



Acta Scientiarum. Language and Culture
ISSN: 1983-4675

ISSN: 1983-4683

actalan@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Algumas notas sobre os livros infantis na hipermodernidade: O Polegarzinho ou As Botas de Sete Léguas numa seleção de livros-objeto para a infância

Martins, Diana Maria Ferreira; Silva, Sara Reis da

Algumas notas sobre os livros infantis na hipermodernidade: O Polegarzinho ou As Botas de Sete Léguas numa seleção de livros-objeto para a infância

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 42, núm. 2, e54198, 2020

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307466046009>

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.54198>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.



Algumas notas sobre os livros infantis na hipermodernidade: O Polegarzinho ou As Botas de Sete Léguas numa seleção de livros-objeto para a infância

Some notes on children's books in hypermodernity: Hop-o'-My-Thumb or The Boots of Seven Leagues in a selection of children's object books

Diana Maria Ferreira Martins
Universidade do Minho, Brasil
id5362@alunos.uminho.pt

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.54198>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307466046009>

Sara Reis da Silva
Universidade do Minho, Brasil

Recepción: 12 Junio 2020
Aprobación: 22 Julio 2020

RESUMO:

A dimensão morfológica, anatômica e material aufere, hoje, um especial relevo ao livro de recepção infantil, contrariamente à tradicional deferência atribuída à componente verbal, substantivada em objetos, não raras vezes, lúdicos, híbridos, originais que desafiam quaisquer tentativas de definição e categorização por parte da investigação. Tendo como referência central o volume *Agradar e tocar: ensaio sobre a sociedade da sedução*, de Gilles Lipovetsky, dedicado à destrinça dos pilares da sociedade hipermoderna, este estudo centra-se, particularmente, no conto *O Polegarzinho ou As Botas de Sete Léguas*, universalmente difundido desde 1697, por Charles Perrault, texto aqui revisitado em quatro livros-objeto dirigidos à infância, designadamente *As Botas das Sete Léguas*, de Vojtěch Kubašta; *Polegarzinho e as Botas das Sete Léguas*, ilustrado por Truuus Vinger, ambos editados pela Electroliber; *O Pequeno Polegar*, da Booksmile, e *O Muito Grande Pequeno Polegar*, ilustrado por Clémentine Sourdais, traduzido pela Edicare. Pretende-se, deste modo, refletir sobre as principais singularidades destas obras ou destas reconfigurações verbo-íconicas e gráficas, baseadas sobretudo na exploração da materialidade do objeto-livro, por via da qual se revisita ao nível estético, sensorial ou, mesmo, lúdico uma narrativa centrada na temática da morte e do abandono infantil.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil, livro-objeto, *O Polegarzinho*, hipermodernidade.

ABSTRACT:

Nowadays, morphological, anatomical and material dimension has a special emphasis on children's books, in opposition to the traditional deference attributed to the verbal component, substantiated in objects, often playful, hybrids, originals that defy any attempts at a definition and a categorization by the investigation. Having as central reference the volume *Agradar e tocar: ensaio sobre a sociedade da sedução*, by Gilles Lipovetsky, dedicated to the analysis of the bases of hypermodern society, this study focuses, particularly, on the short story *Hop-o'-My-Thumb* or *The Boots of Seven Leagues*, universally disseminated since 1697, by Charles Perrault, a text revisited here in four object books aimed at children, namely *As Botas das Sete Léguas*, by Vojtěch Kubašta; *Polegarzinho e as Botas das Sete Léguas*, illustrated by Truuus Vinger, both edited by Electroliber; *O Pequeno Polegar*, by Booksmile, and *O Muito Grande Pequeno Polegar*, illustrated by Clémentine Sourdais, and translated by Edicare. It is intended, in this way, to reflect on the main singularities of these works or of these verbal-iconic and graphic reconfigurations, mainly based on the exploration of the materiality of the object book, through which it is revisited at an aesthetic and sensory level, a playful narrative centered on the theme of child death and abandonment.

KEYWORDS: children's literature, object-book, *Hop-o'-My-Thumb*, hypermodernity.

