena final do baralho de cartas (*pop-up*, livro-acordeão e carrossel). Em alguns casos, como acontece no *pop-up* de Sabuda e no livro-carrossel, o formato usado permite fundir, numa mesma página, várias cenas, tirando partido, no primeiro caso, da multiplicação na página de pequenos livros, também eles com *pop-up*, sobre momentos narrativos adicionais, e, no segundo, da sugestão de profundidade, explorando-a como um *continuum* sequencial de várias ações. Já nos casos dos livros cartonados de imagens e conceitos, apesar de não adotarem formalmente a estrutura narrativa, continuam a privilegiar algumas cenas emblemáticas centrais. É o caso do Coelho Branco, da referência à queda na toca, das poções mágicas, do gato de Cheshire, do Chapeleiro, da Rainha de Copas, dos flamingos ou do chá, por exemplo. As adaptações centram-se, assim, quase todas, em apenas alguns dos capítulos da narrativa original, com ênfase no episódio de abertura (capítulo I), e incorporando cenas dos capítulos II, VII, VIII, XI e XII.

4. Considerações finais

Em termos globais, o *corpus* em análise, formado exclusivamente por edições contemporâneas, ilustra a variedade atual de propostas de reinterpretação da obra clássica de Lewis Carroll, aproximando dela, de forma precoce, um conjunto de leitores muito alargado. Além disso, reflete ainda a vitalidade dos formatos editoriais conotados com a interatividade no processo de leitura, mas também com uma certa dimensão lúdica do objeto-livro, transformados em artefactos atraentes e visualmente apelativos. As edições analisadas também parecem confirmar a ideia de que textos e personagens clássicos da literatura infantil podem ser “culturally and historically changed, transplanted to other language areas and other times and media with the appropriate alterations, without entirely losing their identity” (O’Sullivan, 2005, p. 133).

Veja-se, ainda, como um conjunto significativo de edições¹¹ aqui brevemente analisadas procura reforçar a ligação à obra original, seja pelo uso das ilustrações de Tenniel, seja pelo recurso a excertos do texto de Carroll, numa espécie de afirmação da identidade e da autenticidade das publicações.

11 Distinguem-se, desse projeto de edição mais clássico ou mais próximo da obra matriz, tanto do ponto de vista do texto como da ilustração, o livro cartonado sobre as cores e o *pull-the-tab*.

A publicação deste tipo de adaptações/recriações de textos clássicos universais é cada vez mais frequente, ocorrendo, inclusivamente com publicações mais ou menos contemporâneas que começam a surgir em vários tipos de formatos, com relevo para o universo dos livros cartonados, nomeadamente para leitores muito pequenos, mas também para *pop-up*, por exemplo. Se, em alguns casos, se trata de procurar adaptar as ofertas editoriais às competências motoras dos leitores, como acontece com os livros para bebés, onde a oferta é ainda escassa e nem sempre tem a melhor qualidade, não podemos ignorar as motivações de cariz económico, associadas ao reconhecimento evidente da “marca” Alice, passando os livros a funcionar como elementos de um certo *merchandising* da personagem e do seu imaginário, aproximando-se de fenómenos de culturas de massas, em virtude da sua popularidade e globalização. Uma visita às grandes livrarias do Reino Unido, por exemplo, permite reconhecer espaços específicos perfeitamente delimitados dedicados a um conjunto cada vez mais alargados de livros, coleções e personagens, onde são disponibilizados todos os produtos existentes sobre cada universo, desde os brinquedos, as roupas ou artigos de festa, aos livros de atividades, passando por vários livros-objeto como os que aqui analisamos. Pedrito Coelho, o Grufalão, Elmer, a Lagartinha muito comilona, Max e os monstros do sítio das coisas selvagens, ou o Urso Paddington são apenas alguns exemplos de obras sobre as quais se multiplicam as publicações e os seus sucedâneos. E se é certo que o livro infantil é cada vez mais um produto comercial, cujas vendas bem sucedidas alimentam um mercado em crescimento, mesmo perante a concorrência do digital, o livro-objeto talvez sublinhe ainda mais essa sugestão, pela aproximação ao artefacto, ao brinquedo e ao jogo, em alguns casos com notórios contornos de espetacularidade e deslumbramento. Contudo, são estas suas características que estão igualmente ao serviço da atração de leitores, cativados pelas cores, formas e modos de ler e de usar diferentes, estimulando uma leitura que é cognitiva, mas é também sensorial, feita com as mãos, os dedos e o próprio corpo.

Referências bibliográficas

Corpus analisado

Adams, J. & Oliver, A. (2012). *Alice in Wonderland: a color primer*. Layton: Gibbs Simth.

Carroll, L. & Baker-Smith, G. (2015). *Alice's Adventures in Wonderland*. Panorama Pops. London: Walker Books/Royal Mail.

Carroll, L. & Sabuda, R. (2003). *Alice no País das Maravilhas. Uma adaptação em Pop-up*. Gaia: Gailivro.

Carroll, L. & Tenniel, J. (2016). *Alice's Adventures in Wonderland Carousel Book* (based on the original book). London: Pan MacMillan.

Carroll, L. & Tenniel, J. (2017). *A is for Alice: An Alphabet Book* (based on the characters created by Lewis Carroll). London: Pan MacMillan.

Carroll, L. & Tenniel, J. (2017). *One White Rabbit: A Counting Book* (based on the original characters by Lewis Carroll). London: Pan MacMillan.

Moutarde, C. (2015). *Alice in Wonderland – first stories*. London: Pan MacMillan.

Estudos e obras de referência

Burkam, A.L. (2003). Alice's Adventures in Wonderland. *Horn Book Magazine*, 79(6), 735-736. Disponível em: <<https://login.ezproxy.hioa.no/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eue&AN=11202780&site=ehost-live>> (Consultado no dia 28 de fevereiro de 2019).

Bean, J. A. (2003). Double Take on Alice. *Publishers Weekly*, 250(39), 25. Disponível em: <<https://login.ezproxy.hioa.no/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eue&AN=10984053&site=ehost-live>>. (Consultado no dia 28 de fevereiro de 2019).

Carlson, A. D. (1995). Letters, Numbers, Shapes, & Colors: Getting a Grasp on Concept Books. *School Library Journal*, 41(5), 30-33.

Crupi, G. (2016). "Mirabili visioni": from movable books to movable text. *JLIS.it – Italian Journal of Librarian and Information Science*, 7(1), 25-87.

Diehn, G. (1999). *Making Books That Fly, Fold, Wrap, Hide, Pop Up, Twist and Turn*. Seattle: Sterling Editing.

Field, H. (2019). *Playing with the book: Victorian movable picture books and the child reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Field, H. C. (2013). *Toying with the book: children's literature, novelty formats, and the material book, 1810-1914*. Oxford: University of Oxford [Tese de Doutorado].

Haining, P. (1979). *Movable Books*. London: New English Library.

Johannessen, F-H. (2011). *Alice in Wonderland: Development of Alice's Identity within Adaptations*. University of Tromsø [Tese de Mestrado].

Kaiser, L.J. (2015). Multimodal books in a tertiary context: bridging the gap between traditional book arts and new technologies. *The International Journal of the Book*, 12(3-4), 11-26.

Linden, S. van der (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: Atelier du poisson soluble.

McCallum, R. and Stephens, J. (1998). *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York and London: Garland.

- McKay, H. (2015). 150 years of Alice in Wonderland - in pictures, *The Guardian*, 4 jul. 2015 Disponível em <http://www.theguardian.com/childrens-books-site/gallery/2015/jul/04/alice-in-wonderland-150-years-alice-day-cs-lewis-john-tenniel-hilary-mckay>. (Consultado no dia 28 de fevereiro de 2019).
- Montanaro, A. R. (1993). *Pop-up and Movable Books*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M. e Scott, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education*, 31(4), 225-239.
- Nikolajeva, M. e Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- O'Sullivan, E. (2005). *Comparative children's literature*. New York: Routledge.
- O'Sullivan, E. (2004). Comparative children's literature. In P. Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (2nd ed., Vol. I) (pp. 191-202). New York, US: Routledge.
- Popova, M. (2014). The Best Illustrations from 150 Years of *Alice in Wonderland*, *Brain Pickings*. Disponível em <http://www.brainpickings.org/2014/07/07/best-illustrations-alice-in-wonderland/> (Consultado no dia 28 de fevereiro de 2019).
- Ramos, A. M. (2019). Reilustrar Alice: tentativas de escapar à tentação da Disney. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 6, 37-52.
- Ramos, A. M. (org.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Reid-Walsh, J. (2012). Books or toys?: A traveller's tale: Researching early movable books for and by children in material and virtual collections. *Papers: Explorations into Children's Literature*, 22(1), 156-169.
- Reid-Walsh, J. (2016). *Interactive Books – Playful Media before Pop-Ups*. New York: Routledge.
- Salisbury, M. (2005). *Ilustración de Libros Infantiles*. Barcelona: Editorial Acanto.
- Staples, A. M. (2018). Pop-up and movable books. In Bettina Kummerling-Meibauer (ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 180-190). Oxon/NY: Routledge.
- Tabernero-Sala, R. (Ed.) (2019). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Wilkie-Stibbs, C. (2004). Intertextuality and the child reader. In P. Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, (2nd ed., Vol. I, pp. 179-190). New York, US: Routledge.
- Wu, Y-C. (2012). *A story of the past makes its way to the present: Mobility in "Alice's Adventures in Wonderland"*. Tese de Doutorado. The Pennsylvania State University.

Drácula a escena. Rompiendo los límites del libro

Lourdes Sánchez Vera

Universidad de Cádiz

Resumen: *Drácula*, la novela de Bram Stoker, es uno de los relatos más universales de la literatura de terror y forma parte, por méritos propios, de la literatura canónica. Se ha convertido en un icono cultural que ha puesto en contacto las tradiciones y supersticiones más ancestrales con la modernidad, habiendo adoptado muy diversas formas de transmisión, si bien la que nos interesa en este momento es su plasmación como libro-objeto. En nuestro trabajo, tras una breve revisión de la génesis del mito, de su desarrollo literario y dedicar un apartado a una categoría de libro-objeto específica como es la de los libros teatralizados, nos detenemos en el análisis de la edición británica de 2007 de *Dracula. A Toy Theatre*. Esta edición destaca por su originalidad, ya que la materialidad se adueña del espacio tradicional del libro. El libro clásico rompe su linealidad para convertirse en arquitectura, el espacio, los personajes salen de la horizontalidad de la hoja del libro para crecer en verticalidad y los elementos que integran la escena dotan de volumen a los anteriores. Se pasa de lo unidimensional a lo tridimensional, rompiéndose los límites del libro. Analizamos los aspectos materiales y formales de la edición y cómo tienen importantes implicaciones en la recepción del clásico, ya que el mismo subtítulo de la obra “un teatro de juguete” nos deja bien claro ese componente lúdico y que, más que lectura, lo que cabe es el juego y la manipulación, ese es el espacio del lector. En este artefacto teatral, solo se nos permite recrear la historia manipulando/jugando.

Palabras clave: *Drácula*; clásico; adaptación; libro teatralizado; receptor activo.

Introducción

Cuando, en 1897, Bram Stoker publica *Drácula*, la novela tiene una acogida muy desigual por parte de público y crítica, generando defensores y detractores

en igual medida. Una obra que podría haber pasado desapercibida es, 122 años después, uno de los relatos más universales de la literatura de terror y forma parte, por méritos propios, de la literatura canónica, siendo un clásico conocido en todos los rincones del planeta.

Es tal su trascendencia que Drácula ha sobrepasado los límites del libro y de la misma literatura para convertirse en un producto de masas, casi en una marca. Klinger (2012, p. 24) nos dice que “niños y adultos conocen a Drácula; hay docenas de libros para niños con Drácula y su descendencia, así como juguetes, muñecos, juegos, títeres (incluyendo el Conde Draco de *Barrio Sésamo*), y hasta unos cereales para el desayuno (*Conunt Chocula*)”.

Así pues, el universo de Drácula se ha convertido en un icono cultural que ha puesto en contacto las tradiciones y supersticiones más ancestrales con la modernidad. Como hemos dicho, este clásico ha adoptado muy diversas formas, pero la que nos interesa en este momento es su plasmación como libro-objeto.

De entre las incontables ediciones de la obra, hay una que destaca por su originalidad. Se trata de *Dracula. A Toy Theatre*, publicada en 2002 por la editorial estadounidense Pomegranate, que realizó otra edición en 2007 para su filial europea de Reino Unido. Estamos ante un ejemplar de difícil clasificación, lo que Desse (2002) denomina “un livre à système”, en él la materialidad se adueña del espacio tradicional del libro por lo que su caracterización se puede hacer más por lo que no es que por lo que es. Así, lo que tenemos entre manos no es un libro sino una caja, una caja con aspecto de libro que guarda en su interior, como veremos más adelante, muchas sorpresas.

La génesis de un clásico

Si partimos de la definición que establece la RAE¹², la condición de clásico se obtiene cuando un objeto, producto, manifestación... se convierte en un modelo digno de imitación, porque en él se encuentran elementos originales o novedosos. Interesante es la reflexión que Borges hace a cerca de un clásico literario:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal,

¹² Edición electrónica: <https://dle.rae.es/>

profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. [...] Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (2007, pp. 258-260).

También señala que, cuando a un libro se le da la categoría de clásico, eso no implica que lo vaya a ser siempre. El paso del tiempo, las modas, los intereses de los receptores y otras circunstancias pueden hacer que un clásico pierda su categoría y que un texto que antes no lo fuera se convierta en clásico. *Drácula* es un ejemplo de esto último.

De la tradición oral a la narración de autor

La obra de Stoker no es ni mucho menos novedosa. En todas las culturas del mundo, existen tradiciones sobre los no muertos, sobre espíritus demoníacos que se alimentan de la sangre de sus víctimas. El mito, difundido en toda Europa, se hace especialmente presente en el centro y este, donde están muy arraigadas las tradiciones sobre vampiros.

Como sucede con toda materia folclórica, se encuentran numerosos puntos en común entre unas historias y otras, tengan el origen geográfico que tengan, pues responden al mismo miedo ancestral a la muerte y a los instintos más primitivos. La sombra amenazante que se metamorfosea indistintamente en lobo o vampiro, se utiliza frecuentemente como explicación mítica para entender males sobrevenidos o situaciones catastróficas.

Durante el siglo XVIII, las historias de vampiros se ponen de moda en toda Europa, incluso se realizan expediciones científicas, a la luz del racionalismo ilustrado, para averiguar qué hay detrás de esas historias o más bien para desmontar los mitos.

Desde el punto de vista de la literatura de autor, los antecedentes más inmediatos de Stoker son: *El vampiro* (1819), de John Polidori (gestado en el mismo acontecimiento que *Frankenstein*, de Mary Shelly); *Varney, el vampiro* (1845-1847), de James Malcolm Rymer y *Carmilla* (1872), de Joseph Le Fanu.

La novedad de la novela de Stoker está, no en el tema, sino en el tratamiento del mismo y en su estructura narrativa, sin duda, original. Tras él se multiplican los relatos de vampiros y sobre el propio *Drácula*, no haremos una relación, porque sería interminable, pero todas están innegablemente influidas por la obra del irlandés.

En el siglo XXI, todo encuentro con literatura o con historias de vampiros es algo parecido a escuchar un millón de variaciones sobre un tema musical, un tema que comenzó no con *Varney el vampiro* o ni siquiera con *Carmilla*, sino con Bram Stoker y con su *Drácula* (Gaiman, 2007, p. 15).

El salto de la narración a otros formatos

El tema del vampirismo y el propio *Drácula* trascienden muy pronto el relato novelado para adaptarse a otros formatos como son el cine y el teatro¹³. En el caso del cine, el primer filme basado en la obra de Bram Stoker fue *Nosferatu*, dirigido, en 1922, por Friedrich Wilhelm Murnau, si bien, con anterioridad a este título, el vampirismo ya se había tratado por el cine en diversas películas¹⁴. La versión de Murnau es una adaptación directa de la obra de Stoker y hoy día sigue siendo una de las mejores versiones del mito. Después, han venido innumerables reelaboraciones cinematográficas y resulta curioso comprobar cómo algunos de los actores que encarnan a *Drácula* en la pantalla previamente lo habían interpretado en versiones teatrales. Es el caso de Bela Lugosi o Frank Lagella.

En contra de lo que pudiera pensarse, la obra de Stoker vio primero la luz como una pieza teatral con 5 actos y 47 escenas. En realidad, se trataba de una pieza difícilmente representable pero con ella el autor se aseguraba el copyright para el Lyceum Theatre donde trabajaba. La primera versión realmente teatral es de 1924¹⁵ en la que se otorga un aspecto sofisticado y cosmopolita al protagonista alejándolo así del personaje descarnado y monstruoso de las leyendas orales. En 1927, se hace una nueva versión para Broadway, interpretando el papel protagonista Bela Lugosi que, como hemos visto, luego asumiría el papel de *Drácula* en el cine. De las muchas versiones teatrales posteriores, nos interesa la producción de Broadway de 1977, protagonizada por Frank Lagella. Para esta nueva puesta en escena, Edward Gorey (1925-2000) realizó los diseños de escenografía y vestuario (por el que obtuvo un premio Tony). La nueva versión es un remake de la de 1924, aunque introduce algún cambio con respecto a los personajes.

13 Dejamos de lado otros formatos como las versiones para televisión o la novela gráfica, pues nos alejaríamos del propósito de este trabajo.

14 *Vampyrdanserinden* 1911 de August Blom; *La vampira indiana* 1913 de Roberto Roberti; *Balao, Des pas al plafont* 1913 de V. Jasset; *La torre dei vampiri* 1913 de Gino Zaccaria; *The vampire* 1913 de R. Vignola y de Hates Hunter; *La carezza del vampiro* 1918 de R. Bacchini y *Der vampyr* 1919 de A. Stranz.

15 Esta obra teatral es la primera adaptación de la novela autorizada por la viuda de Stoker quien anteriormente había tenido un litigio con Murnau al que obligó a destruir todas las copias de su película *Nosferatu*.

La obra de 1977 nos resulta de especial interés, porque la pieza que vamos a analizar está basada en ella, ya que reproduce los decorados y diseños de Edward Gorey. Este autor, diseñador teatral y titiritero de origen estadounidense destacó como narrador de historias fantásticas de suspense y de terror, pero también como ilustrador (ilustró una edición de *Drácula* publicada en Estados Unidos por Barnes & Noble Books en 1996). Su estilo, que puede calificarse de gótico, no exento de humor, ha influido en artistas tan carismáticos y originales como Tim Burton.

Nuestro objeto-libro no deja de ser un producto de *merchandising*¹⁶ asociado, como señala Ramos (2017, p. 14), “a imagens tipificadas e globalizadas”. En este caso, viene asociado a la peculiar estética de Edward Gorey que, en el mundo anglosajón y entre los aficionados al relato gótico, cuenta con numerosos seguidores; a ello se une la “marca” *Drácula* y ya tenemos el lote completo.

Los libros teatralizados

Antes de analizar nuestro libro, conviene que nos detengamos someramente en una categoría de libro-objeto como es la de los libros teatralizados. En realidad, muchos libros que incluyen elementos que surgen rompiendo la horizontalidad o los que, mediante diferentes mecanismos, permiten el movimiento de las ilustraciones tienen mucho de teatrales. Aunque se puede establecer como teatrales aquellos libros en los que algunas ilustraciones se presentan como escenas más o menos complejas, en estos casos, cuentan con lo que equivaldría a la embocadura del teatro y las distintas partes de la ilustración aparecen unas detrás de otras, consiguiendo un efecto de profundidad propio del teatro; así ocurre en *¿Cómo se llaman las Niñas Flamencas?*, de Montse Ganges (Combel, 2013), o el *Pequeño teatro de Rebeca*, de Rébecca Dutremer (Edelvives, 2012). En estos dos casos, no se trata de libros-teatro sino de libros teatralizados. Por otro lado, están los libros-teatro propiamente dichos en los que “la apertura del libro revela un escenario sobre el que se sitúan en distintas capas, los decorados y personajes que ilustran un cuento o relato” (AAVV, 2004, p. 17) o bien los que desplegándose juegan con la estética y características del teatro de sombras, como la edición acordeón de la editorial Blume (2013) de *Caperucita Roja*. Y, por último, tenemos los libro-juegos de teatro en los que el niño

16 La editorial Pomegranate ha publicado muchos trabajos de Edward Gorey bajo diferentes formatos: libros de postales, papel para notas, calendarios, imanes, cuadernos, agendas, diarios, posters y otros muchos productos.

debe construir, manipular y recrear la historia; en esta categoría, situamos nuestro libro-objeto.

Edward Gorey's Dracula. A Toy Theatre.

El ejemplar que analizamos y cuya portada acompaña estas líneas trasciende en todos los sentidos los límites del libro.

La obra, es en realidad, una caja con apariencia de libro cuyo subtítulo ya nos avisa de que nos encontramos ante un teatro de juguete. ¿Qué encontramos cuando abrimos la caja? Nos encontramos con los elementos necesarios para una puesta en escena:

- *Un díptico a modo de programa de mano.* En él, aparecen los créditos de la obra de Broadway de 1977: nombre de los autores de la adaptación teatral y del autor de los decorados y vestuario; además de una aclaración sobre la necesaria reducción espacial de la novela a un solo emplazamiento: el sanatorio del doctor Seward. Se presenta también una breve sinopsis de la obra y se incluyen unas breves notas biográficas sobre Edward Gorey. En la trasera del díptico, encontramos las instrucciones de montaje de nuestro juego teatral.

- *Tres módulos para construir el decorado.* Cada módulo está formado por dos paredes y el suelo de cada uno de los tres actos en los que se divide la acción. Al desplegarse dotan a la pieza de un carácter arquitectónico que combina horizontalidad con verticalidad, se pasa así a un plano con dos dimensiones. Cada una de estas piezas puede ser independiente, pero, en la trasera del díptico del programa de mano, aparece un esquema de cómo podemos montar nuestro teatro. Según el mismo, si juntamos las tres, conseguimos una escena de planta hexagonal con tres espacios diferenciados que le dan aspecto de carrusel. Cada módulo está identificado para ordenar la acción: primer acto, biblioteca del doctor Seward; segundo acto, habitación de Lucy y tercer acto, la cripta.

- *Seis cartulinas con elementos troquelados y precortados.* La caja contiene dos de estas cartulinas por cada acto. En tres, encontramos los elementos de *atrezo* que visten, según el esquema que aparece al final del díptico, cada uno de los espacios escénicos que hemos construido (aunque luego el jugador-recreador pueda situarlos donde le parezca mejor). Este atrezo consiste en: un sofá y una alfombra para el espacio de la biblioteca; una cama y una alfombra para la habitación de Lucy y el ataúd para situar en el

espacio escénico de la cripta; con todos ellos, se da volumen a nuestra escena, pasando de las dos dimensiones iniciales a las tres dimensiones finales.

Por otro lado, tenemos otras tres cartulinas, una por cada acto, en las que encontramos los *personajes* de la obra. En la ficha del primer acto, tenemos al Doctor Seward, Lucy, Profesor Van Helsing, Harker y Drácula (fig. 5); en la ficha del segundo acto, a Drácula, Lucy, la criada Miss Wells, el asistente del doctor Seward y Renfield; y en la ficha del tercer acto, a Drácula, Lucy, Harker, Doctor Seward y Profesor Van Helsing. Junto a alguno de ellos, aparece una pequeña acotación para señalar que ese personaje interviene, con la misma apariencia en diferentes actos, Lucy y Drácula tienen tres apariencias diferenciadas para cada uno de los actos.

Al pie de cada lámina de personajes, encontramos, también, precortadas unas piezas que, combinadas con los personajes, constituyen los *soportes* para los mismos, así se convierten en elementos móviles.

Todas estas “ilustraciones” troqueladas y precortadas, descritas de forma exhaustiva por Desser (2014, s/p), tienen como objetivo que los propios niños sean los encargados de hacer actuar a los personajes, moviéndolos a su antojo según recree la historia, ya que una vez montados todos los elementos lo único que nos queda es jugar, jugar en el sentido inglés y español de la palabra.

Escenas, atrezzo y personajes cobran vida con el juego y contribuyen a romper la estructura y los límites del libro, convirtiendo nuestra pieza en un objeto arquitectónico tridimensional.

La necesaria adaptación ¿Dónde queda el original?

Con todos estos elementos, cabe preguntarse: ¿qué queda de la obra de Stoker? ¿qué ha pasado con la historia? ¿hasta dónde llega la revisitación del clásico? Preguntas necesarias, pues el paso del género narrativo al género teatral ya conlleva de por sí numerosos reajustes a los que hay que sumar, además, las transformaciones necesarias para presentar la obra como un libro objeto.

La primera transformación viene determinada por el cambio de género, ya que cada uno tiene sus propios convencionalismos. Así, en el teatro, todo debe convertirse en *diálogo* entre personajes. Ello supone la eliminación de los elementos descriptivos o narrativos existentes en la novela, sin

embargo, en nuestra obra, no hay diálogos prescritos. Solo nos encontramos con una sinopsis narrativa, así pues los diálogos los crea el propio jugador.

Otro de los convencionalismos teatrales tiene que ver con la estructura: hay que pasar de capítulos a *actos* (aquí se reducen a tres) y *escenas* (aunque en la sinopsis inicial se incluye alguna escena a la hora de jugar esta división resulta irrelevante).

Entre los convencionalismos del lenguaje teatral, nos encontramos con las *acotaciones*. En nuestro libro objeto, existe una inicial en la que se nos anuncia la reducción de los espacios a tres (los mismos que tiene la obra teatral en la que se inspira nuestro objeto) y se nos indica que reproducen de los diseños que Gorey realizó para la versión teatral de 1977. Encontramos otras acotaciones, mínimas, junto a las figuras de los personajes para indicar en qué actos intervienen (acotación necesaria por economía, para no repetir la misma figura).

A parte de estos convencionalismos, que tienen que ver con la transformación de narración a teatro, se deben realizar otros ajustes:

- *El número de personajes*. El baile de personajes es absoluto. En la obra de Stoker, a parte de una gran variedad de personajes secundarios (campesinos, posaderos, cocheros, gitanos...), los personajes principales y sus relaciones son las siguientes:

- Drácula.
- Jonathan Harker, pasante de abogacía y prometido de Mina.
- Mina, maestra, prometida de Harker y amiga de Lucy.
- Lucy, amiga de Mina y prometida de Arthur Holwood.
- Arthur Holwood, prometido de Lucy y amigo de Quincey Morris.
- Doctor Seward, psiquiatra y director del manicomio.
- Renfield paciente del doctor Seward y acólito de Drácula.
- Profesor Van Helsing, maestro y amigo del doctor Seward e investigador de lo oculto.
- Quincey Morris, amigo de Arthur Holwood.

En el paso de la novela a la obra teatral, el número de personajes se ve alterado (se prescinde de Quincey Morris) y las relaciones que se establecen entre ellos también cambian (Mina pasa a ser hija del doctor Seward y Lucy resulta ser hija de Van Helsing).

En el objeto libro, se da otra vuelta de tuerca a los personajes: Mina desaparece, Lucy pasa a ser hija del doctor Seward y es ahora la prometida del Harker, además entra en escena un nuevo personaje como es la criada, Miss Wells, que resulta ser estar bajo la influencia de Drácula.

Los únicos personajes que permanecen exactamente igual en todas las versiones son Drácula y el Reinfield. El resto, como hemos visto, o cambia o directamente desaparece.

- *La reducción de los espacios.* La multiplicidad de espacios, tanto de interior como de exterior presentes en la novela (destacan por su fuerza los paisajes de naturaleza inhóspita), constituyen un obstáculo para su representación. Por ello, es necesaria su reducción y acotación a un espacio representable con facilidad. Nuestro teatro de juguete recoge, como ya hemos señalado, los tres usados en las representaciones de Broadway.

- *La eliminación de los elementos innecesarios o irrepresentables.* La presencia de múltiples personajes, el desarrollo de la acción en muy diferentes localizaciones, la línea temporal de los acontecimientos, la forma en la que el lector de la novela va conociendo los hechos de forma parcial, los múltiples puntos de vista existentes en la obra de Stoker... todo ello debe ser eliminado, simplificado o transformado para hacer posible su representación. Este ajuste se hace mayor cuando nos situamos ante nuestro juego de teatro: el jugador/manipulador no tiene necesidad de ninguno de ellos (muy posiblemente hasta los desconozca), le basta con interactuar con los objetos que se le proporcionan o con los que él mismo aporte para desarrollar el juego.

Reflexiones sobre las implicaciones lectoras

Un libro tan singular como este conlleva importantes implicaciones lectoras. En primer lugar, cabe preguntarnos ¿dónde queda el lector? ¿cuál es su espacio? ¿qué papel asume?

Al encontramos ante un libro-objeto no podemos obviar la reflexión de Taberner (2017, p. 22) cuando señala que “la potenciación de la materialidad del libro [está] vinculada a un lector interactivo con un componente lúdico.”

El mismo subtítulo de la obra “un teatro de juguete” nos deja bien claro ese componente lúdico y con los elementos que hemos visto, más que lectura, lo que cabe es *el juego y la manipulación*, ese es el espacio del lector. En este artefacto teatral, solo se nos permite recrear la historia manipulando/jugando.

El juego en sí mismo empieza con la manipulación, ese es el primer paso para la recepción. Antes de nada, el niño debe manejar los elementos que se le ofrecen: construir el espacio del juego y los elementos de atrezzo que le acompañan y montar los personajes, después puede empezar a jugar a representar y reconstruir la historia.

El juego se convierte, pues, en parte esencial e inseparable del acto de recepción. La lectura propiamente dicha es un elemento secundario en este caso, el hecho mismo de que no se proporcione un diálogo teatralizado sino una mera sinopsis de la historia nos hace pensar que lo que se busca, más que leer, es que se construya, se manipule, se juegue con los elementos que se proporcionan. El lector obligatoriamente debe jugar, interactuar físicamente con lo que tiene delante para construir la significatividad de la obra.

En este punto, conviene que nos detengamos y nos planteemos otra cuestión ¿qué tipo de receptor necesita esta obra? Por un lado, necesita de un *receptor activo* que se implique en la construcción no solo física sino también cognitiva de la historia. Como ya hemos dicho, al receptor/jugador de la obra, se le ofrecen los elementos básicos y con ellos debe recrear la historia o ir más allá creando su propia versión. Para realizar la recreación de la obra, no cuenta con unos diálogos que memorizar. Debe completar los vacíos con su imaginación creadora en la que, sin duda, se va a actualizar todo su conocimiento cultural (fundamentalmente audiovisual) sobre la historia de Drácula.

El lector de esta obra entra en una categoría especial de lectores. No estamos ante un lector tradicional que desarrolla su habilidad de forma lineal pasando las páginas de un libro. Aquí, no hay línea de lectura. Como ya hemos visto, el poco texto que encontramos es solo breve resumen de la acción. Ese texto y toda la materialidad que se pone a su disposición es lo que tiene el lector para construir la significatividad lectora.

La estructura original de la obra de Stoker ya obliga al lector a realizar suposiciones para completar la información que se le va ocultando, de modo que es el lector quien debe completar los espacios en blanco, haciendo inferencias que dependen de la riqueza de sus aprendizajes anteriores. En nuestro artefacto, se va mucho más lejos, pues el receptor debe llenar todos los vacíos a partir de los escasos, pero esenciales, elementos que se le proporcionan y, a partir de ahí, comienza el juego/recreación/recepción.

Este artefacto teatral, libro escenario, teatro de juguete, teatrillo o como queramos denominarlo exige lo que Moreno Verdulla (1998, pp. 37-39), al hacer referencia a los tipos de lectores infantiles según la actitud ante la obra, denomina lector receptor, activo, creador/recreador, limitado/ilimitado. Cuando este libro-objeto llega a las manos de un lector, este no puede quedarse impasible, inactivo. La propia naturaleza del libro le obliga a reaccionar, a activar su imaginación e interactuar con los elementos que se ponen a su disposición.

Esta provocación a la acción que genera el objeto lleva al lector a recrear la obra, pudiendo ser fiel a las pautas que se le dan y a la historia que conoce convirtiéndose en un *recreador limitado*, aunque también tiene la posibilidad de recrear toda la historia a su libre albedrío, dejándose llevar por su imaginación y utilizando los elementos que considere, convirtiéndose en *recreador ilimitado*. Así pues, este Drácula predispone de forma natural al desarrollo creativo.

Toda lectura tiene mucho de relación personal entre el lector y el libro. En el caso de los muchos libros teatralizados que hay en el mercado, la relación libro lector hace por lo general que el receptor sea lector y espectador puesto que la escena ya le viene montada, en algún caso se amplía a una pequeña manipulación (tirar de una pestaña, mover algún elemento, cambiar o desplegar escenas...) A diferencia de otros libros teatralizados en los que al receptor ya se le da la escena hecha aquí es el receptor el que debe realizar casi todo el proceso creativo, montar la escena y recrearla por lo que su nivel de implicación es mucho mayor. Aquí, se tiene, por fuerza que convertir en escenógrafo (montando el decorado y situando el atrezzo), director de escena (determinando como se mueven los personajes en la escena), guionista (creando sus propios diálogos y desarrollando la acción). De este modo, aunque los elementos de la caja le sirven de guía, lo que se potencia con este libro objeto es una creatividad múltiple.

La obra ¿necesita un lector con experiencia o un lector novel? Se da la paradoja de que, mientras la obra de partida, el *Drácula* de Bram Stoker, lleva por su naturaleza a un lector joven o adulto, la concepción de esta edición como juego manipulativo nos lleva, sin embargo, más a un destinatario infantil. Este hecho determina que el resultado con respecto al constructo lector sea incierto, dependiendo de la formación lectora del receptor de la pieza, de la amplitud de su hipertexto de su conocimiento o no de la obra de Stoker, de su formación en relación al juego dramático, de su formación audiovisual que puede condicionar la construcción de la historia y la naturaleza de los personajes.

Como señalan Silva y Martins (2018, p. 144), existe una especial complicidad entre este tipo de objetos gráficos y el lector, “que también ve estos volúmenes como una fuente de diversión, susceptible de potenciales revistas/relecturas”. Así a diferencia de otros libros, a este el niño puede volver una y otra vez, tantas veces como quiera jugar/recrear la historia.

Este mismo hecho nos lleva a una última reflexión antes de finalizar el análisis de esta obra, reflexión que tiene que ver con una posible recepción múltiple. Aunque esta pieza permite el juego individual, sin duda, resulta mucho más satisfactorio poder compartirlo con otros y con nuestro libro es posible. Para la representación de la historia, el niño puede contar con uno o varios compañeros de juegos. Así, otros niños colaborarían bien como manipuladores (cada uno asumiría el papel de un personaje) o bien como espectadores. De esta manera, la recepción pasaría de ser individual a colectiva, una cuestión muy a tener en cuenta a la hora de valorar la pieza y sus potencialidades.

Conclusiones

Dracula. A toy Theatre es, sin duda, una pieza especial. En ella, el libro clásico rompe su linealidad para convertirse en arquitectura. El espacio y los personajes salen de la horizontalidad de la hoja del libro para crecer en verticalidad y los elementos que integran la escena dotan de volumen a los anteriores. Así, se pasa de lo unidimensional a lo tridimensional, rompiéndose los límites del libro. La historia brota materialmente ante nosotros y nosotros lectores/manipuladores/recreadores somos los encargados de darle vida.

La obra es pura materialidad. El escaso texto resulta solo una excusa para que el niño, solo o acompañado, juegue construyendo, montando y manipulando los elementos que se ponen a su disposición y de alas a su imaginación para reconstruir a voluntad una o muchas historias. Revisitarlo cuantas veces quiera, solo o en compañía.

Sin duda, estamos ante una revisión muy original y sugerente del clásico y que, además de enganchar cuando cae en las manos del ¿lector?, tiene importantes implicaciones en la recepción.

Referencias bibliográficas

AAVV (1992). Los grandes mitos del cine fantástico: Drácula. En: Suplemento del nº 108 de la revista *Pantalla 3. Cine y vídeo*. 3-39.

AAVV (2004). *Libros móviles y desplegables*. Catálogo de la exposición realizada por la Caja de Ahorros de Castilla la Mancha en Toledo.

Borges, J. L. (2002). Sobre los Clásicos En: *Otras inquisiciones* (pp. 258-260) Barcelona: Editorial Destino.

Desse, J. (2002). Petite histoire du livre à système En: *Libre animé* – disponible en <https://www.livresanimes.com/#> (consultado no día 1 de abril de 2019).

Desse, J. (2014). Un chapitre méconnu de l'origine des livres animés. En: *La boutique du livre animé* – disponible en <https://boutiquedulivreanime.blogspot.com/2014/07/unchapitre-mecconnu-de-lorigine-des.html> (consultado no día 1 de abril de 2019).

Gaiman, N. (2012). Introducción. En: Klinguer, L.S. *Drácula anotado*. Madrid: Akal.

Gorey, E. (2007). *Dracula. A toy theatre*. Coventry (UK): Pomegranate Europe.

Klinguer, L.S. (2012). *Drácula anotado*. Madrid: Akal.

Moreno Verdulla, A. (1998). *Literatura Infantil. Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. 2ª edición. Cádiz: Publicaciones Universidad de Cádiz.

Ramos, A. M. (2017). Livro-objeto: entre o brinquedo e o artefacto. Apresentação. En: Ramos, A. M. (org.) *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades criativas às propostas de leitura*. (pp. 13-23). Porto: Tropelias & Companhia.

Silva, S. R. da y Martins, D. (2018). Tirar, descubrir e interpretar: una caracterización del libro pull-the-tab. En: *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, nº 16, Vigo: Publicaciones de la Universidad de Vigo-ANILIJ. 141-151

Stoker, B. (2006). *Drácula*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Taberero-Sala, R. (2017). El lector en el espacio libro. En: *Fuera de margen*, nº 19. Zaragoza: Pantalia. 22-25.

Era uma vez... três livros-objeto da Editorial Majora: recriações de Branca de Neve

Diana Martins

Centro de Investigação em Estudos da Criança-Universidade do Minho

Resumo: O presente artigo pretende refletir sobre três publicações materializadas em livros-objeto vindas a lume pela Editorial Majora e que constituem recriações/versões do conto clássico *Branca de Neve*. Presas a preocupações educativas ou instrumentais, algumas destas obras encontram-se entre os primeiros livros-objeto constantes na História do livro infantil em Portugal. Procedeu-se à caracterização dos dois volumes reescritos por Costa Barreto, um ilustrado por Laura Costa e impresso em pano e um outro, com desenhos de César Abbott, próximo da tipologia dos livros *pop-up*. A estes soma-se uma outra obra sob a forma de livro-carrossel-estrela, inscrita na Coleção Panorâmica – livros em três dimensões, de autoria não identificada. A análise apresentada filia-se em estudos recentes sobre o livro-objeto, livro interativo, *movable books* ou *toy books* (Linden, 2007; Pelachaud, 2010, 2016; Trebbi, 2012; Paiva, 2013; Sánchez, 2015; Ramos, 2017; Reid-Walsh, 2018), obras nas quais os elementos peritextuais gozam de grande proveito.

Palavras-chave: literatura para a infância; livro-objeto; livro-brinquedo; *Branca de Neve*; Majora.

1. Introdução

A preocupação material e estética com o objeto livro é hoje uma forte tendência da literatura para a infância, resultando em artefactos inovadores, verdadeiramente experimentais, cuja edição e composição gráfica denotam um cuidado global relativamente a todos os seus constituintes (Ramos, 2017). Evidente é também o modo como este objeto vem sendo sujeito a um processo de constante metamorfose, alicerçado na alteração, com um grau relativo de intensidade, da configuração formal e mais comum do livro, pondo-se em

causa, de modo cada vez mais recorrente, os limites deste e a rigidez da leitura em particular. Composto por obras com características singulares e arquitetado sobre uma configuração híbrida¹⁷ e, em certos casos, complexa, o livro-álbum, em geral, e o livro-objeto, em concreto, têm sido alvo de um forte investimento e de um crescente interesse nos últimos anos, de índole mais ou menos explicitamente mercantil. Ainda pouco estudados em termos académicos, mas manifestamente desafiantes, estes livros têm-se afirmado como objetos visualmente instigantes ou provocadores, que, muitas vezes, tal como um brinquedo, reclamam uma relação íntima (*idem, ibidem*; Paiva, 2013) ou um contacto muito próximo.

Grande parte dos livros-objeto diferencia-se, desde logo, pela forma e/ou materialidade, sendo esta uma das mais relevantes características de ordem peritextual das obras em causa. A originalidade de algumas obras passa pela eleição de formatos menos tradicionais, como livros em forma de volante, em forma de boneco ou, por exemplo, imitando carrinhos (livros com rodinhas). Trata-se de objetos materializados em cartão ou em tecido, ou, ainda, em livros com pegas, facilmente transportáveis ou com separadores, de consulta mais imediata. De um modo recorrente, estes volumes restringem-se a um número limitado de páginas, em consonância com um contido discurso verbal, contrariamente a uma ilustração pródiga e, normalmente, de página dupla. Frequentemente substantivadas em artefactos deliberadamente interativos e/ou sensoriais, nestas edições, é, igualmente, comum o recurso a cantos redondos, a papel de maior gramagem ou cartonado, mais resistente, ou ao plástico, opções gráficas pensadas para facilitar uma manipulação livre e segura¹⁸.

O elemento diferenciador de um livro-brinquedo pode ser, ainda, visível na própria capa¹⁹ (mas não necessariamente), com recurso a perfurações ou a ilustrações com recortes, pela inclusão de botões com som²⁰, de figuras

17 Desta forma, o seu estudo instiga o cruzamento interdisciplinar de matérias, atinentes não apenas aos Estudos Literários e à literatura para a infância, mas também à ilustração, ao *Design* e à Psicologia do Desenvolvimento, por exemplo.

18 Note-se que alguns destes objetos são inclusivamente impermeáveis ou laváveis (como os livros de banho, por exemplo).

19 As capas, contracapas, guardas e páginas de rosto são hoje reconhecidas como “elementos semanticamente férteis que informam, interpelam o leitor e o orientam para o interior do livro, exigindo a sua consideração como parte integrante de um conjunto coerente” (Rodrigues, 2013, p. 139). Desta forma, por natureza, estas aguçam a curiosidade dos leitores, convidando-os a refletir e a iniciar a leitura.