NOTAS DE AUTOR

id5362@alunos.uminho.pt

INTRODUÇÃO

A apostila num layout inusitado ou surpreendente distingue, hoje, grande parte das obras dirigidas à infância e, de um modo particular, a própria definição de álbum. As fronteiras entre livros-informativos e livros de artista^[1] são, também elas, cada vez mais ténues muito por via da valorização visual ou mesmo sensorial do livro. Catalisadora de estímulos sensoriais e emocionais, a componente material do livro para a infância tem vindo, portanto, a ser alvo de um interesse crescente e legítimo, plasmado, por exemplo, numa notória pluralidade de estudos académicos (Beckett, 2012; Evalte, 2014; Ku#mmerling-Meibauer, 2011; Ku#mmerling-Meibauer & Meibauer, 2005; Linden, 2007; Nikolajeva, 2008; Paiva, 2013; Pelachaud, 2010, 2016; Ramos, 2017; Reid-Walsh, 2018; Romaní, 2011; Sa#nchez, 2015; Silva, 2017a, 2017b).

A leitura destas obras, contidas no vasto universo dos livros-objeto, torna-se distinta, na medida em que nelas se perscruta a convocação de recursos próprios de outras áreas como o cinema, a arquitetura, o teatro, a escultura, a publicidade, a embalagem (o merchandising) e/ ou dos objetos do dia a dia (como os brinquedos ou os jogos), entre outros, que, naturalmente, instigam um novo perfil de leitor, na realidade, não exclusivamente infantil. A apreensão destes objetos visualmente provocadores e apetecíveis aos olhos e às mãos dos potenciais destinatários infantis resulta numa espécie de aventura ou jogo prazeroso (materializado em livros que convidam à ação ou ao toque espontâneos, antes mesmo da mediação adulta), contribuindo para uma representação positiva do livro e da leitura (Paiva, 2013).

A valorização estética e material de que o livro para a infância tem vindo a ser alvo não é exclusiva do mercado editorial. Na verdade, para Gilles Lipovetsky (2019), por exemplo, cuja reflexão retomaremos, trata-se de um fenômeno bem mais amplo de exploração de estratégias de sedução, na medida em que a fórmula ‘agradar e tocar’ caracteriza, hoje, amplamente a indústria do consumo, o discurso político e a educação liberal.

Neste estudo, alavancado pela formulação teórica do pensador francês que evocamos, procederemos a uma reflexão acerca das singularidades do livro-objeto infantil na sociedade hipermoderna, equacionando questões que se prendem à sua composição verbo-ícone, ao seu grafismo e ao seu design, assim como, sucintamente, à sua receção/mediação. Com análise de um corpus textual composto por quatro obras, pretendemos dar conta da corporização dos elementos diferenciadores dos volumes em causa, reiterando o seu lugar no universo do livro infantil.

GILLES LIPOVETSKY, A HIPERMODERNIDADE E O LIVRO INFANTIL: ALGUNS CONTRIBUTOS

Segundo Gilles Lipovetsky, a sociedade hipermoderna se consolida numa lógica de ruptura, manifesta em dois planos, a saber:

[...] em primeiro lugar, nas maneiras de as pessoas se encontrarem, de criarem um idílio, de se vestirem, de se embelezarem para agradar: ou seja, tudo o que diz respeito ao domínio da sedução erótica. Em segundo lugar, na extraordinária dilatação social das estratégias de sedução, que se tornaram um modo de estruturação das esferas da economia, da educação e da cultura. A extensão social dos poderes atractores, bem como a sua capacidade de reordenar totalmente os grandes sectores da arquitetura do todo colectivo estão na origem daquilo a que se pode chamar com razão a sociedade da sedução (Lipovetsky, 2019, p. 11-12).