20 Na opinião de Garcia Barreto, “aos livros em pano ou em cartão, que tinham a dupla finalidade de ser livro sendo também brinquedo manuseável, deve juntar-se o livro sonoro, normalmente em formato álbum. No livro sonoro, a criança pode alternar a leitura da história com a brincadeira, divertindo-se ao carregar em determinada parte do livro, produzindo um som, quase sempre associado à ilustração da capa – uma casa, um animal, etc. A Editorial Infantil Majora, do Porto, foi também pioneira neste campo dos livros para crianças. Exemplo deste tipo de livro é “Os ursinhos desportistas”, DL 1959” (Barreto, 2002, p. 311).

manipuláveis (ou não) tridimensionais, de aplicações táteis, de transparências, de relógios analógicos manipuláveis ou, ainda, de objetos tridimensionais, tendo em vista o treino da coordenação motora, por exemplo. Além destes, na capa, podem constar peças destacáveis presas por um cordel ou incluir-se roletas ou rodas giratórias que exigem a intervenção física do leitor, sintetizar-se todo o álbum pelo recurso à impressão lenticular²¹ ou, ainda, transformar-se ou dar vida ao discurso visual pelo gesto de puxar um determinado elemento.

Precisamente por tais particularidades lúdicas, ou, se preferirmos, de *enjoyment* (Paiva, 2013), estes livros podem funcionar, por exemplo, como catalisadores de uma interação cooperativa/coletiva entre o leitor adulto e o leitor infantil. Desta forma, se, *a priori*, destinados a um público infantil, pelos desafios que alguns destes apresentam ao longo da sua leitura, materializados em interpelações diretas, que incitam ao gesto físico, pela aposta em jogos de descoberta, por formatos sedutores, pela complexidade ou ambiguidade dos seus discursos, por exemplo, poderão, todavia, em certos casos, seduzir ou, mesmo, desafiar leitores mais experientes, oferecendo-lhes um novo espaço dentro do próprio discurso (Taberner-Sala, 2017). Por conseguinte, um outro aspeto significativo desta tendência alicerçada na valorização do *design* e na dimensão física/experimental do livro, enquanto objeto orgânico, aberto a outras artes e permeável a influências do universo do consumo (*merchandising*, do brinquedo), é a dimensão emocional e participativa²² subjacente a este tipo de edição (Ramos, 2017; Paiva, 2013; Pelachaud, 2010). Além do mais, o desafio constante que é lançado ao leitor, visto, não raras vezes, como um protagonista, encurta a distância entre o autor e o leitor infantil, emancipando o papel deste último e elevando-o, até, à condição de coautor. Assim, a vitalidade física destes volumes tornou possível uma especial emancipação do leitor, fazendo deste um agente ativo, visto como uma espécie de apreciador, jogador, utilizador, protagonista, cocriador (papel

21 Refira-se, por exemplo, a título exemplificativo, a obra *A Lagartinha Muito Comilona - Edição Especial* (2014), escrita e ilustrada por Eric Carle, editada pela Kalandraka.

22 Com efeito, as inovações materiais de que se servem têm em vista a interação/participação do leitor, uma manipulação física ou sensorial que provoca efeitos de movimento, de transformação e/ou de tridimensionalidade, por exemplo, e que acresce às três dimensões (altura, largura, profundidade) o fator tempo [tempo de leitura, de manipulação], concedendo, em última instância, uma vitalidade física a estas obras (Sánchez, 2015). Gaëlle Pelachaud (2016) identifica uma proximidade entre esta natureza interativa com o universo dos jogos de vídeo, defendendo que, durante a leitura destes volumes impressos, o leitor é um jogador ativo "en situation de recherche" (Pelachaud, 2016, p. 70), particularidade que, no decurso de uma leitura partilhada (entre pais e filhos, por exemplo), pode resultar num momento particularmente divertido.

variável consoante as características individuais de cada obra) no processo de leitura (Reid-Walsh, 2018).

Outro aspeto que importa assinalar é que nem todos os livros-brinquedo/objeto gozam da mesma qualidade literária/estética. Muitas das obras, maioritariamente importadas e de autoria estrangeira, consistem em reescritas e/ou adaptações paupérrimas ou traduções simplistas, que priorizam o óbvio (Paiva, 2013). Limitadas à condição de objetos de consumo ou de brinquedos descartáveis, de produção massificada, resumem-se a propostas, portanto, pouco sugestivas ou enriquecedoras do ponto de vista da receção. Trata-se, nestes casos, frequentemente de versões resumidas, assentes em breves descrições adocicadas, com um discurso pobre (por vezes, com erros ortográficos), vulgar e infantilizado (prolífico em diminutivos), sustentado também por frases curtas e simples, muitas vezes, num estilo próximo dos desenhos animados da Disney. Assim, estas seguem de perto a perspetiva apresentada por Zohar Shavit, autora para quem as alterações observadas em diversas adaptações atuais encontram legitimação no entendimento que as editoras têm da criança e da infância, o qual redundna na “necessidade de rever os aspetos relativos ao tom, à caracterização, aos acontecimentos impróprios e às normas sociais” (Shavit, 2003, p. 52). É assídua, portanto, a aposta num *design* diferenciado limitado a um apelo à dimensão emocional do livro como se de um brinquedo se tratasse (objeto de consumo/entretenimento), resultando em objetos pouco ousados, retraídos em termos de técnicas plásticas e de composição visual, na verdade, muito assente em ilustrações enfadonhas, presas a conteúdos educativos. Deste modo, prevalece, sobretudo, a ficcionalização de comportamentos associados ao real quotidiano, designadamente a rotinas escolares ou familiares, por exemplo, facilmente identificáveis, protagonizadas por personagens infantis ou animais. Predominam, também, as narrativas que recriam o universo da fantasia (contos de fadas), bem como revisitações (quer em álbuns narrativos, quer em álbuns-catálogo) de textos clássicos de ampla difusão, muitas vezes, reelaborados de forma manifestamente pobre.

É precisamente dentro de um paradigma que vê no livro um objeto no qual a íntima relação verbo-icónica, bem como os elementos paratextuais são os alicerces das suas potencialidades no domínio do “entreter” e do “instruir” que se inscreve o *corpus* textual do presente estudo, um conjunto circunscrito a três obras da Editorial Majora.

Importa talvez recordar, ainda que brevemente, que Mário José de Oliveira (1908-1995) – antropónimo que, decomposto (“ma”; “jo”; “ra”), dá origem à designação da empresa por si fundada – se iniciou em 1939, no Porto, na

produção de brinquedos, adquirindo, mais tarde, com o sucesso das suas criações, já em sociedade com o seu irmão Joaquim Oliveira, “um notável prestígio e dimensão industrial” (Carlos *et al*, 1997, p. 22; Martins e Silva, 2018), sendo responsável pela realização de um vasto acervo de jogos, brinquedos e livros para crianças em papel e em tecido (bonecas de recortar), por exemplo, sobretudo durante os anos 40 e 50 do século passado (Anjos *et al.*, 1997). Fixada numa visão instrumentalizada da literatura para a infância e na veiculação de ideais próprios de um quadro histórico-político muito particular (prévio ao 25 de abril de 1974), testemunhando, na verdade, uma atitude conservadora, esta casa editorial trouxe a lume obras esteticamente pouco exigentes. Todavia, no contexto em que esta laborara, tal como outras, como a Agência Portuguesa de Revistas²³, por exemplo, numa conjuntura marcada pelas limitações financeiras e pelos constrangimentos técnicos ou de impressão, bem como pela parcimónia ao nível da quantidade de exemplares editados para a infância, os livros que publicaram terão certamente seduzido as crianças/leitores da época. A postura arrojada e precursora no domínio do livro-brinquedo, em Portugal, protagonizada pela Majora foi já alvo de atenção, aliás, por parte de António Garcia Barreto, no *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*²⁴ (2002): “publicando livros e livrinhos a preços muito acessíveis para as camadas populares – embora nem sempre primando pela qualidade literária –, o certo é que a sua ação continuada é digna de referência. Muitas e muitas crianças de famílias de orçamento minguado, mas sequiosas de leitura, puderam, assim, aceder aos primeiros livros e às primeiras histórias escritas, em grande parte adaptadas de contos tradicionais” (Barreto, 2002, p. 327).

O conto *Branca de Neve*, recolhido pelos irmãos Jacob (1785-1863) e Whilhem Grimm (1786-1859), inscrito na memória literária coletiva universal, constitui um dos textos mais lidos em contextos formais e não formais de contacto

23 Recorde-se que a Agência Portuguesa de Revistas iniciou a sua atividade em 1948, pelas mãos de Mário de Aguiar e António Joaquim Dias (-1976), “passou por várias direcções, reestruturações, cisões, altos e baixos, até à sua liquidação” (Mimoso, s/d), e chegou ao fim em 1987 (oficialmente decretado um ano depois). Trata-se de uma casa editorial cujas publicações gozaram de grande sucesso na década de 60.

24 Nesta obra, o referido estudioso destaca um conjunto variado de coleções da responsabilidade da Majora, designadamente, “Gato Preto”; “Salta-Pocinhas”; “Coelhinho Branco”; “Sarapico-Mafarrico”; “Aprender é Saber”; “Pequeno Detective”; “Pica-Pau”; “Contos de Mil e Uma Noites”; “Série de Prata”; “Série de Ouro”; “Série Relevo”; “Extra”; “Formiguinha”; “Pequenina”; “Princesinha”; “Periquito”; “Pintarroxo”; “Saltarico”; “Girafa”; “Pinto Calçado”; “Varinha Mágica”, concretizadas por autores e ilustradores (por vezes, em simultâneo) como Gabriel Ferrão, Laura Costa (1910-1993), César Abbott (1910-1977), Costa Barreto (1914-1973), Fernando de Castro Pires de Lima (1908-1973), entre outros.

com a leitura literária, tendo sido alvo de inúmeras recriações²⁵ e de contínuas reelaborações com novas roupagens. Tendo por temática a maturação feminina, “a dimensão subjacente de rivalidade e transição entre mulheres” (Silva, 2013, p. 10), a protagonista desta conhecida narrativa “passa por um encantamento púbere, que se pode manifestar enquanto sono ou enquanto residência na floresta com um bando de anões, bandidos ou caçadores” (*idem, ibidem*) até se encontrar e encontrar outrem com quem viverá para sempre. Com uma estrutura linear, as sequências deste enredo surgem de forma encadeada, tendo como *incipit* a apresentação de uma rainha que anseia ser mãe de uma criança simbolicamente caracterizada pela brancura da neve, pelo vermelho do sangue e pela cor negra do ébano, e que morre logo após o nascimento desta última. O pai volta a casar-se, um ano depois, com uma mulher²⁶ de má índole, que, de modo constante, consulta um espelho que atesta a superioridade da sua beleza. No entanto, após a criança completar sete anos de idade, dominada por sentimentos de inveja e arrogância perante a formosura da enteada, encarrega a um caçador a morte desta, pedindo-lhe como prova o seu pulmão e o seu fígado. Mas, perante o choro da protagonista, o caçador deixa-a partir para a floresta, entregue a si mesma. A madrasta, sem o saber, acaba por comer os órgãos de um javali. A jovem acaba por encontrar uma pequena casa, onde, após comer e beber, se deita a dormir, sendo encontrada por sete anões, que, já na manhã seguinte, lhe permitem que aí permaneça em troca de afazeres domésticos. Ainda que alertada pelos anões, Branca de Neve aceita experimentar um espartilho entregue pela madrasta disfarçada de velha, sendo salva por estes que lhe cortam os cordões que a impediam de respirar. Segue-se um segundo encontro com a madrasta, que, sob a forma de uma outra velha, a penteia com um pente envenenado, sendo salva de novo pelos anões que lhe retiram o pente do cabelo ao encontrá-la inanimada. Sabendo da ineficácia desta investida pelo espelho mágico, a madrasta cria uma maçã e, apresentando-se como camponesa junto da heroína, dá-lhe a provar apenas a metade vermelha que estava envenenada. Após várias tentativas, os

25 Numa consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, é possível constatar que, entre as primeiras publicações autónomas deste livro, estão obras como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1900), com tradução de Dinis Machado, da Editorial Ibis e *Branca de Neve e os Sete Anões* (1902), contado por Salomé de Almeida, da Emp. Literária Universal, por exemplo.

26 Convém lembrar que, tal como assinalado por Sara Reis da Silva, no seu estudo dedicado às reescritas de Hansel e Gretel, também o conto da Branca de Neve foi alvo de expressivas alterações, após a sua primeira edição em 1812, como a substituição da antagonista (a figura materna) por uma madrasta. Trata-se de uma modificação motivada pela crença de que “o comportamento materno nestes contos era perfeitamente impróprio para um texto a ser lido por crianças” (Silva, 2015, p. 97). Assim, na versão que nos serviu de base, constante no volume *Branca de Neve e Suas Irmãs* (2013), de Francisco Vaz da Silva, a madrasta assume-se como figura antagonista.

anões choram ao longo de três dias pela protagonista que julgam morta, colocando-a num caixão de vidro transparente, devido à aparência rosada e vigorosa com que permanecia. Esta é, ainda, venerada por uma coruja, um corvo e, por fim, por uma pomba, aparentando estar por muito tempo sob um sono profundo até surgir a figura de um príncipe. Este encanta-se com a beleza da jovem, que permanecia no caixão na montanha e, após prometer amor e respeito por esta, tem permissão dos anões para a levar consigo. No entanto, os criados que levavam o caixão tropeçam, fazendo com que o pedaço de maçã envenenada que se encontrava preso à garganta se soltasse, restituindo-lhe a vida, seguindo-se o casamento dos dois jovens. A madrasta é convidada para a festa no palácio. Contudo, na entrada é forçada a calçar umas “chinelas de ferro” em brasa e, após dançar com estes, acaba morta no chão.

A figura oponente desta intriga, a madrasta, é descrita como “uma mulher bela, mas orgulhosa e arrogante” (Silva, 2013, p. 69), controlada por sentimentos de inveja²⁷ e arrogância²⁸, face à beleza da enteada. Como salienta Bruno Bettelheim, “os primeiros anos pré-ediípicos, totalmente dependentes, quase não são mencionados, como acontece na maioria dos contos de fadas”, como tal a situação problemática surge apenas quando esta última constitui uma ameaça²⁹, já que o seu crescimento (e futura fertilidade) enuncia, de modo concomitante, o envelhecimento da madrasta³⁰, funcionando, aqui, como elemento perturbador da situação inicial.

O caçador, a quem inicialmente fora encomendada a morte da heroína, acaba por se revelar uma figura protetora, que, poupando-lhe a vida, ainda a liberta da figura oponente da madrasta, levando-a a lutar sozinha pela sua sobrevivência.

27 “(...) pois, enquanto não passasse a ser a mais bela do reino, a inveja não lhe daria paz” (Silva, 2013, p. 74); “e o coração invejoso dela teve paz, tanta paz quanta é possível a um coração invejoso” (Silva, 2013, p. 79).

28 Note-se que “(...) após ter comido o que julgava serem o pulmão e o fígado de Branca de Neve, não pensava noutra coisa, senão que voltaria agora a ser a primeira e a mais bela das mulheres (...)” (Silva, 2013, p. 74).

29 “A partir daquele momento, sempre que olhava para Branca de Neve, o coração até se revolvia de tanto que a odiava. E a inveja e a arrogância medraram no coração dela como uma erva daninha, até que já não tinha sossego nem de noite nem de dia” (Silva, 2013, p. 70).

30 Como chama a atenção Bruno Bettelheim, “o narcisismo da madrasta é demonstrado por ela procurar tranquilizar-se acerca da sua beleza através do espelho mágico muito antes de a beleza de Branca de Neve eclipsar a sua” (Bettelheim, 2011, p. 309).

Tal como o próprio título desta história sugere, a protagonista, Branca de Neve, segue de perto “o motivo da mulher superlativamente branca³¹, vermelha³², e preta³³ por quem o herói se apaixona” (Silva, 2013, p. 81), comum na tradição oral europeia, substantivado na sua configuração tricolor “branca como a neve, vermelha como o sangue e preta como o ébano (ou plumas de corvo)” (*idem, ibidem*). Este conto dá a conhecer o crescimento de uma criança, uma “heroína pura, branca, fértil e vermelha”, que, pela sua beleza³⁴, se vê forçada a partir para a floresta³⁵, espaço simbolicamente associado ao perigo. O seu período de crescimento físico e psicológico tem lugar aquando da sua permanência na casa³⁶ dos sete³⁷ anões (sendo este um dos espaços fundamentais da narrativa). Durante esta conjuntura temporária/passageira, a sua inocência aparente não a impede de desobedecer três vezes às recomendações destas “criaturas subterrâneas” (Silva, 2013, p. 82) relativas às tentações da madrasta, o que nos leva a crer que, no seu interior, se esconde uma faceta intrépida³⁸, facilmente conotada com a rebeldia da adolescência e os conflitos entre mãe e filha. Como tal, segundo Bruno Bettelheim, “o período sossegado, pré-adolescente, que Branca de Neve vive com os anões, antes de a rainha vir novamente perturbá-la, dá-lhe forças para entrar na adolescência. Assim, ela torna a passar por uma

31 Simbolicamente, ao branco é associada a pureza e a inocência, “é a cor da pureza, que não é, originariamente, uma cor positiva, manifestando que alguma coisa foi assumida, mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi ainda realizado: este é, precisamente, o sentido inicial da brancura virginal (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 2010, p. 129).

32 Podemos vislumbrar no vermelho um símbolo fundamental do princípio de vida, a cor do sangue, da libido e do coração (Chevalier e Gheerbrant, 2010).

33 Tradicionalmente conotado com a cor do luto e da condenação, “o preto tem incontestavelmente, neste sentido, um aspecto de obscuridade e de impureza” (Chevalier e Gheerbrant, 2010, p. 543), que nos remete para um lado sombrio/opaco, para a natureza instintiva e primitiva do ser humano.

34 “Aos sete anos já era tão bonita como um dia de sol e mais formosa do que a própria rainha” (Silva, 2013, p. 70).

35 Note-se que “para o psicanalista moderno, pela sua obscuridade e pelas suas raízes profundas, a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, como os terrores que provocam pânico, inspirar-se-iam, segundo Jung, no medo das revelações do inconsciente” (Chevalier e Gheerbrant, 2010, p. 331).

36 Este espaço encontra-se tradicionalmente conotado como símbolo feminino, na aceção “de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal” (Chevalier e Gheerbrant, 2010, p. 166).

37 Tal como os sete dias da semana, este é o número da totalidade “da conclusão cíclica e da sua renovação” (Chevalier e Gheerbrant, 2010, p. 603).

38 Note-se, por exemplo, que, quando esta chega à casinha na floresta, um dos espaços fundamentais na narrativa, esta é apresentada como “esfomeada e sedenta” (Silva, 2013), expressão que nos remete para um lado inconsciente e instintivo, mas perante um cenário abundante, assim “instalada em casa dos anões, apesar de ter muita fome, ela come só um pouquinho de cada um dos sete pratos e bebe só uma gota de cada um dos sete copos, a fim de não roubar demasiado a cada um deles” (Bettelheim, 2011, pp. 817-318).

época de dificuldades – agora já não como uma criança que tem de sofrer com passividade o que a mãe lhe inflige, mas como uma pessoa que tem de tomar parte e responsabilidade no que lhe acontece” (Bettelheim, 2011, p. 321). Os perigos a que se sujeita, tendo em vista a ambição por um estilo mais atrativo do ponto de vista sexual (o uso de espartilho e o desejo de um penteado bonito), contribuem, não obstante, para o desfecho positivo da intriga, a conquista do príncipe.

A maçã usada na derradeira tentativa da madrasta de se livrar da enteada, substantivada em duas partes distintas, a branca e a vermelha (venenosa), sintetiza, de um modo metafórico, a dupla essência da jovem. Com efeito, como afirma Bruno Bettelheim, “era branca como a neve e vermelha como o sangue – isto é, o seu ser tem tanto o aspecto sexual como o erótico. Comer a metade vermelha (erótica) da maçã é o fim da “inocência” de Branca de Neve” (*idem, ibidem*, p. 324). Consequentemente, quando o pedaço de maçã preso na garganta da jovem se solta, este momento pode ser lido como o “desfloramento pelo príncipe” (Silva, 2013: 83). Todavia, esta aproximação demasiado precoce ao domínio da sexualidade, ainda segundo o mesmo estudioso, conduz a protagonista a um estado de inércia/imobilidade³⁹, onde a morte da sua condição infantil (pela menção à cor negra/à escuridão) dará lugar, mais tarde, ao acordar de uma protagonista plenamente madura. Na verdade, “só então estamos prontos para termos um parceiro do outro sexo e relações íntimas com ele, necessárias para a consecução de uma idade adulta madura” (Bettelheim, 2011, p. 325). Recorde-se que, recusando enterrar Branca de Neve na terra escura, os anões colocam-na num caixão transparente, no cimo da montanha, por um longo período, sendo visitada por uma coruja, um corvo e, por fim, por uma pomba, dando lugar a uma passagem “das trevas para a luz” (Silva, 2013, p. 82). Além do mais, o desaparecimento, já no final, da madrasta⁴⁰, que fora obrigada a calçar uns sapatos ardentes e a dançar com estes até morrer, pode ser interpretado como

39 Atente-se no facto de que “cada despertar do sono ou renascimento simboliza a obtenção de um estádio mais alto de maturidade e compreensão. É uma das maneiras de os contos de fadas estimularem o desejo por um mais alto sentido na vida: consciência mais profunda, mais autoconhecimento e maior maturidade” (Bettelheim, 2011, p. 326).

40 No final, a superioridade ou o domínio absoluto ou a autoridade que detinha, enquanto mulher mais velha e atraente, levado à prática por artes de bruxaria, por exemplo, dão lugar a uma figura fraca e temente (ainda que coberta de “belas roupas” (Silva, 2013, p. 80) diante de uma Branca de Neve madura (fértil) e realizada que julga vir a ver no casamento. Assim, depois de consultar pela última vez o espelho que atesta a superioridade da beleza de Branca de Neve, “(...) a mulher maldosa praguejou e sentiu medo, mas tanto medo, que nem sabia o que fazer. Primeiro não queria ir ao casamento. Mas não tinha paz e decidiu ir para ver a jovem rainha. Quando chegou ao palácio, reconheceu Branca de Neve e, de medo e susto, deteve-se, incapaz de se mexer” (Silva, 2013, p. 81).

“(...) a paixão incontrolada [que] tem de ser refreada, ou será a causa da nossa perda” (Bettelheim, 2011, p. 326).

Em suma, antes de dar por concluída esta nossa leitura da narrativa em análise, esperamos ter tornado evidente a pertinência e perenidade desta narrativa clássica e da reflexão sobre o tópico do encantamento, ao nível, por exemplo, da educação sexual que subjaz a este conto.

2. Análise do *corpus* textual

Não tendo a pretensão de esgotar as possibilidades de leitura dos textos selecionados, é nosso intuito apresentar, de seguida, uma apreciação crítica do *corpus* por nós fixado a partir de critérios como a diversidade verbo-icónica e gráfica e a representatividade epocal.

Em termos genéricos, estas recriações do conto grimmiano tendem a desviar-se da cruza da narrativa matriz, quer pela elisão do lado mais chocante e ousado relativo à natureza canibalesca e sexual desta intriga, por exemplo, quer por um maior relevo concedido à bondade, passividade e à fragilidade da pequena protagonista.

Iniciamos com duas traduções de Costa Barreto (1914-1973), a primeira ilustrada por Laura Costa⁴¹, impressa em pano e num formato reduzido, e uma outra com ilustrações da responsabilidade de César Abbott⁴² (1910-1977), composta pela técnica do *pop-up* com abertura a 90°. Trata-se de duas obras editadas com a chancela das edições Majora, não datadas e de formato horizontal, que partilham entre si a tradução repetida de vários trechos⁴³, e que

41 Entre as obras ilustradas por Laura Olinda Alves Costa, nascida em 1910, no Porto, encontram-se coleções como “Pinto Calçado” e “Varinha Mágica”, ambas escritas por Fernando de Castro Pires de Lima (1908-1973).

42 César Augusto Abbott (1910-1977) estudou na Escola Superior de Belas Artes do Porto. As suas ilustrações distribuídas por postais, livros para a infância e jogos, passam, sobretudo, pela exploração da técnica da aguarela. Na opinião de Catarina Ramalho Luís, “as suas gravuras manifestavam os ideais do Estado Novo – o de engrandecer o património nacional e a inocência da vida rural numa linguagem que estava em concordância com os ideais do Estado Novo” (2015, p. 57). César Abbott é responsável pelas ilustrações da coleção “Pica-Pau” (1955), composta por 26 títulos, escritos por Costa Barreto, a que pertence, por exemplo, *O Menino e a Maçazinha de Ouro*; *História do Príncipe e de Branca Flor*; *O Menino que Nasceu num Fole*; *A Pombinha dos Três Laços*, entre outros. É, ainda, responsável pela componente imagética da coleção “Contos das mil e uma noites” (1955), também da responsabilidade de Costa Barreto, a que pertencem os títulos *Os Carochos de Tâmara*; *O Filho da Alvaizir*; *O Gigante do Castelo Vermelho*; *A Lâmpada de Aladino*; *O Mercador Que Cheirava a Alho*; *O Moço Sem Pinta de Sangue*; *As Primeiras Viagens de Sindebade, o Marinheiro*; *As Últimas Viagens de Sindebade, o Marinheiro*; *A Quarta Estátua do Rei dos Génios*; *O Pássaro que Falava*, de entre outros.

43 Note-se por exemplo, a evocação repetida nos dois livros “ – Espelho catita: quem é de todas a mais bonita?”.

comungam, ainda, da mesma visão instrumentalizada da escrita para a infância, esta última materializada num registo fiel ao provincianismo nacional e à veiculação dos valores atinentes à ideologia do Estado Novo.

Branca de Neve (ilust. de Laura Costa), texto cuja autoria surge registada logo na abertura do relato (irmãos Grimm), distingue-se pelo aligeiramento actancial, bem como por um discurso marcado pela adjetivação (como “boazita”), pela simplicidade lexical e frásica, pelo uso de diminutivos (como, por exemplo, “anõezinhos” ou “princesinha”, “gordinha”, ou pela comparação da Branca de Neve a uma “fadazinha”), aspetos que identificam, de antemão, o potencial recetor deste reconto (crianças e, de um modo particular, crianças portuguesas). O início da narrativa dá conta do trabalho que Branca de Neve tinha a seu cargo a mando da madrasta (figura “muito má e não menos vaidosa”), que passava por apanhar lenha na floresta⁴⁴, apresentada esta antagonicamente como uma “princesinha linda e boazita” [sic]. Enquanto a versão matriz inicia com a apresentação da antagonista, aqui há uma preocupação em atribuir à menina um papel concreto (atribuição de um labor), prestimoso e depreciativo que acentua o cariz malévolo da figura oponente, desculpabiliza, igualmente, o progenitor⁴⁵ e afasta o discurso da natureza fantasiosa (ou ficcional) do conto original. No entanto, e transparecendo a visão idílica do mundo rural vigente à ocasião (o elogio à vida no campo consonante com o regime ditatorial), “antes, como resultado da vida ao ar livre, ficou mais corada”. Um outro facto curioso passa pela adição de personagens animais⁴⁶ que fazem companhia a Branca de Neve, ao mesmo tempo que assumem uma função relevante⁴⁷ no desenrolar da narrativa e zelosa para com a protagonista.

44 “(...) era mandada apanhar lenha, para estragar as mãos e na esperança de que os lobos a comessem ou de que desse algum trambolhão, que a tornasse aleijadinha”.

45 “Branca de Neve fora encarregada desse trabalho pesado, porque tinha madrasta e esta era, além de muito má, não menos vaidosa”.

46 Sabe-se, por exemplo, que a beleza da menina era alvo de admiração pelos animais (como os lobos, por exemplo), entre eles consta “a pombinha de leque” que vai dar a conhecer, ainda numa fase inicial da narrativa, ao “Príncipe Gentil” a existência de Branca de Neve.

47 Assim, é por intervenção de uma lebre, um veado e um coelho que esta não é morta pelo criado (a quem se recomendara que trouxesse o coração e não o pulmão e o fígado do texto original e que, neste caso, é retirado de uma cabra), cuja fala transparecem os valores ideológicos da sociedade portuguesa de então “Tem vergonha, homem de Deus...” (sublinhado nosso). Além disso, são estes que lhe arranjam uma casa para ficar quando esta se encontra na floresta numa atitude que podemos interpretar como resignada com o seu destino: “Andou, andou e, por fim, muito cansada, sentou-se debaixo de uma árvore e adormeceu. Quando acordou, toda a passarada, todos os coelhinhos, todas as lebres e outros bichos da floresta a rodeavam e lhe falaram assim: - Não te aflijas, linda menina! Segue-nos, que te arranharemos casa, onde serás estimada”. Cremos que esta estratégia de responsabilizar os animais pela entrada na casa de sete desconhecidos (uma opção igualmente observada no outro volume traduzido por Costa Barreto, ainda que, nesse caso em particular, esta seja fundamentada pela “pombinha de leque”), torna a protagonista numa personagem mais entediante e menos audaz do que se observa na versão matriz.

Importa, ainda, assinalar o modo eufemístico como se relata a investida da madrasta: “desesperada, a madrasta, que era muito sabida em artes mágicas, preparou várias maçãs, de modo que adormecessem para sempre quem as provasse” (sublinhado nosso). O desfecho desta intriga conta com o papel crucial dos animais da floresta que, ao chamarem os anões (um evento idêntico ao da outra versão do mesmo autor a que temos vindo a aludir e distinto da narrativa matriz), conduzem à morte da madrasta, que, perseguida por estes últimos, cai de um precipício. Centrando-se essencialmente na rivalidade feminina, substantivada numa madrasta que se recusa a envelhecer, esta reescrita anula, portanto, a menção à natureza sexual da protagonista, visível inclusivamente no desfecho onde o pedaço da maçã que se solta da garganta relatado no conto dos irmãos Grimm é substituído, aqui, por um beijo do príncipe sobre a urna de cristal.

Um outro elemento desviante passa pela referência à casa dos anões como estando desarrumada, uma escolha que sublinha, por conseguinte, o papel da figura feminina da protagonista na realização dos afazeres domésticos (já que, recorde-se, à mulher era reservado, à ocasião, o papel de dona de casa). Nestas duas publicações, os anões estão identificados e apresentam especificidades, como o trabalho numa mina de diamantes, aspetos que facilmente nos remetem para a versão fílmica universalmente conhecida deste enredo da responsabilidade da Walt Disney (1937), dirigida por David Hand (1900-1986). A presença destes seres goza, ainda, de um maior relevo, comparativamente com a intriga original, manifesto, aliás, pela sua representação visual na capa de cada uma destas obras ou, até mesmo, pela sua inserção no título, como sucede na recriação de César Abbott.

Inscrito numa série de recriações de contos tradicionais, não datados, da coleção “Livro Infantil Com Relevo”⁴⁸, *Branca de Neve e os 7 Anões*, o outro volume de Costa Barreto (1914-1973), ilustrado por César Abbott (1910-1977), a que temos vindo a aludir, data de 1963, segundo a Biblioteca Nacional. O *incipit* desta reescrita passa pela chegada da protagonista à casa dos anões, dando conta do seu receio frente a esse novo lugar: “– Que casinha tão bonita! Deus queira que seja de boa gente!... – exclamou Branca de Neve, com o coraçãozinho a bater muito”. Observa-se, aqui, uma alteração da abertura

48 No *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, António Garcia Barreto dá conta da existência, no início dos anos 60, de livros de armar ou em relevo, segundo este “não se construíram com base em histórias de autores portugueses, mas quase sempre recreando conhecidos contos de fadas. Ao abrir o livro de páginas de cartolina, a criança via a história *armar-se*, como que ganhando vida, podendo em muitos casos tomar parte ativa na história, movimentando alguma personagem ou zona do cenário” (2002, p. 312).

do discurso face ao texto dos irmãos Grimm, onde o recurso à analepse vem legitimar a permanência temporária de Branca de Neve na casa dos anões. Neste caso, é ainda maior o número de animais ilustrados ao longo da publicação junto da protagonista, como, por exemplo, as nomeadas “pombinhas de leque”, ou, até mesmo, uma coruja (quer junto da protagonista, quer da madrasta), bem como ao lado da antagonista se pode ver, a certa altura, um corvo e, ainda, um gato preto (estes últimos animais simbolicamente conotados com a obscuridade).

A preocupação em fazer passar uma imagem cândida da protagonista, distante da ousadia frente ao desconhecido da escrita Grimmiana, é notória, atribuindo-se a responsabilidade desta decisão à pombinha de leque: “Depois de uma “pombinha branca de leque” a ter tranquilizado, dizendo, entre outras coisas, “entra e faz de conta que estás em tua casa”, Branca de Neve decide entrar (...)”. O ponto culminante e o desenlace são idênticos aos descritos na versão anteriormente analisada, mas, neste caso, servindo-se de uma narração mais comovente que destaca a tristeza dos anões pela partida da heroína recém-casada.

A elegância e a precisão do registo gráfico de Laura Costa, mais centrado na caracterização das personagens, dão lugar, nesta segunda versão, desenhada por César Abbott⁴⁹, a uma ilustração profusa (num registo cuidado que recorda a técnica da aguarela/pintura), materializada num cenário mais fantasioso e apelativo, do ponto de vista dos mais pequenos, a que um livro com elementos tridimensionais facilmente se presta (ainda que o exemplar lido estivesse bastante gasto, não nos permitindo saber se, originalmente, esta obra contém ou não peças móveis, por exemplo).

Passamos, por fim, à análise de *Branca de Neve e os Sete Anões*, obra inscrita numa série não datada designada por “Coleção Panorâmica – livros em 3 dimensões”, à qual pertencem, igualmente, os volumes *A Casinha de Chocolate* e *Pinóquio*, todos eles próximos da configuração de livro-carrossel. A sobriedade da primeira adaptação apresentada e a minúcia da segunda dão lugar, nesta última obra, a um discurso visual mais massificado e simplista, a um registo próximo dos desenhos animados, bastante colorido e realizado com

49 Nestas duas obras, os discursos imagéticos representam a protagonista sob a forma de uma jovem mulher na capa, fazendo sobressair, assim, o tema da rivalidade feminina, face a uma madrasta substantivada numa mulher madura. Contudo, ainda que não haja referência à idade da heroína, vemos, nesta segunda adaptação, uma preocupação da parte do ilustrador em dar a conhecer o crescimento desta, através da representação gradual de Branca de Neve enquanto criança no início da narrativa e, posteriormente, apresentando-a sob a forma de uma jovem mulher.

recurso a material riscador. Ainda que materializado num formato inesperado, sob a forma de livro-carrossel-estrela, observa-se, desde logo, uma componente visual algo infantilizada, distinguindo-se por um traço arredondado com formas circulares delimitadas, onde o recurso a recortes sobrepostos confere profundidade a cada ilustração (ainda que de um modo um pouco grosseiro).

A narrativa é aqui sintetizada em cinco episódios nucleares, reduzidos visualmente a cinco sequências: a vida junto da madrasta, a chegada a casa dos anões, a partida destes para o trabalho, o reencontro determinante com a madrasta e a partida feliz da protagonista. A configuração particular deste livro funciona como um aspeto diferenciador das demais publicações, permitindo ao leitor uma visão, verdadeiramente, panorâmica, quer através da movimentação deste, quer fazendo girar horizontalmente o livro sobre si mesmo.

Neste caso, é possível constatar a presença de um relato diegético e de um discurso verbal muitíssimo simplificados e económicos (com alguns diálogos pontuais, por exemplo). A extensão reduzida do relato (com a omissão de peripécias, por exemplo), o desenlace tranquilizador protagonizado pelo beijo na frente, a substituição da causa de morte da madrasta por um ataque de raiva e de inveja, o discurso visual pouco original, a tranquilidade repetida do rosto de Branca de Neve e a omissão da carga sexual e antropofágica tornam claro o desvio deste volume do texto matriz grimmiano. Trata-se, em suma, de uma publicação que parece ter em vista uma divulgação massificada junto de leitores muito pequenos.

Considerações finais

Os percursos de leitura apresentados procuram dar conta do forte investimento gráfico destas recriações da Branca de Neve, distintas ainda pelo aligeiramento actancial e/ou pela intencional suavização da sua temática nuclear, na medida em que foram apagadas/omitidas algumas partes marcantes. Torna-se clara a pretensão editorial de destinar estes volumes a pequenos leitores (alguns deles especificamente portugueses) pela elisão de tópicos como a maturidade feminina e o canibalismo, a par da infantilização de personagens e do discurso. Em todos eles, estão presentes figuras animais não referenciadas, em alguns casos responsáveis por ações cruciais ao desenvolvimento da ação. No caso das obras publicadas no período ditatorial, há, ainda, uma preocupação inegável com a instrução educativa ou moral dentro dos limites ideológicos vigentes, com a inclusão de pequenos detalhes do universo histórico-factual,

como, por exemplo, a atribuição de uma tarefa algo dura à protagonista. De assinalar é, ainda, a quase ausência da menção ao motivo das três cores (resumida, quando relatada, ao branco da pele).

É dentro de uma linha de forte pendor educativo ou didático, revestida por uma roupagem sedutora, onde um *design* diferenciador e uma ilustração redundante ou, até mesmo, subordinada (no caso particular das obras reescritas por Costa Barreto) ao regionalismo pictórico, preocupado com os ideais de felicidade, pacifismo e de segurança familiar que distinguem o “modelo rural e cristão de Salazar” (Fragoso, 2012, p. 33), que se encontram as obras analisadas. A dimensão física destes livros e a eleição de formatos singulares, ainda que modestos e esteticamente limitados, cumprem, no entanto, uma assinalável função de sedução dos seus leitores (cooperando de modo indelével para a apreciação visual e sensorial) e de incentivo a hábitos de leitura, num período em que são parcos os novos autores e as novidades editoriais.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

Barreto, C. (s/d) (ilust. César Abbott). *Branca de Neve e os 7 Anões*. Coleç. “Livro infantil com relevo”. Porto: Majora.

Barreto, C. (trad.) (s/d) (ilust. Laura Costa). *Branca de Neve*. Porto: Majora.

S/N (s/d). *Branca de Neve e os Sete Anões*. Coleç. “Coleção Panorâmica – livros em 3 dimensões”. Porto: Majora.

Bibliografia passiva

Anjos, C., Moreira, J. A. & Solano, J. (1997). *O Brinquedo em Portugal - 100 Anos do Brinquedo Português*. Porto: Civilização Editora.

Barreto, A. G. (2002). *Dicionário da Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

Bettlheim, B. (2011). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand Editores.

Carpenter, H. & Prichard, M. (2005). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.

Cortez, M. T. (2001). *Os Contos de Grimm em Portugal. A recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva.

Evalte, T. (2014). *Para Entender o Livro-brinquedo: Arte e Literatura na Infância*. Dissertação de Mestrado em Educação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Brasil. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/106489> - consultado no dia 17 de julho de 2017.

Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal. Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.

Linden, S. V. der (2007). *Lire l'Album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du Poison Soluble.

Martins, D. & Silva, S. R. da. (2016). Contributos para a História do Livro-objeto/brinquedo em Portugal. Alguns volumes de fazer Oh!. In: *Confia. 6th International Conference on Illustration & Animation*. (pp. 447-457). Esposende – Portugal: IPCA.

Mimoso, J. M. (s/d). Agência Portuguesa de Revistas - disponível em <https://www.inverso.pt/APR/APRindex.htm> (consultado no dia 25 de outubro de 2018).

Mineiro, A. (2007). *Valores e Ensino no Estado Novo. Análise dos Livros Únicos*. Lisboa: Edições Sílabo.

Nikolajeva, M. (2008). Play and Playfulness in Postmodern PictureBooks. In: SIPE, L. R. & Pantaleo, S. (ed.) (2008). *Postmodern PictureBooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (pp. 55-73). Oxfordshire: Routledge.

Paiva, A. P. M. de (2013). *Um Livro Pode ser Tudo e Nada: Especificidades da Linguagem do Livro-brinquedo*. Tese de doutoramento em Educação e Linguagem apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Brasil. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-99YN37> - consultado no dia 22 de junho de 2018.

Pelachaud, G. (2010). *Livres Animés du Papier au Numérique*. Paris: L'Harmattan.

Pelachaud, G. (2016). *Livres Animés. Entre Papier et Écran – histoire/techniques/créations/perspectives*. S/L: Pyramyd.

Ramos, A. M. (org.) (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.

Reid-Walsh, J. (2018). *Interactive Books – Playful Media Before Pop-Ups*. New York: Routledge.

Rocha, N. (1984). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Biblioteca breve, vol. 97. Lisboa: Ministério da Educação.

Sánchez, M. (2015). *¡Pop-up! La Arquitectura del Libro Móvil Ilustrado Infantil*. Doutoramento em Arte na especialidade de Design. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, Espanha - disponível em <http://digibug.ugr.es/handle/10481/49073#WoAuKpOFi3W> (consultado no dia 22 de junho de 2018).

Shavit, Z. (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho.

Silva, F. V. da (2013). *Branca de Neve e Suas Irmãs*. Colec. "Contos Maravilhosos Europeus". Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Silva, S. R. da (2015). *Casas muito Doces: Reescritas Infanto-juvenis de Hansel e Gretel*. Porto: Tropelias & Companhia.

Taberner-Sala, R. (2017). O Leitor no Espaço do Livro infantil. Para uma Poética da Leitura a partir da Materialidade. In: Ramos, A. M. (org.). (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: Das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura* (pp. 181-199). Porto: Tropelias & Companhia.

Trebbi, J.-C. (2012). *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales*. Barcelona: Promopress.