Nesta perspetiva, trata-se de uma sociedade arquitetada com base num paradigma ubíquo, hegemonicó e diametral de inovação constante, isto é, “[...] em toda a parte, o objetivo é agradar e comover, criar a tentação, solicitar as emoções, captar os desejos e os afetos” (Lipovetsky, 2019, p. 230). Gerar prazer, desejo, divertimento, deleite, isto é, abalar emocionalmente o público começa por ser, primeiramente, um princípio basilar no espetáculo teatral, que irá se generalizar, de acordo com Lipovetsky (2019), na segunda metade do século XX, em todos os domínios que enformam as sociedades liberais. Assim, a partir de 1945, com o surgimento da sociedade de consumo em massa, dá-se início àquilo que este apelida de ‘mercantilização do agradar e tocar’. Como tal,

[...] nesta nova configuração, a sedução comercial deixa de remeter para uma esfera periférica: torna-se princípio geral de organização da economia industrial, mediática e cultural, agora baseada na incitação à compra, no estímulo dos afetos, no divertimento, na moda, no perpetuamente novo (Lipovetsky, 2019, p. 233).

Arquitetado no sistema fordiano, composto por uma oferta e produção massificadas de produtos estandardizados, repetitivos ou homogêneos.

A partir dos finais da década de 70, com o despontar de um conjunto de bens e serviços caracterizados pela interatividade, atratividade visual, emocional e sensorial e pela instantaneidade, ou seja, com a revolução e ampla difusão das novas tecnologias de informação e comunicação, em sincronia com o reavivar do liberalismo, segue-se uma organização pós-fordiana, “[...] uma economia de hiperconsumo baseada na proliferação da variedade, na personalização dos produtos, na segmentação extrema dos mercados e nas redes digitais” (Lipovetsky, 2019, p. 234). Vivemos, desde então, uma lógica de ‘hiperconsumo’, caracterizada pela recomendação/sugestão personalizada ao consumidor, e de ‘hipersedução’, sustentada por “[...] uma justaposição de seduções e intensidades muito variáveis” (Lipovetsky, 2019, p. 236), na opinião do filósofo francês, que, de fato, não se pode reduzir, simplesmente, a uma sedução debilitada ou parca.

Face à abundância e à efemeridade da oferta, bem como a uma concorrência feroz, as empresas e os agentes culturais contemporâneos servem-se de instrumentos que mobilizam o desejo e a curiosidade, isto é, a “[...] novidade, diversidade, velocidade, estética, divertimento, [e o] jogo” (Lipovetsky, 2019, p. 236), as mesmas ferramentas, que, cremos, caracterizam, também hoje, uma das tendências da edição para a infância. Com criatividade e engenho variáveis, apela-se à emoção e a uma apreensão afetiva, estética e, muitas vezes, lúdica e leve como forma de atrair o olhar do consumidor que aspira a fazer deste um coletor de experiências, de pequenas aventuras, e a fazê-lo desejar um número incessante e revigorante de mudanças ou de sensações novas (Lipovetsky, 2019). Por tudo isto, Lipovetsky (2019) dilucida que, ao invés de um *Homo oeconomicus*, estamos perante um *Homo sentiens*, constantemente cortejado, “[...] uma vez que [o capitalismo consumista] não para de solicitar, mobilizar, fazer sonhar e vibrar através das seduções do consumo comercial” (Lipovetsky, 2019, p. 240).

Recorde-se, no entanto, que a sedução não pressupõe, de modo inelutável, o logro. Como esclarece Gilles Lipovetsky (2019, p. 23),

[...] tanto no seu polo ‘passivo’ (ser seduzido) como no seu polo ‘ativo’ (querer agradar), a sedução é, antes de tudo, um poder produtor de forças de desejo e de imaginação, a mola de ações reais no mundo. Se é uma emoção sentida, constitui sobretudo a força impulsiva do desejo e do agir. É, portanto, menos reino da aparência e da ilusão do que infraestrutura da vida afetiva e motor da ação. Devemos ver a sedução como força motriz, uma das grandes fontes da energia necessária para a atividade e a criatividade humanas.

Alçado num design diferenciado e muito refletido, o livro-objeto se, em alguns casos, aproxima-se, de forma incontestável, do universo artístico, de leitura reflexiva e cuidada, no qual se questiona mesmo o conceito de livro e cuja essência poética, complexa, delicada e frágil reclama uma apreciação cooperativa entre adulto e criança, noutros casos, limita-se a encerrar um valor emocional, lúdico e/ou distrativo, de pendor exclusivamente didático, moralizante ou especulativo. Assentes numa espetacularização gráfica massiva por questões comerciais, estes últimos reduzem-se a uma publicação de aparência sedutora, ou, mesmo, epitomada num objeto de consumo descartável, de leitura fugaz e simples. E, desta feita, um mediador adulto pouco literato, responsável real pela compra dos livros, ver-se-á facilmente influenciável (Paiva, 2013) por este tipo de exemplares.

Grande parte destas publicações ‘especiais’ dirigidas à primeira infância sugerem uma perspetiva idílica da criança e uma visão assente numa espécie de idolatria do leitor infantil. O mercado livreiro, atento às necessidades cognitivas, psicológicas e vitais dos pequenos leitores, bem como aos anseios dos pais pela autonomia, proteção e satisfação imediata dos desejos dos filhos, dá a conhecer a uma velocidade incessante, quase esmagadora, velhas histórias dotadas, agora, de propriedades físicas e/ou visuais apelativas, lúdicas e distrativas ou livros dedicados à apreensão do mundo e de conceitos abstratos que pretendem reforçar

experiências reais, reavivando a memória das sensações vividas do contato direto com materiais ou texturas próprios dos objetos e das realidades com as quais a criança interage no dia-a-dia, como, por exemplo, os livros tátteis.

Esta aproximação aos interesses dos pequenos leitores e a uma gramática própria da infância, designadamente a interatividade, a ludicidade, a fantasia ou a mentalidade mágica da criança e o seu gosto pela repetição (Sarmento, 2004), contribui para a criação de obras particularmente sedutoras e atrativas, coadunando-as, igualmente, com o paradigma da criança como ator social de pleno direito, visto hoje como um ser livre e autônomo, e uma visão educativa centrada na criança e na sua livre expressão. Como contraponto de uma visão coerciva, impositiva ou, até, autoritária de aprendizagem da leitura e de contato com o universo literário, que afasta o destinatário extratextual da dimensão prazerosa e satisfatória da leitura, estas publicações propõem um caminho visual e sensorialmente sedutor, marcado pelo encanto, pela criatividade e pela atração das suas formas, valorizando-se o contato preferencialmente livre ou autônomo e direto da criança, assim como e consequentemente o seu envolvimento afetivo com o livro.

Mais do que encarar a sedução como uma ferramenta dúbia de manipulação, Lipovetsky entende que

[...] a sociedade da sedução não precisa de ser totalmente revolucionada, mas deve ser corrigida, reorientada, desenvolvendo contrapesos ambiciosos que possam oferecer seduções mais ricas das que as que nos governam no quotidiano. Não condenar o princípio do agradar e tocar, mas vencer as seduções ‘pobres’ com outras seduções, mais belas, mais ricas, menos estruturadas pela oferta comercial (Lipovetsky, 2019, p. 29).

Esclarece, assim, que a sedução não deve ser vista unicamente como um entrave, mas também como uma solução. Desta forma, este sugere que “[...] o que deve mudar é menos a sociedade do prazer do que a sua excrescência, que desvia as pessoas do sentido do esforço, do pensamento, da criação, das atividades que implicam a criação de sentido” (Lipovetsky, 2019, p. 408), concluindo, já no final da sua obra, que, urge, portanto, direcionar essa sedução no sentido “[...] [d]o progresso de si, [d]o enriquecimento das experiências e das faculdades humanas” (Lipovetsky, 2019, p. 436).

Em *Para que serve o design gráfico?*, Alice Twemlow (2007) chama a atenção para a essência, muitas vezes, antagônica e porfiada, do processo de conceção de um livro:

[...] como fazer o design de um artefacto apetecível que continue a agir como um instrumento funcional? Como se preserva a integridade do conteúdo enquanto se permite que a nossa voz se faça ouvir? Como podemos satisfazer as exigências das nossas diversas audiências – o editor, o autor, os comerciantes, as livrarias e os leitores [e aqui, talvez importe sublinhar, leitor-modelo adulto e leitor-modelo infantil]? Haverá algum espaço para a inovação do design numa infra-estrutura tão complexa e movida pelo mercado? (Twemlow, 2007, p. 104).