Livros onde nascem os sonhos: revisitações de *Peter Pan* em forma(to) de livro-objeto

Sara Reis da Silva

Instituto de Educação/Centro de Investigação em Estudos da Criança/
Universidade do Minho

Resumo: O presente estudo centra-se na narrativa clássica *Peter Pan* (originalmente intitulada *Peter and Wendy*) (1911), título que celebrizou o dramaturgo e novelista escocês James Matthew Barrie (1860-1937), em concreto em algumas das suas mais recentes reconfigurações gráficas vocacionadas para destinatários extratextuais etariamente e/ou com perfis diversos, todas editadas na última década do século XXI e perfazendo o total de quatro exemplares. Publicado, pela primeira vez, com ilustrações de Francis Donkin Bedford (1864-1954), este texto tem inspirado um elevado número de ilustradores/artistas/designers. Roberto Sabuda é um dos autores que contribuiu para essa singular e estimulante “constelação de textos” (Stierle, 2008) a merecer uma interpretação no sentido da identificação de elementos ou forma(tos) que ora metamorfoseiam, a vários níveis, ora reforçam a matriz. Nos volumes selecionados, são analisados os detalhes ou os mecanismos gráficos que, articulados sinergicamente com o texto verbal, por vezes, minimizado ou simplificado lexicalmente, apelam à colaboração física do leitor na construção do sentido global da publicação.

Palavras-chave: *Peter Pan*; recriações; adaptações; livro-objeto; livro-brinquedo.

1. Introdução

Em *Porquê Ler os Clássicos?*, Italo Calvino, depois de avançar com catorze propostas de definição, algumas delas sobejamente conhecidas, como “Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer.” (Calvino, 2015, p. 11), enfatiza a ideia de que “os clássicos servem para compreender quem somos e aonde chegámos” (Calvino, 2015, p. 16). A leitura ou a

releitura de uma obra como *Peter Pan* (originalmente intitulada *Peter and Wendy*) (1911), título que celebrou o dramaturgo e romancista escocês James Matthew Barrie (1860-1937), testemunha exemplarmente a afirmação de Calvino, conduzindo o leitor até esse território desconhecido (e ao qual inevitavelmente sempre se retorna) que é a infância (Vasconcelos, 2009)⁵⁰, além de o confrontar com a verdadeira história daquilo que é a vida, ou seja, a inevitabilidade da passagem do tempo e do crescimento ou a constante hesitação entre a liberdade e a dependência, por exemplo. Com efeito, a célebre narrativa de Barrie, “obra poderosa de imaginação e de linguagem, criadora de um mito e reveladora de um profundo conhecimento da criança (...), reuniu diversas condições para rapidamente se tornar um clássico.” (Gomes, 2015, p. 123), um clássico da literatura *tout court*, como acentua José Antônio Gomes, e não apenas da literatura para crianças, que “mantém intacto o poder de surpreender e comover leitores de todas as idades e latitudes”. (Gomes, 2015, p. 128).

Peter Pan, inesquecível figura, muito emblemática, é o protagonista da obra *Peter Pan and Wendy*, publicada, pela primeira vez, com ilustrações de Francis Donkin Bedford (1864-1954), a 11 de outubro de 1911 pela editora Hodder & Stoughton. Tratava-se da recriação da peça teatral intitulada *Peter Pan; or, the Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904), levada a cena em Londres, sete anos antes da publicação em livro, embora a primeira referência (ainda que fugaz) a este menino que não queria crescer se encontre no romance *The Little White Bird, datado de 1902*. Os capítulos sobre Peter Pan publicaram-se separadamente em 1906, com algumas ligeiras alterações, com o título *Peter Pan in Kensington Gardens*, edição que conta com ilustrações de Arthur Rackham (1867-1939).

Desde então, multiplicaram-se as adaptações teatrais, dramático-musicais e cinematográficas⁵¹, bem como as referências a esta personagem na

50 Cf. Nicola J. Watson, por exemplo, considera que Peter Pan “remains an unavoidable reference-point for all those interested in children's literature and culture and in the history of construction of childhood.” (Montgomery e Watson, 2009, p. 141).

51 Cf. “(...) a versão disney foi, como sempre, um dos motores de maior difusão (...)” (Vasconcelos, 2009, p. 94). Recorde-se que esta versão surgiu em 1953. Saliente-se, ainda, *Hook* (1991), de Steven Spielberg, por exemplo.

cultura popular como um símbolo da infância, a infância infundável⁵², e da rejeição do mundo adulto, materializações que denunciam efetivamente a energia cultural de *Peter Pan* e que, ao longo dos tempos, o fixaram enquanto “a permanent piece of children’s literature mythology” (Carpenter and Prichard, 2005, p. 404). Assíduas têm sido também as recriações literárias desta narrativa clássica, situadas no âmbito da ficção para jovens ou adultos, algumas delas a partir de um processo de manipulação da categoria temporal, através da recolocação ou deslocação epocal – como sucede com *El regreso de Peter Pan*, escrito por Vicente Muñoz Puelles e ilustrado por Fernando Vicente (Oxford University Press, 2011), obra que situa a ação no tempo da II Guerra Mundial, mais concretamente no decurso dos bombardeamentos nazis da cidade de Londres –, outras optando pela valorização da componente ética ou existencialista da obra – como *Moi, Peter Pan*, de Michael Roch (Galimmard, 2019). São, com efeito, concretizações da vitalidade deste clássico, tal como o são outras manifestações artísticas decorrentes do já aludido potencial cinematográfico, dramático e musical, ou seja, espetacular – chamemos-lhe assim – de *Peter Pan*, facilmente perceptível e compreensível, se atendermos às cenas de forte impacto visual e sensorial, aos hábeis e enérgicos episódios ou ao *suspense* que distingue certas passagens.

É também um pouco na mesma linha que devem ser entendidas outras reconfigurações⁵³ textuais, visuais e gráficas em formato de livro da narrativa de J. M. Barrie, um conjunto de edições de índole e de qualidade muito distinta, muitas delas com uma larga difusão⁵⁴, várias especialmente

52 Cf. “James Mathew Barrie nasceu a 9 de Maio de 1860 em Kirriemuir, na Escócia, e foi o nono de dez irmãos. A ideia de infância interminável, congelada num tempo para além do tempo, pode muito bem ter tido origem no facto de o seu irmão, David, ter morrido num acidente quando estava prestes a completar 14 anos. (...) A imagem do seu glorioso e jovem irmão permaneceu na sua memória e ressuscitou em Peter Pan, uma forma de esconjurar fantasmas e de tentar cumprir o seu desejo profundo e confessado de substituir o irmão no afecto da mãe, uma proeza que nunca chegou a ser bem-sucedida.” (Vasconcelos, 2009, p. 95). Na mesma linha, Marc Soriano preconiza que “a situação ambígua da infância, em que se confrontam o desejo normal de crescer e o medo do mundo adulto, explica o sucesso nacional e internacional desta personagem na qual Sir James M. Barrie, com sobressaltos de pudor e de humor, exprime as obsessões da sua história pessoal.” (Soriano, 2002, p. 79). As atribuições emocionais de Barrie estendem-se ao longo de toda a vida. A este título reveja-se, por exemplo, o filme intitulado *Finding Never Land (À Procura da Terra do Nunca)* (2004), realizado por Marc Forster e protagonizado por Johnny Depp, Kate Winslet, Julie Christie e Dustin Hoffman.

53 Veja-se, a este propósito, o extraordinário volume, marcado pela metaliteratura e/ou pela metaliteratura, divulgado e recensado em http://revistababar.com/wp/imaginar-a-peter-pan/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+RevistaBabarRss+%28Revista+Babar+RSS%29.

54 Como, por exemplo: s./n. (1975). *Peter Pan*. Lisboa: Electroliber; s./n. (1980). *Peter Pan*. Porto: Majora.

dirigidas aos pequenos leitores⁵⁵, por vezes, recontadas e reilustradas⁵⁶, outras claramente não vocacionadas para um destinatário infantil⁵⁷, mas que, em última instância, atestam a pervivência deste clássico, compondo uma estimulante “constelação de textos” (Stierle, 2008), decorrente de um especial processo de hipertextualidade (Genette, 1982).

A análise que se segue recairá numa seleção que exemplifica o que vimos de mencionar.

2. *Peter Pan* reconfigurado

As reinvenções gráficas literárias de *Peter Pan*, que fixámos como *corpus* deste breve estudo, todas editadas na última década e perfazendo o total de quatro exemplares, um conjunto composto apenas por objetos que consideramos, pelas razões que, de seguida, tentaremos dilucidar, se revestirem de qualidade verbo-icónica e gráfica⁵⁸, sugerem uma interessante amplitude recetiva. Por outras palavras, se, nesta seleção, se inserem duas adaptações para pré-leitores ou leitores iniciais, objetos-livro cuja manipulação física poderá funcionar como um dos elementos-chave não apenas na apropriação do conteúdo (Patte, 2008; Bonnafé, 2008), mas também no desenvolvimento do leitor (Perrot, 1999, p. 119), bem como por uma outra, um conhecido *pop-up* da autoria do artista americano Robert Sabuda, constatamos, ainda, a existência de uma edição com texto integral, que se distingue, igualmente, pela inclusão de uma série de elementos interativos, ainda que de índole diversa e com um fito distinto, como explicitaremos.

Datada de **2008** a edição *pop-up* de *Peter Pan*, da autoria do Robert Sabuda, sobressai pela sofisticação e pela complexidade gráfica.

55 Como, por exemplo, Barrie, J. M. (1986). *Peter Pan*. Lisboa: Verbo (versão portuguesa de Ricardo Alberty).

56 Como, por exemplo, Barrie, J. M. (2018). *Peter Pan*. Lisboa: Edicare (recontado por Cayrl Hart e ilustrado por Sarah Warburton).

57 Vide, por exemplo: Barrie, J. M. (1992). *Peter Pan or the boy who would not grow up*. London: The Folio Society (il. Paula Rego) – também editado em Portugal: Barrie, J. M. (2005). *Peter Pan*. Lisboa: Cavalo de Ferro (rev. Helder Guégués; trad. José Manuel Lopes).

58 Neste sentido, optámos por excluir da nossa análise alguns títulos cuja composição textual (linguística e visual) e gráfica se afigura manifestamente frágil e esteticamente discutível, em concreto: *Roda Mágica – Peter Pan* (Europrice, 2011); *Peter Pan*, de Laura Razzaboni (Europrice, 2012); *Peter Pan Ler e Colorir* (Booksmile, 2016); *Livro-Puzzle Peter Pan* (Edições Girassol, 2016) e *Peter Pan* (DK-Penguin Random House-MacDonnalds, 2016).

Nas seis páginas duplas que contém, além dos seis segmentos *pop-up* de dimensão considerável, incluem-se, igualmente, pequenos volumes (chamemos-lhes assim), com número distinto de páginas preenchidas pelo texto integral e por um elevado número de outros elementos *pop-up*. Trata-se, pois, de uma obra cuja profusão de elementos tridimensionais, em dimensão considerável, marcados por um forte cromatismo e pelo uso pontual a brilhos e a transparências, por exemplo, determinam uma recepção frutiva e surpreendente para leitores de índole diversa ou de diferentes faixas etárias (conquanto não possamos definir como potenciais destinatários leitores muito pequenos). O processo de leitura que esta obra prevê parece, pois, implicar um folhear cuidadoso, minucioso e pausado que possibilitará uma recepção, em primeiro lugar, inevitavelmente das imagens em volume ou dotadas de verticalidade, e, em segundo lugar (ou num segundo momento), do discurso verbal cuja extensão reclama, também, uma abordagem sem pressas.

Assim sendo, cumpre registrar uma ressalva: se esteticamente muito interessante, visualmente muito atrativo e com (alguns) indubitáveis efeitos positivos do ponto de vista da recepção, o elevado (excessivo?) número de segmentos gráficos *pop-up*, bem como de detalhes pictóricos/ilustrativos, reclamando do leitor uma atenção e uma leitura visual atenta, a passo e passo, poderá, todavia, dominar a atenção e não deixar que o olhar se centre no texto verbal e na sua interpretação, exercício bastante exigente.

Notoriamente dissemelhantes da obra assinada por Sabuda são os dois volumes cartonados que também elegemos para este estudo. Ambos recentes, um de 2017 e outro de 2018, estes possuem como traço principal a simplicidade verbal e, em certa medida, gráfica.

Em **2017**, a coleção “First Stories” da Campbell Books dá à estampa o volume ***Peter Pan***, obra que ostenta na capa o registo “Push, pull, slide”.

Esta inscrição paratextual estipula, à partida, um modo de ler que, desde a própria capa, reclama os gestos mencionados – empurrar, puxar e (fazer) deslizar –, com naturais implicações na construção do sentido global da narrativa. A partir desta interação física ou sensorial com o volume, que não deixa de encerrar uma forte ludicidade e um cativante efeito surpresa, a leitura altera-se, expande-se, acentua aspetos ou adiciona detalhes.

Nas quatro páginas duplas que compõem a obra, a um texto verbal marcado pela rima (sempre emparelhada) e por um ritmo particular (binário), junta-se um discurso visual muito profuso, cromaticamente vivo, que prima pela

inclusão de muitos apontamentos visuais de teor naturalista. As ilustrações incorporam, igualmente, um elevado número de figuras ou de personagens, representadas expressivamente. Aliás, é sobre estas que incidem os mecanismos gráficos (*pull-the-tab*, por exemplo) que o destinatário extratextual é convidado a manipular e é deste gesto que resultam as suas sucessivas ações: por exemplo, voar, aparecer, navegar, etc. O dinamismo é, pois, um aspeto distintivo deste volume que, globalmente, se caracteriza pelo predomínio do discurso visual, marcado pelas formas arredondadas e pelos tons fortes, brilhantes e contrastivos.

Mecanismos gráficos como os que acabámos de aludir relativamente ao volume analisado não se encontram em *Peter Pan An Adventure Primer (2018)*, obra escrita por Jennifer Adams e ilustrada por Alison Oliver, que integra a linha editorial BabyLit, da Gibbs Smith, opção descrita, na contracapa do volume, da seguinte forma “BabyLit is a fashionable way to introduce your child to the world of classic literature”, embora esta seja uma edição explícita ou especialmente vocacionada para pré-leitores ou leitores iniciais, produzida com o objetivo explícito de introduzir e familiarizar a criança com os clássicos.

A materialidade deste objeto, em formato reduzido, produzido em papel cartonado e com cantos arredondados, permite precisamente deduzir o potencial destinatário desta publicação. Com efeito, a dimensão e a própria resistência física da obra facilitam a aproximação e a apreensão do volume ou do texto verbo-icónico destinado a ser lido/ouvido ler.

A apresentação bidimensional do registo linguístico e do registo visual assenta numa articulação simbiótica e intersemiótica fértil, na medida em que, após um segmento verbal que dá conta, na abertura, do espaço físico central (a Terra do Nunca), surge a alusão sucessiva a nove personagens e respetivas ações, a partir de uma construção frásica simples (sujeito e predicado, sempre no gerúndio, ou seja, no “present continuous”, e com formas verbais actanciais). A arquitetura das páginas ou a disposição do texto e da imagem segue sempre, ao longo da obra, um esquema análogo: na página da esquerda, pode ler-se um segmento verbal e, na página da direita, apresenta-se um segmento que substantiva visualmente o que foi referido.

Este volume poderá, pois, funcionar como um importante meio de conformação de uma competência lecto-literária, possibilitando a sua leitura não apenas um contacto precoce com um léxico relativamente variado e com uma construção frásica que se replica e que assenta no uso do gerúndio

(“present continuous”), mas também com um universo ficcional, em concreto, narrativo, e com as suas principais/respectivas categorias: ação, espaço, tempo, personagens, entre outras. Note-se, porém, como, mais uma vez, nesta obra, a poesia de certos segmentos do texto-matriz, bem como o essencial da configuração ideotemática, muito alicerçada em aspetos éticos e existencialistas, se elide/perde por completo.

Já a edição de ***Peter Pan ilustrada por Minalima***⁵⁹ (2015), publicada com a chancela da Harper Design, é claramente vocacionada para leitores medianos ou autónomos, com consideráveis competências de leitura.

Tratando-se de uma publicação do texto integral, o volume, em capa dura e composto em papel de alta gramagem, possui uma apresentação muito cuidada, como se observa logo desde a capa e a contracapa, revelando uma preocupação com a inclusão de detalhes visuais, nomeadamente letras capitais, ilustração do índice, dos algarismos de cada página, da abertura de cada capítulo, entre outros.

A par de um elevado número de ilustrações originais, a obra integra dez elementos gráficos interativos, designadamente e por exemplo, um desdobrável correspondente ao boletim médico de cada um dos membros da família Darling (p. 19), uma ilustração naturalista, com folhas outonais, onde um *lift-the-flap* esconde uma representação a negro de Peter Pan (p. 29) e outra com delicados recortes que, metonimicamente, apresenta uma das asas de Tinker Bell (Sininho) (p. 45), um disco giratório que permite fazer correspondências espaciais para as referências a Peter Pan, “Beasts”, “Redskins”, “Pirates” e “Lost Boys” (p. 79), um relógio (“Croc O’Clock”) com ponteiros manipuláveis (p. 151), um mapa desdobrável de Skull Rock (p. 205), entre outros. Estes segmentos estimulam uma exploração textual que reclama simultaneamente a leitura do texto verbal e a manipulação física e a descodificação dos mecanismos/elementos mencionados, que acabam por funcionar aqui como extensões do texto clássico e como meios de aproximação lúdica. Com efeito, neste caso, a composição física e pictórica da obra decorre do texto verbal. Não se observa uma relação sinérgica assente na complementaridade, mas na extensão ou alargamento criativo, pelo facto de se oferecerem novas propostas, informações paralelas. Este volume representa, portanto, mais uma materialização das potencialidades do ponto de vista da criação artística inerentes aos textos literários de qualidade, em geral, e aos clássicos, em particular. Interessante é o facto de, no caso

59 Conceituada empresa de *design* gráfico.

desta edição, atendendo às características materiais (composição relativamente frágil, em papel fino, etc.) dos aspectos peritextuais referidos e à presença do texto integral, se poder prever um destinatário extratextual juvenil ou adulto.

3. Considerações finais

Em síntese, as reconfigurações analisadas, regra geral e especialmente quando dirigidas a pré-leitores, são marcadas por uma notória simplificação lexical e do próprio enredo, observando-se uma redução ao essencial. Os dois volumes cartonados, datados de 2017 e 2018, situados no universo do álbum, bem como a edição *pop-up*, da autoria de Sabuda, exemplificam a importância da materialidade do livro na construção do discurso.

Com efeito, em todas as obras relidas, o grafismo, além de muito relevante no que à aproximação (precoce) à narrativa clássica diz respeito, determina o processo de contacto com o objeto-livro, bem como o próprio jogo de manipulação e o itinerário de leitura, que não pode ser linear e que é marcado pela busca e pela surpresa. Pressupõe-se, pois, uma imersão física, sendo o recetor implicitamente convidado a deter-se em detalhes ou a ativar certos mecanismos gráficos e a colaborar na construção do sentido global da publicação.

Uma nota, ainda, para assinalar que, em certos volumes disponíveis no mercado, se deteta um processo que poderá ser apelidado de predatório, visto que o texto clássico, convocado ou mobilizado de forma mínima e, por vezes, até distorcida, serve somente de pretexto para uma construção verbo-icónica e gráfica aparentemente apelativa, mas que possui, na realidade, uma qualidade e uma utilidade muito discutíveis, do ponto de vista da conformação de uma competência lecto-literária.

Todos os volumes analisados testemunham um tipo explícito de presença e ação do intertexto ou da matriz de *Barrie*, derivando deste e refletindo um comportamento intertextual eufórico, assente numa prática lúdica. Importa, todavia, ressaltar, que, por vezes, a ludicidade vincada, de certo modo, já inerente à obra-matriz e estendida às suas reconfigurações/reinvenções, não deixa de dar conta de uma, apenas uma, das suas “camadas” de sentidos, ou seja, é, em boa verdade, uma aceção aparente e acaba por (medianamente) iludir o leitor relativamente às reflexões profundas e à essência ética que marcam indelevelmente a narrativa, um fundo que possui como núcleo, como se sabe, a ideia de “infância interminável” (Vasconcelos, 2009, p. 95).

Certo é, no entanto, que a energia, a vitalidade e a força lendária de *Peter Pan*, livro perene ou clássico que vale a pena ler, reler e dar a ler, preenche crianças e adultos, abrindo caminho a uma contínua reinvenção manifestamente fecunda. E, assim, Peter Pan, ao longo dos tempos, saltou do livro de Barrie, fixou-se na memória coletiva e tem estado no mundo.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

- Adams, J. (2018). *Peter Pan. An adventure primer*. Utah: Gibbs Smith (ilustrações de Alison Oliver).
- Barrie, J. M. (2008). *Peter Pan – pop-up*. Alfragide: Edições Gailivro (edição pop-up por Robert Sabuda).
- Barrie, J. M. (2013). *Peter Pan Anotado*. Madrid/Mexico: Akal (Edição, introdução e notas de Maria Tatar) (Edição do centenário) (1ª ed – 2011).
- Barrie, J. M. (2015). *Peter Pan*. New York: Harper Design (ilustrações de Minalima).
- Barrie, J. M. (2016). *Peter Pan*. Madrid: San Pablo (adaptação) (ilustrações de Manuela Adreani).
- Barrie, J. M. (2017). *Peter Pan*. Amadora: Fábula (tradução de José Manuel Lopes; prefácio de Carla Maia de Almeida).
- Barrie, J. M. (2018). *Peter Pan*. Lisboa: Edicare (reconto de Caryl Hart; ilustrações de Sarah Warburton; tradução de Rita Almeida Simões).
- S./N. (2017). *Peter Pan*. Colec. "First Stories". London: Campbell (ilustrações de Miriam Bos).

Bibliografia passiva

- Bonafé, M. (2008). *Los libros, eso es bueno para los bebés*. Barcelona: Océano.
- Calvino, I. (2015). *Porquê Ler os Clássicos?*. Lisboa: Dom Quixote.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gomes, J. A. (2015). *Peter Pan e o tempo em que era possível voar*. In: Roig-Rechou, B. et al. *Retorno aos Clásicos. Obras imprescindíveis da narrativa infantil e Xuvenil* (pp. 123-129). Vigo: Ediciones Xerais de Galicia.
- Humphrey, C. & Prichard, M. (2005). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press (1ª ed. – 1984).
- Oliver, C. F. (2018). El país de nunca jamás. In: *Atlas de los lugares literarios* (pp. 20-23). Barcelona: Montena (ilustrações de Julio Fuentes).
- Montgomery, H. & Watson, N. (Ed.) (2009). J. M. Barrie, Peter Pan (1904). In: *Children's Literature. Classic Texts and Contemporary Trends* (pp. 141-172). NY: Palgrave MacMillan.

Patte, G. (2008). *Déjenlos leer. Los niños y las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Perrot, J. (1999). *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. Paris: Electre-Éditions du Cercle de la Libraire.

Samoyault, T. (2001). *L'Intertextualité - Mémoire de la Littérature*. Paris: Nathan Université.

Soriano, M. (2002). *Guide de la Littérature pour la Jeunesse*. Paris: Delagrave.

Stierle, K. (2008). Obra e intertextualidade. In: *Existe uma Linguagem Poética? Seguido de Obra e Intertextualidade* (pp. 39-65). Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.

Vasconcelos, H. (2009). Peter Pan: J. M. Barrie e os rapazes que nunca crescem. In: *A Infância É Um Território Desconhecido* (pp. 89-108). Lisboa: Quetzal.

Babar e os elefantes. Dos orixinais ás adaptacións

Blanca-Ana Roig Rechou

Olalla Cortizas

Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Comézase con referencias, moi xerais, sobre o que se entende por memoria, imaxinarios, libros infantís, Literatura Infantil e Xuvenil e lectura, unha bagaxe que se considera precisa para, despois, abordar o comentario, desde o punto de vista textual e artístico, da *Histoire de Babar le petit éléphant*, de Jean de Brunhoff. Esta é unha obra clásica por, como se demonstra, transpasar os tempos non só na súa arquitectura inicial senón tamén a través de reedicións, versións, traducións, reescrituras, *remakes*, apropiacións, adaptacións a múltiples linguas, medios e culturas, cinema, audiovisuais en xeral e aos interplanetarios desde a nube globoesférica (internet e redes sociais), algúns máis volátiles posiblemente debido ao pouco tempo que deixan para asimíalos.

Palabras chave: memoria; imaxinario; libros infantís; Literatura Infantil e Xuvenil; lectura; Jean de Brunhoff.

Introdución

Antes de nos centrar na obra, xa clásica, de Jean de Brunhoff, *Histoire de Babar le petit éléphant*, cremos preciso referirnos, de modo moi xeral, á memoria, imaxinarios, libros infantís, Literatura Infantil e Xuvenil e lectura.

A memoria, como substantivo, é definida nos dicionarios ao uso, sirva de exemplo o da Real Academia Galega <https://academia.gal/diccionario>, como:

1. Facultade que permite reter na mente e facer presentes, mentalmente, cousas pasadas. *Dis que os elefantes teñen moita memoria.*

2. Recordo colectivo que queda de algo ou de alguén. *Nos últimos vinte anos, non hai memoria dun feito semellante a ese. Fixeron unha homenaxe para honrar a memoria do falecido.*

Tendo en conta estas dúas primeiras acepcións, podemos constatar que a memoria é imprescindible na evolución do ser humano, de aí que os gregos inventasen a arte da memoria (Yates Frances, 1966, 2005), porque grazas a ela vanse enchendo os **imaxinarios** individuais e colectivos. Imaxinarios que podemos adxectivar de diversas formas: **social** (concepto creado polo grego Cornelius Castoriadis (Estambul, 1922-París, 1997), co que se designan as representacións encarnadas nas institucións dos pobos a través dos tempos; **colectivo**, concepto das ciencias sociais, coñado en 1960 por Edgar Morin (París 1921), co que se designa o conxunto de mitos e símbolos que, en cada momento, funcionan como “mente” social colectiva, é dicir cun significado común para todos; **cultural** que, como explica Robert Bellah (Oklahoma, 1927–California, 2013), acolle a condensación do corpo simbólico da humanidade, sobre o que se edifica todo o sistema social. Tivo como promotor ao psicólogo Carl Gustav Jung (Suíza 1875-Zurich 1961); entre outros moitos imaxinarios que podemos adxectivar como: **familiar, urbano...** constituídos por símbolos, mitos, heroes, falsos heroes, arquetipos, prototipos, enseres e costumes sociais e familiares (sinestesias: cromatismo, gustos, tactos), paisaxes, espazos, ... que se van perpetuando nas nosas mentes desde as manifestacións da tradición oral, sobre todo desde as manifestacións que pasaron á escrita ou aos medios audiovisuais, incluíndo o cinema e internet, desde as obras de clásicos literarios, no sentido máis amplo; desde as reescrituras; traducións, versións, adaptacións ás linguas meta (LM), a partir de calquera lingua de orixe (LO); dos medios audiovisuais, cinematográficos, internet, etc, xunto ás novas creacións ou recreacións coa mirada actual que se visualizan a través dos diferentes medios xa citados.

Queremos centrarnos en dous dos medios instrumentais que se usan para a construción do imaxinario: os **libros infantís e a Literatura Infantil e Xuvenil**. Os primeiros son un conxunto de artefactos que se denominan tamén libros obxecto, libros xoguete, obxecto-libros. Roig (2018, pp. 16-19)⁶⁰ prefere denominalos **Preliter**, pois considera que, ademais de ir conformando os imaxinarios, serven de aguillón para o inicio da lectura

⁶⁰ Onde hai un erro na denominación, aparece *prelitters* no canto de *preliter*, como se pode seguir, con pequenas variantes sumativas na Conferencia Inaugural en “Pela estrada fascinante”. Encontro Internacional de Literatura, Ilustración e Edición do Municipio de Aveiro, celebrada o 6 de xullo de 2019.

e preparan para a lectura literaria, obxectivo da Literatura. Se materializan en formatos diversos e en varios materiais: acordeón, carrusel, *pop-up*, plástico, acartonados... mesmo en formato álbum, onde os recursos literarios e artísticos son máis significativos e funcionais (Ramos, 2011). Por iso, son un tipo de libros que se consideran literarios, aínda que moitos deles se poidan incluír nos Preliter.

Unha gran maioría deles se realizan con fins **formativo-didáctico**, como un apoio á lectoescritura, aos coñecementos xerais que as sociedades, en cada momento, consideran necesarios para que se inicie a nenez no manexo do libro e para activar a imaxinación, habelencias e comportamento co fin de conformar as enciclopedias individuais dos novos.

Son libros moi necesarios no inicio da formación dos novos, pois, como dixo Calderón de la Barca na súa peza de teatro “Hado y Divisa”, “Aunque suele la memoria morir a manos del tiempo suele revivir a la vista de los objetos”, e podemos engadir das historias que se revitalizan nos libros. Esta necesidade, a súa materialidade, hoxe moi conseguida debido ás novas técnicas de impresión e ás reproducións dixitais⁶¹ que dan como resultado libros moi vistosos, non debe levarnos a esquecer que moitísimos son de alto custo, o que conleva que os mellores artefactos estéticos, obxectos libro, só estean ao alcance das persoas que teñen medios económicos ou que asisten a centros educativos e bibliotecas con moitos recursos, na liña das sociedades consumistas de finais do século XX e que segue, nestes anos do século XXI, aínda que pode minorizarse polos apoios informáticos.

A maioría destes libros non conteñen textos literarios, aínda que os hai **formativo-literarios**, polo que coida Roig, debemos estar en garda para non confundir os **libros infantís** coa **Literatura Infantil e Xuvenil**. Por este camiño, transitan algúns dos estudosos que responderon ás chamadas de Ana Margarida Ramos desde a Universidade de Aveiro, Rosa Tabernero desde a de Zaragoza, Isabel Mociño desde a de Vigo e Sara Reis da Silva desde a Universidade do Minho, por citar ás coordinadoras de seminarios que tiveron no seu centro as análises dos libros infantís denominándoos libros obxecto ou obxecto libros, como se ve desde os paratextos titulares das monografías que, ata o momento, acolleron traballos presentados neses seminarios, caso de *Aproximacións ao Livro-Objeto: das potencialidades*

61 Unha primeira aproximación pode seguirse por Cabero Almenara, J., De la Horrá Villacé, I. y Sánchez Bolado, J. (eds. 2018).

criativas às propostas de lectura (Ramos, 2017) e *El Objeto Libro en el Universo Infantil. La Materialidad en la Construcción del Discurso* (Taberero, 2019).

Por todo o dito, os mediadores, os que se ocupan da socialización do infante desde os primeiros anos, desde os non lectores, se queren cumprir cun dos obxectivos daqueles que encamiñan cara á lectura literaria en tempo e momento, cando seleccionan este tipo de libros infantís con eses fins máis literarios, deben fixarse na **construción semiótica** que ofrece un bo texto literario que se caracteriza fundamentalmente polo uso dunha linguaxe connotativa, non tan denotativa como abunda nos formativo-didácticos, unha linguaxe que se forma polo uso da sociedade ou de grupos sociais e incluso de individuos que poñen en circulación novas dimensións das palabras, e non tanto nos:

paratextos, pois algúns poden ser, desde o punto de vista plástico e crítico (peritextos, de percepción sensible, e epitextos, externos ao libro), de gran orixinalidade pero poden ter pouco que ver coa Literatura ao converter as ilustracións e os peritextos perceptibles polos sentidos no centro do libro. Poden ter máis que ver con connotacións desde as artes plásticas e non coa complementariedade narrativa visual e textual, no mellor dos sentidos, ou, nun sentido moi distante do literario e plástico, coa mercadotecnia con fins moi diferentes os que queremos atender.

nin nas posibilidades que ofrecen a maioría destes libros cara á: oralidade, lectoescritura instrumental, habelencias, comportamentos..., necesarias para a lectura literaria, pero non Literatura.

Consideramos con Darío Villanueva (2019), quen responde á pregunta tan repetida sobre se se pode estudar e ensinar ou non a Literatura, que “se puede enseñar fenológicamente la ontología y la epistemología de la obra de arte literaria. Que és y cómo se accede a ella mediante un acto de co-creación, que es la lectura”. O mesmo que sucede coa arte, pois lonxe de ser unha actividade privilexiada e reservada para individuos excepcionais (Acaso, 2017, p. 88) ou cuxo desenvolvemento é consecuencia automática da maduración (Eisner, 2004, p. 284), o seu ensino precisa dunha atención coidada e crítica en todas as súas fases. O coñecemento artístico e, dentro deste, as competencias en linguaxe visual, é moi necesario para formar a lectores/observadores competentes.

Con estas premisas, achegámonos a un deses heroes, símbolos, mitos, que se transmiten desde a transmisión oral e que foron enchendo os imaxinarios e as enciclopedias de observadores e lectores (novos e menos novos), a un elefante que como se exemplifica nunha das acepcións definitorias da *memoria* ten moita “memoria”.

L'histoire de Babar, le petit éléphant, de Jean de Brunhoff

É unha obra clásica, pois conseguiu transpasar os tempos non só na súa arquitectura inicial senón tamén a través de reedicións, versións, traducións, reescrituras, *remakes*, apropiacións, adaptacións a múltiples linguas, medios e culturas, cinema, audiovisuais en xeral e aos interplanetarios desde a nube globoesférica (internet e redes sociais), algúns máis volátiles posiblemente debido ao pouco tempo que deixan para asimilos.

Unha historia protagonizada polo elefante, Babar, un personaxe que, como ben indicou Bettina Hürlimann, na introdución á primeira edición en castelán da obra, realizada pola Editorial Alfaguara, se converteu no rei dos elefantes, rei dun reino que non é deste mundo, senón que só existe en volumes ilustrados que leron case todos os nenos do mundo.

Publicouse, por primeira vez, na revista feminina *Jardin des modes* en 1931, firmado por Jean Brunhoff (1899-1937), ilustrador e pintor, aínda que, como recordan os múltiples estudosos, comentaristas e recensionistas da obra, esta historia foi inventada pola súa muller Cécile de Brunhoff, quen lles lía ou inventaba historias, coma esta, os seus fillos antes de se deitar. Esta situación levou a Bettina Hürlimann e a outros estudosos da creación de Brunhoff a salientar a autoría feminina desta obra que asina só Jean Brunhoff, pois as mulleres, aínda que se citen anecdoticamente, naqueles tempos só tiñan asinados traballos domésticos.

Para a publicación, Brunhoff foi animado polo seu irmán Michel de Brunhoff (redactor-xefe de *Jardin des Modes*) e polo seu cuñado Lucien Vogel, pois, ao ser o ano 1931, ano da Exposición Colonial Internacional, podían permitirse editar o libro, respectando gran parte das indicacións do autor recollidas na maqueta príncipe.

A maqueta é un folleto manufacturado en pequeno formato (205x155 cm fronte os 265x363 cm nos que foi publicado finalmente). Nos bosquexos incluídos, De Brunhoff emprega unha paleta limitada de cores e un trazo solto co que define cada detalle: cubertas, gardas e interior (texto e ilustracións)

e engade anotacións sobre tamaños e cromatismo. Sérvese do grafito e da acuarela rápida para esquematizar atractivas composicións e acompaña cada debuxo con texto manuscrito conseguindo unha atmosfera cálida e cercana que na edición final intenta manterse. En ocasións, usa recortes de papel que superpón sobre os bosquejos anteriores para perfeccionar algún aspecto do texto ou debuxo.

O prototipo está na actualidade dixitalizado e en aberto, brindando ao público o seu acceso na páxina de *The Morgan Library & Museum*, o que supón un privilexio para poder entender mellor o proceso creativo do autor e descubrir nas súas páxinas tanto as pequenas como as máis significativas modificacións que experimentou ata a edición final.

Desde as primeiras páxinas, móstrase un pobo animal que vive nun gran bosque e unha familia que vive feliz (a de Babar), que educa a seus fillos con cariño, apoiándoos, sobre todo ao pequeno, no seu crecemento e socialización. Esta harmonía rompeuse o día que un cazador matou a nai de Babar. Comezou así a tristura do elefantiño que, por primeira vez, foi consciente do que produce o medo, que foi a causa da fuxida dos amigos que observaron a atrocidade, e da súa propia estampida das garras do cazador. Consegue chegar á cidade onde descobre unha civilización diferente que o sorprende: casas, rúas, coches, comercios, restaurantes, vestidos... Entusiásmase e desexa vestir como as xentes que observa. Ten a sorte de atoparse cunha vella muller, amante dos elefantes, que o agasalla co seu moedeiro para que compre o que queira, feito que Babar agradece adecuadamente coa palabra máis marabillosa: GRAZAS. A partir de aquí, relátanse as súas vivencias na cidade, a entrada nos grandes almacéns, o ascensor, as compras para se vestir ben (unha camisa, un traxe verde, uns zapatos con botíns e un chapeu longo) fai unha fotografía, vai cear coa súa benefactora que o acolle na súa casa burguesa. Así comeza unha nova vida para Babar, como calquera humano acomodado: comer a unha mesa, durmir nunha cama, facer ximnasia, bañarse nunha bañeira, conducir un descapotable, estudar, participar en faladoiros, etc. Pero todo ese benestar non o fai feliz, pois bota en falta aos seus amigos do bosque e familiares. Comeza a soñar coa súa infancia e coa súa nai. Despois de dous anos, encóntrase na cidade cos seus curmáns Arturo e Celeste, reencontro que agudiza a súa nostalxia da selva. Decide volver, aínda que sente deixar á súa protectora. Chega no momento en que morre o rei dos elefantes e Babar que ía cargado de coñecementos adquiridos na vida acomodada da cidade, foi elixido para ser o novo Rei. Acepta e, ao mesmo tempo que se celebra a coroación, casa coa súa curmá Celeste. Despois da festa, marcha nun globo coa súa muller.

Unha vida de aprendizaxe ao estilo das *Bildungsroman* (www.cirp.es/DiTerLi) e unha volta ás súas raíces pero remata a narración anunciando novas aventuras desde o momento que inician a viaxe de vodas.

Cada páxina rezuma valores e emocións que cambian o sentido e significado que se lle deu á selva en obras anteriores como *The Jungle Book* (1894), de Rudyard Kipling, ou a serie *Tarzan*, iniciada en 1912 por Burroughs, onde se mostra a vida da selva como un sistema do que os humanos tiñan que aprender, con valores como a nobreza ou a solidariedade. Agora, como indicou Valriu (2015), o sistema de vida *civilizado* e burgués é o que se propón como modelo para superar un estadio máis primitivo, que se presenta como máis arcaico, o da selva sen *civilizar* que mellora, cando os animais adoptan os sistemas de vida e estratexias dos humanos.

Esta narración familiar comezou o seu periplo en Francia, onde contou e conta entre as obras máis lidas polos nenos e nenas franceses. Recorde-mos que, en 1939, xa se venderan máis de catro millóns de exemplares, foi voando de país en país por medio de traducións, versións, adaptacións, reescrituras que foron moi ben recibidas polos máis novos, converténdose nun referente da Literatura Infantil e Xuvenil universal.

Posiblemente, no éxito, incidiron varios factores, xa que se trata dunha obra, que, se ben ten os seus antecedentes noutras singulares, é un dos primeiros libros que tipifican o álbum ao experimentar co gran formato, incluír pasta dura, procurar o diálogo entre texto e imaxe, coidar o deseño gráfico e empregar diferentes tipografías manuscritas, seguindo as pautas da escola Montessori e poñendo moito esmero no que a cultura progresista entende que debe ser un libro infantil con argumento non violento e baseado na aprendizaxe dos pequenos lectores como salientou, por exemplo, Caterina Valriu (2015, pp. 157-161). Un tipo de obra literariamente acertada para a comprensión lectora e graficamente innovadora, pois o peso narrativo recae en gran medida na imaxe, que complementa ao texto breve, e o coidado na composición da páxina favorece a interdependencia entre ambas linguaxes. Brunhoff, con xesto áxil e aparente sinxeleza, vai intercalando as imaxes e controlando, en todo momento, a disposición global da dobre páxina. Os seus debuxos, con pretendido aire inxenuo, conseguen devolver unha imaxe tenra, serena e cun toque absurdo do icónico elefante e as súas aventuras. Adam Gopnik chegou a definir o traballo de Brunhoff no seu artigo “Freeing the Elephants” para *The New Yorker*, en 2008, como “a kind of domestic primitivismo, a faux-naïf style”, se cadra influído pola simplificación estilizada das formas en Babar, polo emprego da acuarela e dunha

gama reducida de cores xunto coa estética cálida, infantil e sosegada que proporciona o uso da tipografía manuscrita.

As imaxes de Babar conectan facilmente coa selva de Henri Rousseau, o cromatismo e as formas pechadas de Henri Matisse ou o optimismo e a pincelada taquigráfica de Raoul Dufy, artistas todos coetáneos do pintor francés Othon Friesz que foi o mestre co que estudaron tanto Jean B., como posteriormente Laurent B. na Académie de la Grande Chaumière, en Montparnasse.

O conxunto de características que definen estas obras supuxeron un estímulo motivador, para que outros artistas continuaran a experimentar nas posibilidades da linguaxe plástica. Despois desta obra, o álbum foi crecendo en consideración. Pode seguirse a súa evolución a través dos traballos e seleccións que se ofrecen en *O Album na Literatura Infantil e Xuvenil* (2000-2010), coordinado por Roig, Soto e Neira (2011). Xorde con forza a partir de mediados do século XX, debido a que, para o seu desenvolvemento e popularización, son precisas condicións técnicas e tipográficas específicas que, con anterioridade, eran moi reducidas.

Pero *L'histoire de Babar, le petit éléphant* non é un exemplar único senón que forma parte dunha serie de narracións, coas mesmas características gráficas e textuais, asinadas por Jean de Brunhoff, aínda que foran inventadas pola súa muller Cécile. Nesas narracións, desmiúzanse as aventuras de Babar engadindo personaxes, anécdotas, peripecias e escenarios, transmitindo valores e emocións propios da época: bonomía do rei Babar, bo compañeiro, bo pai, que toma decisións serenas e coherentes que lle permiten articular o pobo do bosque de forma similar á que el aprendeu na cidade, como pode seguirse por *Le voyage de Babar, Le roi Babar, ABC de Babar, Les vacances de Zéphir, Babar en famille, Babar et le père Noël*.

As tres últimas foron publicadas despois da morte de Jean de Brunhoff, quen padecera unha longa enfermidade e internamento nun sanatorio suízo que non llei impediron facer as obras desde eses ambientes. Todas elas a partir de 1936-1939, pasaron a ser publicadas pola Librairie Hachette de Paris e en múltiples soportes que abranguen distintos formatos dos preliter e teñen polo tanto obxectivos diferentes en relación ao observador/lector.

Hoxe, podemos disfrutar en castelán da excelente edición de todas estas historias realizadas pola editorial barcelonesa Blackie Books que ofrece

todas as aventuras de Babar ademais dunha gran información documental sobre a creación das historias e da súa relación familiar.

Foi publicada en 2015 e prologada por un dos máis considerados autores de álbumes, Maurice Sendak (1928-2012). O prólogo viu a luz en *Babar Anniversary* (Random House, 1981) con motivo do cincuenta aniversario da primeira edición das aventuras deste personaxe. Sendak reconece que tardou en considerar positivamente os valores de Babar. Nun primeiro momento, calificou a obra de moi francesa e mesmo violenta pola morte trágica da nai de Babar a mans dun cazador, pero, o facer máis lecturas e reflexións, Sendak reconeceu os valores que esta narracións transmitían: optimismo, responsabilidade, busca da felicidade e como magnificas ilustracións que, como el indica, e é de crer, parecen sinxelas, pero están cheas de complexidades. Sendak, co escepticismo de orixe, púxose á par doutros estudosos que criticaron a obra, chegando a crear dúas correntes: os que consideraron a serie de libros de *Babar* como perpetuadora de un sistema colonialista e clasista e os outros que, polo contrario, o interpretan como un bo exemplo de progreso e humanismo. Cremos, con Caterina Valriu (2015, p. 161), que esas interpretacións parecen excesivas para o propósito dos autores, quen quizais fixeron unhas historias espontáneas que xurdiron do ambiente familiar, explotando o filón que supón nas obras para os máis novos a mestura do salvaxe e o doméstico, o humano e o natural e o civilizado, conxunción sen estridencias, sen violencia, como algo natural, inocente e sinxelo – como algo realmente *naif*.

Pero o universo Babar (co bondadoso Babar, a sensata Celeste e os seus fillos, o curmán Arturo, a boa e xenerosa dama protectora, o mono Zéphir, o sabio Cornelio...) que achegaron historias tenras e inesquecibles e non quedou reducido os títulos citados. A partir de 1946, Laurent, un dos fillos de Jean de Brunhoff (tamén pintor e ilustrador coma o pai), continuou a serie e realizou novas historias, moitas delas só desenvolven un tema, xeralmente formativo-didáctico: ensinar outros idiomas, mostrar espazos novos, costumes. Agora, con predileccións polas obras de peto, seguindo as edicións de Hachette. O seu éxito chegou ata hoxe por medio dos *preliter*, de películas, debuxos animados, obras de teatro, espectáculos musicais e un sen número de obxectos decorativos do mundo infantil, converténdose nun referente icónico, que remite a una sabia combinación de exotismo e vida doméstica, de elitismo e simplicidade, como indicou Valriu (2015, p. 159).

Salientamos, de entre as múltiples edicións que se realizaron a partir do elefante Babar, *Babar's Museum of Art*, orixinal de Laurent de Brunhoff, como

resumo de case todo o que Babar pode dar de si. Nel, Babar e Celeste, mentres voaban en globo sobre Celesteville, caen na conta do moito que tiña cambiado a cidade e de como isto afectara á estación de tren, que xa non tiña usuarios, porque os elefantes preferían viaxar nos seus automóbiles. Deciden, entón, darlle un novo uso e convertela en Museo, e de paso, albergar así todas as obras de arte que tiñan recompilado nas súas viaxes. O relato céntrase nas tarefas previas de acondicionamento e, principalmente, na visita ao museo o día da inauguración, o que se converte nun xeito de vincular ao lector/observador co mundo da arte e do museo a través da experiencia da familia Babar, acompañándoos nas súas reflexións e opinións e incentivando tamén unha experiencia significativa a través da interpretación e a busca de conexións persoais co obxecto artístico (Rajal, 2017, p. 69).

Babar's Museum of Art é un libro de gran formato e coidada edición. As gardas están baseadas nos exitosos primeiros bosquejos de Jean de Brunhoff para *Histoire de Babar, le petit éléphant*, onde unha ringleira serpenteante de elefantes encadeados, que recordan o movemento das bailarinas de Henri Matisse, invaden a dobre páxina. O universo Babar queda perfectamente recollido no seu interior. As personaxes principais das historias de Babar atopan aquí o seu espazo e, unha vez máis, as ilustracións amosan a potencialidade cromática e compositiva do imaxinario Babar.

A lectura de libros infantís proporciona habitualmente o primeiro contacto do neno coa arte (álbumes como obxectos de arte, con ilustracións de gran calidade...). En moitas ocasións, existen ademais conexións con artistas e obras da Arte Contemporánea ou da Historia da Arte. *Babar's Museum of Art* é unha proposta onde se inclúen moitos exemplos de transfiguración, unha das tres categorías que Frank Serafini (2015, p. 446) establece para analizar as apropiacións e transformacións de obras de arte dentro dos libros ilustrados. As pinturas que alberga o Museo de Celesteville son recoñecibles para a meirande parte do lectorado adulto e nelas os personaxes humanos son substituídos, *transfigurados* por elefantes. En poucas páxinas, atópanse referencias a decenas de artistas recoñecidos: E. Monet, D. Velázquez, V. van Gogh, S. Dalí, P. Picasso, E. Degás, J. Pollock, J. Vermeer, entre moitos outros. Yohlin (2012, p. 270) puntualiza un aspecto importante nesta estratexia de inclusión, e é que L. Brunhoff non facilita a decodificación da parodia aos lectores que non coñecen as obras de arte. Na narración, non se fai alusión algunha á existencia na realidade das pinturas incluídas. Esta intégranse no relato dun xeito natural, xa que, nun mundo de elefantes, como o de Celesteville, non chama a atención que as obras de arte teñan a estes animais como protagonistas. Isto fará que pasen desapercibidas

para gran parte dos lectores/observadores que non teñan aínda os códigos para dotar de sentido estas imaxes e deixará no papel do mediador a posibilidade de intervir nesta experiencia. En calquera caso, aínda que sexa como coñecemento latente e de familiarización coa arte, esta nova lectura consegue engadir grandes posibilidades de reflexión e de crear conexións significativas coa arte.

Para finalizar, queremos salienta que, en galego, só contamos coas seguintes edicións: dúas traducións dos álbumes publicados pola Editorial Alfguara e libros infantís, preliter en cartóné, con fins de mostrar habelencias e comportamentos por medio dun personaxe xa mítico: Babar. Foron publicados en coedición polas editoras Beascoa e Galaxia.

Conclusión

Quixemos demostrar que os *preliter* son fundamentalmente formativo-didáctico, moi necesarios por ser un dos mellores instrumentos para a lectoescritura, para activar todas as capacidades dos novos, para ir conformando o imaxinario desde a nenez con todos os recursos que poden levar a nenos e nenas á lectura literaria e artística. Tamén que as primeiras obras literarias propiamente ditas comezan nos álbumes, como ocorre con *L'histoire de Babar, le petit éléphant*, que xerou moita bibliografía, na que, por unanimidade, se considera unha obra clásica.

Quixemos deternos nela por considerala:

- un álbum fundacional, unha mostra do que pode ofrecer un texto literario, aínda que débil, acompañado dunha boa narración visual.
- que transmite valores, emocións e mesmo como xestionalas, desde a infancia á maduración e civilización; e que se fai con ironía, respecto, diversión sen estridencias;
- que dá vida a un mundo icónico que segue na actualidade con vixencia, como se pode ver nas edicións recentes, nos comentarios citados e nas moitas páxinas web que dan noticia das versións, adaptacións, traducións, etc.
- que iluminou e segue a iluminar os creadores dos preliter, pois foi acollida pola diversidade de formatos que os constitúen, artefactos fundamentais na lectoescritura e na animación á lectura, como se demostra nos múltiples proxectos que realizan os mediadores, sobre todo docentes, bibliotecarios

e animadores culturais, para conseguir un lector competente e, sobre todo, para encamiñar a ese lector competente cara á lectura literaria, pois, con Darío Villanueva, cremos que “Hay que recuperar la creencia de que la Literatura es una Institución social y estética de primera magnitud” (Viñas Piquer, p. 338) e, co benquerido Pedro Cerrillo (Cuenca, 1951-2018), queremos rematar dicindo que

La literatura es un lugar en el que conviven, en armonía, los vivos y los muertos, los seres reales y los imaginarios, y en el que unos y otros pueden hablar con libertad, rompiendo la lógica del tiempo y las leyes del espacio, dejando campear la imaginación y los sueños, desnudando las emociones, inventando la realidad, vislumbrando el futuro o reinventando el pasado (Cerrillo, 2015, pp. 11-12).

Bibliografía consultada

- Acaso, M. e Megías, C. (2017). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós Educación.
- Cabero Almenara, J., De la Horrá Villacé, I. y Sánchez Bolado, J. (eds.) (2018). *La realidad aumentada como herramienta educativa*. Barcelona: Octaedro.
- Carpenter, H. y Prichard, M. (1995). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Cerrillo, P. (2015). *Literatura, siempre*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- DiTerLi - www.cirp.gal/diterli (consultado 4 de maio 2019).
- Eisner, E. W. (2014). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós Arte y Educación.
- Fox Weber, N. (1989), *L'art de Babar. L'oeuvre de Jean et Laurent de Bunhoff*, Ed. Nathan, París, colección Nathan Image, 190 pp..
- Gopnik, A. (2008). Freeing the elephants. What Babar brought. En: *New Yorker, Arts and Letters*. [Consulta: 03/04/2019].
- Hunt, P. (Ed.), *Children's Literature an illustrated history*. Oxford: Oxford University Press.
- The Morgan Library & Museum (2004). *Jean de Brunhoff's Histoire de Babar Maquete*. [Consulta: 04/04/2019].
- Rajal, C. (2017). Unha viaxe ao museo a través da literatura infantil. O coleccionábel e a nosa relación cos obxectos. *Boletín Galego de Literatura*, 51, 2º st, 55-71. [Consulta: 10/03/2019].

Ramos, A. M. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporáneo. En: Roig-Rechou, B-A, Soto López, I. & Neira Rodríguez, M. (coord). *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-66). Vigo: Edicións Xerais de Galicia/NovaCaixagalicia.

Ramos, A. M. (2017) (org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades creativas às propostas de leitura*, Porto: Tropelias & Companhia.

Roig-Rechou, B-A. (2018). Educación emocional. A poesía nas escolas infantís. María Victoria Moreno e Antonio García Teijeiro. En: Macedo, A. C., Neira Rodríguez, M. & Silva, S. Reis da (coord.). *Primeiros Leitores. Primeiros Poemas*, Porto: Tropelias & Companhia.

Serafini, F. (2015). The Appropriation of Fine Art into Contemporary Narrative Picturebooks. *Children's Literature in Education*, 46, 438-453. [Consulta: 12/01/2019].

Taberero Sala, R. (2019). *El Objeto Libro en el Universo Infantil. La Materialidad en la Construcción del Discurso*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.

Valriu, C. (2011). L'Histoire de Babar, le petit éléphant: la utopía de la civilización. En: Roig Rechou, B-A, Soto, I. & Neira, M. *Retorno aos Clásicos. Obras Imprescindíbeis da Narrativa Infantil e Xuvenil* (pp. 157-163). Vigo/Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-LIIMI; Xunta de Galicia.

Viñas Piquer, D. (2018). Dario Villanueva: "Hay que recuperar la creencia que la Literatura es una institución social y estética de primeira magnitud. Tropelias. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 30, 338-354.

Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Routledge (trad. ao castelán 2005, El arte de la memoria). Madrid: Siruela.

Yohlin, E. (2012). Pictures in pictures: Art History and Art Museums in Children's Picture Books. *Children's Literature in Education*, 43, 260-272. [Consulta: 12/01/2019].

De lagartinhas muito brincalhonas: Recriações do livro-álbum clássico de Eric Carle em Portugal

Carina Rodrigues

CIEC – Universidade do Minho / CLLC – Universidade de Aveiro

Resumo: Pretende-se, com este estudo, analisar um conjunto de adaptações/recriações em livro-objeto de que foi alvo o livro-álbum clássico de Eric Carle, *A lagartinha muito comilona* (1969), com destaque para a sua edição em Portugal. Atentando nos formatos e nas suas características discursivas (linguísticas e pictóricas) e/ou retórico-estilísticas mais relevantes, conclui-se acerca dos aspetos mais diferenciadores e/ou aglutinadores que o seu processo de mutação/reconfiguração permite observar.

Palavras-chave: livro-objeto; livro-brinquedo; Eric Carle; pré-leitores.

1. Introdução: apontamentos para uma leitura da obra de Eric Carle

Responsável pela criação por inteiro de mais de 70 publicações, Eric Carle (Syracuse, New York, 1929) integra, ao lado de Tomi Ungerer, Maurice Sendak, Leo Lionni ou Mercer Mayer, entre outros, o grupo veterano do *picturebook*, constituindo, atualmente, um dos nomes imprescindíveis da literatura de potencial receção infantil e um dos mais premiados e divulgados internacionalmente.

Formado em Belas Artes (1950) pela prestigiada “Akademie der Bildenden Künste” de Estugarda, na Alemanha, país onde residiu na sua infância, regressa aos Estados Unidos em 1952, onde vem a exercer, primeiro, como *designer* gráfico no conceituado “The New York Times” e, mais tarde, como diretor de arte numa agência publicitária. A oportunidade que, entretanto, lhe surge para ilustrar obras para crianças (*Brown Bear, Brown Bear, What Do You See?*, por Bill Martin Jr.) é que estimula o artista plástico a publicar os

seus próprios livros e a seguir carreira, estreando-se, em 1967, na escrita e ilustração de livros-álbum. O seu primeiro título, *1, 2, 3, To The Zoo*, vindo a lume em 1968, logo constituiu um sucesso de vendas, porém é o aparecimento, no ano seguinte, de *The Very Hungry Caterpillar* (1969) (na tradução literal, “a lagarta esfomeada”) que estabelece o autor como criador de obras para crianças. Os títulos que lhe seguem vêm confirmar a sua vocação e cunhar a sua técnica: a exemplificá-lo surgem *The Very Quiet Cricket* (1990) e *The Very Lonely Firefly* (1995), cujos dispositivos sonoros e luminosos, respetivamente, permitem a Eric Carle dar luz e voz e tornar mais realista a presença dos seus pequenos insetos-protagonistas.

Tido por muitos como o (re)inventor do conceito do “livro-brinquedo” (porventura, numa sua moderna aceção/sofisticação)⁶², o aclamado artista plástico, galardoado com os prémios da Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha, da Associação de Livrários Infantis e da Associação Americana de Bibliotecas, entre outros, e (co)fundador, em 2002 (ano em que ainda edita *The Art of Eric Carle*, a sua autobiografia), do *The Eric Carle Museum of Picture Book Art* – primeiro museu norte-americano de grande escala consagrado à arte do livro-álbum, fascina miúdos e graúdos “pela forma natural como apresenta o mundo e a inevitabilidade dos seus ciclos em formatos suficientemente atraentes para despertar a curiosidade pueril de um modo atento e relevante”⁶³.

Admirador sensível dos universos e interesses infantis, Eric Carle extrai as suas histórias de um vasto saber e amor pela Natureza, avivando nos mais novos o seu desejo de aprender sobre o mundo que os rodeia. O respeito que demonstra ter pela criança, para com os seus sentimentos, os seus medos e emoções, para com a sua curiosidade, a sua criatividade e o seu crescimento intelectual, são os que, aliados à sua obra de arte – simbiose perfeita de texto e imagem –, convertem a leitura dos seus livros numa experiência tão estimulante quanto duradoura.

De traço inconfundível, mais conhecido pelo recurso à colagem de pequenos papéis translúcidos coloridos, que pinta à mão, recorta, rasga e cola

62 Sem sonegar as suas origens inscritas ainda na Idade Média (Martins & Silva, 2018), bem como o lugar máximo de vultos precursores como Robert Sabuda, por exemplo, com destaque, no caso, para a engenharia de papel, também reconhecemos o contributo criativo e laborioso, senão mesmo fundamental, de Eric Carle para uma revivescência do livro-brinquedo na sua segunda idade de ouro, especialmente no que à edição para os mais novos e ao livro-álbum, em particular, diz respeito.

63 *Eric Carle* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$eric-carle](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$eric-carle).

para criar as suas próprias cores e texturas e dar corpo às suas ilustrações, Eric Carle prima por um estilo de abordagem original a temáticas simples – das quais sobressai um elogio da Natureza –, e cuidadosamente ajustadas às preferências dos mais novos. Mas é do experimentalismo e da valorização *sui generis* da materialidade do livro que ressuma também a criatividade do artista, que tão assiduamente, nos seus volumes, propõe a incorporação de elementos sensoriais, como luzes, sons, efeitos de paginação incomuns, materiais e texturas diversificados, enquanto estímulos valiosos para o fomento de uma apropriação lúdica, interativa e prazerosa da leitura, primeiro passo para a formação do gosto leitor.

Sejam elas “muito silenciosas”, “resmungonas” ou “esfomeadas”, desprovidas de nomes próprios e de voz narrativa, de comportamentos, objetivos e/ou conflitos inerentes à individualidade humana, as personagens que ficcionalizam relevam, no mais das vezes, de um visível desapego do antropomorfismo, numa fórmula de escrita ou num tipo de representação que quase remete para uma categoria da não-ficção, transportando a criança-leitora para o drama do mundo natural. Esse mesmo *modus operandi*, manifesto em histórias como *The Tiny Seed* (1970), *The Mixed-Up Chameleon* (1975) ou *The Grouchy Ladybug* (1977), entre várias outras, é também o que motiva a criação de *The Very Hungry Caterpillar*, o volume que trazemos hoje para o debate, dada a sua relevância e o seu sucesso contínuo ao longo dos tempos.

Partindo do pressuposto de que o livro-objeto resulta de uma transfiguração da leitura que materializa o ritmo, o sensorial, o plástico, sugestões poéticas e jogos gráficos e visuais, potenciando “uma nova emoção [n]o leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretenendo” (Paiva, 2010, *apud* D’Angelo, 2013, p. 36), pretende-se, seguidamente, analisar um conjunto de adaptações/recriações em livro-objeto de que foi alvo o livro-álbum clássico de Eric Carle, *A Lagartinha Muito Comilona*, com destaque para a sua edição em Portugal, enquanto obra modelar que se oferece à admiração e à imitação, exigindo, por tal, que se conheça e apreenda, também aos níveis crítico e analítico. Atentando nos formatos e nas suas características discursivas (linguísticas e pictóricas) e/ou retórico-estilísticas mais relevantes, conclui-se acerca dos aspetos mais diferenciadores e/ou aglutinadores que o seu processo de mutação/reconfiguração permite observar.

2. Recriações de *A Lagartinha Muito Comilona*: de livro-álbum a livro-brinquedo

Decerto, quando, em 1969, deu à estampa este seu segundo livro-álbum, Eric Carle estava longe de imaginar que viria a vender mais de 40 milhões de exemplares, ou mesmo que chegaria a ultrapassar o volume de 120 milhões de vendas no conjunto da sua obra. A verdade é que ainda hoje, meio século volvido sobre a sua primeira edição, o *bestseller* guindado a clássico continua a atrair leitores de todo o mundo, encontrando-se traduzido para mais de 60 idiomas (incluindo uma edição em braille) e sendo objeto das mais variadas e originais adaptações e recriações. Trata-se de um sucesso ao qual não estiveram alheias as diferentes comemorações em torno da sua publicação, a começar pelo destaque, em 2009, ao seu 40.º aniversário, e que, entre outras iniciativas, como exposições, encenações ou representações teatrais, entrevistas ao autor e publicações, ou a própria criação de uma linha de produtos (desde jogos, brinquedos, postais e selos, a artigos de decoração e vestuário, etc.), registada sob a marca “The World of Eric Carle”⁶⁴ e baseada nos livros e obras de arte do autor, também influenciou a reescrita e/ou a adaptação do seu texto em diferentes línguas e configurações.

Obra de receção transversal ou “transgeracional” (Beckett, 2009), o êxito que conheceu mundialmente, com especial relevo no Reino Unido, logrou mesmo potenciar uma proliferação de formatos: desde os livros de banho, de tecido ou com texturas, aos livros com abas (ou *lift-the-flap*) e aos *pop-up*, passando pelos livros-fantoches, livros-acordeão, livros-puzzle ou livros de atividades, entre muitos outros. Na verdade, compõem uma panóplia de produtos, inserível na categoria do livro-brinquedo (Haining, 1979; Martins & Silva, 2017), e cuja análise escapa aos limites deste breve estudo, mas da qual facilmente se capturam, numa leitura global apriorística, alguns dos seus traços mais diferenciadores. Situados num limbo entre o livro e o brinquedo, destinados a leitores cada vez mais novos (incluindo bebés e crianças na primeira infância), estes volumes ajustam-se a propósitos variados (experimental, lúdico, educativo, etc.), priorizando a dimensão lúdica do suporte e promovendo mais ativamente a sua manipulação, física e sensorial, bem como a sua interatividade, num sem número de possibilidades de leituras e significados.

Potenciando o dialogismo com a obra original, estas publicações diferenciam-se, na sua globalidade e, desde logo, ao nível do texto verbal, que ora

⁶⁴ Disponível em secção própria, no sítio oficial do criador, em <http://www.eric-carle.com/home.html>.

surge abreviado, assumindo uma função estética e suscitando um envolvimento emocional, ora se vê completamente anulado, concedendo primazia à imagem na criação do contexto e da significação. Paralelamente, e mesmo nos casos de formas narrativas adaptadas, estes volumes possuem como elementos transversais (ou dialogantes) o destaque da lagartinha e a ação sequencial que desenvolve, bem como a metáfora e a sugestão poética em torno do seu processo de crescimento e metamorfose, a par da recuperação de conceitos básicos (e.g., números, cores, dias da semana, etc.), substantivados por jogos paralelísticos e repetitivos.

Já os seus formatos, concebidos mediante os objetivos e o leitor-alvo da publicação, visam, acima de tudo, a potencialização de interações intuitivas e/ou sensoriomotoras, valorizando, ainda, os efeitos lúdico, estético, funcional e, por vezes, até, narrativo dos seus paratextos (como os invólucros, as pegas, os peluches e outros acessórios lúdicos, etc.), que formam parte integrante da montagem do livro, suscitam interesse e instauram sentido na composição.

3. A edição de *A Lagartinha Muito Comilona* em Portugal

As celebrações em torno do nascimento da célebre lagartinha serviram igualmente de pretexto para a sua (re)publicação em Portugal, *corpus* sobre o qual escolhemos fazer incidir a nossa atenção mais demorada. A par das sucessivas reedições no seu formato original/tradicional, chegam às mãos dos nossos leitores duas edições especiais, que, mantendo ambos textos verbal e visual originais, se distinguem ao nível do suporte e da sua configuração gráfica.

Possivelmente associada à recente e tímida valorização da ilustração e do *design*, especialmente na edição portuguesa voltada para primeiros leitores, e à entrada tardia do livro-álbum em Portugal, a obra mais popular de Eric Carle, que conheceu uma primeira versão adaptada e traduzida para português no romper da década de 1990, pelas Edições Círculo de Leitores, sob o título *A Lagartinha Comilona*, mas, entretanto, retirada de catálogo, só regressa aos nossos escaparates em 2007, com chancela da Kalandraka.

Com idêntico formato (29 x 21 cm), mas com título e texto renovados, numa tradução de Ana Aires e Isabelle Buratti, porventura, mais fiel ao original, a sua publicação em Portugal, quase 40 anos depois da sua criação, constitui um marco no panorama editorial nacional, oferecendo aos mais novos um

clássico mundial da literatura de potencial recepção infantil, com ilustrações expressivas e um *design* inovador.

Com efeito, o livro-álbum narrativo, já classificado por Sara Reis da Silva no universo dos “livros perfurados”, destaca-se, ao nível gráfico, pelo “corte diferenciado e gradativo (crescente)” (Silva, 2017, p. 46) do núcleo central de páginas percorridas pela lagarta-protagonista, bem como pelos múltiplos buracos corporalizados nos diferentes alimentos que vai descobrindo e comendo.

A leitura converte-se, deste modo, numa experiência lúdica que torna visíveis e palpáveis as ações da lagartinha, reforçando o caráter lúdico e interativo da publicação, e contribuindo mais ativamente para a construção da mensagem e da significação.

Concebida por ocasião do seu 45.º aniversário de publicação, chega-nos em 2014 uma edição especial, cuja particularidade reside sobretudo na sua capa, além do formato consideravelmente ampliado (36,5 x 26 cm).

Apoiado na técnica da impressão lenticular (ou *scanimation*), que permite que a imagem se movimente e modifique mediante a orientação espacial ou o ângulo de observação, este peritexto inaugural possibilita ao leitor assistir, em segundos, ao ciclo evolutivo da lagartinha, recriando e tornando mais realista, através de uma “abordagem rítmica, sucessiva [e] animada” (Paiva, 2001, p. 107), todo o seu processo de crescimento e transformação.

Este jogo ótico, de nítido potencial narrativo, coloca, assim, o leitor no lugar de “regente do movimento” que, ao manipular/acionar o livro na busca de sentidos, se volve também “articulador do diálogo em ação” (Paiva, 2001, p. 134). O convite que sugere ao leitor para manuseá-lo e surpreender-se com os seus efeitos, aumentando o seu desejo de avançar na leitura, faz também deste volume um livro-objeto iniciático (Morlot, 2014), capaz de, simultaneamente, desafiar a curiosidade e induzir um comportamento leitor. Da relevância e do contributo dos peritextos, enquanto “poderosa ferramenta de atratividade”, capaz de condicionar as expectativas do leitor, lembrara-nos também Ana Paula Paiva, afirmando que “[...] ajudam a criar apelos que tendem a aumentar a sedução pelo objeto livro” (Paiva, 2011, p. 169). No caso desta edição, a valorização do peritexto, que agrega aos seus potenciais lúdico e atrativo um ónus narrativo, é igualmente sugerida pelo jogo capa/contracapa e a unidade semântica que explora. Repare-se, pois, como, na sua articulação com a capa, a tradicional imagem da contracapa deixa adivinhar o recomeço de um ciclo, sublinhando a circularidade da

diegese e a dimensão simbólica da obra, que é também, se quisermos, a celebração da vida – e da sua finitude.

Importa sublinhar que a oportunidade de surpresa visual, intencionalmente suscitada desde a capa, resulta ainda das ilustrações expressivas em páginas de grandes dimensões, bem como do original/tradicional (re) corte e perfuração das páginas centrais, que, de forma visual, tátil ou sinestésica reforçam a aproximação viva do conteúdo.

Acabada de publicar, precisamente em março de 2019, com o mesmo selo da Kalandraka, *A lagartinha muito comilona* celebra os seus 50 anos em Portugal com uma edição *pop-up*. Num formato tridimensional, que recupera a ludicidade, o dinamismo e o mistério ideados à volta da pequena heroína, as imagens ganham agora vida a cada virar de página, através de esculturas tridimensionais em papel e elementos móveis, como as abas ou as dobragens. Trata-se de um tipo de configuração de cuja essência constituem muitos dos seus peritextos e que funciona mediante a sua manipulação e o acionamento do abrir e fechar de página, a fim de se lhe descobrir o seu sentido oculto (Nikolajeva & Scott, 2001; Linden, 2013; Chassagnol, 2014).

Conferindo profundidade à ilustração, esta sofisticada engenharia de papel permite que cada imagem (ou signo) veja a sua forma plástica magnificada, tratada de forma quase antropomorfizada, numa poesia visual que incita a criança à sua contemplação. Espaço a percorrer ou a atravessar, este livro-objeto ganha pertinência pela arte da encenação (ou *mise en scène*) que, impondo avanços e recuos nas páginas, convida o observador a uma leitura espontânea e lúdica. Aqui se levanta também, necessariamente, a questão da postura do leitor, estimulado a olhar de cima, a deitar-se ou a inclinar-se, para tirar partido dos diferentes pontos de vista que lhe oferece cada página aberta. Rompendo com a linearidade subjugada ao virar de página sequencial, a leitura passa, assim, a depender das decisões do leitor na hora de manipular o livro (Taberner Sala, 2017). De salientar o pequeno formato deste *pop-up* (23 x 16.5 cm) que, mostrando ter no seu destinatário preferencial a criança, facilita a sua manipulação, prevendo um contacto mais próximo e íntimo com o livro e a própria leitura.

4. Considerações finais

A breve análise que levámos a efeito, centrada num *corpus* restrito de reedições e adaptações do livro-álbum clássico de Eric Carle, *A Lagartinha Muito Comilona*, é reveladora da diversidade de formatos e (re)configurações de

que tem sido alvo. Reclamando uma leitura conjunta e dialogada entre texto, imagem e suporte, os livros-brinquedos analisados demonstram, desde logo, ser pensados e concebidos para um espectro de leitores cada vez mais novo, valorizando a manipulação experimental das linguagens visuais e sinestésicas, e expandindo, simultaneamente, o acesso à arte pela criação do interesse da leitura pelo lúdico.

Além disso, favorecendo uma aproximação física do objeto, conduzindo o leitor, muitas vezes não-letrado, a mergulhar no seu espaço e a apropriar-se do seu suporte como forma de aceder à mensagem, estes livros, como em outro contexto explicitámos (Rodrigues, 2017), também simbolizam uma renovação no conceito de leitura, pela implicação de uma sua nova gestualidade. Independentemente de tudo, fica claro que um dos seus principais interesses, mesmo sem muitas vezes se apoiarem num texto ou numa narrativa, mas antes jogando com efeitos visuais, jogos de cores e formas, e qualidades plásticas, é, pois, o de contribuir para instaurar no pequeno leitor uma primeira experiência com o livro e do ato da leitura.

Nessa medida, destaca-se também, necessariamente, a importância da mediação, desde logo, na seleção de materiais com valor estético e/ou literário. Um aspeto, aliás, que permite introduzir no debate outra questão não raras vezes invocada neste terreno de reflexão sobre o livro-objeto/brinquedo, como é a do dúbio esbatimento de fronteiras entre o livro literário e não-literário. A revisitação deste clássico, por via da sua recriação ou reconfiguração para um universo vasto de formatos não só contribui para a sua atemporalidade, como abre, justamente, ao leitor a possibilidade de enriquecimento da sua enciclopédia de leituras e de estimulação de um “intertexto partilhado” (Ramos, 2018, p. 116). Sugerindo, pois, um percurso de leitura hipertextual (Taberner Sala, 2017), o contacto físico, livre e manipulativo que estas propostas promovem com um universo/hipotexto conhecido permitem ao leitor a reconstrução de memórias que o orientam na exploração dos livros, surpreendendo-o com as suas novas formas de animação e diversificando, portanto, os seus horizontes de expectativas.

Finalmente, e esperando por aqui contribuirmos para a compreensão do livro-objeto como uma espécie de metamorfose do objeto-brinquedo ao objeto-livro (Morlot, 2014), que esta breve reflexão – nunca suficiente para descrever a virtuosidade de uma obra clássica como a que escolhemos convocar –, nos sirva também e em boa hora para homenagear e aplaudir esta lagartinha muito *brincalhona* que, este ano, está de parabéns.

Referências bibliográficas

Obras de Eric Carle analisadas

- Carle, E. (2007). *A Lagartinha Muito Comilona*. Matosinhos: Kalandraka.
- Carle, E. (2014). *A Lagartinha Muito Comilona*. Edição especial. Matosinhos: Kalandraka.
- Carle, E. (2019). *A Lagartinha Muito Comilona*. O Meu Livro Pop-up. Matosinhos: Kalandraka.

Outras obras de Eric Carle citadas

- Martin JR., B. (1967). *Brown Bear, Brown Bear, What Do You See?* (ilust. Eric Carle). New York: Doubleday
- Carle, E. (1968). *1, 2, 3, To The Zoo*. New York: Penguin Putnam, Inc.
- Carle, E. (1969). *The Very Hungry Caterpillar*. New York: Penguin Putnam, Inc.
- Carle, E. (1970). *The Tiny Seed*. New York: Thomas J. Crowell.
- Carle, E. (1975). *The Mixed-Up Chameleon*. New York: HarperCollins.
- Carle, E. (1977). *The Grouchy Ladybug*. New York: Greenwillow Books.
- Carle, E. (1990). *The Very Quiet Cricket*. New York: Philomel Books.
- Carle, E. (1995). *The Very Lonely Firefly*. New York: Philomel Books.
- Carle, E. (2002). *The Art of Eric Carle*. New York: Philomel Books.

Estudos

- Beckett, S. L. (2009). *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge.
- Chassagnol, A. (2014). Pop-up ! L'esthétique du déploiement ou les débords du livre-Objet. *Le Français Aujourd'hui*, "Les nouveaux livres-objets", 2014/3, n.º 186, 22-33.
- Haining, P. (1979). *Movable Books: An Illustrated History*. Londres: New English Library.
- Linden, Sophie V. Der (2013). *Album[s]*. Éditions De Facto/Actes Sud.
- Martins, D. (2017). Livro-brinquedo: contributos para uma tipologia. In: Ramos, A.M. (Org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 25-41). Porto: Tropelias & Companhia.
- Martins, D. & Silva, S. R. da (2018). Contributos para a História do livro-objeto/brinquedo em Portugal: alguns volumes de fazer Oh!. In: CONFIA. *VI International Conference on Illustration & Animation* (Atas de congresso) (pp. 447-457). Esposende, julho 2018.
- Morlot, P. (2014). Le livre-objet et l'émergence de l'enfant lecteur. *Le Français Aujourd'hui*, "Les nouveaux livres-objets", 2014/3, n.º 186. 105-113.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.

D'Angelo, B. (2013). Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 17, n.º 2, jul./dez. 2013, 33-44.

Paiva, A. P. (2013). *Um Livro Pode Ser Tudo e Nada: Especificidades da Linguagem do Livro-brinquedo*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Ramos, A. M. (2018). Do clássico infantil ao livro-brinquedo: Panorâmica das recriações de Pedrito Coelho em Portugal. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 5, 'Artigos', 101-118.

Rodrigues, C. (2017). Do livro-álbum ao livro-brinquedo: *Tobias às fatias* e outros livros 'fatiados'. In: Ramos, A. M. (Org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 71-83). Porto: Tropelias & Companhia.

Silva, S. R. da (2017). Livros 'perfurados': singularidades e potencialidades. In: Ramos, A. M. (Org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 43-55). Porto: Tropelias & Companhia.

Taberner Sala, R. (2017). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. In: Ramos, A. M. (Org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Porto: Tropelias & Companhia.

Era Uma Vez: a (re)leitura dos clássicos no livro-objeto

Diana Navas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: O presente estudo, que assume como *corpus* a obra *Era Uma Vez*, de Benjamin Lacombe (2015), almeja identificar e discutir as diferentes linguagens que constroem esse livro-objeto: o texto verbal, as ilustrações, as dobraduras em 3D e os efeitos de movimento, os quais, assumindo semelhante importância, contribuem decisivamente para a composição e expansão dos múltiplos sentidos suscitados pela obra, demandando uma leitura multimodal e um novo tipo de leitor.

Palavras-chave: livro-objeto; clássicos; materialidade; multimodalidade.

1. Breves considerações iniciais

A importância do suporte na construção dos sentidos tem sido um dos elementos mais destacados desde o início dos estudos acerca do livro-objeto. Bárbara Bader, em seus pioneiros estudos em torno do livro ilustrado, já nos atentava para a relevância da materialidade do livro ao mencionar conceitos como *design*, manufatura ou arte:

A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historic document; and foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page. (Bader, 1976, p. 1)

Tal relevância é posteriormente reforçada, dentre outros estudiosos, por Sophie Van der Linden, a qual destaca o possível papel narrativo assumido pelo suporte no livro-objeto:

A materialidade do objeto livro é importante em um álbum já que a escolha de uma capa, papel ou guardas exerce uma grande influência no projeto, dando-lhe uma dimensão significativa, podendo até adquirir um papel narrativo. (Linden, 2015, p. 10)

Acreditamos, diante das produções com as quais nos deparamos na contemporaneidade, que a materialidade do livro-objeto pode “até adquirir um papel narrativo”. Em nossa leitura, ela contribui decisivamente na construção de sentidos, assumindo, o projeto gráfico de um livro, papel narrativo imprescindível.

Era Uma Vez (Il Était Une Fois...) constitui-se em exemplo dessa afirmação. Publicado na França, em 2010, o livro, com *pop-ups* criados e ilustrados por Benjamin Lacombe, tem posfácio de Jean Perrot, e José Pons como responsável pela arquitetura do papel – elemento esse de significativa importância em um tipo de publicação deste cariz. No Brasil, a obra foi lançada em 2015, pela Editora Positivo, com a tradução de Lavinia Fávero, versão esta de que nos valeremos no presente estudo.

A leitura permite-nos compreender que a obra não é simplesmente composta por camadas de papéis, mas por camadas de linguagens. Podemos depreender, em sua arquitetura, a presença de quatro modos semióticos: o texto verbal, as ilustrações, as dobraduras em 3D e os efeitos de movimento, os quais, assumindo semelhante importância, contribuem decisivamente para a composição dos múltiplos sentidos suscitados. São essas diferentes linguagens que constituem *Era Uma Vez*, e a respectiva contribuição de cada uma delas na (re)construção de sentidos o que nos interessa investigar neste estudo. Almeja-se destacar as diferentes linguagens que constroem esse livro-objeto, o qual demanda uma leitura multimodal e um novo tipo de leitor.

2. Um artista, os clássicos e as múltiplas linguagens

Premiado escritor e ilustrador francês, Benjamin Lacombe nasceu em Paris, em 1982. Sua educação para as artes desenvolveu-se na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, espaço em que, além de estudar, dedicou-se a trabalhos artísticos de publicidade e à criação de filmes de animação, histórias em quadrinhos e livros de imagens.

Seu primeiro livro infantil, *Cherry and Olive*, do qual é autor e ilustrador, foi publicado por Lês Éditions du Seuil, em março de 2006. No ano seguinte,

lançado nos Estados Unidos pela Walker Books, o livro figurou, na Revista *Times*, na lista de top 10 destinados ao público infantil. Desde então, Benjamin Lacombe dedicou-se a escrever e ilustrar um grande número de obras, dentre as quais destacamos *Le Petit Chaperón Rouge* (2003), *Amants Papillons* (2010), *Ondine* (2012), *Alice au Pays des Merveilles* (2015), *Alice de L'Autre Côté du Miroir* (2016). Em parceria com outros autores e ilustradores, diferentes títulos foram também publicados, como é o caso de *Frida* (2016), *Carmen* (2017), *Le Magicien d'Oz* (2019); além disso, o autor ilustrou clássicos universais, como é o caso de *Contes Macabres* (2010), de Edgard Allan Poe, e *Notre Dame de Paris* (2013), de Victor Hugo. No Brasil, apenas *Era Uma Vez* e *O Voo das Borboletas* receberam, até então, tradução pela editora Positivo.

As ilustrações de Lacombe são expressivas, poéticas, subliminares, apresentando notável aproximação com a estética surrealista. Repletas de sensibilidade e força, revelam um traço que lhe é bastante peculiar e que lhe permite ser claramente identificado. O conjunto de sua produção possibilita-nos, ainda, perceber uma preferência pela representação de figuras femininas – com feições delicadas, testa alta, olhos grandes e um leve toque de tristeza e drama – e, também, o gosto pela releitura de clássicos. Alice, O Mágico de Oz, Branca de Neve são apenas algumas personagens de contos clássicos que figuram em sua galeria.

Se considerarmos, conforme sugere Italo Calvino, em *Por Que Ler os Clássicos?* (1993), que um clássico é um livro que nunca esgota tudo o que tem a dizer a seus leitores, entenderemos a complexidade das obras de Lacombe. O autor não apenas propõe a (re)leitura dos clássicos, como a faz por meio da pluralidade de linguagens que constituem o livro-objeto. Este é o caso de *Era Uma Vez*, obra da qual propomos uma possível leitura a partir de sua múltipla composição semiótica.

3. Camadas de papéis e de linguagens: uma leitura de *Era uma vez*

Apresentando um projeto gráfico ousado no tamanho, na forma, na qualidade do papel e da impressão, *Era Uma Vez* mantém clara consonância com a proposta contemporânea de construção dos livros-objeto, caracterizada, fortemente, pela experimentação: “It is in the nature of post-modernism picturebooks to continue to experiment: break boundaries, question the *status quo*, challenge the readers/viewer, reflect technological advances, and appeal to the Young” (Goldstone, 2008, p. 117).

Conforme mencionado, a obra de Lacombe constitui-se a partir da confluência de diferentes linguagens, as quais, aqui, apenas para fins didáticos, serão analisadas de forma compartimentada. Reconhecemos, entretanto, que a pluralidade de sentidos suscitada pela obra demanda uma leitura multimodal, isto é, uma leitura simultânea das diferentes linguagens que a constitui.

Considerando, inicialmente, a linguagem verbal, é possível, partindo-se da capa, observar que o título nele presente sugere e, de certa forma, delimita o que será (re)velado *pelo* e *ao* leitor. A famosa frase “Era uma vez”, de imediato, remete-nos ao universo dos contos clássicos. Quando abrimos o livro, depararemos-nos, no entanto, não com a releitura de um conto específico, mas com um conjunto deles. Recorrendo aos contos que povoam o imaginário coletivo de todas as idades, Lacombe propõe o entrelaçamento das personagens de narrativas mais antigas – como é o caso de Polegarzinha, Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul e Bela Adormecida – e de outras mais modernas – como Pinóquio, Alice, Peter Pan e Madame Butterfly. Interessante é notar o jogo de intratextualidade estabelecido pelo autor ao incluir esta última personagem, a qual é extraída de sua obra *O Voo das Borboletas*. Naoko – personagem inspirada em uma ópera de Puccini – é aqui resgatada, revelando um possível intento do autor de inserir o contemporâneo em meio à tradição, ao clássico.