O designer tem vindo a assumir um papel cada vez mais significativo e incontestável, ocupando, não raras vezes, o estatuto de autor, ou melhor, de terceiro narrador no livro para a infância contemporâneo (por vezes, figura coincidente com o ilustrador e/ou o escritor, noutros casos, correspondente a uma entidade distinta) pelo que, no final, cada publicação reflete uma negociação ou um diálogo e a contribuição entre e de cada um destes intervenientes, bem como do contexto de onde emerge. Todavia, como esclarece Mário Moura (2019b), o reconhecimento do designer como autor corresponde a uma visão recente. Na verdade, “[...] até à década de 1990, seria polémica. Os designers do Estilo Tipográfico Internacional não pensavam em si em termos de autoria, individual ou colectiva, mas na obediência a uma programa universal. O seu briefing era esse programa interno, a que as propostas dos clientes se subordinavam. A fidelidade ao programa ditava um apagamento da figura do designer como autor em favor de uma postura neutra de mediador, ou até de técnico” (Moura, 2019a, p. 14). Deste modo, como assinala ainda Alice Twemlow, citando o autor americano John Updike, a construção de um livro passa também pela cooperação que se deseja com o leitor, isto é, com as múltiplas interpretações possíveis do destinatário extratextual, na linha, aliás, da formulação de Umberto Eco (2004), designadamente da sua teoria da cooperação interpretativa:

[...] um livro é um objeto de manufactura, cujos muitos elementos, do tipo e encadernação à qualidade do papel são susceptíveis de crítica estética... mas cujo significado teve de ser sempre construído, quando um escritor e um leitor colaboram na imaginação de uma série de cenas e acontecimentos (Twemlow, 2007, p. 104).

Face à eminência de novos suportes digitais ou, ainda, no século XIX, à abundância de brinquedos óticos, o livro foi-se distanciando das abordagens mais tradicionais e, paralelamente, sorvendo características, a priori, não livrescas (chamemos-lhe assim) (Reid-Walsh, 2018). Desta forma, tendem a aproximar-lo, num processo de ‘rematerialização’ ou de valorização do livro físico que já vai longo, do estatuto de obra de arte ou do objeto de colecionismo. Esta evolução não passa apenas pela forma ou superfície sobre a qual o conteúdo é impresso, como também salienta Alice Twemlow (2007, p. 104):

[...] não se trata apenas de gestos ousados – o poder dominador ou humorístico da capa do livro ou a narrativa visual sedutora que atrai a atenção do leitor para o volume – trata-se também dos pormenores. O posicionamento das notas de rodapé ou do número de páginas, o tratamento da informação dos direitos de autor [os, próprios, códigos de barras], as cronologias, bibliografias e índices – todos estes elementos de um livro, quando tratados tanto com dignidade como com imaginação podem transformar um livro de uma ferramenta utilitária num objeto apreciado e duradouro.

Num volume que agrupa um conjunto de reflexões sobre ‘a força da forma’, expressão que, aliás, dá título à dita obra, Mário Moura defende que o design não é uma questão meramente formal ou unicamente visual, esclarecendo, por exemplo, que as próprias ferramentas tecnológicas repercutem no objeto final. Como tal,

[...] o discurso do design gráfico não é puramente visual. A divisão entre forma e conteúdo, entre palavra e forma gráfica, não é estanque. O conteúdo contamina a forma, a forma contamina o conteúdo. O conteúdo tem a sua própria forma. A forma visual, gráfica, tem as suas próprias fidelidades, tal como a forma escrita. Como em muitas outras áreas, o design dá-se na intersecção de um conjunto de dispositivos formais (Moura, 2019a, p. 24).

O referido estudioso apresenta um exemplo que, cremos, igualmente ilustrativo da relação de cooperação, de contaminação e de acréscimo que deve nortear a relação entre as diversas linguagens (texto, imagem e design) que compõem o livro de potencial recepção infantil:

[...] para um designer, a primeira tentação será fazer do contorno a identidade do país, qual logótipo pronto a usar. É uma muleta, como representar a instituição pela fachada do edifício que a acolhe. Em cada uma das situações, fronteira e fachada, representa-se algo pela membrana que separa do exterior. Trata-se de uma solução óbvia e genérica, mais simples do que representar o seu funcionamento, a sua identidade, o seu tom, os seus habitantes, as suas expectativas. Espera-se de um designer maior criatividade, uma capacidade mais ampla para evitar lugares-comuns. Contudo, há uma lição menos evidente neste chavão: a fronteira não é só a forma, mas a totalidade da ideia de país (Moura, 2019a, p. 7).

Se atentarmos aos mesmos conceitos de fronteira e fachada, agora, tendo como significados o formato ou o suporte físico do livro no qual o texto surge inscrito, percebemos a relevância da materialidade e da aparência externa do livro no processo de leitura e interpretação, enquanto reflexo evocatório ou tentador (por vezes, até mesmo crítico) da obra como um todo, como uma unidade na qual se interliga sinergicamente uma pluralidade de códigos.

A mediação do adulto, numa fase precoce, deve passar pela preocupação com a criação de rotinas que estimulem o interesse pelo livro, tendo como desejo maior permitir à criança o acesso ao prazer suscitado por este objeto e fazendo deste um companheiro de todas as horas, dando-o a conhecer num clima de afeto, cumplicidade e jogo, não no sentido utilitário ou de mera distração, ou de ‘utensílio de adormecimento’ a que, por vezes, é reduzido, mas enquanto objeto de enriquecimento da imaginação, de reflexão, como alimento do espírito e do gosto pelo saber ou pela cultura.

Todavia, a educação sob o prisma da sedução, que caracteriza a contemporaneidade, segundo a obra a que temos vindo a aludir de Gilles Lipovetsky (2019, p. 338), quando

[...] sem regras nem limites, dando-lhes todo o poder e todo o prazer, aumenta-lhes desmesuradamente o narcisismo, priva-os dos limites simbólicos e dos recursos psicológicos necessários para sustentarem o confronto com o real, para suportarem a frustração, o fracasso e a adversidade.

Efetivamente, o aborrecimento, a frustração, a tristeza, a perda, os limites fazem parte do crescimento emocional da criança e do desenvolvimento da sua personalidade. Os contos de fadas cumprem aqui um papel fulcral, guiando o leitor no contato com medos, adversidades, tribulações, desafios necessários à sua maturação ou desenvolvimento psicossocial e afetivo, permitindo-lhes, ao mesmo tempo, descobrir nas entrelinhas sentimentos e realidades cruéis ou violentas, muitas vezes, vedados ou disfarçados pelo zelo ou temores dos adultos, mas que, na prática, assombram ou ensombram a vida de muitas crianças.

ALGUMAS NOTAS PARA O ESTUDO DE O POLEGARZINHO

Em 2015, Ana Margarida Ramos dá a conhecer um breve estudo debruçado sobre a temática da morte, reconhecendo-a como tema emergente no domínio da literatura para a infância,

[...] possibilitando à criança o contacto com uma realidade considerada perturbadora, traumática ou mesmo chocante. Promovendo um certo apaziguamento, seja pela via metafórica ou pela transposição da morte para animais e outros seres vivos, os textos [que aí são propostos como exemplificativos] procuram ajudar a lidar com a perda, apelando à verbalização de emoções e sentimentos (Ramos, 2015, p. 161).

Ora, este tópico fraturante ou sensível, além de, como atestou a investigadora que citamos, cruzar, na contemporaneidade, um elevado número de textos ficcionais especialmente dirigidos ao leitor infantil, muitos deles, até, situados no universo do livro-álbum, representa igualmente uma das isotopias mais assíduas na literatura tradicional oral, um acervo que, aliás, tem servido de fértil matriz ou de hipotexto à escrita literária de autor.