O adentrar nas páginas do livro, das quais saltam belíssimas e bem arquitetadas dobraduras, revelam, a cada virar de página, uma cena significativa de cada um dos contos selecionados pelo autor. As pétalas da flor, em seu vermelho rubro, se desdobram pela página e agasalham a pequena Polegarzinha, de olhar inquieto. Pinóquio, sob a moldura dobrável do palco, apresenta-se na boca de cena do circo, com seu nariz continuamente a crescer. As asas de Madame Butterfly abrem-se diante de um olhar melancólico e do segurar de uma foto do homem amado e ausente. Na bocarra do lobo que se abre sobre a página, a menina Chapeuzinho Vermelho desaparece. Entre cartas suspensas, como que enlaçadas por pequenos fios, Alice vive seu sortilégio num país que não é tão maravilhoso. Sob um tenebroso cenário, o leitor pode espiar pelas fendas no papel o suplício de uma das esposas de Barba Azul, que a tudo espreita. Na representação do fuso, envolto de vegetações insólitas que figuram no centro da página, dormindo está A Bela Adormecida. Ao final, na presença do olhar terno da lua arredondada e do Big Ben, Peter Pan leva as crianças para a Terra do Nunca.

Constata-se, ao longo das páginas, a inexistência do texto verbal. O artista interpreta e reescreve, com suas imagens e *pop-ups*, conhecidas histórias clássicas, convidando o leitor a passear pelos contos e, assim, (re)lembrar e (re)contar com sua imaginação o enredo. Ou seja, diante da ausência de palavras, o leitor é encarregado de fornecê-las pelo que depreende a partir da explosão de imagens. Desta forma, ainda que possa haver um texto implícito – conhecido pelos leitores dos contos clássicos –, torna-se possível a verbalização, a (re)textualização e a (re)criação narrativa. Além disso, ainda que se evidencie a seleção de uma cena significativa de cada conto, esta é ampliada a partir do primoroso trabalho com o papel, sugerindo a construção de múltiplos outros sentidos.

Recorrendo a uma estratégia pós-moderna, Lacombe estrutura a sua narrativa na forma de fragmentos, de cenas, sem que haja uma lógica linear entre elas. O emprego dessa técnica contribui para aguçar a capacidade do leitor de estabelecer relações entre diferentes histórias e personagens de forma mais livre, valendo-se, para isso, de sua criatividade e imaginação. Diante da liberdade que lhe é conferida, possibilita-se ao leitor criar sua própria história e interpretar as imagens como lhe fazem pessoalmente sentido. Assim, *Era Uma Vez* parece se constituir na materialização da “morte do autor” proposta por Roland Barthes, tendo em vista que o leitor, efetivamente, torna-se o autor da(s) história(s).

No tocante às ilustrações, é notável o papel assumido por este segundo modo semiótico na construção de sentidos narrativos. Repletas de poeticidade, as ilustrações contribuem para a ampliação do universo imaginário do leitor ao colocá-lo em contato com uma sintonia de referências dos contos tradicionais, apresentadas, agora, entretanto, de forma desautomatizada. Isso porque, ainda que o leitor se depare com a representação de figuras (re)conhecidas, graças a um trabalho com as cores, formas e dobraduras, Lacombe oferece-nos um retrato diverso de cada uma delas, provocando o estranhamento, a ruptura, assim como o faz o texto de caráter literário. Desta forma, as imagens não se limitam a representar momentos específicos da história, acrescentando sempre algo mais, com um toque de fantástico, de fantasmagórico, de insólito e de improvável a moldar um novo cenário, criando, destarte, diferença por entre o que é familiar. Expande-se, com isso, as possibilidades interpretativas, já bastante alargadas em virtude da riqueza e poeticidade do texto visual que ocupa completamente todas as páginas da obra.

Valendo-se de um estilo de pintura clássico, que não abre mão de um bom trabalho de luz e sombra, suas figuras estão entre o real e o imaginário, aproximando-se do onírico, do fantasmagórico. Recorrendo a matizes intensos das cores, as ilustrações de *Era Uma Vez* provocam surpresas e atacam os sentidos. Além disso, instauram o clima de mistério, de enigma, de sombra, que percorre toda a narrativa.

Observa-se no conjunto da produção do autor e ilustrador uma forte influência surrealista. É notável como, por meio da presença do onírico, do obscuro, das imagens inconscientes, Lacombe faz uso do potencial do subconsciente como fonte de imagens fantásticas e de sonhos. Em se tratando da releitura dos clássicos, isso se faz ainda mais significativo, tendo em conta que tece relações com as versões mais feéricas dos contos clássicos e o diálogo que estas mantêm com nosso inconsciente.

As dobraduras em 3D, mais um dos componentes semióticos do livro, constituem grande atrativo de *Era Uma Vez*. Deparamo-nos, ao virar de páginas, com dobraduras que fazem a cena delas sair e parecer ganhar vida, como se diante de um espetáculo teatral estivéssemos.

Esse investimento no aspecto material do livro busca um imbricamento com o corpo do sujeito leitor. Isso porque, além de ser incitado à interação visual, este sujeito participa com seu corpo na virtualidade composta pela cena enunciativa. O leitor é interpelado a montar, jogar, organizar as frágeis arquiteturas do livro que transbordam o limite das páginas. Esse sujeito passa a ser cocriador da trama narrativa, uma vez que a cenografia, instaurada pelo gesto de leitura do livro *pop-up*, convida o leitor, por meio de seu próprio corpo, a movimentar as estruturas que se formam a partir de um virar de páginas. Em outras palavras, demanda-se uma nova forma de leitura e, também, um novo tipo de leitor. Trata-se de uma forma de ler que ultrapassa o intelectual e atinge também o físico, o sensorial.

É preciso destacar não apenas a beleza e dimensão dessas dobraduras, que ocupam todo o espaço da página dupla, mas, também, a sua variedade. A cada mover de página, encontramos com um tipo diferente de dobradura, o que contribui, decisivamente, para o efeito de surpresa provocado no leitor. Se ora somos expostos a pétalas de uma grande flor que se abre, na página seguinte, é um palco que se monta diante de nossos olhos, os quais são surpreendidos com o grande nariz de Pinóquio que, com o movimento da página, torna-se maior ou menor. É com asas a se abrirem, com uma bocarra a se escancarar, com cartas de baralhos que voam e recobrem a

figura de Alice, com um fuso a surgir em meio a uma vegetação que ocupa a dupla página – para citar apenas algumas das dobraduras – com que nos deparamos na leitura de *Era Uma Vez*.

Justamente devido a este primoroso trabalho feito com as ilustrações e também com a arquitetura do papel, que permite o movimento de abrir e fechar dobraduras e do mover de partes do livro é que, mesmo uma criança muito jovem, mostra-se capaz de perceber muito do enredo.

Ainda no que concerne às dobraduras, um outro aspecto parece válido de menção. Se o texto literário, conforme propõe a Estética da Recepção, é constituído por lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor a fim de (re)construir os múltiplos sentidos suscitados pelo literário, assim também são construídas as dobraduras na obra em análise. Em cada uma delas, podemos, literalmente, observar frestas, fendas, a partir das quais o leitor consegue espiar ou mesmo adentrar na narrativa, podendo, inclusive, ser apreendido por estas frestas, a ponto de precisar ser, ao final, liberto pela figura de Peter Pan. Em outras palavras, cada uma das frestas planejada pela arquitetura da obra pode representar, metaforicamente, as lacunas pelas quais o leitor interage com o texto.

As dobraduras em 3D são ainda responsáveis por promoverem o caráter metaficcional assumido pela narrativa. De forma explícita, o jogo entre ficção e realidade já se evidencia na própria capa de *Era Uma Vez*, na qual figuram, além de Alice e o Gato Cheshire, também imagens da capa do próprio livro e de algumas de suas dobraduras, conforme pode ser observado na figura 4, fazendo com que o objeto físico ganhe ficcionalidade e que tenhamos a sensação de que tais personagens estejam a ler o mesmo livro que nós temos em mãos.

Traços de metaficcionalidade, entretanto, também se mostram, ainda que mais implicitamente, a partir do emprego das dobraduras 3D. Isso porque, ao construir uma obra em que a materialidade desempenha papel significativo na construção de sentidos, o que se está a fazer é por em cena um dos grandes paradoxos da metaficção:

(...) in all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit, and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically, the text also

demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically and self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. (Hutcheon, 1984, p. 7)

Em *Era Uma Vez*, o leitor reconhece que está construindo histórias, ficções, as quais, entretanto, ganham materialidade por meio do próprio suporte, em especial através da presença do elemento tridimensional. Isto é, o leitor sabe que o “era uma vez” pertence ao plano da ficção, entretanto, a materialidade do livro implica sua entrada, inclusive física, neste universo. Assim como outras narrativas contemporâneas, a obra de Benjamin Lacombe solicita a seus leitores que conheçam e integrem o significado a partir da síntese criativa da palavra (ainda que implícita), da imagem e do tato. Tais obras

(...) demand that we create not only the imagined world of the narrative in the mind's eye, but also attend visually to the surface of the page itself. In doing so, they are perceptually and ontologically challenging. It is this challenge, their intense synaesthetic aesthetics, that makes the books enjoyable and experimental. (Gibbons, 2012, p. 433)

O movimento constitui mais um dos modos semióticos de composição narrativa, sendo responsável pelo efeito de surpresa que assalta o leitor a cada virar de páginas. Graças ao meticuloso trabalho com a arquitetura do papel, as imagens movem-se na página, surpreendendo-nos pelas possibilidades interativas. Conforme assegura Sabuda, “they [the readers] are really affected by the magic of a pop-up and amazed that they have the power in their hands to make it happen because they themselves are turning the pages.” (Sabuda, s.d., s.p.).

Em estreita correlação com a construção da narrativa em cenas – o que, conforme já afirmado, em termos narrativos, implica a não necessária linearidade convencional de um enredo –, o movimento conferido às imagens e dobraduras contribuem para ampliar as possibilidades de escolhas interpretativas. Caracterizada por maior liberdade, uma vez que a configuração espacial dos livros *pop-up* permite menor rigidez estrutural no ato de leitura, sua forma de leitura e escrita aproxima-se mais do nosso próprio esquema mental, marcado também pela não fixidez.

Estamos chegando à forma de leitura e escrita mais próxima do nosso próprio esquema mental: assim como pensamos [...] sem limites para a

imaginação a cada novo sentido dado a uma palavra, também navegamos nas múltiplas vias que o novo texto nos abre, não mais em páginas, mas em dimensões superpostas que se interpenetram e que podemos compor e recompor a cada leitura (Ramal, 2002, p. 84).

Em sentido lato, podemos dizer tratar-se de uma leitura hipertextual, haja vista que o movimento de manipulação implica, muitas vezes, o funcionamento do livro como hipertexto que rejeita uma leitura linear. Além disso, há, nesta obra, um conjunto de hipotextos cujo conhecimento auxilia o leitor a mover-se nos caminhos sugeridos pelos recursos visuais e de seu projeto gráfico.

Era Uma Vez revela-se, assim, como uma obra construída a partir de diferentes camadas de linguagem que, apenas quando lidas simultaneamente, permitem-nos apreender os seus múltiplos sentidos, demandando, em razão disso, um outro tipo de leitor. Ler torna-se, diante de um livro-objeto como esse, um ato não apenas intelectual, mas performático, visto que o leitor é desafiado não apenas em termos cognitivos, mas também físicos, sensoriais. Trata-se de uma leitura multimodal que solicita um leitor mais interativo, que é convidado a jogar, a ler, a interpretar, a manipular, a partir da retomada dos textos clássicos. Um indivíduo capaz de explorar as propostas e potências do livro, que se torna verdadeiro coautor e que se percebe capaz de empreender uma leitura que ultrapassa a leitura do texto escrito: uma leitura que se inicia pelos sentidos, pelo contato com os elementos físicos constitutivos da obra – o tipo de papel, a textura, o volume, as cores, as dobras. Em outras palavras, uma leitura multimodal e multissensorial.

4. (In)Conclusões

Era Uma Vez é um livro que desperta a sensibilidade do leitor não apenas em virtude da qualidade de sua arquitetura de papel, mas, em especial, pela livre articulação entre os *pop-ups* e os elementos de cada conto clássico, observada na fascinante representação de universos que explodem em movimentos, cores e formas. Trata-se, conforme afirma Jean Perrot no posfácio da obra, de um “livro-vivo”, cuja materialidade mantém clara consonância com as propostas de sentido suscitadas pelas demais linguagens que a constituem. Em outras palavras, sua configuração a partir de diferentes modos semióticos confere – ao mesmo tempo em que materializa, graças a presença do movimento e de estratégias narrativas e construção do suporte – a liberdade criativa ao ato da leitura.

Dotado de significativa qualidade estética, o livro de Benjamin Lacombe evidencia-nos a possibilidade sempre presente de releitura dos clássicos, narrativas essas que sempre mantêm algo a dizer ao leitor, independentemente de sua faixa etária. No caso de *Era Uma Vez*, a (re)leitura proposta dos diferentes clássicos se faz a partir de inserções de marcas do contemporâneo, seja por meio das inovações em termos de suporte – um cuidadoso trabalho com as imagens, que surgem por entre as dobras e recortes do papel –, seja a partir do emprego de estratégias narrativas pós-modernas, como a fragmentação, a descontinuidade, a construção de uma obra aberta, estratégias essas em consonância com a proposta de mobilidade e liberdade sugeridas pela obra em termos de materialidade.

Longe de constituir-se como um mero exibicionismo das habilidades artísticas de Benjamin Lacombe e de um simples jogo de manipulação, *Era Uma Vez* constrói-se a partir de propostas criativas que desafiam constantemente o leitor – de diferentes idades e variadas competências leitoras –, revelando-se como um objeto multissensorial, interativo, móvel e que, justamente em razão disso, exige um novo tipo de leitor e de leitura. Uma leitura intelectual e performática, que solicita um leitor cúmplice, colaborador com a (re)construção de um texto plural. Uma obra aberta que, assim como os clássicos que retoma, possibilita interpretações e reformulações diversas, inserindo o leitor diante de um conjunto inesgotável de relações, ao qual acrescenta seu próprio atributo.

Referências bibliográficas

Bader, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's ark to the Beast within*. New York: Mcmillan Publishing Company.

Calvino, I. (1993). *Por que ler os clássicos?* (Tradução Nilson Moulin. 2 ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

Gibbons, A. (2012). Multimodal Literature and Experimentation. In: Bray, J.; Gibbons, A; McHale, B. (eds). *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 420-434). London/New York: Routledge.

Goldstone, B. (2008). The paradox of space in postmodern picturebooks. In: Sipe, L.; Pantaleo, S. (eds.). *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-referentiality* (pp. 117-129). New York: Routledge Research in Education.

Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. London/New York: Methuen.

Lacombe, B. (2015). *Era Uma Vez*. Tradução Lavinia Fávero. São Paulo: Positivo.

Linden, S. V. der (2015). *Livro-álbum(s)*. Barcelona: Ekaré/ Banco del Libro / Variopinta Ediciones.

Ramal, A. C. (2002). *Educação na cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem*. Porto Alegre: ARTMED.

Sabuda, R. (2009). Robert Sabuda Background. Disponível: http://robertsabudaproject.blogspot.com/2009/10/robert-sabuda_15.html. Consultado no dia 15 janeiro 2019.

Taberner Sala, R. (2017). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. In: Ramos, A. M. (org.) *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 181-200). Porto: Tropelias & Companhia.

Un clásico en *pop-up* sobre clásicos de miedo: *¿Mamá?* de Maurice Sendak, Arthur Yorinks e Matthew Reinhart

Rosa Tabernero Sala

Grupo de investigación ECOLIJ

Universidad de Zaragoza

Resumen: De los numerosos estudios que ha suscitado la obra de Maurice Sendak, quizá sea *Mommy?* (Michael di Capua Books/ Scholastic, 2006) el libro sobre el que la crítica menos haya escrito. *Mommy?* es uno de los últimos trabajos de Sendak en colaboración, esta vez con otros dos autores: Arthur Yorinks y Matthew Reinhart. Se trata de un *pop-up* basado en la obra teatral de Arthur Yorinks, *It's Alive*, estrenada en 1990. *Mommy?* puede acercar al lector a una suerte de testamento artístico del maestro del álbum puesto que en él se contienen las claves que definen su universo, claves que remiten de manera autorreferencial a los principales hitos de su concepción poética. Este capítulo profundiza en tres aspectos fundamentales en la construcción del discurso: el movimiento animado, la dimensión espacial de la acción y la ruptura de niveles ficcionales.

Palabras clave: Sendak; *Mommy?*; *pop-up*; universo poético; discurso autorreferencial.

Mommy? de Maurice Sendak, Arthur Yorinks y Matthew Reinhart

De los numerosos estudios que ha suscitado la obra de Maurice Sendak, quizá sea *Mommy?*⁶⁵ (Michael di Capua Books/ Scholastic, 2006) el álbum sobre el que la crítica menos haya escrito. *Mommy?* es uno de su últimos

65 Existe una edición del Reino Unido en el que cambia la ortografía: *Mummy?* Nos referiremos a la obra en adelante por el título estadounidense o por la traducción española *Mamá?*

trabajos en colaboración, esta vez con otros dos autores: Arthur Yorinks y Matthew Reinhart. Se trata de un libro *pop-up* basado en la obra teatral de Arthur Yorinks, *It's Alive*, estrenada en 1990. Así lo refiere Yorinks en una entrevista llevada a cabo por Jenny Shank en 2018:

The pop-up book *Mommy?* was one of your previous collaborations with Maurice Sendak. You've worked for years in theater, opera, and dance. Is a pop-up book in any way like a theatrical performance? Most times, yes. In the case of *Mommy?* it literally is a theatrical performance, so to speak, as its origin was a play I wrote which Maurice designed. The play is called *It's Alive*, and had its premiere in New York City in the 1990s. The narrative of our pop-up book is simply a shrunken down version of the play⁶⁶.

La historia se centra en un niño que, para buscar a su madre, entra en la casa del Dr. Frankenstein. A medida que avanza por las habitaciones, se encuentra con varios personajes de las historias de terror clásicas: el vampiro con la imagen de Nosferatu, Frankenstein, la Momia, El hombre lobo y, finalmente, encuentra a su madre/momia en la novia de Frankenstein. A cada monstruo le pregunta: “¿Mamá?”, antes de proceder a desactivar el terror que pueda infundir de un modo natural. Los monstruos adquieren vida al mismo tiempo que se abre la página que construye cada uno de los habitáculos que el bebé, vestido con un pijama azul y una gorra roja, visita en busca de su madre. Con una mirada traviesa, formula la pregunta del título a los monstruos que van apareciendo. Así, los personajes estilizados y suavizados de las criaturas Nosferatu se despliegan en 3-D para amenazar al niño, pero el niño con sus bromas continúa la búsqueda. Frankenstein se prepara para pisotearlo pero el bebé tira de los pernos del cuello y el monstruo se asusta. En su encuentro con el Hombre Lobo, estira los pantalones vaqueros del monstruo para revelar sus calzoncillos mientras el duende se ríe. En la página más complicada de la ingeniería de Reinhart, el niño, en esta ocasión no tan inofensivo, hace girar las envolturas blancas de una “momia” egipcia, en una suerte de artillugio giratorio. El título es la única palabra del libro hasta la conclusión, cuando la Novia de Frankenstein finalmente responde a la pregunta. Los niños que vencen a los monstruos son una especialidad de Sendak desde *Donde Viven los Monstruos* hasta *Brundibar*.

66 <https://www.barnesandnoble.com/blog/kids/maurice-sendaks-presto-zesto-in-limboland-arthur-yorinks-on-collaborating-with-the-late-great-author/>

Arthur Yorinks, uno de los coautores, ha escrito y dirigido para ópera, teatro, danza, cine y radio y es autor de más de treinta y cinco libros aclamados y galardonados, incluido *Hey, Al*, un libro para niños, que obtuvo la Medalla Caldecott en 1987. Además de su carrera literaria, es considerado una de las principales figuras en la reinención del audio teatro.

En la década de 1990, Yorinks colaboró con Maurice Sendak para formar *The Night Kitchen Theatre*. Durante casi diez años, desarrollaron, crearon y produjeron obras convincentes que culminaron en una nueva producción de la ópera de Hans Krasa, *Brundibar*, con un libreto en inglés de Tony Kushner. *Mommy?* fue un gran éxito de ventas del *New York Times* mientras que *Making Scents*, su nueva novela gráfica, se publicó en junio de 2017. *Presto y Zesto en Limboland*, su colaboración con Maurice Sendak, se publicó en septiembre de 2018 sobre un manuscrito encontrado entre los papeles de Sendak. Yorinks completó recientemente una comisión de la Fundación Maurice Sendak para adaptar Sendak's *Where the Wild Things Are* para el escenario. El New Victory Theatre producirá el estreno mundial en el otoño de 2020⁶⁷.

Matthew Reinhart se define a sí mismo como autor de libros infantiles, ilustrador e ingeniero de papel. Gaëlle Pelachaud (2010; 2016) hace referencia a este creador como uno de los artistas del papel más representativos de la actualidad, además de destacar su colaboración con el gran maestro del *pop-up*, Robert Sabuda. Pelachaud (2016: 140) transcribe las palabras con la que Reinhart relata la naturaleza de su trabajo:

J'adore travailler. Je crée le design, la sculpture et je fais des recherches, la structure de l'ouvrage et le texte. Trouver les informations sur le sujet le caractère des personnages, le plus difficile est de tout rassembler. Chaque mécanisme est d'abord regroupé sur une seule page, puis ainsi de suite nous construisons toutes les pages. J'apprécie particulièrement quand tout fonctionne.

Matthew Reinhart es autor de obras de *pop-up* de gran relevancia en el panorama actual. Destacables son, por ejemplo, *The Pop-up Book of Phobias* (Books of Rob Weisbach, 1999); *Encyclopedia Prehistorica: Dinosaurs* (Pabilo, 2005) junto a Robert Sabuda; *Star Wars. A pop-up Guide to the Galaxy* (Orchad Books, 2007); *Pixar: A Pop-Up Celebration* (Disney, 2017)

67 <https://www.arthuryorinks.com/about>

o *The Nightmare Before Christmas* (Disney, 2018) sobre la icónica película de Tim Burton.

Así pues, sobre el guión de Arthur Yorinks y con la arquitectura de Mathew Reinhart se gesta la propuesta de Maurice Sendak que adquiere una gran trascendencia por lo que supone en la evolución del universo de este autor, un universo que arranca de sus colaboraciones con Ruth Krauss en 1952 y que continúa con *Where the Wild Things Are (Donde Viven los Monstruos)* (1963), publicado en Estados Unidos por Harper & Row y convertido en uno de los grandes clásicos de la literatura infantil.

Maurice Sendak (Brooklyn, 1928-Connecticut, 2012) perteneció a una familia judía de origen polaco. Fue un escritor e ilustrador de literatura infantil que ofreció una visión de la infancia que se adentra en el mundo onírico y trata sobre lo prohibido, la libertad y la obediencia, entre otros temas. Su pasión por la ópera, el teatro, la escenografía y el cine se reflejó en la concepción de sus obras y es en *Mommy?* donde quizá se resuman las pasiones del autor, sus aficiones, sus lecturas, sus experiencias y, en definitiva, su personal concepción de la infancia.

Tal como hemos expuesto en estudios anteriores (Taberner, 2014; 2016), el universo de Sendak y su condición de clásico se sustenta en dos ideas fundamentales. En primer lugar, Sendak cree en la infancia y en su poder de interpretación y desde ahí escribe e ilustra, compone sus obras. Significativa es la aportación de Art Spiegelman, quien destaca esta perspectiva en el formato de novela gráfica dejando estas palabras en la boca de M. Sendak: "En réalité l'enfance est riche, esentielle, mystérieuse, profonde. J'ai un très vif souvenir de la mienne. Je savais des choses terribles. Mais il ne fallait pas les dire aux adultes. Ça les aurait faire peur..." (Spiegelman, 2006, p. 85).

El propio Sendak en distintas ocasiones manifestó esa fe en la solvencia de la infancia. Así, en la entrevista que concedió a W. Lorraine⁶⁸ habla de esta concepción:

68 Citamos a través de la reproducción que *Imaginaría* (núm. 314; Mayo 2012) realizó en homenaje a Maurice Sendak de una entrevista publicada hace más de 30 años en el primer número de la revista *Parapara*, ejemplar editado por el Banco del Libro (Sección Venezolana de IBBY), el Proyecto Interamericano de Literatura Infantil (PILI) y el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela (Caracas, junio de 1980). <http://www.imaginaría.com.ar/2012/05/maurice-sendak-1928-2012/>

Hay toda una teoría relativa a la infancia de la cual todos parten y cuando se trata de un libro ilustrado tratan de descubrir si se han seguido las “reglas” acerca de lo que se supone es correcto y saludable para los niños. Esto entra en conflicto, todo el tiempo, con esas cosas que son misteriosas. Los niños no necesitan de un enfoque pedante de los libros. Los niños son mucho más universales en sus gustos y pueden tolerar ambigüedades, peculiaridades y cosas ilógicas. Llegan a su inconsciente y las enfrentan lo mejor que pueden. (...) La ansiedad proviene de los adultos que sienten que el libro debe acatar un conjunto ritual de ideas acerca de la infancia, y se sienten inquietos si este acatamiento no se cumple. Un conflicto muy importante se suscita porque el artista no tiene en cuenta reglas específicas. El artista tiene que ser un poquito desconcertante, un poquito salvaje y un poquito desordenado (Lorraine, 2012).

Más adelante, siguiendo con sus respuestas dentro de la misma entrevista, Sendak hace referencia a uno de los presupuestos de lo que debe partir la literatura infantil, la idea del adulto escondido que plantea Perry Nodelman (2008, pp. 76-81) como una de las líneas que explican la esencia de la Literatura Infantil. Detrás de toda creación dirigida a los niños, existe un adulto que revive o recupera un concepto de infancia que procede del recuerdo y, por otra parte, la dualidad en que se mueve el discurso literario infantil adquiere su máxima representación en la combinación de texto o imagen de tal modo que es esta última la que proyecta una sombra mucho más compleja del sentido que la que marca aparentemente el propio texto.

El artista pone elementos en su obra que vienen de lo más profundo de sí mismo. Los toma de una vena peculiar de su infancia, siempre abierta y viva. Este es un don especial. Él comprende que los niños saben más de lo que la gente supone. Los niños están dispuestos a enfrentarse con temas dudosos que los adultos quisieran que no conocieran. (...) Todo lo que tratamos de hacer seriamente es hablarles acerca de la vida ¿Qué hay de malo en esto? Y, de todas maneras, ya saben de la vida (Lorraine, 2012).

Esa confianza suma en la competencia del lector infantil se agudiza cuando defiende que un buen libro para niños cuando debe ser, ante todo, honesto, debe decir la verdad.

En el informe que elabora Marcela Carranza (2007), se recogen afirmaciones del propio Sendak en este sentido. Así mismo, Mónica Klibanski⁶⁹ (2012)

69 Citamos desde la referencia de la autora a la obra de M. Sendak: *Caldecott & Co.: Notes on Books and Pictures*. Harper & Collins 1988.

presenta un espléndido estudio de la obra de Sendak y se detiene en cómo concibe Sendak la infancia, lo cual redundaría en esa idea de la confianza en la competencia del lector. Para Sendak, los niños conviven con la angustia y los miedos y la mejor manera de dominarlos es la fantasía.

Por otra parte, Sendak defendió en todo momento la concepción del álbum como arte. Así autores como M. Salisbury y M. Styles (2012, p. 21) entienden que a Sendak se le debe la invención del álbum como género y la conversión de este último en arte. Del mismo modo, Sophie Van der Linden (2006, p. 17; 2013, p. 113) explica a Sendak como el comienzo del álbum moderno en su modalidad narrativa a través de *Donde Viven los Monstruos*. En la ya citada entrevista de W. Lorraine, habla de su concepción del álbum y de cómo este debe ofrecer un discurso sin costuras en el que colaboren palabra e imagen:

No se debe hacer jamás la misma cosa, no debe jamás ilustrarse exactamente lo que está escrito. Debe dejarse espacio en el texto para que la ilustración cumpla su función. Luego, se puede regresar a las palabras y entonces dan lo mejor de sí y la imagen cobra toda su dimensión. (...) Un libro ilustrado debe tener, cuando está terminado, ese aspecto de inconsútil (Lorraine, 2012).

2. *Mommy?* Claves de lectura

No son demasiados los estudios sobre Sendak que se detienen en *Mommy?*. Se podría mencionar incluso que el propio Sendak no se refirió en exceso a esta obra quizá, entre otras razones, por ser ya uno de sus últimos proyectos de autoría compartida. Así, por ejemplo, en el último libro editado por Peter C. Kunze (2016), *Conversations with Maurice Sendak*, apenas existen menciones a este libro. Por otra parte, la crítica tampoco se ha ocupado de esta obra, más allá de las referencias a una obra de arte dentro del *pop-up*. Sin embargo, el análisis de *Mommy?* puede acercar al lector a una suerte de testamento artístico del maestro del álbum, puesto que, en él, se contienen las claves que definen su universo, claves que remiten de manera autorreferencial a los principales hitos de su concepción poética.

Mommy? supone una aproximación a una de las premisas de las que parte Sendak en su creación. Para él, la materialidad del libro es fundamental, porque el libro, ante todo, es un objeto. Así, en la entrevista con Virginia Havilland (1970), él mismo relata su experiencia cuando recuerda cómo fue su relación primera con uno de los títulos que marcaron su trayectoria:

No porque me impresionara Mark Twain: sencillamente es que era un objeto muy bello. Luego vino el olisqueo. Creo que mi manía de oler los libros empezó con *El Príncipe y el Mendigo*. Lo olí porque estaba impreso en un papel especialmente bueno, a diferencia de los Big Little Books de Disney que me habían regalado hasta ese momento [mostrar imágenes], que estaban impresos en papel muy pobre y olían pobremente. *El Príncipe y el Mendigo* no solo olía bien sino que tenía una cubierta laminada, que brillaba. Lo abrí. Y recuerdo que pensé que era muy sólido. Quiero decir, que estaba muy bien cosido, muy apretado. Recuerdo también que traté de morderlo, que imagino que no es lo que tenía en mente mi hermana cuando me lo compró. Lo último que hice fue leerlo. No estaba mal, pero creo que ahí comenzó mi pasión por los libros: por tenerlos, y por hacerlos. (Kunze, 2016, pp. 21-35)⁷⁰

Sin duda, es la experiencia sensorial la que marca la aproximación al acto de leer y es la perspectiva objetual la que estará presente en cada una de las reflexiones del autor acerca de su creación. En este marco, siendo fiel a sus referentes literarios entre los que ocupa un lugar destacado Beatrix Potter, se instaura como línea argumental el concepto de viaje, de búsqueda, tan propio de la infancia y tan arraigado en los relatos de tradición oral, tradición que Sendak conoce a la perfección. Numerosas son las entrevistas en las que el autor habla de su infancia y en cómo ella se refleja en sus libros (Cf. Lanes, 1980; Lorraine, 2012, por ejemplo) y, en este sentido, quizá sea *Mommy?* una de las obras que mejor resume esa concepción de la infancia reflejada en el personaje protagonista, un bebé vestido con un pijama azul y un gorro rojo que emprende un camino en soledad para buscar a su madre. Como Max, en *Donde Viven los Monstruos*, o Miguel, en *La Cocina de Noche* o el protagonista de *Sopa de Pollo Con Arroz*.

De este modo, *Mommy?* requiere una mayor atención en lo que supone la expresión máxima del ejercicio de autorreferencialidad en la obra de Sendak, tal como indica E. Dresang (2008: 50) en la interpretación autoparódica que realiza del *pop-up* sobre *Donde Viven los Monstruos*. Dresang insiste en el relato de Sendak sobre la inestabilidad emocional de su madre y en cómo en la edad adulta tanto su hermano como él mismo llegaron a interpretar. La madre de *Mommy?* ya no es la madre de Max, la que después de castigarlo, le espera con la cena que todavía estaba caliente.

70 Seguimos la traducción ofrecida por Ellen Duthie en "Lo leemos así" (<https://loleemosasi.blogspot.com/2017/07/que-leyo-maurice-sendak-de-nino-cuatro.html>)

En el mismo universo onírico al que Sendak es tan aficionado, la madre ahora es la novia de Frankenstein en una imagen fiel a la subversión con la que Sendak refleja las relaciones maternofiliales. El lado oscuro de la infancia (Kiblanski, 2012) se refleja ahora en esa imagen monstruosa y humorística de la madre, imagen que también existe.

The term “children’s illustrator” annoys him, since it seems to be little his talent. “I have to accept my role. I will never kill myself like Vincent Van Gogh. Nor will I paint beautiful water lilies like Monet. I can’t do that. I’m in the idiot role of being a kiddie book person.” He and Eugene never considered bringing up children themselves, he says. He’s sure he would have messed it up. His brother felt the same way: after their childhood, they were too dysfunctional. “They led desperate lives,” he says of his parents. “They should have been crazy. And we – making fun of them. I remember when my brother was dying, he looked at me and his eyes were all teary. And he said, ‘Why were we so unkind to Mama?’ And I said, ‘Don’t do that. We were kids, we didn’t understand. We didn’t know she was crazy’⁷¹.

La intertextualidad, por otra parte, constituye uno de los rasgos más destacados de esta obra, fiel a los presupuestos estéticos de Sendak. Referentes literarios se unen a los cinematográficos, mostrando, una vez más, la necesidad de volver una y otra vez sobre la cultura popular, sobre la televisión, cómic o películas y personajes de animación, como Mickey Mouse, uno de los iconos de su obra (cf. Kunze, 2016). Por las páginas de *Mommy?*, desfilan personajes como Nosferatu, Frankenstein, la Momia, el Hombre Lobo o la propia novia de Frankenstein. Así, estudiosos como Lawrence R. Sipe (2008), Lawrence Sipe y Sylvia Pantaleo (2008) o María Nikolajeva mencionan la importancia de este elemento en el álbum para niños y, por ende, en la formación de lectores literarios. La intertextualidad tan característica de Sendak, unida a la tendencia del autor a reflejar la angustia y el miedo de la infancia y la necesidad de domesticar monstruos y de enfrentar los, se manifiesta en esta obra en clave de humor. Volvemos a las palabras de Sendak (*Stories my father told me*. 1998) que recoge Mónica Kiblanski (2012):

Se hace hincapié acerca de que los niños son miedosos, como si nosotros los adultos no nos asustáramos. Por supuesto que nos asus-

⁷¹ Entrevista de Emma Brockes (2011) <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/02/maurice-sendak-interview>

tamos. Yo me asusto cuando miro un programa de televisión sobre vampiros. No puedo dormirme. Esto nunca se acaba. Nosotros nos hacemos mayores, conocemos más cosas, y sin embargo tenemos miedo. Ciertamente, nosotros queremos proteger a nuestros niños de las nuevas y dolorosas vivencias que están más allá de su comprensión emocional y de la angustia intensa; al punto de querer impedir su prematura exposición a tales experiencias. Esto es obvio. Sin embargo, lo que es obvio – y que muy frecuentemente se pasa por alto – es el hecho de que durante los primeros años de vida los niños conviven familiarmente con las emociones perturbadoras; el miedo y la angustia son una parte intrínseca de su vida diaria, ellos sobrellevan continuamente la frustración como mejor pueden. Y es a través de la fantasía que ellos pueden hacer catarsis. Es el mejor medio que tienen para dominar sus cosas salvajes.

3. *Mommy?* como libro objeto. El terror en la infancia

Si Sendak vuelve una y otra vez sobre los temores de la infancia y sobre ellos construye obras maestras como *Donde Viven los Monstruos* o *Al Otro Lado*, obras en las que la niñez y la muerte se convierten en compañeros de viaje, en *Mommy?*, insiste en la combinación de contrarios, aunando espacios como el cementerio y personajes que inspiran en el imaginario del lector no ya miedo sino terror. Conviene recordar, a este respecto, las palabras de Lovecraft (2017) en su ensayo sobre el terror:

Cuando a esta sensación de miedo y mal se le suma de forma superlativa la inevitable fascinación del asombro y la curiosidad, nace un cuerpo compuesto de intensa emoción e Imaginativa provocación cuya vitalidad debe necesariamente persistir tanto como la propia raza humana.

Así, en *Mummy?*, se propone un viaje de un bebé en busca de su madre que parte del cementerio para encontrarse en cada una de las dobles páginas con un juego humorístico con los personajes más característicos de las historias de terror. En esta línea, curiosidad, asombro, descubrimiento y desmitificación a través del juego ridiculizador son rasgos que definen el devenir de este *pop-up* que recupera las sensaciones lúdicas de Halloween, de ese “¿truco o trato?” tan propio de la infancia en la irrefrenable necesidad de domesticar el miedo más profundo. En este sentido, la concepción de *Mommy?* como obra coral en el que la ingeniería de papel es fundamental implica conferir naturaleza material al concepto de “susto” que solo

adquiere concreción a través de la invasión del espacio del lector, lo que Genette (2004) denominó metalepsis en las estrategias literarias (cf. Zavala, 2014; Taberero, 2019). La combinación entre el formato *pop-up* y la presencia de solapas en la parte derecha de cada doble página solicita la interacción del lector infantil que irá descubriendo distintos escenarios a través de la manipulación los variados detalles con los que intervenir en el plano de la ficción. El libro se convierte en un juguete, otro de los tópicos de la obra de Sendak, puesto que no hay que olvidar que, en sus inicios, se dedicó a la construcción de juguetes junto a sus hermano y a la decoración de escaparates. No resulta difícil, en esta línea, hacer referencia al concepto de lector jugador de Appleyard (1991) que recupera Meni Kanatsouli (2012, p. 34) cuando intenta clasificar los libros infantiles en virtud de su concepto lúdico como estrategia discursiva. En *Mommy?*, el lector debe jugar con el objeto, descubrir las diferentes solapas y dejarse invadir por los detalles escondidos, sorprenderse por la emergencia de los monstruos en cada una de las páginas y, en definitiva, interactuar con la propuesta física para construir el discurso. Esta concepción del lector infantil conduce a la consideración del propio artificio como una herramienta para distinguir entre realidad y ficción a través del juego y de las posibilidades de la relectura. Así lo refiere Ellen Duthie (2017, p. 6):

¿Puede funcionar una sorpresa a pesar de conocerse de antemano qué será y cuándo llegará?

Conforme a la idea de *spoiler* habría que responder que no. Y, sin embargo, una parte esencial del placer que experimentan los niños con este tipo de literatura tiene que ver con la lectura “otra vez” de un mismo libro y con la paradójica anticipación de una sorpresa ya conocida de antemano pero esperada con fruición.

¿Y qué es exactamente lo que ha pasado? Ni más ni menos, que nos han enseñado a jugar a la ficción. No es exactamente que la sorpresa nos siga sorprendiendo a la segunda y a la tercera; es que nos produce satisfacción y placer conocer el mecanismo de la sorpresa. (...) Sentimos el placer de haber descubierto un patrón, de saber reconocerlo y crearlo.

Desde la perspectiva objetual, *Mommy?* define sus estrategias discursivas en una obra coral que podría identificarse como una de los títulos en los que Sendak, dotando de vida a la idea de Yorinks y con la colaboración de la ingeniería de papel de Reinhart, recoge las constantes de su universo a

modo de cierre en el telón de fondo, como se ha comentado anteriormente, de una obra autorreferencial que vuelve sobre el tema de *Donde viven los monstruos* ofreciendo otro tipo de “terroríficos” monstruos intertextuales, un Max que, en este caso, aparece como bebé inocente que busca a su madre y una madre que se muestra, esta vez sí, bajo la apariencia de la novia de Frankenstein. Si en *Donde Viven los Monstruos*, la madre de Max lo envía a la cama sin cenar, ofreciendo ese lado oscuro de la relación maternofilial, en *Mommy?*, se vuelve a incidir en este aspecto desmitificando el terror que puede infundir la imagen de la madre a través de la trayectoria desmitificadora del bebé que ha logrado desde la ingenuidad domesticar el terror con gestos totalmente ordinarios: poner el chupete a Drácula, desajustar los bornes de Frankenstein, estirar de una de las cintas de la momia o bajar los pantalones al hombre lobo, en una muestra de ridiculización humorística que se sintoniza con el estilo de Sendak marcadamente caricaturesco en ocasiones.

Conviene destacar tres aspectos del universo de Sendak que, en *Mommy?*, adquieren especial relevancia por la incorporación de la tercera dimensión del formato *pop-up*.

En primer lugar, *Mommy?* es una obra en la que el movimiento es la forma de la historia. El viaje del bebé adquiere características espaciales y desborda los límites del libro. Sendak siempre manifestó su admiración por Caldecott (Cf. Sendak, 1988) en este aspecto y reflejó esta obsesión en la necesidad de dotar de ritmo a las historias, de combinar palabras y silencios para dotar a cada uno de los códigos de su espacio de significación. En este *pop-up*, el relato verbal consta solo de dos palabras puesto que los personajes y su ocupación del espacio unido al paso de página construyen el sentido último de la obra y su peculiar tempo en el efecto de la sorpresa. Conviene reparar en los efectos de sonoridad que se establecen entre *mummy*, *mommy* y la denominación de la momia, desarrollando un juego de significantes homónimos con significados distintos a manera de dilogía buscada con perfil humorístico. Llevado por su amor a la música, Sendak siempre prestó especial atención a la cadencia de las palabras con las que construía el discurso. El relato camina entre los efectos de tensión y distensión, propios del paso de página, hasta llegar al momento de mayor tensión en el encuentro de la madre. Se produce entonces la reunión de todos los personajes y el desbordamiento del espacio del libro para invadir el espacio del lector.

En segundo lugar, adquiere gran relevancia en *Mommy?* el concepto espacial del libro (Cf. Packovská, 2017). Sendak siempre estuvo vinculado e influido por la música, el teatro y la ópera (Pelachaud, 2010; Corsaro, 2013, p. 132) y, en esta obra, el libro se convierte en un escenario teatral en el que se desarrollan las diferentes escenas en la secuenciación de las dobles páginas dotadas del movimiento que implica la emergencia de las diferentes figuras.

El lector debe detenerse en cada uno de los espacios e interactuar con las acciones que el objeto le sugiere para jugar con el objeto y construir de esta manera el discurso. No está la propuesta muy lejos de los escenarios que uno de sus contemporáneos, Edgar Gorey, creó para la obra de teatro *Dracula*⁷².

Por último, queda por exponer la construcción del sentido del libro en torno al procedimiento de la metalepsis (cf. Genette, 2004; Zavala, 2014; Taberner, 2019). Los personajes invaden el espacio del lector, recuperando sensaciones infantiles propias de Halloween a través del juego desmitificador.