Mas a este veio temático, juntamos, especialmente no contexto do presente estudo e da problemática aqui equacionada, a miniaturização de personagens, regra geral, infantis, tida, de igual modo, como um dos motivos mais recorrentes no patrimônio literário tradicional oral. Na literatura portuguesa, tomemos como exemplos os contos 'João Pequenito' e 'A história do Grão-de-Milho', incluídos em *Contos Populares Portugueses* (1879), de Adolfo Coelho (1897-1919). E, no caso do último conto mencionado, salientamos, por exemplo, duas reescritas potencialmente destinadas ao leitor infantil assinadas por dois autores maiores da literatura portuguesa que tem na criança o seu preferencial receptor: uma, intitulada 'O Menino Grão-de-Milho', por António Torrado e patente em *Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo* (Civilização, 2002); e outra, com o título *João Grão de Milho* (Caminho, 2006), por Alice Vieira.

Importa deixar registado também que este é um motivo que se estende à literatura portuguesa de autor, como provam, por exemplo, o conto clássico 'A Menina do Mar' (Ática, 1958), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), ou 'Minorcas e Maiorcias', narrativa protagonizada por Paulo Polegarzinho, incluída na coletânea *Trinta por uma Linha* (Civilização, 2008), de António Torrado (1939-). Nesta mesma linha, digno de nota e sendo já uma tradução disponível no mercado livreiro português, é, ainda, o volume *Diário Secreto do Pequeno Polegar* (Editora Educação Nacional, 2011), de Philippe Lechermeier e Rébecca Dautremer.

Como um conjunto relevante de outros contos aparente e originalmente pertencentes no acervo tradicional oral, também O Polegarzinho (Le Petit Poucet) com origens remotas e expressões distintas em diferentes latitudes (Carpenter & Prichard, 2005), veio a lume na coletânea *Histoires ou Contes du Temps Passé* (Contes de Ma Mère L'Oye, 1697), de Charles Perrault (1628-1703), obra ilustrada por Gustave Doré (1832-1883). Calvino (2002) lembra que as fontes das narrativas de Perrault têm constituído um ponto de discussão, na medida em que muitas delas – entre elas O Polegarzinho –

"[...] encontram-se, com variantes bastante parecidas, num livro em dialecto napolitano publicado uns sessenta anos antes (1634-36): O Pentameron ou Cunto de li cunti de Giambattista Basile. Mas conseguiria Perrault ler o obscuro napolitano de Basile? Não se exclui, mas não está provado. Mais provável é que conhecesse as Piacevoli notti de Francesco Strapola que já no século XVI haviam tido traduções em francês [...]" (Calvino, 2002, p. 130).

Francisco Vaz da Silva (2013a) inclui esta narrativa no volume intitulado *A Morte Madrinha, Polegarzinho e Outros Contos de Morte e Redenção* (2013), que reúne os textos nos quais a morte na floresta é um núcleo semântico estruturante. A narrativa em estudo^[2] pode ler-se como expressão literária do reconhecimento da vulnerabilidade da criança e da crença na capacidade de superação de medos e angústias perturbadores e atemporais. O protagonista, embora frágil, desprezado e constantemente culpado, revela-se o único filho capaz de enganar o ogre, com uma mera troca dos bonés dos irmãos pelas coroas de ouro das filhas do oponente. Deste modo,

[...] o conto de Polegarzinho trata também o tema do engano da morte. Como é habitual nos contos, a floresta escura é uma transição para o Outro Mundo – assim, as crianças chegam ao outro lado do bosque para baterem à porta do ogre. Este fareja a carne fresca das crianças como quem (noutras variantes) cheira ‘fôlego vivo’, o que indica estar-se no mundo dos mortos (Silva, 2013a, p. 187).

A fome, a miséria, a visão decaída dos progenitores, a sugestão à violência doméstica (física e psicológica) tida quase como natural sobre a figura materna, o pavor, o canibalismo, a menção ao sangue, ao consumo excessivo de álcool ou ao infanticídio são traços que distinguem este enredo. A ambiguidade e o registo humorístico e irônico, intrínseco à escrita de Perrault, são manifestos no final impreciso deste conto. Aliás, “[...] o horror, componente central de quase todos os contos de fadas, funciona enquanto Perrault lhe aplica a sua veia grotesca, de humor ‘negro’” (Calvino, 2002, p. 132). Recorde-se, por exemplo, que as sete filhas do Ogre, em *O Polegarzinho* (Le Petit Poucet), apesar de ainda serem crianças “[...] tinham uma pele rosada, porque todas elas comiam carne crua como o pai [...] Não eram ainda muito más, mas prometiam sê-lo e tanto assim que mordiam já as crianças mais pequeninas para lhes sugar o sangue” (Perrault, n.d.a, p. 82). A este soma-se igualmente a sugestão à conquista de fortuna e de notoriedade do protagonista que, se inicialmente postergada, no final, mostra-se bastante atrevido e engenhoso, ingredientes que tornam esta obra apetecível a pequenos e graúdos e que legitimam a perenidade desta intriga, dado que,