Son las extremidades de los monstruos las que superan los límites físicos del libro para ocupar un espacio que no le es propio. En todo caso, las referencias intertextuales gravitan sobre la historia de cada uno de los personajes para dibujar una atmósfera de terror que termina disolviéndose a través de la desmitificación humorística. El punto de mayor complejidad estructural, en lo que a movimiento se refiere, llega de la mano de Reinhart en la escena de la momia, doble página en la que las solapas esconden sorpresas inesperadas, animales peligrosos y seres siniestros presididos por la momia y se incorpora un mecanismo por el que el bebé enrolla y desenrolla las vendas del personaje divirtiéndose a su antojo. Se introduce así un elemento nuevo como la textura de la vestimenta de la momia, un elemento que camina en la línea la lectura lúdica con la intervención de todos los sentidos.

4. Para terminar

Desde *Donde Viven los Monstruos* hasta *Brundibar*, Sendak ha creado a niños que dominan a los monstruos y *Mommy?* no deja de constituir una suerte de cierre con el que el autor vuelve a Max y presenta al lector una evolución de su gran tema, esta vez centrado en la figura de la madre. En combinación con los efectos del papel de Reinhart y el guión de Yorinks, Sendak recoge en este *pop-up* su concepción de los libros infantiles más depurada puesto que, en

⁷² Se puede consultar a este respecto la obra editada por Hardcover: *Dracula: A Toy Theatre* (2007).

él, se reflejan sus ideas sobre la lectura y el lector infantil. Así, juego, movimiento, animación, humor, desmitificación, cultura popular, relaciones maternofiliales, niñez y muerte, entre otros elementos, desfilan por unas páginas en las que el lector se detiene en el descubrimiento de grandes personajes y pequeños detalles como ingredientes extraños en vasos inquietantes, libros de hechizos, cerditos que duermen debajo de una escalera o sarcófagos cubiertos de jeroglíficos, por ejemplo.

En definitiva, las palabras con las que el gran maestro respondía a Mónica Kiblanski (2012) sobre su concepto de la infancia y sobre la proyección de su propia experiencia en su universo poético sirven para definir lo que supone *Mommy?*:

La única verdadera felicidad en mi vida es dibujar. Todo lo que me atormenta se desvanece cuando lo hago, porque es lo que quiero hacer y sé que lo hago bien. Por qué quedé fijado en la niñez, no lo sé. Quizá porque en el fondo no creo en esa demarcación, o porque creo que [a los chicos] se les debe hablar de otra manera, se les puede decir cualquier cosa mientras sea verdad. O quizá porque, supongo, que es en la infancia donde se quedó mi corazón.

Referencias bibliográficas

Appleyard, J. A. (1991). *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge UP.

Carranza, M. (2007). Informe sobre Maurice Sendak. *Imaginaria*, 222. <http://imaginaria.com.ar/22/2/sendak.htm> (Consultado a 05/09/2019).

Corsaro, F. (2013). On stage: theater, opera, and ballet. M&M (Maurice and me). En Schiller, Justin G. and David, Dennis M.. *Maurice Sendak. A celebration of the artist and his work* (pp. 132-150). New York: Abrams.

Dresang, E. (2008). Radical change theory, Postmodernism and Contemporary Picturebooks. En Sipe, L. y Pantaleo, S. *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (pp. 41-54). New York: Routledge.

Duthie, E. (2017). El juego de la ficción en acción. *Fuera [de] Margen*, 20, 6-7.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kanatsouli, M. (2012). Games inside Books for Young Children Bookbird. *A Journal of International Children's Literature*, Volume 50, Number 4, 33-40.

- Klibanski, M. (2012). Maurice Sendak y las profundidades de la infancia. [https://www.educ.ar/noticias/106321/maurice-sendak-y-las-profundidades-de-la-](https://www.educ.ar/noticias/106321/maurice-sendak-y-las-profundidades-de-la) (Consultado a 05/09/2019).
- Kunze, P. C. (ed) (2016). *Conversations with Maurice Sendak*. University Press of Mississipi.
- Lanes, S. G. (1980) *The Art of Maurice Sendak*. New York: Abradale Press.
- Linden, S. V. der (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Vela: L'atelier du poisson soluble.
- Linden, S. V. der (2013). *Album[s]*. Paris: Éditions de Facto.
- Lovecraft, H. P. (2017). *El Terror en la Literatura*. Madrid: Austral.
- Nikolajeva, M. and Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York and London: Garland.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Pacovská, K. (2017). *Fragments de Mis Pensamientos*. Basauri: Bonito editorial.
- Pelachaud, G. (2010). *Livres Animés du Papier au Numérique*. Paris: L'Harmattan.
- Pelachaud, G. (2016). *Livres Animés. Entre Papier et Écran*. Paris: Pyramid.
- Salisbury, M. & Styles, M. (2012). *El Arte de Ilustrar Libros Infantiles*. Barcelona: Blume.
- Sendak, M. (1988). *Caldecott and Co. Notes on Books and Pictures*. Michael di Capua Books, Farrar, Straus & Giroux.
- Sipe, L. R. (2007). *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. Teachers College Press.
- Spiegelmann, A. (2006). In the dumps. *La Revue des Livres pour Enfants*, 232: 84.
- Taberero Sala, R. (2019). Descubriendo lo oculto: el espacio del lector en los libros de solapas. En Taberero Sala, R. (Ed.). *El Objeto Libro en el Universo Infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 73-85). Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Taberero Sala, R.; Calvo Valios, V. (2016). El Universo de Maurice Sendak: Una nueva manera de representar la infancia. *Cultura, lenguaje y representación*, 16 - 2, 85.
- Taberero Sala, R. (2014). La metáfora como eje constructor del universo narrativo de Maurice Sendak. En AA. VV. *Max et les Maximonstres a 50 ans. Réception et influence des oeuvres de Maurice Sendak en France et en Europe* (pp. 160 - 175). Paris: BNF - Centre National de la littérature pour la jeunesse.
- Zavala, L. (2014). El extraño caso de la metalepsis. Una aproximación tipológica. http://www.academia.edu/9584773/El_extraño_caso_de_la_metalepsis_una_aproximación_tipológica (consultado a 8/08/2019).

Os clásicos desde a visión vangardista de Květa Pacovská

Carmen Franco-Vázquez

Marta Neira-Rodríguez

(Grupo LITER21-Instituto de Ciencias da Educación - Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo: Despois de destacar brevemente a importancia de Květa Pacovská no eido do libro obxecto e de lembrar que se entende por contos clásicos, neste traballo, analízanse as ilustracións vangardistas que esta artista realizou para cinco contos clásicos. Faise unha análise do tipo de imaxes máis habituais e do seu grao de iconicidade, así como un paralelismo entre as ilustracións de Pacovská e as obras dalgúns dos artistas do século XX que lle serviron de referencia. Os contos analizados son: *The Little Match Girl*, a partir do conto de Andersen; *Hansel & Gretel*, *Caperucita Roja* e *Cenicienta*, a partir dos contos dos Irmáns Grimm e Charles Perrault, e *Pierino & Il Lupo*, de Serguéi Prokófiev.

Palabras-chave: contos clásicos; iconicidade; Květa Pacovská; visión vangardista.

Introdución

Květa Pacovská é unha pintora, deseñadora gráfica, ilustradora e escritora nada na República Checa, no seo dunha familia de artistas⁷³, en 1928, e que se converteu nunha das artistas plásticas máis consolidadas no seu país, especialmente grazas as súas obras no ámbito da ilustración europea, mais tamén con recoñecemento mundial tanto como artista pictórica como escultórica.

⁷³ O seu pai era cantante de ópera e súa nai profesora de francés.

Xunto co nome de artistas como Peter Newels, Bruno Munari, Leo Lionni, Jean Brunhoff ou Maurice Sendak o de Pacovská é, como sinalou Tabernerero Sala (2017, p. 84), unha das “referências incontornáveis da importancia do soporte material na construción do discurso, tanto no libro-álbum como no libro ilustrado”.

Con todo, dicir o nome desta artista é sinónimo de falar de creatividade feminina nos libros obxecto, entendendo como tales, a grandes trazos e se entrar nunha definición minuciosa, aqueles que revelan “inúmeras potencialidades do punto de vista da atracción dos lectores em diferentes fases do seu proceso de formación, seduzindo-os pelas formas, pelas cores, pelos sons e pelas propostas de interacción” (Ramos, 2017, p. 21).

Neste traballo, faise unha análise, sobre todo, dende o punto de vista plástico, da achega feita por Pacovská aos contos clásicos, entendendo como tales “aqueles contos de transmisión oral que recolleron Perrault en Francia (1697), os irmáns Grimm en Alemaña (1812) e Andersen en Dinamarca (1835-1872), dirixidos igualmente á nenez e aos adultos”, escritores que “conseguiron impoñer na Europa Occidental as versións que recolleron, de xeito que foran esquecidas outras moitas variantes propias de cada pobo” (Roig e Domínguez, 2005, pp. 14-15)

2. A produción de Kěta Pacovská e a súa achega aos contos clásicos

Květa Pacovská acadou recoñecemento coas ilustracións realizadas para a edición alemá de Momo (1973), de Michael Ende, se ben ela xa comezara ilustrando textos alleos nos anos cincuenta. Malia o dito, non foi até os noventa do século XX, cando, da man da editorial alemá Ravensburger, se inseriu na creación de produtos literarios propios que, nas súas orixes, non auguraban o éxito que terían con posterioridade, tal como lembra a autora nalgunha entrevista:

Tuve que esperar bastante tiempo antes de que se decidieran a hacerlo [publicar el primer libro]. Incluso el propio editor dijo que posiblemente iba a ser el primer y último libro que haríamos allí. Pero luego ocurrió el milagro. Se vendió toda la edición y fue premiado en Alemania. Fue ese éxito lo que me permitió hacer más libros con esa editorial. Mi pequeño ‘proyecto’ trataba, en primer lugar, sobre los números y, en segundo, sobre los colores, las formas y el alfabeto; después también había un libro sobre cómo hacer un amigo de papel (Stanton, 2007, p. 10).

Tratábase de títulos que podían e poden ser percibidos polos diferentes sentidos (visto, oído, olfacto, gusto e tacto) e que

Algunos se leen a través del tacto: uno puede sentir si la superficie de las páginas es lisa o rugosa y ello influye en sus pensamientos. También se puede entrar en un libro, si a uno le apetece. Y los que no deseen esforzarse mucho, pueden sólo ver las imágenes (Oybin, 2017, s.p.)

Pénsese nos títulos *Eins, Fünf, Viele* (Ravensburger Buchverlag, 1990), *Der Kleine Blumenkönig* (Neugebauer, 1992), *Grün, Rot, Alle* (Ravensburger Buchverlag, 1992), *Mitternachtsspiel* (Neugebauer, 1992), *Rond Carré* (Seuil Jeunesse, 1994), *Rund und Eckig* (Ravensburger Buchverlag, 1994), *Alphabet* (Ravensburger Buchverlag, 1996), *Jamais Deux Sans Trois* (Seuil Jeunesse, 1996), *Tour à Tour* (Seuil Jeunesse, 1996), *Le Felu Sans Couleur* (Nord Sud, 1998) ou *Corne-rouge* (Seuil Jeunesse, 1999), publicados nos anos noventa, ou en *Punctuation* (Seuil Jeunesse, 2004), *Commen Je m'appelle* (Seuil Jeunesse, 2004), *Un Livre Pour Toi* (Seuil Jeunesse, 2004), *À l'infini* (Éditions du Panama, 2007), *La Petite Fille aux Allumettes* (Nord Sud, 2005), *Aschenputtel* (Neugebauer, 2009), *L'Invitation* (Les Grandes Personnes, 2012), *Françoise et le Petit Diable* (Les Grandes Personnes, 2014), *Après le Pont Noir* (Les Grandes Personnes, 2016), *Oiseaux* (Les Grandes Personnes, 2018), entre outros, publicados no novo milenio.

Moitos dos títulos mencionados pódense atopar, como se pode ver na listaxe do parágrafo anterior, en alemán ou francés, aínda que tamén hai traducións ao inglés, italiano ou español⁷⁴. Nesta última lingua, cóntase coa tradución de *Der kleine Blumenkönig* (Neugebauer, 1992) e *Mitternachtsspiel* (Neugebauer, 1992) baixo a denominación *El Pequeño Rey de las Flores* (Kókinos, 1993) e *Teatro de Medianoche* (Montena, 1993), traducidos respectivamente nos anos noventa por Esther Roerich-Rubio e Marta Bes Oliva⁷⁵ e, xa no século XXI, con outros títulos cos que Květa Pacovská comezou a ser coñecida en España fundamentalmente da man da editorial Kókinos e Factoría K de Libros. Pénsese, por exemplo, en *Alfabeto* (Barcelona Multimedia, 2004); *Hasta el Infinito* (Factoría K de Libros, 2008); *Caperucita Roja* (Kókinos,

74 Non existe tradución, até o momento, a linguas para nós máis próximas como o galego o portugués.

75 O primeiro deles correspóndese cun proxecto que rompe co que é habitual na autora, pois comezou por achegarse ás imaxes antes que á propia historia, que presenta características de conto clásico ("Érase unha vez"; localización indeterminada etc.). O segundo, supón, seguindo a Stanton (2007, p. 12), un exemplo dun uso inventivo e revolucionario das técnicas de impresión e materiais, pois presenta impresión en cuadrícomía, cores directas, cuberta troquelada, protector de plástico transparente contra o polvo, páxinas cortadas para formar un xogo coas palabras; papel vexetal; un "cadáver exquisito"; un marcapáxinas coa cara da lúa atado cunha corda, etc.

2008); *Uno, Cinco, Muchos* (Kókinos, 2010); *Colores, Colores* (Kókinos, 2011); *Cenicienta* (Kókinos, 2012) ou *La Merienda* (Kókinos, 2012, traducidos, entre outros, por Miguel Ángel Mendo, Esther Rubio Muñoz ou Pedro A. Almeida.

OS CONTOS CLÁSICOS DENDE A VISIÓN VANGARDISTA DE KVĚTA PACOVSKÁ

Son varios os contos clásicos aos que Květa Pacovská se achegou dende unha ollada vangardista. É o caso de *La Petite Fille aux Allumettes* (Nord-Sud, 2005), a partir do conto de Andersen e dos contos dos Irmáns Grimm *Hansel & Gretel* (Minedition, 2008), *Caperucita Roja* (2008) e *Cenicienta* (2009), estes dous últimos traducidos ao español por Kókinos. Con todo, tamén podería nomearse a especial proposta plástica *Pierre et le loup* (Minedition, 2013) que fixo da composición, do ano 1936, inspirada nun conto popular, de Serguéi Prokófiev.

Para a realización deste traballo, partiuse da versión inglesa *The Little Match Girl* (Minedition, 2005), baseada no texto de Andersen, das edicións traducidas ao castelán por Kókinos e das versións italianas de *Hansel & Gretel* (Nord-Sud Edizioni, 2008) e *Pierino & Il Lupo* (Minedition, 2013). Destas edicións das que se parte é moi rechamante que as dúas adaptacións de Esther Rubio realizadas para a editorial Kókinos indiquen paratextualmente que o texto base da creación visual de Květa Pacovská sexan as versións literarias dos Irmáns Grimm, cando, no caso de *Cenicienta*, malia a indicación paratextual, a artista baseouse no texto de Charles Perrault.

Nun primeiro momento, cabe destacar, dende o punto de vista paratextual, que, habitualmente, as cubertas e contracubertas das obras ilustradas por Květa Pacovská teñen unha característica persoal no deseño total da cuberta: a imaxe vai acompañada de letreiros co título do libro e co nomes dos autores do textos e das ilustracións. É dicir, a composición total da cuberta é un deseño da ilustradora que xoga con letras manuscritas, recortes de papeis e debuxos. Soamente escapa a isto a súa autoría e a imaxe da marca da editorial, que, en cada tradución, varía.

As ilustracións que Pacovská crea para estes contos clásicos son moi próximas á obra dos artistas construtivistas. O xogo de planos que establece nas páxinas está traballado a nivel da superficie, manexando planos satinados, mates, brillantes, ocos e, mesmo, planos reflectantes. Con todos estes recursos gráficos, outórgaselle ás formas un tratamento estético que enriquece o libro máis alá dunhas simples ilustracións. Este xogo de texturas

apréciase, especialmente, ao manipular o libro e sostelo nas mans. Quen o colla está ante a comprobación de que esta artista concibe o álbum como un “objeto artístico” (Squilloni y Luciani, 2007, p. 53).

As imaxes desta artista para estes contos poderíanse definir como pouco realistas, pero iso sería unha maneira moi simple de reducir a riqueza que presentan. Se se realiza unha análise da distinta iconicidade que amosan as ilustracións desta autora, verase como o manexo e a distribución das formas nas diferentes páxinas presenta unha desbordante imaxinación e mestría.

Villafañe (2006), partindo da escala formulada por Abraham Moles, propón outra que asigna ás imaxes fixas un maior ou menor grao de iconicidade. Segundo este autor, “del grado de iconicidad de una imagen depende, a veces, la mayor o menor idoneidad de ésta para desempeñar determinada función”; esta escala presenta 11 graos, nos que a imaxe natural á de maior grao, e os niveis intermedios “son los más apropiados para la expresión artística” (Villafañe, 2006, pp. 40-43). A maior parte das ilustracións dos libros de Květa Pacovská son “representaciones figurativas non realistas”, pero algunhas descendem o grao de iconicidade un punto, até o que se denomina “pictogramas”, como no caso dalgunha imaxe dos personaxes de Caperucita Roja, do lobo ou de Hansel e Gretel, que se ven representados por figuras esquemáticas.

Así mesmo, pódense atopar algunhas páxinas que son abstracción pura e as formas que presenta a artista son soamente un xogo de planos de cor e liña. Neste último caso, a representación cae até o nivel máis baixo da escala, ao da “representación non figurativa”.

En moitos dos seus libros, vese nas ilustracións que representan as figuras cunha constante, unha forma que se repite con variacións mínimas, mantendo só aqueles trazos que considera necesarios para o seu protagonista; esta constante repítese especialmente nos rostros. Destes xeito, pódese establecer un paralelismo cun dos seus artistas de referencia, Paul Klee, que xoga coa simplicidade das formas e que, sen chegar á abstracción, amosa unhas figuras moi sintéticas que repite cando introduce figuras humanas, como o seu famoso Senecio pintado no ano 1922.

Finalmente, cómpre destacar que a obra de Květa ten un grao de complexidade compositiva moi alto. As formas xeométricas que diseña establecen múltiples relacións entre elas, creando unhas tensións que se complementan até lograr o equilibrio compositivo desexado. Nas súas imaxes, pódese

apreciar de forma evidente cales son os seus referentes artísticos. Ela mesma ten confesado en repetidas ocasións a súa admiración por Paul Klee, por Kurt Schwitters e polos contrutivistas rusos. Sobre o primeiro, cabe recordar a súa condición de artista ligado á Bauhaus – á que pertenceu como docente –, vinculado por tanto ao deseño. Por outra parte, é notorio que Schwitters promoveu o uso da colaxe dende unha estética dadá e resulta fácil ver como Pacovská emprega a colaxe nas súas composicións, e como coida o tratamento das superficies das páxinas, facendo de cada libro un obxecto único e prezado. Para rematar, repasando a obra *El Lissitzky*, de Vladimir Tatlin e de A. Rodchenko, referentes do movemento construtivista, encóntranse paralelismos coas composicións de Pacovská no uso das diagonais, no emprego do vermello e o negro contrastando co branco, nas formas xeométricas puras e sinxelas, elementos empregados para atraer a atención e contarnos unha historia.

Malia o dito, non se quere rematar esta achega sen comentar un aspecto, xa adiantado unhas liñas máis arriba, da edición de *Cenicienta*, realizada por Kókinos. Ao revisar as ilustracións das obras e comparalas cos textos literarios que as acompañan *Cenicienta* presenta unha importante contradición. Na lapela do libro de KÓKINOS, o lectorado pode atopar a seguinte aclaración: “Se pueden encontrar infinidad de variantes provenientes de culturas dispares y ha sido versionado por diferentes escritores a lo largo de los años (Giambattista Basile, Charles Perrault...). Nuestra adaptación parte de la propuesta de los Hermanos Grimm, considerando que es la que mejor preserva la gran carga simbólica, mágica y misterica que este cuento entraña”. No interior, aparece representada a fada madriña, hai un gran reloxo que marca as doce, un ratiño e unha carruaxe, pero a ningún destes elementos fai referencia o texto, pois a versión da que se parte é o dos Irmáns Grimm e non o de Perrault. Así, na versión dos Grimm, a *Cenicienta* consegue os vestidos dunha abeleira que medra xunto a tumba da nai, vai andado ao baile do príncipe e non existe a condición de volver antes da medianoite.

Esta decisión editorial, perfectamente lexítima, ten como consecuencia que toda a obra artística da ilustradora quede completamente desvalorizada ao estar concibida para un texto sensiblemente diferente. Esta actitude de indiferenza cara ás imaxes é bastante incomprendible nunha editorial que, coma KÓKINOS, dedica un importante esforzo á difusión do álbum ilustrado de calidade. Así mesmo, contrasta co feito de que a versión orixinal que ilustrou Květa Pacovská foi a alemá *Aschenputtel* e, tanto esa como a súas traducións ao inglés, francés ou italiano, usaron o texto de Charles Perrault,

tal e como se pode ver na cartela da punta do zapato (a versión española ten unha cartela con letras debuxadas que incide na autoría textual dos HERMANOS GRIMM).

Conclusións

Hai algunhas voces críticas sobre a deriva que están tomando as editoriais ao publicitar uns produtos pseudo-literarios que, partindo, ás veces, de obras clásicas, mercantilizan excesivamente o libro para convertelo nun obxecto que case nada ten que ver coa literatura e coa arte. Porén, a obra dos clásicos ilustrada por Květa Pacovská non pode encadrarse nesta tendencia, porque a calidade dos textos e a narrativa visual que os acompaña fai que esteamos ante un interesante produto literario e artístico para traballar nas bibliotecas e nas escolas.

Despois da análise polo miúdo das imaxes que están presentes nos libros de Květa Pacovská e de observar a conexión das súas ilustracións coa obra dos artistas da vangarda europea do século XX, cremos que o uso dos libros desta autora por parte dos mediadores pode supoñer unha maneira diferente de achegarse aos contos clásicos que se afasta dos estereotipos vinculados á factoría Disney que, curiosamente, ofreceu a versións cinematográficas de todos os textos que se analizan neste traballo. Así mesmo, é unha excelente forma de introducir de forma natural a estética da arte contemporánea nos primeiros anos da escola a partir de ilustracións de calidade.

Finalmente, cabe destacar que as ilustracións desta artista ofrecen a posibilidade de mostrar imaxes moi próximas ao estadio evolutivo do debuxo infantil o que, sen dúbida, axudará os nenos e as nenas a valorar as súas propias creacións. Trátase, en definitiva, de coñecer o traballo fundamental dunha muller artista nun mundo tradicionalmente ocupado por homes.

Referencias bibliográficas

Oybin, M. (2017). Claves para entender la obra de Květa Pacovska, en *La Nación*, "Ideas", "Arte", 27 abril 2017. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/2017752-claves-para-entender-la-obra-de-kvta-pacovska> (consultado 20-05-2019).

Ramos, A. M. (org.) (2017). Livro-objeto: entre o brinquedo e o artefacto. Apresentação. En Ramos, A. M. (org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 13-23). Porto: Tropelias & Companhia.

Roig Rechou, B.-A. e Domínguez, M. (2005). Glosario. En *Hans Christina Andersen, Jules Verne e El Quijote na narrativa infantil e xuvenil do marco ibérico* (pp. 11-18). Vigo:Edicións Xerais de Galicia.

Stanton, P. (2007). La arquitecta de libros. Entrevista a Kveta Pacovská. *Revista CLII*, 207: 7-16.

Taberero Sala, R. (2017). "O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade". En Ramos, A. M. (org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Porto: Tropelias & Companhia.

Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Humor e terror nas múltiples lecturas dun libro *pop-up*: *A Casa Enmeigada*, de Jan Pienkowski

Isabel Mociño

Eulalia Agrelo

Universidade de Vigo

Resumo: Neste artigo, estúdanse as implicacións que a materialidade ten na lectura de *Haunted House* (1979), un libro *pop-up* do autor polaco Jan Pieńkowski, traducido á lingua galega en 2016 pola editora Patas de Peixe. Comézase reparando nalgunhas das características particulares dos libros *pop-up* e na produción do autor estudado, para logo dar paso a unha pormenorizada análise da obra, na que se estudan as estratexias e recursos que configuran os múltiples sentidos e significados da escena de cada dobre páxina. Saliéntase o emprego simultáneo de diferentes códigos e o papel activo que se agarda do lector, así como as diversas lecturas que propicia, acordes á competencia literaria e aos xogos intertextuais. Incídese tamén na funcionalidade dos elementos emerxentes na narratividade e secuenciación temporal e naqueles elementos móbiles, visuais e cromáticos que configuran un percorrido físico e emocional por unha mansión terrorífica.

Palabras chave: *pop-up*; Jan Pieńkowski; materialidade; literatura de terror.

A Casa Enmeigada (Patas de Peixe, 2016) é o título da tradución á lingua galega do clásico contemporáneo *Haunted House* (1979), que se converteu na obra máis coñecida e traducida de Jan Pieńkowski, creador seleccionado para o Premio Hans Christian Andersen polo Reino Unido en 1982 e 2008. Este libro *pop-up* foi merecente do premio Kate Greenaway Medal e representa un referente entre os libros-objeto por ser pioneiro na incorporación nunha mesma páxina de diferentes mecanismos: solapas, tiras, rodas, despregables, figuras emerxentes... A historia ambiéntase nunha lúgubre mansión e, en cada unha das súas dobres páxinas, esconde segredos,

olladas e múltiples elementos móbiles que provocan a sorpresa, o medo e, por veces, a risa. O universo ficcional da proposta está estruturado en ricas e suxestivas escenas que se ambientan en cada unha das estancias da casa, configurando unha viaxe física e emocional que aproxima o lectorado ao xénero do terror e da parodia. A narrativa avanza a través dun constante xogo de descubertas propiciadas pola interacción coas lapelas, os rodamentos e as solapas que se teñen que manipular en cada unha das secuencias, o que contribúe a enriquecer as atmosferas cargadas de misterio e inxenuidade tan do gusto da infancia, así como a desenvolver lecturas múltiples.

Os libros *pop-up*: breve trazado histórico e caracterización

Un libro animado é aquel que, como sinala Trebbi (2015, p. 8), se caracteriza pola súa interactividade, na que a participación do lector non se limita a pasar a páxina, senón que o simple feito de abrir o libro pon en marcha un movemento de pezas móbiles ou un relevo que provocan a transformación do contido da páxina e seducen pola sorpresa a quen se achega a eles.

A historia dos libros móbiles é moi antiga, aínda que foi na segunda metade do século XVIII, coa chegada das *Harlequinades* de Robert Sayer, cando estes volumes comezaron a se dirixir ao público infantil, se ben a súa xeneralización non se produciu ata o século XIX por medio da editorial inglesa Dean & Son, que publicou a grande escala os etiquetados como *toy-book* (libro xoguete). No remate dese século, deuse a primeira “idade de ouro” deste tipo de obras, por medio de nomes tan significativos como os dos autores e editores alemáns Raphael Tuck, Lothar Meggendorfer e Ernest Nister. Tras o silenciamento da Primeira Guerra Mundial, nos anos vinte do século XX, os libros despregables rexurdiron en Londres da man de Louis Giraud, que introduciu un novo concepto técnico, consistente en que o movemento e a acción nas ilustracións se producían ao pasar a páxina. Anos despois, en 1933, a editorial neiorquina Blue Ribbon empregou o termo *pop-up* para identificar unha serie de libros tridimensionais con personaxes de Disney e dos contos de fadas, que, en España, foi traducido como “ilustración sorpresa” pola editorial Molino. O termo *pop-up* estendeuse e acabou por incluír tamén os libros chamados despregables, vivos, animados ou tridimensionais (Gutiérrez, 2011).

Durante a Segunda Guerra Mundial, a presenza dos libros despregables, con lingüetas ou troqueles, mantívose por medio de nomes como os de Julian Wehr e, cara aos anos cincuenta, emerxeu a produción da primeira muller

neste campo da edición, Geraldine Glyne, quen sobresaíra polas súas ilustracións tridimensionais. Na década dos sesenta, irrompeu a editorial Artia situada en Praga, grazas ao labor de Vojtech Kubasta, que soubo combinar natureza e tecnoloxía desde un sentido do humor moi particular. As súas achegas abríronlle camiño a finais do século XX á segunda “idade de ouro” dos libros *pop-up*, que estivo protagonizada por artistas como James Roger Diaz, John Strejan, David A. Carter, Bruce Foster, Matthew Reinhart... e tivo continuidade con autores tan senlleiros como Robert Sabuda (Trebbi, 2015, pp. 14-15).

Desde a sinxela solapa que se ergue para revelar imaxes ocultas, os libros con dispositivos móbiles foron ensaiando propostas máis sofisticadas que propician o efecto de movemento e da tridimensionalidade, a través das imaxes modificables mediante o efecto dos mecanismos das persianas, linguetas ou ruletas, os troquelados, os encartes, os túneles, os carruseis, os acordeóns, os teatriños etc. Na procura dunha maior concreción nesta heterodoxia de instrumentos e materialidades, como sinalan Ramos e Ramos (2014), os libros *pop-up* son unha modalidade específica entre os libros interactivos e tridimensionais (Salisbury, 2005) ou dos libros animados (Van der Linden, 2015), cuxa creación corre da man de especialistas na enxeñaría do papel que apoian os ilustradores ou que asumen a dobre función. As súas propostas buscan quebrar os límites da bidimensionalidade e o estatismo, ao servizo da creación de sorpresa ante un lector activo, que ha de ir cuestionando as expectativas a cada paso de páxina para configurar tantas historias como itinerarios de manipulación se escollan.

Estes libros téñense situado na esfera do paraliterario, por consideralos obras para “lectores” moi pequenos que priorizan unicamente o carácter lúdico e o entretemento (Bellorín, 2010), porén voces como as de Teresa Duran (2002) teñen incidido na variedade de formas e formatos que poden presentar e no desafío que supón a súa análise dende o punto de vista da construción e a secuencialidade. Este mesmo aspecto é salientado por Nikolajeva e Scott (2001), ao afirmaren que estes libros están estruturados para tirar partido da relación secuencial entre as diversas escenas a dobre páxina, nas que o movemento á páxina seguinte implica o paso do tempo. Deste xeito, establécese unha forte relación causal entre as imaxes que implican interesantes textos para lectores de idades e competencias de lectura variadas, pois a capacidade interpretativa dos lectores non se limita á descodificación textual/verbal e aos signos visuais, senón que tamén supón implicacións interpretativas relevantes, como sinalan Bosch e Duran (2009), dado que o lector ten que:

Identificar los signos particulares descifrando las conexiones con los objetos que representan, reconstruir las secuencias de los diferentes significados a partir de las relaciones espaciales y temporales de los signos presentados en un espacio y orden determinados, y comprobar o refutar las hipótesis de lectura que se van generando continuamente a la espera de que se cumpla esa expectativa de coherencia global que por convención narratológica conlleva un álbum (Bosch e Duran, 2009, p. 40).

Así, a construción de sentido e significado parte da interacción do lector, por medio dun xogo de descubertas (Ramos, 2014 e 2017) e mesmo do xogo catártico. Un lector activo (Iser, 1974), que ha de ser participe da configuración semántica dunha proposta ficcional, na que terá en conta a relación de secuencialidade/espacialidade co paso do tempo. Esta cuestión esixe fixarse na conexión intrínseca das relacións temporais e espaciais do cronotopo, xa anunciadas por Bakhtin (1989), ademais de apelar ao seu intertexto lector (Mendoza, 2002) para interpretar unha posible ficción fortemente influenciado pola absorción do impacto da ilustración (Graham, 1990).

Estas potencialidades teñen sido foco dunha atención cada vez maior nos últimos anos, con traballos como os de Ramos e Ramos (2012, 2014), García e Cortizas (2017), Silva e Martins (2018), o especial da revista do ámbito francófono *Hors Cadres* (2009), os volumes de Trebbi (2015), Ramos (2017) e Tabernero (2019), entre outros, que contribuíron á caracterización deste produto artístico con aproximacións críticas de notorio interese.

Un creador pioneiro: Jan Pieńkowski

Entre a nómina de autores actuais de libros *pop-up*, sobresa Jean Pieńkowski (Varsovia, Polonia, 1936), que tamén é un prolífico creador de publicacións infantís doutras modalidades. Nos seus libros *pop-up*, ensaiou a combinación de diferentes mecanismos móbiles, presentes en títulos como *Robot*, *Dinner Time*, *Little Monsters*, *The First Noel*, *The Animals Went in Two by Two*, *Pizza* ou a máis coñecida de todas as súas obras, *Haunted House*, editada en 1979 e coa que gañou a medalla Kate Greenaway ao mellor traballo de ilustración infantil, galardón que recibía por segunda vez na súa traxectoria. O éxito desta obra foi fulgurante, ao alcanzar un nivel de vendas por enriba dos catro millóns de exemplares e ser traducida a máis dunha ducia de idiomas (Ortega, s. d.). Isto débese a que *Haunted House*, traducida ao galego como *A Casa Enmeigada*, é un deses títulos que debería de estar en todas as seleccións non só por tratarse dunha extraordinaria mostra artística, senón

tamén por incluírse dentro da categoría dos libros emerxentes que son excelentes ferramentas para fomentar a educación literaria e os hábitos lectores, ao propiciar a súa lectura unha retención da información moito maior que calquera lectura convencional. Investigacións ao respecto sinalan que as lecturas interactivas propician unha retención de información por parte do lector de ata un 75%, fronte ao 20% que se retén na lectura convencional, o que é debido á reiteración, experimentación, exploración e construción de sentidos e significados (Boyce, 2011).

Tal e como o propio autor confesou, o seu gusto por crear a partir do papel deuse dende cativo, polo que ten traballado todo tipo de elementos, como adornos para árbores de Nadal, tarxetas de felicitacións, figuras de siluetas de papel cortado, monicreques... Con todo, a súa oportunidade de converter este enxeño nun libro chegou cando coñeceu a editora Judith Elliott, que lle deu a oportunidade de facer un libro emerxente.

En palabras de Pieńkowski (s.d.), “El primer intento, un maniquí áspero y listo, hecho de paquetes de cereales cortados y cinta adhesiva emergió después de mucho sudor y lágrimas”. O proxecto tomou forma cando contou coa axuda dun grande experto como Waldo Hunt, creador da sociedade Intervisual, especializada en crear animacións espectaculares, quen acudiu ao seu estudo e viu as potencialidades do proxecto que estaba artellando. A colaboración entre ambos deu lugar a dúas versións iniciais da obra feitas nos Estados Unidos: unha “barata e alegre” e outra “pura arte” (Pieńkowski, s.d.). O efecto final, a mecánica e a estética tiveron que crearse simultaneamente, de modo que o enxeñeiro de papel Tor Lokvig traballou con el deseñando as pezas rematadas ata que foron “aniñadas”, termo co que se describe a forma na que as pezas se unen como un crebacabezas na folla de impresión, tentando empregar un material económico que propicie unha edición asumible en custos. Afirmo Trebbi (2015, p. 12-14) que o éxito de *Haunted House* propiciou que se publicasen nas décadas seguintes centos de títulos, ademais de contribuír, segundo o editor Waldo Hunt, a cambiar as ideas sobre os *pop-up*, considerados ata entón como unha especie de xoguetes, e a inaugurar o período de libros de monstros que floreceu na década dos noventa. Esta obra e as que a imitaron motivaron unha segunda “idade de ouro” do libro animado, ao que mesmo Andy Warhol rendeu homenaxe co seu *Index Book*, libro de artista que reinterpreta maxistralmente os *pop-up* e que se converteu nunha obra de culto.

***A Casa Enmeigada*: un oxímoro entre o terror e o cómico**

A Casa Enmeigada apareceu en lingua galega no ano 2016, a través da iniciativa do selo Patas de Peixe, que se define como unha editora galega independente de álbums ilustrados para persoas de todas as idades e estaturas. Na súa páxina de títulos de crédito, chaman a atención algúns datos relativos á edición, como a súa tradución feita en Brooklyn (Nova York), a corrección realizada en Foz (Galiza) e a impresión na China, revelando a trazabilidade do produto nunha sociedade globalizada, cuxo mercado busca a eficiencia dos procesos produtivos. Tamén se indica que o cuño galego contou coa elaboración de Walter Books para darlle corpo a esta proposta creativa, que Jan Pieńkowski dedica á ilustradora de axuda, Jane Walmsley, e ao enxeñeiro papirofléxico, Tor Lokvig.

Trátase dunha peza clásica dentro dos libros *pop-up*, que sobresaie por ser o primeiro en amalgamar diferentes mecanismos nas súas seis dobres páxinas, que inclúen tiras, solapas, rodas, persianas, figuras colgantes, elementos emerxentes... para recrear unha mansión gótica tridimensional repleta de sorpresas e dun terror, ironicamente cómico, que nos trae ao recordo a concepción do humor do mesmo Castelao, aínda que aquí ambientado en espazos interiores, tales como un imponente vestíbulo, a cociña, o baño, o salón, o dormitorio e finalmente o faiado dunha casa, nun percorrido ategado de elementos interactivos.

Todos estes mecanismos e compoñentes, que imprimen movemento e marcan o ritmo de avance e retroceso, conviven nunha obra que asemade combina deseño, ilustración e narrativa para crear un sentido de lugar e de espazo para o lector en dous planos: nun consciente e noutro máis subconsciente. De aí que precise dun lector modelo definido por un marcado papel interactivo, con vontade de afrontar o descubrimento e capaz de trazar unha liña argumental central mediante a confirmación e rexeitamento de suposicións e o establecemento de inferencias, á vez que intúe outras historias secundarias. Isto lévanos a situar *A Casa Enmeigada* na ambigüidade de moitos álbums infantís, que contribúen á creación dun lector comprometido e competente:

El hecho de que estos libros desafíen los mecanismos interpretativos de sus lectores y los inviten a participar en la construcción de la historia favorece una aproximación explorativa y participativa, a la vez que rigurosa, a las obras. Estas construcciones que ayudan al lector infantil a encontrar el camino interpretativo, aun siendo éste complejo, se

presentan como ferramentas con gran potencial para los mediadores y lectores, y muy productivas para la enseñanza de la literatura y la formación de buenos lectores literarios (Turrión, 2012, p. 76).

Por medio da viaxe co-creativa polos espazos dunha vella mansión de aire tétrico, pero non exenta de tinturas lúdicas e hilarantes, o lector tamén realiza un percorrido emocional e emocionante que á nenez lle permite esconxurar os medos e os terrores provenientes sobre todo da esfera do fantástico. Nun inicio, pode sentir a tentación de fuxir, pero o reclamo plural aos seus sentidos – vista, gusto, tacto, oído... – atrapan un lector que se anima a internarse nunha viaxe que non o defraudará e que, ao seu remate, incluso o impelerá a revisitar os espazos xa transitados para atopar novas claves interpretativas.

Sen lugar a dúbidas, *A Casa Enmeigada* salienta pola complexidade e a riqueza da lectura, tal como destaca Boyce (2011), moi lonxe da visión este-reotipada e cargada de prexuízos que ten predominado sobre este tipo de publicacións, ao sistematizar algunhas das vantaxes da lectura de libros *pop-up*, principalmente daqueles que sobrepasan, a través de procedementos narrativos, as habilidosas construcións da enxeñería de papel:

The way that pop-ups empower readers to take control of the temporal sequencing, moving back and forward through them as they wish, and their ability to amuse and surprise even through repeated readings, inspire strong memories in readers. So many children and adults speak of pop-up books that they have read in very familiar terms, remembering them with great fondness, often recalling quite small details which have particularly interested them (Boyce, 2011, p. 254).

A forma do libro e do deseño da súa cuberta mostran, desde o inicio, a efectividade mediante a evocación de expectativas preconcebidas. A súa aparencia física e formato rectangular simulan unha porta, que actúa como unha metáfora de entrada ao descoñecido e supón o acceso principal ao interior de *A Casa Enmeigada*, cuxa inquietante identidade desvelamos polo título reproducido no seu marco superior vidrado. As hedras que cobren a parte baixa da porta e o final dun tentáculo que se arrastra por unha abertura horizontal, implicando claras apelacións ao fantasmagórico e ao abandono, suxiren que hai tempo que ningún humano cruzou o seu limiar polo suposto arrepío que resgarda no seu interior. Isto pode asustar o lector, aínda que o convite do cartel “Entre sen chamar!” lle ofrece o control da situación e a apropiación da experiencia, dado que ninguén lle vai abrir a

porta. Esta chamada faise aínda máis suxestiva co contraste da alegre gama de cores azuis e rosas, que resulta allea a calquera atmosfera marcada polo pánico. Todos os seus elementos compositivos – cromatismos, tipografía, proporcións... – están ao servizo dun pacto ficcional, que leva a enfrontar os medos, a ansiedade e a frustración nun xogo recorrente coa fantasía ao entrar nun mundo tenebroso, pero ateigado de personaxes do máis diverso e inesperada natureza, que convidan á exploración e experimentación.

A apertura de cada unha das dobres páxinas interiores permítenos explorar as diferentes estancias desta mansión de estilo gótico na súa arquitectura e de decorado interior excesivamente recargado (papeis de cores nas paredes, teitos con madeira, numerosos cadros e adornos...), que alberga unha ampla galería de personaxes e motivos recorrentes nas creacións literarias e filmicas de suspense e de terror. A sensación de desacougo inunda o lector nun vestíbulo definido pola súa hipercodificación, pois coa apertura de portas descóbreanse figuras fantasmagóricas e co arrastre de tiras móvense os inquietantes ollos dunha dama de grandes cairos e os dun gato negro, que están retratados nun cadro de fondo lunar intitulado “La Gioconda”. A esta composición pictórica séguelle outra que só recolle a parte baixa doutra das figuras míticas do terror doada de identificar pola súa capa e o acompañamento dun castelo: un vampiro que ben pode ser Drácula. Ambas as figuras atópanse noutros retratos situados en diferentes estancias da mansión.

Nese escenario de tinturas tétricas atravesado por unha requintada escaleira de madeira, da que pendura unha araña de grandes dimensións e escorrega polos seus banzos unha substancia viscosa, entra unha parella de ratos ben pequenos en comparación co resto dos habitantes desta casa, o que cabería relacionarse cun suposto papel pouco relevante. Así e todo, a súa continuidade, ao longo das escenas, remarca o seu protagonismo, que se reforza aínda máis ao recaer só neles a breve lectura textual, que se reproduce sobre unha tira negra, probablemente, para abaratar os custos dunha creación de por si bastante cara polo conxunto do seu deseño.

Por medio da técnica narrativa denominada “telefónica”, a única intervención do roedor anfitrión permite intuír o diálogo que mantén coa outra personaxe feminizada coa apelación de “Doutora” e que nos guía nas posibles interpretacións dos múltiples relatos que soportan as imaxes e os mecanismos móbiles de *A Casa Enmeigada*. Neste sentido, é de sinalar que o discurso narrativo asentado en sintéticas frases a modo de lenda mantén unha relación coas imaxes de contrapunto (Nikolajeva e Scott, 2010), pois

aborda cuestións que por momentos mesmo resultan contraditorias coa lectura visual. De aí que non haxa un texto como único referente, senón un fluxo de información e de intertextos, que ademais son inestables, enriquecéense e contradínense en calquera dirección (Martos, García, Bermejo e Batalla, 2003, p. 70).

Neste lugar vello e pintoresco, que impresiona aínda máis coa alusión á friaxe explicitada no texto, o lector decide canto se demora na súa exploración pola súa condición de co-creador. Os ollos espreitadores da versión vampírica de *La Gioconda* perségueno no cruzamento dunha porta que reclama a súa atención por estar entreaberta. Detrás dela, revélasenos unha cociña representada como un lugar de ameazas e contradicións. O ángulo enfocado está ateigado de mobiliario e obxectos propios desta estancia, que se ve alterada pola presenza duns seres un tanto extravagantes: un simpático polbo verde de ventosas fucsia, que está a lavar unha morea de pratos e se agocha e eleva co escorregamento dunha tira, fronte ao que emerxe da parte central da páxina dupla unha ameaza monstruosa da familia dos réptiles e de grandes dimensións, cuxa boca se acciona coa apertura e peche da páxina. Porén, o arrepiante aspecto semella contradicirse co movemento da súa boca e expresión facial, ao non conformar un conxunto ameazante, senón máis ben un ser que semella querer advertir ao lector de posibles ameazas alleas á súa figura.

O levantamento das solapas que simulan as portas dos electrodomésticos e dos mobles desvela unha cantidade inxente de comida e substancias do máis curioso, incluso veneno, que, en ocasións, teñen un aspecto nauseabundo, polo que o desagrado visual agora tamén pasa a ser olfactivo, contraposto á apetitosa aparencia dunha torta que se está a preparar no forno. Esta esaxeración contraponse á mensaxe textual, na que se manifesta explicitamente o escaso apetito do rato anfitrión, ao que parece que algo lle sentou mal, quizais a causa das inmundicias que esvaran polo caldeiro do lixo ou da aparencia repulsiva dalgúns dos alimentos almacenados.

Cómpre sinalar que todos estes personaxes comparten un mesmo espazo, aínda que semellan alleos uns aos outros, agás o gato, que abandonou, dun xeito silente o cadro, e está ao axexo de todo o que sucede cos seus ollos móbiles. A manipulación das solapas, a tira e o rodamento xiratorio propician o control do tempo, agora fixado por un reloxo nas dúas horas e cincuenta minutos, e do espazo, á vez que marcan o avance da trama por medio do lanzamento de hipóteses e a extracción de inferencias. Este mundo interior de infinitas lecturas agora tamén se contrapón a outro exterior,

que se visualiza desde a ventá do vertedoiro e proxecta un ceo azul entrecortado polas nubes, as pólas das árbores e un inesperado obxecto voante, aínda sen identificar, de cor fucsia.

No salón, o desacougo do rato anfitrión intensifícase tal e como se recolle nas súas palabras: “Parece que non dou acougado. De feito, non podo parar quieto nin dous minutos”. Unhas declaracións que se opoñen á postura e mesmo aos trazos de tranquilidade recollidos no seu rostro. Non obstante, ese nerviosismo está orixinado pola acumulación de elementos do universo do terror nun espazo cada vez máis tenue pola perda de luz exterior. O atrezzo deste inhóspito salón compóñeno a fotografía dunha bruxa, a imaxe de vodas dun vampiro, as aves de ás abatibles e o gato a carón do lume, mentres que sorprende polas grandes proporcións un orangután que ergue os seus imponentes brazos detrás dun sofá co movemento das páxinas. Estes elementos remiten cara á referencias lectoras como o Frankenstein, Drácula, King Kong etc., que asoman nos estantes da librería do salón.

Todos estes aveños e personaxes contribúen á caracterización da trama principal, que se ve enriquecida pola aparición doutras de carácter secundario orixinadas, ao modo do *mise en abyme*, polas agullas dun reloxo. A súa manipulación proxecta nunha ventá superior un escenario marítimo sucado por unha nave pirata e un ser fantástico acuático, ao longo de diferentes secuencias de tempo cronolóxico e atmosférico. Estes escenarios de trepidantes aventuras tamén se simulan nas lapas do lume da cheminea, que atrapan a atención do gato agora sentado de costas, pero que non abandona o rastro das súas presas.

O paso do tempo non só o establece a instalación continuada dos reloxos e a perda de luz solar, senón que a aparición da torta con candeas e o xogo de café, que na páxina anterior se atopaban na cociña, suxiren a intervención dun ser alleo á propia escena, sen concretar e responsable destas transposicións. A remarcar as sensacións de mudanzas tamén contribúe a imaxe visible desde a gran xanela do salón, que nos permite albiscar unha nave espacial aproximándose ao exterior da casa, de modo que o mundo fantástico do terror que habita o interior semella incrementarse coa ameaza no exterior dos extraterrestres, polo que a colisión de mundos non pode ser nin máis caótica nin máis suxestiva para un lector sobreestimulado e impresionado polo extraordinario e o máis chocante. Ao desciframento destas imaxes ha de estar atento o lector, tal e como sinala Joly (2017), pois, para ir máis alá do seu goce, reparará nos motivos, nas mensaxes visuais e na súa interpretación, xa que se trata de operacións mentais complementarias, aínda que estreitamente relacionadas.

A ameaza materialízase nas horas da tardiña amortecidas pola caída da noite da seguinte escena, na que un espazo íntimo, como é un aseo, e o mesmo espazo do lector son invadidos por un animal de proporcións superiores aos previos e de difícil identificación pola súa fisionomía corporal, cores e unhas antenas circulares, que lembra un molusco ou un verme. A súa posición indica que procede do ovni avistado no exterior, desde o que irrompeu con suma brusquidade na casa, tal como testemuñan os ladrillos caídos da parede e o movemento das cortinas, ademais de deixar entrever nun segundo plano que outro individuo de similar aspecto está descendendo dende a nave cara á casa. A penetración deste alienígena alleo á casa enmeigada xustifica o ataque dun voraz crocodilo que abre a boca ao arrastrar unha tira, ao tempo que outros animais se acochan ante o temor. Se o polbo procura acubillo debaixo da toalla de cadros pendurada da bañeira, o gato non ten reparos en ocultarse dentro do váter para continuar esa persecución silenciosa emprendida tras a parella de ratos. É esta unha magnífica exemplificación de que os seres considerados perigosos tamén teñen os seus propios medos, é dicir, todos podemos ser a un tempo vítimas e verdugos. Todos eles teñen que ser atopados polo lector na interacción cos mecanismos móbiles.

Ás constantes dinámicas de oposicións tamén contribúe a presenza dun gran frasco de veneno, mentres que a caixa de primeiros auxilios está pechada cun cadeado, quizais, porque a salvación nesta casa está condenada ao fracaso. Non obstante, a maior contrariedade recóllese na sintética intervención do rato anfitrión que se limita a sinalar na secuencia do baño: “Non, non teño moitas visitas”. Unhas palabras que recargan de comicidade e ironía unha escena marcada polos turbulentos sucesos ocasionados por axentes provenientes das negadas visitas, que incluso cuestionan a historia proporcionada polas imaxes creando unha propia mediante a disociación. De aí que *A Casa Enmeigada* se instale nunha ambigüidade de significados presente na literatura infantil máis experimental, que implica un afastamento dos modelos tradicionais a través da débil cohesión dos elementos narrativos, ao desenvolver tramas con diferentes liñas que se dificultan mutuamente. Isto propicia complexidade e sofisticación, así como un xogo de desciframento sen explicacións, que pode traducirse nunha relaxación das ensinanzas morais, a partir do uso combinado de varias linguaxes que incluso se contradín etc. (Turrión, 2012, p. 62). Sen dúbida, a maior contraposición dáse entre o texto e a proposta ilustrativa, que, máis alá de manter unha composición de asociación (Linden, 2015) por compartir espazo dentro da mesma páxina dupla, establecen unha relación de significado de disxunción, xa que o texto e a imaxe se

contrarían nas súas mensaxes e isto fai preciso que o lector as harmonice outorgándolles sentido.

O suspense é máximo na penúltima escena, ambientada nun escuro cuarto só iluminado polo resplandor da lúa chea que ocupa a parte máis alta do ceo. Desde o marco dunha fiestra de múltiples recadros tamén se ten a visión da parte alta das árbores do xardín abaladas polo vento, o que nos localiza na planta superior da casa. En sintonía coa penumbra da estancia e a aparente tranquilidade reinante, ningún ser estraño ou repelente semella emerxer para abordar o lector. Probablemente, esta secuencia actúe a modo de relanzo neste ascenso cara ao terror máximo que nos agarda no xa próximo e axitado remate. Nunha cama de alto dosel, dormen un home e unha muller que identificamos, respectivamente, por unha calva pronunciada e uns longos cabelos louros. Quizais os seus rostros correspondan a algún dos individuos dos retratos existentes nas estancias visitadas previamente. Con todo, a porta entreaberta do armario permite a saída da extremidade inferior dun esqueleto, polo que a reacción máis inmediata nos impulsa a arrastrar a tira lateral para sermos sacudidos pola imaxe completa da súa aparición. A sorpresa inicial convértese en convite a seguir interactuando co personaxe, nunha simulación do xogo das agochadas, no que a expresión sorrinte e os movementos acompasados máis semellan unha danza macabra do que un acto repulsivo, promovendo unha interacción cómplice e pracenteira entre o lector e o personaxe.

No entanto, a tensión intensifícase ao escorregar a tira superior e asomarse pola trapela do teito a ollada persecutoria do gato, que xa nos avanza cal é o próximo espazo a visitar, así como co movemento da ancha tira lateral do extremo oposto, que despraza as láminas das persianas detrás das que se agocha unha animada presenza fantasmagórica. A tenebrosa atmosfera recreada responde á caracterización de calquera corte filmico de terror tomado ás doce da noite, que é a hora que marca o reloxo posto enriba dunha mesa de noite, en cuxo interior se acocha outro dos elementos recorrentes neste tipo de figuracións: unha gran dentadura inmersa nun vaso repleto de líquido. A escuridade absórbeo todo e o tenso silencio só é quebrado polo rato sostedor do fío textual, que non renuncia a manter un relato dissociado da narrativa das imaxes. Fronte ao sono que invade os personaxes deitados na suntuosa cama, o rato anfitrión fala de insomnio, debido aos seus vellos ósos, que distan moito do animoso e áxil movemento que activa o esqueleto do armario. O ascenso polos andares da casa e o transcurso do tempo son correlativos ao incremento dos males e doenzas que afectan o rato, polo que o lector sente un latexo máis forte que aventura uns feitos terribles.

A apertura da última secuencia invade por completo o espazo do lector, que fica desconcertado ante a irrupción dun sinistro morcego de grandes proporcións e unha macabra serra, que arrepía co renxer emitido polos movementos da páxina, o que acrecenta a consideración do libro como artefacto, posto que o cega con artificios verdadeiramente enxeñosos, semellantes aos efectos especiais (Ramos e Ramos, 2014, p. 9). Tras o espanto inicial, a luz que penetra polas fendas do teito sitúanos na parte máis alta desta casa enmeigada: o faiado. Entre a acumulación de obxectos vellos e inserviles, sobresaen novos motivos do catálogo do terror, como é unha caixa de madeira que ten estampada a referencia de Transylvania. Preto dela está sentado o gato cunha inmensa cara de pracer, lambendo o beizo superior e coas patas dianteiras cruzadas sobre unha barriga avultada. As desconfianzas do lector confírmanse desde a outra esquina, na que un rato temeroso asoma a cabeza e lle pregunta á Doutora se cre que todo é froito da súa imaxinación. Unha doutora que non contesta e á que invoca cun ton de voz máis enérxico e nervioso como testemuña a grafía do texto: “Doutora...? DOUTORA ONDE ANDA...?”. É este un final ben sorprendente que activa o intertexto lector, ao facer lembrar o argumento do conto popular *Rato de Campo, Rato de Cidade*.

Este final suxerido resulta aínda máis inquietante e apoteótico ante a inesperada descuberta por parte dun lector atrevido e esporeado por unha indagación constante: a caixa de madeira agocha unha bomba acesa a piques de estourar. O lector pode pensar que esta situación agónica xa rematou, pero a contracuberta da obra, identificable coa porta traseira desta casa, habitada só polo insólito e o horror, ten un cadeado e o pequeno cristal da parte superior está tapiado. A saída do recinto enmeigado é imposible e o pánico máis atroz é asfixiante. Poderá o lector saír ou acabará sendo vítima dalgún dos seus moradores? O final é aberto como cabería agardar dunha proposta artística que convida a múltiples camiños interpretativos nas súas diferentes secuencias narrativas profundamente marcadas polas estratexias dos filmes de suspense e de terror. Desta alteración dos códigos máis tradicionais aquí latentes podemos partir, xa que logo, para situar *A Casa Enmeigada* entre esas producións da literatura infantil que viñeron vulnerar os códigos no mesmo sentido metaficcional dos textos orientados a un público adulto na nosa cultura posmoderna (Colomer, 1998, p. 93).

Algunhas conclusións

A(s) narrativa(s), a ilustración e a enxeñaría do papel configuran ricos universos que se volven atemporais como se comproba en *A Casa Enmeigada*.

O compoñente visual deste libro emerxente reflicte un sofisticado traballo dende o punto de vista da enxeñería do papel, tanto polas estruturas que adquire o volume coma polas combinacións de mecanismos que convidan á manipulación constante. Desde o seu formato externo, convertido nunha porta que dá acceso ao interior dunha casa, xa se acenan os semas sobre os que se van construír os seus múltiples significados, unha polisemia que ha de ser configurada mediante a intervención dun lector moi activo –incluso fisicamente–, que ha de observar, manipular e interpretar todas as propostas lanzadas para articular un posible vieiro narratolóxico. Sobresae, así, o seu carácter perlocutorio e abertamente interpelador do lector, ao que desafia no proceso de construción de sentido(s), resultante da negociación de completar os baleiros ou os espazos en branco, ben sexa pola ausencia de texto, ben pola contención verbal da obra, que resulta moi esixente e conduce o lector á condición de co-autor, no sentido de co-creador da mensaxe.

A materialidade do medio de transmisión determina en boa medida a estruturación da mensaxe comunicacional transmitida desde as páxinas de *A Casa Enmeigada*, na que a creación de sorpresa, desafiando as expectativas do lector en cada paso de páxina, se combina coa suxestión do movemento e o dinamismo. O paso por cada unha das estancias é cada vez máis sorprendente e mantén o suspense ata que o arreguizo final nos inunda na última dobre páxina, aínda que o corpo textual resulta contradictorio, por veces, coa expresión narrativa reproducida nas imaxes directas ou descubertas mediante os mecanismos móbiles. Esa sensación de inquietude, medo, oposición, incoherencia... desnortan aínda máis un lector tamén asombrado pola inesperada aparición da comicidade nun contexto, nun principio, tétrico e afastado do humor, así como polo desfile dun elenco de personaxes difíciles de catalogar, integrado tanto por seres das producións clásicas de ficción coma por aqueles provenientes da imaxinación máis exacerbada, limitándose a aparencia humana ao simple ornamento.

A aparición de personaxes, escenas e motivos hipercodificados do universo do terror chegan incluso a invadir o propio espazo do lector que, en ocasións, incluso se ten que distanciar fisicamente do volume. O ritmo da lectura é lento debido á necesidade da observación atenta e demorada das imaxes e dos detalles, o que implica sucesivos avances e recúes para confirmar ou desbotar hipóteses interpretativas por parte dun lector participativo, ao que se lle esixe un esforzo considerable de colaboración. Os espazos visuais representados en cada imaxe a dobre páxina implican tempo, mentres que as secuencias temporais representadas por palabras implican espazo. A complexidade deste tipo de creacións esixe que libros *pop-up*

multisensoriais como *A Casa Enmeigada* requiran dunha formación en materia de alfabetización visual que promova a capacidade de descodificación do plurisignificado dos signos visuais e permita a reconstrución do discurso, as súas estratexias de secuenciación e temporalización, nunha rica e pluri-significativa lectura.

Referencias bibliográficas

- Bakhtin, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación (237-409)*, tradución ao castelán de H. S. Kriúkova e V. Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bellorín, B. (2010). "Efectos especiales": el peso de los aspectos materiales del libro-álbum en adaptaciones actuales de "Los três cerditos". En: T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer e M. C. Silva-Díaz (eds.). *Cruce de Miradas: Nuevas Aproximaciones al Libro-Álbum (74-86)*. Caracas: Banco del Libro.
- Bosh, E. & Durán, T. (2009). Ovni: un album sin palabras que todos leemos de manera diferente. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil Y Juvenil*, 7(2), 39-52.
- Boyce, L. B. (2011). Pop into My Place: An Exploration of the Narrative and Physical Space in Jan Pieńkowski's Haunted House. *Children's Literature in Education*, 42, 243-255.
- Colomer, T. (1998). *La Formación del Lector Literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Durán, T. (2002). *Leer Antes de Leer*. Madrid: Anaya.
- Durán, T. (2009). *Álbumes y Otras Lecturas*. Barcelona: Octaedro.
- García, R. & Cortizas, O. (2017). As adaptacións dos clásicos da literatura infantil e xuvenil en formato pop-up para primeiros lectores (pp. 133-144). En: A. C. Vasconcelos, M. Neira e S. R. da Silva (coords.). *Primeiros Livros, Primeiras Leituras / Primeiros Libros, Primeiras Lecturas*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Graham, J. (1990). *Pictures on the Page*. Sheffield: The National Association for the Teaching of English.
- Gutiérrez, A. (2010). La colección de móviles y despleables de Ana María Ortega y Álvaro Gutiérrez. En G. Busto (org.). *Arte pop-up. Libros de arte móviles y despleables (22-26)*. Asturias: Ayuntamiento de Langreo/Pinacoteca de Langreo Eduardo Úrculo. Recuperado de <https://is-suu.com/pandiellayocio/docs/artepopup>
- Ises, W. (1974). *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Joly, M. (2017). *Introducción al Análisis de la Imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Linden, S. V. d. (2015). *Álbum[es]*. Barcelona: Ekaré.

- Martos Núñez, E., G. García Rivera, J. R. Bermejo & M. T. Batalla (2003). Taller de nuevas tecnologías y literatura infantil, internet y literatura infantil. En A. G. Cano Vela e C. Pérez Valverde (coord.). *Canon, Literatura Infantil y Juvenil y Otras Literaturas* (69-95). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mendoza, A. (2001). *El Intertexto Lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nikolajeva, M. & C. Scott (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- Ortega, A. M. (s.d.). Historia de los libros móviles y desplegables. Recuperado de <http://emopancia.com/desplegables/historia.htm>
- Pieńkowski, J. (s.d.). Jan Pieńkowski. Recuperado de <http://www.janPieńkowski.com/fun-and-games/how-to/making-pop-up-books.htm>
- Pieńkowski, J. (2016). *A Casa Enmeigada*. Santiago de Compostela: Patas de peixe.
- Ramos, A. M. (2017) (org.). *Aproximações ao Livro-Objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Ramos, A. M. & Ramos, R. (2011). Ecoliteracy Through Imagery: A Close Reading of Two Wordless Picture Books. *Children's Literature in Education*, 42(4), 325-339.
- Ramos, R. e Ramos, A. M. (2014). Cruce de lecturas y ecoalfabetización en libros pop-up para la infancia. *Ocnos*, 12, 7-24. Recuperado de <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/522>
- Salisbury, M. & Styles, M. (2012). *El Arte de Ilustrar Libros Infantiles: Concepto y Práctica de la Narración Visual*. Barcelona: Blume.
- Salisbury, M. (2005). *Ilustración de Libros Infantiles*. Barcelona: Acanto.
- Silva, S. R. da & D. Martins (2018). Tirar, descubrir e interpretar: una caracterización del libro pull-the-tab. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 16, 141-156.
- Taberero Sala, R. (ed.) (2019). *El Objeto Libro en el Universo Infantil. La Materialidad en la Construcción del Discurso*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Trebbi, J.-J. (2015). *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales*. Barcelona: Promopress.
- Turrión, C. (2012). La ambigüedad de significado en el álbum y su lector implícito. El ejemplo de El Túnel de Browne. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 5 (1), 60-78.
- Zaparaín, F. & González, L. D. (2010). *Cruces de Caminos. Los Álbumes Ilustrados – Construcción y lectura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Valladolid: Universidad de Valladolid.

O outro lado da história também tem história: da linguagem verbal, visual e material

Eliane Debus

Maria Laura Pozzobon Spengler

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre o aspecto da arquitetura do livro literário para a infância. Para isso, debruçamo-nos sobre os títulos *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*, originalmente dos Irmãos Grimm, aqui recontados por Lola Moral (linguagem verbal) e Sergio García Sánchez (linguagem visual), com a tradução de Miguel Del Castillo, e, embora não tenha o registro do *design*, acreditamos que a arquitetura do papel se deva aos autores. Buscamos analisar a nova roupagem dada pelos autores aos dois clássicos da literatura para infância nas três dimensões de feitura do livro: material, verbal e visual.

Palavras-chave: livro; materialidade; visual; verbal.

Introdução

[...] basta saber que um bom livro deve ter mais do que uma pele, deve ser um prédio de vários andares. O rés do chão não serve à literatura. Está muito bem para a construção civil, é cômodo para quem não gosta de subir escadas, útil para quem não pode subir escadas, mas para a literatura há que haver andares empilhados uns em cima dos outros. Escadas e escadarias, letras abaixo, letras acima. (Cruz, 2015, p. 15).

As palavras do narrador d'*Os Livros que Devoraram o Meu Pai*, do escritor português Afonso Cruz (2015), trazem à cena, se descontextualizadas, uma das críticas, talvez a mais ferrenha, sobre o ofício da escrita literária e a sua leitura:

o hermetismo da feitura e a dificuldade de compreensão por quem lê. O “rés do chão” não traria a facilidade e os múltiplos degraus exigiriam mais exercício (senão físicos) de aproximação com o literário (intertextualidade, intratextualidade, entre outros). Residiriam aqui os mitos que enclausuram o literário numa redoma para iniciados? Ivanda Martins (2006), ao refletir sobre os desafios do professor no ensino da literatura no Ensino Médio, aborda essa questão a partir da presença de alguns mitos construídos, principalmente aqueles de que ler literatura é muito difícil e a leitura do texto literário promove a boa escrita.

Diante disso, esta escrita busca refletir sobre o aspecto da arquitetura do livro literário para a infância e juventude, composta de andares empilhados, escadas e escadarias, mas não como objeto de afastamento, e sim de aproximação para outra instância de leitura, senão aquela do “rés do chão”, mas que, na sua tecitura, também se faz ao rés do chão, alarga horizontes e se faz viva na formação do repertório das primeiras leituras.

A literatura para infância e juventude tem, nos últimos 40 anos, avolumando-se no mercado editorial brasileiro e a década de 1970 foi o marco desse crescimento, por diferentes aspectos já destacados por vários pesquisadores (Cadermatori, 1982; Lajolo; Zilberman, 1987). Acrescido seu campo de abrangência na publicação, aumenta seu impacto na área de Letras no Brasil, como demarca Nádya Gotlib (1994).

No campo educacional, a entrada no novo milênio acentua os estudos teóricos e coloca relevância nos aspectos relativos à formação do leitor de literatura, a partir do acesso ao texto literário, mais pelos aspectos da literariedade do que pelos aspectos didático-pedagógicos, isto é, vinculados às tramas da construção do texto (verbal e visual) e do artefato livro, entendendo que os degraus são possibilidades de acesso que podem ser seguidos linearmente, como podem ser aos saltos, pulando degraus, saltitando, permanecendo etc. Desse modo, das múltiplas possibilidades pelos quais o artefato se constrói, para além da linguagem verbal e visual, entram em cena os aspectos da arquitetura física do livro.

Assim, neste artigo, debruçamo-nos sobre *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*, originalmente dos Irmãos Grimm, aqui recontados por Lola Moral (linguagem verbal) e Sergio García Sánchez (linguagem visual), com a tradução de Miguel Del Castillo, e, embora não tenha o registro do *design*, acreditamos que a arquitetura do papel se deva aos autores. Buscamos analisar a nova roupagem dada pelos autores aos dois clássicos da literatura para infância nas três dimensões de feitura do livro.

As narrativas feéricas construídas nos salões do século XVII, em sua grande maioria por mulheres, como Marie-Catherine d'Aulnoy, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, Catherine Bernard, Henriette-Julie de Castelnau de Murat e Charlotte-Rose Caumont de La Force, ironicamente se perpetuaram pelas mãos masculinas de Charles Perrault (França, século XVII), William e Jacob Grimm (Alemanha, século XIX) e Hans Christian Andersen (Dinamarca, século XIX). Essas narrativas, por vezes recolhidas da voz do povo, atravessaram os séculos e chegam até os dias de hoje com força, seja pela internalização da memória coletiva que as (re)vigora, seja pelo poder (des)conciliador de suas temáticas (vide as leituras da psicanálise sobre esses textos), ou por um motivo mais pragmático e comercial, assim como pela possibilidade de (re)produzir as histórias sem pagar os direitos autorais (mercado editorial).

O maravilhoso como componente vivificador desse gênero se alastra e podemos encontrá-los na contemporaneidade. Como argumenta Regina Michelli (2015, p. 14), "*Harry Potter*, *O Senhor dos Anéis*, *As Crônicas de Nárnia* e tantas outras obras evidenciam a necessidade de o maravilhoso permanecer em meio à tecnologia e à informatização do mundo contemporâneo"; ou nas campanhas publicitárias em diferentes nacionalidades, como não lembrar daquela realizada no ano de 2002 pelo Greenpeace que conclamava a população para o cuidado com o meio ambiente por meio dos contos de fadas a partir do slogan "Você não quer contar essa história para seus filhos quer?" (Debus, 2006).

O estudioso russo Vladimir Propp (1984), na década de 1920, ao se debruçar sobre os contos populares, reconheceu no conjunto dessa produção uma estrutura invariante que desencadeia o processo narrativo e se repete sequencialmente. Esse modelo estrutural foi, ao longo dos anos, se reorganizando pelas mãos de diferentes estudiosos e poderíamos aqui fazer uma síntese a partir de recorrências: 1) uma situação inicial de equilíbrio; 2) o herói se afasta do lar; 3) o herói cai em armadilha(s); 4) o herói luta com o vilão (pode ser várias vezes); 5) o herói retorna para casa; 6) vilão é punido e o herói vive uma nova situação de equilíbrio.

Os dois títulos escolhidos para análise revestem as narrativas de forma bem humorada com o protagonismo das personagens femininas não somente no título, mas na voz narrativa, trazendo à cena marcas de modernidade. No entanto, essas marcas de modernidade que são apresentadas de diferentes maneiras nas releituras, como "[...] na quebra da sequência lógica das ações, no humor escatológico, nas reflexões sobre as relações de gênero, entre outros temas contemporâneos" (Debus, 2006, p. 72), só serão

experienciadas pelo leitor como jogo intertextual “[...] se o texto original fizer parte do seu repertório” (Debus, 2006, p. 72).

Da linguagem visual, da linguagem verbal e da linguagem material: (des)construindo (ou) os espaços feéricos

Brincar com o livro é ação daquele que lê não somente com o olho, mas com o corpo todo, numa entrega corporal. Os sentidos são convocados para o desdobrar das narrativas que escapam à tradicionalidade e à linearidade do espaço/tempo de uma sequência de páginas “comum”. Ao toque, o convite ao manuseio investigativo, ao olhar, à exploração. O livro que brinca com o leitor, o leitor que brinca com o livro, convite para as mãos que olham, para os olhos que tocam (Feltre, 2017).

O livro-brinquedo é aquele cuja configuração gráfica e tátil escapa à estrutura convencional, que brincam com a “[...] experiência estética das linguagens que se misturam, se fundem, se engendram” (Debus & Spengler, 2019, p. 3). Essa experiência marca a leitura dos livros escolhidos para essa análise: *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*, dos autores Lola Moral e Sergio García Sanchez, publicados no ano de 2018 pela chancela da editora SESI-SP.

Ambos os livros têm o mesmo tamanho. Num primeiro momento, pode-se pensar que a estrutura é a tradicional, medindo 29 cm x 23 cm. No entanto, ao abri-lo, constata-se que a dimensão é muito maior, pois as oito páginas de 29 cm x 23 cm se desdobram somando um livro de 1m e 83 cm de comprimento, transformando-se num livro sanfona, denominação usual juntamente com outros substantivos, como *acordéon* ou concertina; livros que se redimensionam de tamanho, expandindo-se aos olhos do leitor. Para Silveira (2001, p. 84), nesse tipo de estrutura, o tempo de leitura “[...] é o tempo presente do manuseio, muitas vezes mais eloquente [...]. Isso fica mais evidente nas elaborações em sanfona (ou acordeão, ou concertina)”.

O livro sanfona, quando aberto, descortina ao leitor a possibilidade de dançar com o olhar a sua volta: de cima, ao redor, por todas as páginas. Essa estrutura rompe com a lógica linear do tempo de leitura. A virada de páginas não obedece ao protocolo habitual de manuseio. As mãos e olhares passeiam pelas dobras com a destreza de um livro ilustrado, provocando o tempo do brincar.

Essa estrutura por si já afeta o protocolo de leitura, fazendo com que o leitor se mobilize para a leitura, buscando recursos não rotineiros para seu manuseio, pois, como já dito em texto anterior:

O livro objeto, enquanto corpo físico, é, em sua materialidade, signo; (re)estabelece novos limites maleáveis, rompe com a lógica e com o tempo da linearidade da leitura. Hibridiza linguagens, amplia horizontes de expectativa dos leitores quando propõe novas práticas de apresentar a estrutura literária, subvertendo a forma e a matéria, ampliando os vazios a serem decifrados, por seu excesso (ou ausências). (Debus & Spengler, 2019, p. 3).

Outra recorrência na estrutura de ambos os livros é a utilização dos dois lados da sanfona, isto é, a linguagem verbal e visual dobram-se, desdobram-se e estendem-se como recurso de manuseio e leitura, exigindo do leitor uma postura ativa e investigativa, pois cabe a ele a solução para a decifração da leitura. Frente e verso de cada dobra se encaixam e se misturam. Encontrar a própria temporalidade de leitura é tarefa de cada leitor.

No livro *Chapeuzinho Vermelho*, a disposição e replicação do título no início das dobras exige do leitor uma posição, um pelo caminho de leitura, como se não houvesse um lado “certo” de introdução. Já no livro *A Bela Adormecida*, o título aparece somente de um lado, induzindo o leitor para uma caminhada linear, embora a ficha catalográfica ao final da oitava página pode detê-lo. Sendo assim, entra aqui o leitor curioso, que precisará ir ao outro lado da dobra e verificar que outra narrativa se desenha na sequência.

Em ambos os livros, as ilustrações seguem num *continuum*, dando uma unicidade a imagem que se desdobra, mas não se separa.

Em *Chapeuzinho Vermelho*, do lado A, temos a história tradicional narrada pela personagem protagonista, que busca uma aproximação com o leitor em vários momentos da narrativa, como se constata nos exemplos a seguir:

“Se quiserem posso contar essa história mais adiante”

“Vocês adorariam a minha avó, tenho certeza”.

“Vocês vão pensar: ‘que besteira’”

“Tadinha, vovó devia estar na cama, provavelmente dormindo e roncando (sim, minha avó ronca como uma alcateia de lobos cheios de catarro). A de vocês não ronca?”

(Moral & Sánchez, 2017).

Para além da menina e da vovó, as personagens lenhador e Lobo ganham mais vivacidade e nome batismal, como no caso do Sr. Luca, o lenhador.

No lado B, por meio de sete subtítulos, a menina narra a história sob outro prisma, agora a história para além da história: quem ela é, onde mora, a receita da torta da vovó, detalhes sobre a vida e profissão do Lenhador. No último subtítulo “Lobos pelo mundo”, a voz da narrativa é a do Lobo, que se apresenta e conta a sua versão da história.

Eu sou o lobo, a fera temida por todos e aquele que todos querem exterminar, protagonista de muitas histórias e famoso no mundo inteiro por minha maldade singular e por minha falta de respeito. O mesmo chato que incomoda certos porquinhos e que devora uma família de cabritos, uma avó, a neta dela ou o primeiro que aparecer pela frente. Porém, no final das contas se repararem bem, sempre me dou mal, com o traseiro queimado ou a barriga cheia de pedras, e, francamente já estou um pouco farto disso tudo porque, apesar da minha fama, quando se trata de comer, de fato, como muito pouco. (Moral & Sánchez, 2017).

O detalhe que dá ao leitor a condição de compreender a diferença no ponto de vista narrativo é a organização espacial do texto verbal e da ilustração em cada um dos lados da sanfona. No lado A, o texto verbal está na parte superior, acima da ilustração, que ocupa a maior parte do espaço de cada página. No lado B, a menina conta sua história, que está escrita em letras na parte inferior à ilustração, que ocupa um espaço ligeiramente menor que o lado contrário.

O que se destaca na leitura é que o espaço no qual a ilustração é composta, é preenchida, a partir da silhueta de um lobo, com as imagens em sequência de rabo, tronco, patas, boca com os dentes afiados. A história da menina Chapeuzinho Vermelho acontece, portanto, dentro do corpo do Lobo.

A escolha das cores para as ilustrações também marcam a composição do projeto gráfico. Em ambos os lados da história, tons de cinza, preto e vermelho – esse em tons diferentes, que variam desde o vermelho vivo, a nuances de rosa e salmão – são combinados para condicionar o olhar do leitor para o que se destaca em cada uma das cenas.

A versão de *A Bela Adormecida* também tem como protagonista a personagem principal, que agora tem nome, Talia, e o desejo de contar o seu ponto de vista da história em livro:

Faz anos que escuto a mesma ladainha, e estou tão cansada que voltaria a dormir por centenas de anos mais, se não fosse a minha vontade de escrever este livro para esclarecer certas coisas e poder cobrar, se possível, direitos autorais. Quem sabe isso também sirva de incentivo para que as outras princesas deixem de história e façam a mesma coisa. (Moral & Sánchez, 2017).

O discurso feminista acentua-se na narrativa, pois a princesa não aceita o beijo do primeiro príncipe como destino e fica por séculos driblando os encontros com diferentes pretendentes (inclusive o tal príncipe que chega em um cavalo branco), até que ela se encontra com o jovem de asa delta, e quem dá o beijo, é ela.

São textos que subvertem a lógica patriarcal dos contos féericos, inserindo as princesas enquanto protagonistas fortes e independentes das históricas, adentrando nas discussões contemporâneas sobre o papel das mulheres na construção da história da humanidade. Essas narrativas “empoderadas”, assim como descrito no prefácio do livro *Histórias de Ninar para Garotas Rebeldes* (Favilli & Cavallo, 2017), são essenciais para que

[...] as garotas entendam os obstáculos que terão que enfrentar, assim como é importante que elas saibam que esses empecilhos não são insuperáveis, e que elas não apenas podem encontrar um jeito de vencê-los como também podem removê-los para aquelas que virão depois. (Favilli & Cavallo, 2017, p. xi).

O lado A e o lado B apresentam uma sequência narrativa: o primeiro relata do nascimento ao sono centenário; o segundo traz as peripécias enfrentadas pela princesa ao se desfazer dos pretendentes.

As ilustrações no lado A ocupam a parte central das páginas em zigzague, inseridas dentro da silhueta de um galho espinhoso da roseira (elemento conhecido da história tradicional). O texto verbal é disposto tanto na parte superior quanto na parte inferior das imagens, de forma a contornar as ilustrações que se destacam na organização espacial das páginas.

A ilustração da capa apresenta a menina adormecida dentro do espinheiro, sua roupa se confunde com as plantas, camuflando-a entre folhas, flores e rosas. Essa imagem dará sequência ao que vem posteriormente. Para tanto, os autores utilizam uma técnica de desenho que se assemelha às antigas iluminuras, utilizadas nas publicações de livros do período medieval. As

primeiras ilustrações apresentam a menina, aparentemente entediada, variando-se em diferentes posições dentro das flores do espinheiro. É a partir disso que ela começa a narrar a história, numa linguagem que se aproxima muito com aquela usada por jovens quando conversam entre si. Dessa forma, o texto verbal aproxima o leitor que se sente convidado a participar de forma empática ao que lhe é contado.

Os autores apropriam-se da linguagem imagética das histórias em quadrinhos para compor a sequência das imagens narrativas, cujos quadros são separados pelos galhos do espinheiro que contorna as ilustrações. Essa organização espacial configura a pretensão de se demarcar a passagem de tempo de forma mais dinâmica, especialmente quando é apresentado o crescimento da menina, desde criança à juventude, até o momento em que adormece ao espetar o dedo em um dos espinhos. Isso também acontece na ilustração das páginas finais da narrativa.

O lado B, agora, apresenta a menina como dona de sua história, após 100 anos “hibernando”. O espinheiro que, no início, ocupa grande parte do espaço das páginas, agora vai diluindo aos poucos, com o passar do tempo (e das desventuras da menina), até terminar por completo, quando encontra o rapaz com o quem ela embarca em uma asa delta e some no céu.

As ilustrações, nesse lado da história, ocupam todo o espaço das páginas, sem nenhuma margem que as limite. Apresenta, ainda, as ilustrações distribuídas de maneira diferente em cada um dos lados do livro sanfona. Surge, como característica que garante as duas narrativas, *A Bela Adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho*, um modo de destacar e diferenciar os pontos de vista que as histórias são contadas, cada qual em um dos lados do suporte.

Das conclusões, ou das experiências de escalar novos degraus

As obras *Chapeuzinho Vermelho* e *A Bela Adormecida*, de Lola Moral e Sergio García Sánchez, não são livros “ao rés do chão”, mas degraus que exigem do leitor um exercício de subverter o trajeto linear conhecido e usual. Assim como a menina Talia, que escala o espinheiro no qual está imersa, o livro brinquedo sanfona conduz o leitor a extrapolar os limites e a ampliar o que se consegue ver no mundo.

A arquitetura do livro mobiliza o leitor para a exploração: mãos, olhos e as demais partes do corpo são convidados para participar da leitura. O livro transforma-se em brinquedo, objeto do brincar a possibilitar novas formas

de ler: a palavra, a imagem e, muito intensamente, o objeto livro, que, ao re-tomar os contos de fadas, tira-lhes do espectro do clássico e lhes dá novas roupagens contemporâneas, trazendo à baila as discussões que são caras às meninas em seus novos trajes de princesas.

Referências bibliográficas

- Cadermatori, L. (1982). *O que é Literatura Infantil?*. São Paulo: Brasiliense.
- Cruz, A. (2015). *Os Livros que Devoraram o Meu Pai: a estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim*. Lisboa: Caminho.
- Debus, E. (2006). *Festaria de Brincança: a leitura literária na educação infantil*. São Paulo: Paulus.
- Debus, E. & Spengler, M. L. P. (2019). Livros que se (des)dobram em (outras) leituras: para além do texto. In: González, I. M.. *Libro-objeto e Xénero: estudos ao redor do livro infantil como artefacto* (pp. 119-130). Vigo: Universidade do Vigo.
- Favilli, E. & Cavallo, F. (2017). *Histórias de Ninar para Garotas Rebeldes: cem fábulas sobre mulheres extraordinárias*. São Paulo: Vergara e Riba.
- Feltre, C. (2017). *É Um Livro? Mediações e Leituras possíveis*. São Paulo: Editora Unesp.
- Gotlib, N. (1994). A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: Funck, Suzana B. (org.). *Trocando Ideias Sobre a Mulher e a Literatura* (pp. 132-141). Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês/UFSC.
- Lajolo, M. & Zilberman, R. (1987). *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática.
- Martins, I. (2006). A literatura no Ensino Médio: quais os desafios do professor? In: Bulzen, Clécio & Mendonça, M. (Orgs.). *Português no Ensino Médio e Formação do Professor* (pp. 164-175). São Paulo: Parábola.
- Michelli, R. (2015). O maravilhoso em meio a encantamentos e redensões nos contos tradicionais brasileiros. In: Debus, Eliane & Michelli, R. (Orgs.). *Entre Fadas e Bruxas: o mundo feérico dos contos para crianças e jovens*. (pp. 13-28). Rio de Janeiro: Dialogarts.
- Moral, L. & Sánchez, S. G. (2018). *A Bela Adormecida*. Tradução de Miguel Del Castillo. São Paulo: Sesi-SP.
- Moral, L. & Sánchez, S. G. (2018). *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Miguel Del Castillo. São Paulo: Sesi-SP.
- Propp, V. (1984). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Silveira, P. (2001). *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Monstros do Cinema: da criatura livro às criaturas que nele habitam

Lilane Maria de Moura Chagas

Caroline Machado

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O presente trabalho objetiva entrecruzar duas importantes categorias para pensar a literatura oferecida aos pequenos leitores: os livros-brinquedo e os clássicos da literatura. Elegemos o livro *Monstros do Cinema*, produzido por Augusto Massi e Daniel Kondo, livro brincante que se destaca por vários motivos: porque é destinado a toda a família e, portanto, autoriza o diálogo entre gerações e a sobrevivência da narrativa; porque aborda aspectos, às vezes, censurados aos pequenos leitores, como o medo, o mal, a morte, e permite a compreensão e elaboração dos mesmos por parte dos leitores; porque permite uma aproximação afetiva, sensorial, brincante e, dessa forma, possibilita à criança que se aproprie e comunique uma experiência. Formado por diferentes combinações de monstros que habitam o imaginário social coletivo, resultando num “monstruário” que engendra brincadeiras com os personagens, com seus nomes e com as misturas de características deles, o livro extrapola o aspecto lúdico, informa e oferece conhecimentos e fatos históricos. Observamos, então, um exemplar que não se restringe a livro-brinquedo nem se resume a livro informativo, propondo um hibridismo pouco habitual. Constitui-se, na verdade, como um daqueles livros de que se pode fazer uso de suas múltiplas potencialidades: literária, pedagógica, estética, lúdico-reativa. O entrelaçamento da literatura com o cinema, observado na obra selecionada, permite ampliar a forma de se ver a realidade. É a palavra, a narrativa em sua potencialidade, expressando, traduzindo, transportando para mundos desconhecidos, permitindo ao leitor, no tempo presente, revisitar o passado e, simultaneamente, imaginar o futuro. Trata-se de um material que rompe com a convencionalidade do que habitualmente conhecemos e que circula no contexto editorial. É resultado de intensa pesquisa dos autores sobre os elementos já mencionados que expõem todo o cuidado e preocupação estética com a obra que se materializa nesse artefato cultural tão importante na contemporaneidade que é o objeto livro e que uniu forma e conteúdo, nesse gênero que buscamos também dar visibilidade: o livro-brinquedo.

Palavras-chave: livro-objeto; livro-brinquedo; literatura infantil.

Tapete vermelho... na passarela *Monstros do Cinema*

*Monstros do Cinema*⁷⁶, o livro assinado por Augusto Massi e Daniel Kondo, produzido pela SESI- SP⁷⁷ Editora, está no centro das análises e reflexões apresentadas nesse texto. Este é um livro-brinquedo que resgata ícones da monstruosidade da história do cinema de forma brincante, provocando a participação do leitor de toda idade, como os autores salientam já na capa: uma diversão “pra toda a família”.

A publicação é resultado da colaboração de dois reconhecidamente importantes autores brasileiros: Augusto Massi é professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, editor, crítico literário e poeta, e Daniel Kondo é autor e ilustrador.

Um dos critérios fundamentais para a definição de nossa escolha foi a distinção da obra com o Selo Altamente Recomendável e o prêmio da Fundação Nacional de Literatura Infante Juvenil (FNLIJ), em 2017, como o melhor livro na categoria Livro-brinquedo. Nesse mesmo ano, o livro foi indicado na categoria livro infantil digital ao Prêmio Jabuti. O notório reconhecimento da qualidade da obra literária nos mobilizou a realizar a pesquisa e a análise dessa importante produção brasileira, classificada na categoria livro-brinquedo⁷⁸.

Embora não tenhamos conhecimento de dados quantitativos que nos permitam afirmar que a temática sobre monstros seja de interesse na infância de muitas crianças, é possível perceber o destacado êxito literário e, sobretudo, o notório sucesso de bilheteria de muitos filmes da primeira metade do século XX como: *Frankenstein* (1910); *Drácula* (1922); *Corcunda* (1923); *Múmia* (1932); *Zumbi* (1932); *King Kong* (1933), *Lobisomem* (1941) e os da segunda metade do século XX e século XXI, como: *Godzilla* (1954); *ET* (1982); *Gremlins* (1984) e *Malévola* (2014) que abordam mistérios, medos, transformações, luta do bem e mal ou aspectos desconhecidos que, ao longo de gerações, provocaram – e, se reeditados, continuam provocando

76 Link para ver o trailer do livro: <https://www.youtube.com/watch?v=MQ9pP7heauw>. Booktrailer *Monstros do Cinema* – Massi & Kondo labs. (Publicado em 5 de out. de 2016).

77 Cf. <https://www.sesispeditora.com.br/>.

78 Cabe ressaltar que não foi tarefa fácil encontrar um livro que congregasse os três critérios estabelecidos para desenvolver o trabalho: ser um livro-brinquedo, tratar de um clássico ou da atualização dele e ter autoria brasileira. Muitos livros encontrados eram adaptações de conhecidos clássicos de autoria estrangeira, destes, poucos se encaixavam na categoria livro-brinquedo e muitos dos que poderiam assim ser classificados tinham qualidade muito questionável, sobretudo em relação às imagens e às simplificações que empobreciam demasiadamente o texto original.

– diversos sentimentos ao leitor ou ao cinéfilo, pois essas criaturas personificadas habitam a literatura e o cinema desde alguns séculos. Afirma Augusto Massi que

Os monstros desempenham vários papéis em nossas vidas. No entanto, o principal deles talvez seja o de domesticar o medo. Tudo que o homem teme está relacionado ao território do desconhecido, do incompreensível, do estranhamento. Por isso, o medo precisa, antes de mais nada, ser descrito, adquirir uma forma, assumir uma figura. Isso ocorre desde o tempo das cavernas quando o homem pintava a caçada aos bisontes, está presente nos primeiros relatos das grandes navegações repleta de monstros marinhos ou, até hoje, nos relatos sobre seres vindos do espaço. É a forma que o homem encontrou para enfrentar, estudar, assimilar, superar o medo. É desse ponto de vista que *Monstros do Cinema* procura mobilizar tanto a criança quanto o adulto. Ambos podem rir, brincar e revisitar os seus medos mais infantis. (MASSI, entrevista - Disponível em <http://esconderijos.com.br/monstros-do-cinema-para-criancas-e-adultos-de-todas-as-idades/>).

Seguindo essa linha de pensamento, podemos destacar que as narrativas ficcionais existem tanto na literatura, como no cinema e na tradição oral, pois são narrativas que ajudam o ser humano a lidar com seus próprios medos (desconhecidos ou não), seus monstros e fantasmas internos. Sobre a criança, é importante ainda destacar, segundo as palavras de Maria Rita Kehl, que

As crianças continuam interessadas no mistério; se ele se empobrece, elas o reinventam. Da mesma forma, são fascinadas por tudo o que desperte nelas a vasta gama de sentimentos de medo. O medo é uma das sementes privilegiadas da fantasia e da invenção; grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do Universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido. É um sentimento vital que nos protege dos riscos da morte. Em função dele, desenvolvemos também o sentido da curiosidade e a disposição à coragem, que superam a mera função de defesa da sobrevivência, pois possibilitam a expansão das pulsões de vida. As crianças procuram o medo. As histórias infantis incluem sempre elementos assustadores que ensinam os pequenos a conhecer e enfrentar o medo. (Kehl, 2006, p. 16)

Diante dessas palavras, podemos admitir o potencial criativo e (re)criativo das diversas formas de narrativas constitutivas do desenvolvimento humano, pois as narrativas sempre tiveram na formação da complexa natureza humana, como maneira de conhecer e como maneira de organizar e comunicar experiência. Todas as distintas formas narrativas falam do trabalho criador da imaginação e da fantasia. Desse modo, compreendemos também a narrativa como uma mediação no desenvolvimento da capacidade criadora do ser humano (Chagas, 2006).

Ainda sobre o tema, recorreremos às palavras do filósofo alemão Walter Benjamin que, em seu conhecido ensaio sobre a iminência do recuo das narrativas orais na modernidade, destaca o potencial que elas conservam ao longo da história de manter viva a tradição, esse fio que une gerações de diferentes tempos e lugares. Sobre as narrativas antes destinadas ao compartilhamento coletivo, tomando o conto de fadas como exemplar⁷⁹, ele diz:

Ele [o conto de fadas] é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. (...) O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (Assim, o conto de fadas dialetiza a coragem (*Mut*) desdobrando-a em dois pólos: de um lado *Untermut*, isto é, astúcia, e de outro *Übermut*, isto é, arrogância). (Benjamin, 1994, p. 215)

A narrativa permite que a criança entrecruze memória individual com a história coletiva, e encontre respostas para diversas questões, mas também que experimente distintas situações em segurança para poder enfrentar medos que, muitas vezes, não consegue ainda reconhecer ou nomear, mas encontra lugar de projeção nos personagens das histórias.

É constitutivo do humano e predominante na infância as brincadeiras de faz-de-conta, os jogos, os experimentos com elementos da natureza, entre outras experiências. Daniel Kondo indaga:

[...] Quem nunca foi um monstro quando era pequeno? Quem não desejou ter dentes sanguinolentos ou transformar-se em lobisomem quando a lua cheia surgiu no céu? Ser uma múmia do Egito,

79 O conto de fadas é aqui entendido como exemplar narrativa de tradição oral que contém a possibilidade de compreender e enfrentar os medos, os mitos.

um Frankenstein ou um Conde Drácula? Talvez Godzilla destruindo cidades ou um zumbi faminto por cérebros? (Kondo, 2015, s/p).

E nessas brincadeiras, representações, o drama humano é elaborado e temas como vida, morte, sentimentos de amor, ódio, rejeição, dor ou alegrias vão aparecendo neste período de desenvolvimento e se complexificando à medida que outras fases da vida surgem.

Da literatura para o cinema, do cinema para a literatura: um entrelaçamento de linguagens.

Em entrevista⁸⁰ para “A Taba – Leitura em rede”⁸¹, Daniel Kondo afirma que a motivação para a concepção do livro surgiu primeiramente como uma ideia de realizar diferentes combinações e de sua paixão desde a infância por monstros (desenhos, filmes, brincadeiras...). *Monstros* está em seu imaginário desde criança, com elementos de muitos afetos, e com encontros e diálogos com Augusto Massi, já parceiro literário de outros afetivos trabalhos, o projeto se realiza e coloca em evidência os filmes assistidos quando criança, exatamente para dar forma aos seus próprios medos de infância, para resgatar esse “monstruário” que o acompanha em sua trajetória e para contextualizar historicamente as brincadeiras que tinha imaginado.

Augusto Massi complementa essa informação na mesma entrevista, destacando que essa ideia inicial foi se ampliando, e o desejo de construir um repertório para esse livro e fazer uma edição com o conteúdo dos monstros do cinema foi se incorporando e ganhando uma outra proporção. Foram anos de idas e voltas de muitos diálogos, estudos, trabalho de produção e edição sobre forma e conteúdo até se materializar na edição final. Salienta Massi que também sua paixão pela literatura e pelo cinema lhe permitiu conviver com seres fantásticos. Assim, ele afirma:

[...] Decidi, então, realizar uma longa viagem no tempo e retornar ao país da minha infância: visitei constelações de filmes, livros, sites, e, quando voltei ao planeta dos adultos, trouxe comigo uma lista dos monstros mais assustadores da história do cinema [...]. (Massi & Kondo 2015, s/p).

80 Conf. Entrevista com Daniel Kondo e Augusto Massi sobre o livro *Monstros do Cinema*. Transmitido ao vivo em 5 de out. de 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MfCOCPHJWQo>.

81 Para conhecer mais sobre A TABA: Leitura em Rede, ver também o site oficial: <https://loja.ataba.com.br>.

A criação dessa lista está configurada como “linha do tempo”, no final do livro, intitulada “MONSTROS NA HISTÓRIA”, contendo muitas referências de filmes, diretor, atores, entre outros aspectos. É uma densa pesquisa de filmes com a identificação da origem de cada um deles, posicionando a produção nos principais eventos da história. Antes de se encontrar essa “linha do tempo” no livro, o leitor encontra uma breve, mas cuidadosa explicação sobre a produção cinematográfica. Consta nas páginas finais do livro que

PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Os primeiros monstros do cinema misturavam traços do homem e do mundo animal. Medo que provocavam vinha do que era mais primitivo e desconhecido. Por isso essas terríveis criaturas viviam em regiões distantes, exóticas e misteriosas, como a Ilha da Caveira, o Egito ou a Transilvânia.

Boa parte da literatura, do século dezenove foi aproveitada pelo cinema no início do século vinte. A evolução técnica também foi grande: dos filmes mudos e em preto e branco avançamos rapidamente para o cinema falado, musicado, colorido ou em 3D.

SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Os primeiros filmes de monstros, as histórias ocorriam no passado: um conde do século XV se transformava em Vampiro, uma múmia dormia por três séculos e acordava para encontrar sua amada, um corcunda tocava os sinos da Catedral de Paris em 1482. De 1950 para cá, a maioria dos monstros passou a pertencer ao futuro, habitaram outros planetas: Eles são personagens de ficção científica. Se antes os medos eram individuais e psicológicos, agora, têm uma dimensão social, coletiva, global. Monstros gigantescos destroem nossas cidades. E até o clube masculino dos monstros resolveu abrir suas portas para as mulheres. Hoje as belas também são feras. (Massi e Kondo, 2015, s/p).

Mediante esse conteúdo, podemos afirmar que o livro extrapola o aspecto lúdico. Ele informa e oferece conhecimento produzido e fatos da História. Por essa “linha do tempo” sugerida pelos autores, é possível criar o desejo de se ver e rever os filmes indicados ou de buscar outras literaturas que tratam sobre os eventos da História mencionados. Esse fator também

coloca essa obra num limite entre o livro literário e o informativo. Temos aí um exemplar que não se restringe a livro-brinquedo nem se resume a livro informativo, propondo um hibridismo pouco habitual.

Também nessa produção a relação autor/editor foi se construindo por meio de comentários e críticas, por intermédio de correspondência/e-mails entre autor/editor-ilustrador (Massi, Kondo e Renata Nakano), tudo isso no trabalho intenso de produção e edição para possibilitar um aperfeiçoamento da obra criada e colocar esse livro-brinquedo em circulação no mercado editorial, sobretudo, nas mãos das crianças, ou melhor, de leitores das mais diversas gerações.

Esse é daqueles livros que revela intensa paixão pela literatura e pelo cinema na dimensão da arte⁸². O ilustrador Daniel Kondo efetiva, no objeto livro, movimentos aos monstros, à medida que as páginas do livro são passadas. Idas e voltas no processo criativo das criaturas fílmicas e que habitam o imaginário da infância foram se formando no movimento da criação para contraditoriamente aperfeiçoar a “monstrualidade” dos onze monstros iniciais sem perder o caráter lúdico do objeto livro-brinquedo. Este possui um encadeamento diferente, ou seja, no movimento do cinema, a criança encontra a literatura ou, por outra, é um contínuo esse movimento de fora para dentro de dentro para fora, ou, melhor afirmando, é o movimento da literatura para o cinema, do cinema para a literatura.

Está posta aqui também a ideia do livro aberto que mistura partes. Pode ser descrito como um livro que apresenta uma narrativa imagética de personagens monstruosos do cinema que revelam uma densa e tensa história de terror, mas que convida o leitor a buscar essa história, se assim desejar fora do livro. Para as crianças ou diferentes leitores que desejem aprofundar mais a história do cinema, há uma parte final do livro que contém muitas informações sobre esse aspecto. Desse modo, pode-se entrar em contato com o livro e se criar o desejo de assistir ao filme. Ou seja, o leitor encontra reiterados convites à ampliação e mescla de abordagens ao tema. Ele conhece a história dos personagens, cria outros personagens e, assim, se coloca a possibilidade de invenção de novas histórias.

82 É importante ressaltar que esse conteúdo também ganhou forma em uma Exposição realizada no espaço do Serviço Social do Comércio – SESC – SP, como um projeto em conjunto em sua totalidade contribuindo na produção cultural do País.

Esse é um daqueles livros de que se pode fazer uso de suas múltiplas potencialidades: literária, pedagógica, estética, lúdico-recreativa. É um jogo⁸³, ao combinar as criaturas e, ao mesmo tempo, para as crianças que estão sendo alfabetizadas, juntar, mesclar, criar os nomes pode se tornar uma verdadeira brincadeira com as palavras, com a linguagem verbal e visual. Para as crianças que ainda não se apropriaram do sistema alfabético, é possível acessar as imagens, formar, criar outras imagens e novos monstros podem nascer, representando o desconhecido de nosso imaginário. A narrativa é uma realização da linguagem como uma mediação e um elemento fundamental para a atividade humana.

O entrelaçamento da literatura com o cinema possibilita ampliar a forma de se ver a realidade. É a palavra, a narrativa em sua potencialidade, expressando, traduzindo, transportando para mundos desconhecidos, permitindo ao leitor, no tempo presente, revisitar o passado e, simultaneamente, imaginar o futuro. Segundo Massi,

É interessante como os monstros nos permitem criar pontes e conexões para pensar os principais debates contemporâneos, por exemplo, em torno do feminismo [Malévola], com relação a gravíssima situação dos refugiados na Europa [Zumbi, A volta dos mortos-vivos], sobre a corrida espacial e a colonização do espaço [Aliens, E.T, etc.]. É visível como o cinema pautou e, ainda, pauta ideologicamente as grandes discussões (MASSI, entrevista. Disponível em <http://esconderijos.com.br/monstros-do-cinema-para-criancas-e-adultos-de-todas-as-idades/>).

***Monstros do Cinema* ou luz, câmera, ação: a materialidade brincante do livro**

Este livro apresenta uma série de aspectos interessantes e inovadores em termos da sua materialidade, pois trata-se de um material que rompe com a convencionalidade do que habitualmente conhecemos e que circula no contexto editorial.

As ilustrações de Daniel Kondo, na brincadeira de combinações, colocam em evidência, sob “holofote”, a obra. Já no início, ao abrir o livro, o título

⁸³ Foi produzido também um aplicativo pelo SESI que pode ser baixado gratuitamente na Apple Store e permite às crianças também “virar uma fera”, tem um jogo divertido de combinar cabeça, tronco e membros dos seres, montando sua própria criatura. A brincadeira ultrapassa o livro na realidade virtual.

é escrito em um crescente e inspira o grito do diretor de cinema no processo da filmagem. Na sequência, aparecem três palavras (página cortada/dividida em três partes). Na primeira, lê-se cabeça, na segunda, tronco e, na terceira, membros. Ao virar a página, lê-se: “Misture bons e maus elementos”; “Monte teu próprio monstrego”; “Liberte os Monstros aí dentro”, e o suspense inicia, porque muitos e diversos monstros aparecem a cada medida de uma das partes das páginas e o caráter mais monstruoso pode ser criado, montado e reconstruído por cada leitor, por cada criança – se assim imaginar e desejar – criar seu monstrego por sua própria manipulação, misturando cabeça de um, tronco de outro e pernas de mais outro. Além disso, pode-se combinar as sílabas que compõem a palavra de um, misturada a sílaba da palavra de outro, e, ainda, envolvendo as sílabas desses monstros e as respectivas cabeças, troncos e membros. E, assim, forma-se o nome da nova criatura monstruosa. É também possível combinar o poema da abertura com as sílabas dos monstros. São muitas as possibilidades de criação, em uma verdadeira brincadeira de combinações, a partir da seleção, organização e sugestões dos autores contidas na materialidade desse livro. Assim, o caráter lúdico dos monstregos aparece.

Daniel fez muitos estudos para ajustar cabeça e corpo dos monstros selecionados para compor essa obra. Assim, sua habilidade e estudo protegeu o livro de eventuais problemas técnicos. Cada imagem do livro é bela, mas também “cômica-horripilante”.

Sabemos que, para uma obra tornar-se o que ela é, muitas mãos fazem parte de sua feitura. Assim, ressaltamos o trabalho por parte de todo o corpo técnico, editorial que o produziu. Desde a capa, a história-livro vai se constituindo como processo que envolve muitos autores, não só o autor e ilustrador, mas todos que estão nos bastidores, todos que estão por detrás dos holofotes. É uma criação que é para além. É uma verdadeira construção coletiva.

É também um livro que une distintas gerações em torno do tema (filhos, pais, avós). Destacam-se as palavras de alguns leitores que compõem a orelha do livro. Essas palavras revelam esse entrelaçamento intergeracional. Explicita Cora Rónai, leitora de 62 anos, avó dos gêmeos Fábio e Nina, na parte inicial do livro:

O mundo está cheio de monstros. Eles ocupam os lugares mais improváveis e assombram as pessoas nos momentos mais inesperados. Na prática, corremos todos ao seu encontro, e até pagamos para

vê-los, contentes com o frio na barriga que nos proporcionam. Porém, como é bom saber que eles estão do lado de lá da tela e nós, bem seguros, do lado de cá. Quem não ama um filme de monstro? Nesse livrinho delicioso, não só reencontramos nossos monstros queridos, como podemos misturá-los uns com os outros, lembrando velhos filmes e imaginando novos sustos (Cora Rónai, 2015, s/p).

O que se percebe nesta fala da leitora/avó é a chamada de atenção de que os monstros existem e podem estar em todo e qualquer lugar. Basta um pouco de atenção e podemos identificá-los. O cinema é uma das artes também ressaltadas pela avó e a relação com o livro também. É exatamente isso que não permite denominar a obra de “livrinho”. Talvez o termo tenha sido usado pela leitora para ressaltar a afetividade em relação à obra, mas também sabemos o quanto essa forma diminutiva pode colocar essa literatura num lugar menor: porque produzida para crianças ou (também) porque não alcance, para alguns, o mesmo patamar destinado a outras literaturas.

Na fala da filha – Bia Rónai, leitora de 40 anos, filha de Cora e mãe dos gêmeos Fábio e Nina –, há um dizer intermediário entre a representação desses monstros produzidos pelos filmes da geração anterior, mas que é possível ler uma mudança de sentimento em relação a eles, porque causam muito mais fascinação que medo. São (quase) super-heróis. Segundo ela,

Não se fazem mais monstros como antigamente. Quando pequena, eles eram criaturas perigosas que assombravam nosso imaginário. Hoje, para as crianças que crescem num mundo cheio de perigos reais, os monstros parecem seres irresistíveis, quase super-heróis, que mais fascinam do que assustam. Este livro apresenta aos miúdos alguns monstros famosos (para eles, meros desconhecidos) que continuam bem vivos nas lembranças de seus pais e avós, propondo a criação de novas e divertidas memórias em comum. (Bia Rónai, 2015, s/p).

Já no dizer das crianças, percebe-se o que os monstros assustam, mas também podem divertir. E referindo-se especificamente a esse livro, o caráter lúdico vem à tona. Os gêmeos, filhos de Bia e netos de Cora, de seis anos, afirmam que “Monstro é uma coisa muito assustadora. Todos os meninos têm medo de monstros, mas todos eles adoram monstros”. A menina diz que gostou do livro e que ele apresenta uma “espécie de quebra-cabeça e os monstros são engraçados. O Lobisomem parece um gato com dor de barriga” (Fábio Rónai Charlab e Nina Rónai Charlab/Orelha do livro).

Na fala dos leitores, um verdadeiro convite a leitura e aventuras brincantes entre todos os envolvidos.

Antes que as cortinas se fechem...

O livro revela um trabalho profundo de muita pesquisa dos autores sobre os elementos já mencionados que expõe todo o cuidado e preocupação estética com a obra que se materializa nesse artefato cultural tão importante na contemporaneidade que é o objeto livro e que uniu forma e conteúdo, nesse gênero que buscamos também dar visibilidade nesse texto que é o livro-brinquedo.

Salientamos que a divulgação deste livro contou com as parcerias de novos formatos de comunicação (blogs, facebook, instagram, sites e até exposições!). É na contemporaneidade que essa forma contribui efetivamente para o processo de circulação do livro e compõe o gênero livro-brinquedo, um livro que se constituiu, como o próprio Massi intitulou de signo do três: “três partes do corpo [cabeça, tronco, membros], três gerações de leitores [avós, pais, filhos], três formatos de livro [livro tradicional, livro brinquedo, aplicativo], etc.” (MASSI. Disponível em <http://esconderijos.com.br/monstros-do-cinema-para-criancas-e-adultos-de-todas-as-idades/>).

É importante destacar, ainda, que está cada vez mais difícil de se vislumbrar a materialização de uma obra como a que analisamos aqui no contexto social brasileiro que só faz reduzir as políticas de formação de leitores e contribuir para o fechamento de importantes editoras e livrarias. Contudo, o trabalho profundo, a parceria afetiva entre o coletivo de produção, edição e a persistência tornaram um desejo em realidade e, hoje, a proposta é possibilitar que leitores de todas as idades possam usufruir dos monstros cinematográficos “literantes” e “brincantes”.

Esse livro possibilita aquilo que a narrativa de tradição oral tanto fez para conservar e que se ameaçou perder com o avanço das novas tecnologias: o encontro de gerações distintas e distantes no tempo e no espaço, formando uma comunidade viva de leitores onde todos têm lugar e voz.

Referências bibliográficas

A TABA. Leitura em rede. Entrevista com Daniel Kondo e Augusto Massi sobre o livro "Monstros do Cinema". 2017. (34m24s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MfCOCPHJW-Qo>. (consultado a 17 de julho de 2019).

Benjamin, W. (1994). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (pp. 197-221). 7 ed. - São Paulo: Brasiliense (Obras escolhidas; v. 1).

Chagas, L. de M. (2006). A língua materna na primeira série do ensino fundamental: As narrativas como fontes da imaginação criadora. 289f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo.

FNLIJ – Fundação Nacional de Literatura Infante Juvenil. Disponível em: <http://www.fnlij.org.br/site/premio-fnlij/livros-premiados/item/822-pr%C3%AAmio-fnlij-2017-%E2%80%93-produ%C3%A7%C3%A3o-2016.html>. (Consultado a 20 de julho de 2019).

Kehl, M. R. (2006). A criança e seus narradores. Prefácio. In: CORSO, D. L. & Corso, D. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* (pp. 15-19). Porto Alegre: Artmed.

Massi, A. & Kondo, D. (2015). *Monstros do Cinema*. São Paulo. SESI-SP Editora.

Rogério, C. (2016). Monstros do Cinema (para crianças e adultos de todas as idades). Esconderijos do Tempo, São Paulo, 31 out. de 2016. Disponível em: <http://esconderijos.com.br/monstros-do-cinema-para-criancas-e-adultos-de-todas-as-idades/> (Consultado a 17 de julho de 2019).

SESI-SP-EDITORIA. Sinopse Disponível em <https://www.sesispeditora.com.br/produto/monstros-do-cinema/> (Consultado a 24 de julho de 2019).

BIONOTAS

ANA MARGARIDA RAMOS é Professora Auxiliar com Agregação na Universidade de Aveiro. Foi professora visitante na Oslo Metropolitan University (Noruega) e Research Fellow da Biblioteca Internacional de Munique. Apresentou comunicações em congressos nacionais e internacionais e publicou vários livros, capítulos de livros, artigos em revistas em diferentes línguas.

BLANCA-ANA ROIG RECHOU é licenciada en Filosofía e Letras (Seccións Románicas, Subsección español). Doutora en Filoloxías galega e portuguesa. Catedrática e Titular de Universidade con destino na Universidade de Santiago de Compostela (USC). Actualmente xubilada, pero coas responsabilidades da súa distinción como Profesora-Investigadora AD Honorem da USC. Coordina a Rede de Investigación LIJMI, codirixe proxectos de investigación no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Forma parte do Grupo de investigación Liter21 e das asociacións: ELOS, ELOS Galicia e ANILIJ conformada por investigadores de LIJ. Ten publicado monografías e artigos sobre Literatura Infantil e Xuvenil e sobre Literatura Galega. Polo seu traballo, foi galardoada con varios premios.

CARINA RODRIGUES é licenciada em Educação de Infância, pela ESE de Coimbra (2004), e Mestre em Ciências da Educação, pela Universidade de Aveiro (2008). Doutorou-se em Literatura, pela Universidade de Aveiro (2013), com uma tese intitulada *Palavras e imagens de mãos dadas – a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar* e realizada com o apoio da FCT. Desenvolve a sua investigação na área dos Estudos Literários e da Literatura Infantojuvenil, em particular, com destaque para o estudo do livro-álbum e da relação texto-imagem. É membro integrado do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança) da Universidade do Minho e membro colaborador do CLLC (Centro de Línguas, Literaturas e Culturas) da Universidade de Aveiro. Na Galiza, é investigadora da Rede Temática de Investigación “Las Literaturas Infantiles del Marco Ibérico y Iberoamericano” – LIJMI e dos Grupos de pesquisa LITER21 e ELOS (Asociación Galego Portuguesa de Investigadores en Literatura Infantil e X/Juvenil – sección de ANILIJ). Tem apresentado várias comunicações em colóquios e congressos nacionais e internacionais. É autora de artigos e recensões diversos no referido âmbito investigativo.

CARMEN FRANCO VÁZQUEZ é licenciada en Belas Artes e en Historia da Arte e doutora en Belas Artes. Traballa como profesora Titular na Universidade de Santiago de Compostela (USC) na área de Didáctica da Expresión Plástica. Imparte docencia nos graos de Mestre de Educación Infantil e Primaria e no Máster de Formación do Profesorado de Ensinanza Secundaria.

Coordina o Máster Universitario en Investigación e Innovación en Didácticas Específicas para a Educación Infantil e Primaria e o Máster propio en Literatura Infantil e Xuvenil para a formación e desenvolvemento de hábitos lectores e de Investigación en Didácticas Específicas da Facultade de Ciencias da Educación da USC. É coordinadora do Grupo de Investigación GI-1839 LITER21 (Literatura Infantil e Xuvenil, Investigacións Literarias, Artísticas, Interculturais e Educativas) e Investigadora do Instituto de Ciencias da Educación (ICE) da USC. Pertence a distintas asociacións de Educación artística como a Rede Ibero Americana de Educación Artística (RIAEA), o Grupo de Intervención Artística C3, a Rede Temática de Investigación “As Literaturas Infantís e Xuvenís do Marco Ibérico e Iberoamericano” (LIXMI) e a International Council of Museums (ICOM). É autora de distintos artigos sobre Educación Artística, perspectiva de xénero e ilustración en Literatura Infantil e Xuvenil.

CAROLINE MACHADO é Doutora em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Possui Mestrado em Educação (2006) e Graduação em Pedagogia (2002), com Habilitação em Séries Iniciais e Educação Infantil, pela mesma instituição. É professora no Núcleo de Desenvolvimento Infantil do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (ND/ICED//UFSC). Coordena o Projeto de Extensão “Infância e Literatura: mediação de leitura literária e formação de leitores” (2011-atual). É membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (NEPESC/CED/UFSC), sob coordenação do Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz (Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D), desde 2002. Tem experiência docente na área de Educação Infantil, Ensino fundamental e na pós-graduação, em nível de Especialização, atuando na Escola de Gestores da Educação Básica no Curso de Especialização em Gestão Escolar (MEC/UFSC/SEED/UNDIME) e no Curso de Especialização em Docência na Educação Infantil (MEC/NDI/CED/UFSC). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Infantil (0 a 3 anos), atuando principalmente nos seguintes temas: educação e infância, infância e projeto pedagógico, literatura e mediação literária, formação de leitores, formação de professores, pedagogias contemporâneas.

CLÁUDIA SOUSA PEREIRA é Professora Auxiliar na Universidade de Évora desde 1990 e investigadora do CIDEHUS-UÉ. Tem publicações em livros, conferências, comunicações e formação, nacional e internacional, nas áreas da literatura infantil e juvenil, da promoção da leitura, da educação literária e da literatura de massas. É autora de *Ler em Grupo. O caso do quinhentista*

Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda como objeto de mediação de leitura para um público jovem (Edições Colibri, 2009). É membro fundador da Associação Galego-Portuguesa de Investigação em Literatura Infantil e Juvenil – ELOS (2006) e membro da Red Temática de Literaturas Infantis y Juveniles en el Marco Ibérico. Desde o primeiro momento da sua constituição, que integra a equipa que estuda o livro-objeto.

DIANA MARIA MARTINS é Doutora em Estudos da Criança, na especialidade de Literatura para a Infância (IE-CIEC/UM). É licenciada em Design de Comunicação pela Escola Superior de Artes e Design, de Matosinhos, e mestre em Ilustração, pela Escola Superior Artística do Porto - Guimarães, com uma monografia intitulada *As Cores de A Sombra, de Luísa Ducla Soares - Percursos de re-ilustração e de construção de um livro-álbum poético*. Tem desenvolvido investigação em literatura para a infância e educação literária, particularmente centrada nos livros-objeto e nos livros-brinquedo.

DIANA NAVAS é pós-doutora pela Universidade de Aveiro (Portugal) e doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Atua como professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Suas pesquisas concentram-se nas tendências da literatura juvenil contemporânea brasileira e portuguesa. Dentre suas publicações, destacam-se: *Literatura Juvenil dos Dois Lados do Atlântico*, em coautoria com Ana Margarida Ramos (2016); e a organização de *A Literatura Infantil e Juvenil na Contemporaneidade: histórias, caminhos e representações* (2016); *Literatura & Ensino: territórios em diálogo* (2018); *Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea de Autoria Feminina* (2019).

ELIANE DEBUS é graduada em Letras (1991), mestre em Literatura (1996), doutora em Linguística e Letras Bolsa Recém-Doutor (PPGE/UFSC 2001-2004) e Pós-doutora na Universidade do Minho (2018). Professora da Universidade Federal de Santa Catarina, atua no Departamento de Metodologia de Ensino, no Programa de Pós-Graduação em Educação e no programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. É líder do Grupo de Pesquisas “LITERALISE: Grupo de pesquisa em literatura Infantil e juvenil e práticas de mediação literária”. É membro integrante dos Grupos de Pesquisa “Produções Culturais para crianças”, coordenado pelo Professor Doutor Fernando Azevedo, do Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho (Braga/Portugal); Membro da Red de Investigaciones Afrolatinoamericanas - RIALA e Membro da Rede de Pesquisadores sobre Leitura Literária e Arte Narrativa - Rede de Pesquisadores LLAN, coordenado pela professora Ilsa Vieira do Carmo Goulart (Universidade Federal de Lavras).

É editora da Revista *Perspectiva/UFSC* (Qualis A2). É tutora do programa de Educação Tutorial da Pedagogia/UFSC.

LILANE MARIA DE MOURA CHAGAS possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM/1989), mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/1999), doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP/2006). É pós-doutora em literatura para a infância pela Universidade do Minho (Braga/Portugal – UMinho/2017-2018). É Professora associada na Universidade Federal de Santa Catarina, centro de Ciências da Educação, vinculada ao departamento de Metodologia de Ensino – área linguagem e educação. Atua e desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão relacionadas à linguagem, à literatura para a infância, ao letramento e alfabetização e às práticas de mediação literária e à formação de professores e de leitores. Integrante do Núcleo do Grupo de Pesquisa de Literatura Infantil e Juvenil – LITERALIS, sob a coordenação da Professora Dra. Eliane Debus (UFSC). Integra o Núcleo de Estudos e Pesquisa em Alfabetização e Ensino da Língua Portuguesa – NEPALP, coordenado pela Professora Dra. Nelita Bortolotto (UFSC) e, ainda, integra o Grupo de Estudos e Pesquisa em Ontologia Crítica (GEPOC), coordenado pela Professora Dra. Patricia Laura Torriglia (UFSC).

LOURDES SÁNCHEZ VERA es Profesora Titular de Escuela Universitarias en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Cádiz, con una trayectoria de más de un cuarto de siglo de docencia, gestión e investigación universitaria. Toda la docencia universitaria se ha desarrollado en la formación de maestros de los títulos de Educación Infantil y Primaria, impartiendo asignaturas como “Dramatización”, “Tradición oral infantil” y “Literatura Infantil”. La labor investigadora se ha realizado al amparo de diversos grupos de investigación, estando adscrita actualmente al grupo HUM 1041: Investigación e Innovación Educativa en Didáctica de la Lengua y la Literatura. A lo largo del periodo investigador, he centrado los estudios en diversas temáticas, generando publicaciones y comunicaciones relacionadas, entre otras, con: dramatización, intertextualidad, literatura comparada, tradición oral y folclore, ilustración e imagen en LI, libro-objeto, fomento lector o didáctica de la literatura. Implicada en diversas actividades de gestión, siendo, actualmente, Decana de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Cádiz.

MARIA LAURA POZZOBON SPENGLER é Doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pedagoga pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), com experiência docente na Educação

Infantil, anos iniciais e Ensino Superior, especialista em Gestão Escolar e Interdisciplinaridade, pela Faculdade de Joinville, e especialista em Psicopatologia da Infância e Adolescência pela Sociesc e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). É Vice-líder do Grupo de Pesquisas LITERALISE: Grupo de pesquisa em literatura Infantil e juvenil e práticas de mediação literária, da Universidade Federal de Santa Catarina. Possui experiência em formação de professores nas áreas de Alfabetização e Letramento, Pequena Infância e Educação Literária. Atualmente, é Professora do curso de Pedagogia da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

MARTA NEIRA RODRÍGUEZ é licenciada en Filoloxía Galega e doutora pola Universidade de Santiago de Compostela (USC) cunha tese sobre Literatura Infantil e Xuvenil. Profesora dende o ano 2009 até o 2020 na Escola CEU de Maxisterio de Vigo (centro adscrito á Universidade de Vigo), dende o curso 2013-2014, imparte docencia na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela. Directora dos proxectos “Informes de Literatura” e “Investigación en Literatura Infantil e Xuvenil”, que se levan a cabo no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, participou ou participa tamén noutros de carácter autonómico ou estatal. Secretaria da Rede Temática de Investigación “As Literaturas Infantís e Xuvenís do Marco Ibérico e Iberoamericano” (LIXMI), forma parte do persoal científico do Instituto de Ciencias da Educación da USC e é membro do Grupo de Investigación LITER21 (GI-1839) da USC. Autora de monografías, artigos e recensións sobre Literatura e Literatura Infantil e Xuvenil Galega, entre as súas publicacións atópase a participación na *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (2015), coordinada por Blanca-Ana Roig Rechou e publicada por Edicións Xerais de Galicia.

OLALLA CORTIZAS VARELA é licenciada e doutora en Bellas Artes por la Universidade de Vigo. Profesora contratada de Didáctica da Expresión Plástica. Na actualidade, combina a actividade artística coa docente na Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Forma parte do Departamento de Didácticas Aplicadas na Facultade de Ciencias da Educación na Universidade de Santiago de Compostela. Pertence ao grupo de investigación Liter21 desde onde participa en traballos de investigación sobre a LIX e sobre as potencialidades creativas daquelas propostas nas que a imaxe e a materialidade teñen unha presenza. Ten participado en Congresos varios sobre educación artística e publicado artigos varios sobre a temática da súa especialidade.

ROSA TABERNEIRO SALA es Profesora Titular de Universidad del área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Zaragoza. Es Investigadora Responsable del Grupo de Investigación de referencia ECOLIJ (Educación comunicativa y literaria en la sociedad de la información. Literatura Infantil y Juvenil y construcción de identidades) y Directora del Máster Propio en Lectura, libros y lectores infantiles y juveniles de la Universidad de Zaragoza (<http://www.literaturainfantil.es/>). Coordina y participa en proyectos de innovación docente relacionados con la educación literaria y el diseño de itinerarios lectores en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior, así como la incorporación del entorno digital en las metodologías docentes. Dirige asimismo la colección de Prensas Universitarias de Zaragoza [Re]pensar la educación. Es autora de monografías y artículos que versan sobre el discurso literario infantil y juvenil en sus diferentes perspectivas, desde los estudios teóricos de análisis del discurso hasta las propuestas de investigación vinculadas a la Educación Infantil, Primaria, Secundaria, Bachillerato y Universidad. En la actualidad, es la Investigadora Principal del proyecto I+D+i “Formar lectores en la sociedad digital desde el libro de no ficción” (RTI2018-093825-B-I00), proyecto del Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación. Ministerio de Economía y Competitividad de España. <http://orcid.org/0000-0002-2332-5807>

SARA REIS DA SILVA é Professora Auxiliar no Instituto de Educação da Universidade do Minho. Doutora em Literatura para a Infância pela mesma Universidade e Pós-doutorada no mesmo domínio científico pela Universidade de Santiago de Compostela, desenvolve a sua docência e investigação nesta área e em outras correlatas: estudos literários, educação literária, didática da literatura, promoção e mediação de leitura, entre outras. É membro integrado do Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC-UM). É membro fundador da Associação Galego-Portuguesa de Investigação em Literatura Infantil e Juvenil – ELOS – e membro nato da Rede Temática “Las literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico” (RED LIJMI – www.usc.es/lijmi). Integrou a equipa do Projeto Gulbenkian–Casa da Leitura (www.casadaleitura.org). É colaboradora do grupo de pesquisa LITER21 e dos projetos de investigação “Living Among Books” (Erasmus+) e “Géneros poéticos breves e educação linguística e literária” do InED-ESE (Porto). Tem proferido conferências e apresentado comunicações em colóquios e congressos nacionais e internacionais. É autora de diversos livros, capítulos de livros, artigos em revistas científicas, entre outros. É coresponsável pela coleção “Vozes e Rostos da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude” (Tropelias & Companhia).



Clássicos da literatura infantojuvenil em forma(to) de livro-objeto é uma obra coletiva dada à estampa na sequência de outras três já editadas, com diferentes coordenações e chancelas. Substantiva um dos eixos investigativos que têm aglutinado e motivado um trabalho de pesquisa aturado e já considerável por parte de investigadoras pertencentes a Universidades Portuguesas (Aveiro, Minho e Évora), Espanholas (Santiago de Compostela, Vigo, Saragoça e Cádiz) e Brasileiras (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade Federal de Santa Catarina). Esta coletânea integra treze capítulos que valorizam textos clássicos (por exemplo, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, *Peter Pan*, *Babar*, entre outros) e, muito particularmente, a materialidade na construção do seu discurso revisitado. Problematisa-se a questão da relevância da forma para o conteúdo, bem como as potencialidades criativas, estéticas, lúdicas, formativas e/ou didáticas de livros-objeto resultantes de clássicos, por exemplo, ao nível da formação de leitores, que, cremos, se afigura significativamente assente na manipulação física do livro, gesto que resulta numa especial ludicidade e, em última instância, na conformação de uma educação literária e artística. A relevância que reconhecemos no contacto precoce quer com textos clássicos quer com livros-objeto, ou, em termos mais latos, a concomitância de tal convívio, proporcionada por livros que se distinguem como artefactos construídos a partir de obras clássicas, encarados também como mediadores artísticos privilegiados e como verdadeiros desafios a leitores interativos/interventivos, reflete-se diversamente nos estudos que agora se publicam.



UMinho Editora



Universidade do Minho

ISBN 978-989-8974-20-4



9 789898 974204 >