the Contes were probably set down by Perrault with children chiefly in mind, though with the expectation that adults would enjoy them too. There are elements in the stories which aim at an adult readership, such as the ending of *Hop o' my Thumb*, which satirizes the preoccupation of the court at Versailles with extramarital love-affairs (Carpenter & Prichard, 2005, p. 129) ^[3].

ANÁLISE DO CORPUS TEXTUAL

Fixado o corpus textual do presente estudo, a partir de critérios estético-literários (dimensões linguística, literária e iconográfica) e critérios lúdico-criativos (Sánchez-Fortun, 2003), bem como a diversidade textual e gráfica e as diferentes datas de edição, e selecionado, assim, um conjunto composto por quatro exemplares, a saber — *As Botas das Sete Léguas*, de Vojtěch Kubašta (Perrault, n.d.b); *Polegarzinho e as Botas das Sete Léguas*, ilustrado por Truuus Vinger, ambos editados pela Electroliber; *O Pequeno Polegar*, da Booksmile; e *O Muito Grande Pequeno Polegar* (Perrault, 2015b), ilustrado por Clémentine Sourdais, da Edicare —, procederemos, agora, à análise textual destas obras tidas e lidas como criações objetuais.

Em Portugal, numa fase de inegáveis carências estéticas e de um número restrito de obras dirigidas à criança, casas editoriais como a Majora ou a Electroliber publicaram um conjunto de materiais no qual os aspectos interativos e anatônicos do livro se assumem fundamentais na captação de pequenos leitores pelo amor ao livro. *As Botas das Sete Léguas*, da responsabilidade da segunda editora, corresponde a uma tradução não identificada e não datada (Figura 1), recriada visualmente por Vojtěch Kubašta (1914-1992), um ilustrador checo mundialmente conhecido, uma das figuras centrais da segunda idade de ouro do livro-objeto, compreendida entre as décadas de 50 e 70 do século passado. Distribuído por quatro páginas duplas de configuração horizontal, o discurso imagético serve-se da tridimensionalidade (opção que acentua, por exemplo, a enormidade do gigante, quando este descansa após a perseguição) em combinação com

elementos pull-the-tab que, além de visualmente estimulantes e divertidos, reclamam do leitor uma postura interveniente. Do destinatário extratextual espera-se, assim, o gesto físico sobre o livro desde a capa, tornando possível, desde logo, a simulação das passadas do Gigante, a introdução das três filhas que surgem à janela do velho castelo, a substituição das coroas sobre as cabeças das crianças ou, ainda, a exploração do mesmo efeito de movimento apresentado na capa, aplicado, já no desfecho, ao protagonista, agora, o novo dono das botas. A omissão de alguns momentos diegéticos contribui para a apresentação de um texto significativamente condensado, aqui arquitetado a partir de uma perspetiva intencionalmente humorística, assente numa paleta de cores maioritariamente alegres e marcada por um sorriso quase imutável dos actantes (com exceção da capa). Note-se que mesmo a própria figura do oponente, pelo seu aspetto cilíndrico, aparenta, com efeito, ser pouco intimidante. O abandono conjecturado pelos pais (figuras apenas mencionadas no epílogo pela alegria face ao regresso dos filhos e a todo o ouro que estes lhes trouxeram) é substituído, neste caso, por uma perda accidental das três crianças que se encontravam a brincar na floresta, atribuindo-lhes, assim, uma exclusiva responsabilidade pelo seu infortúnio. A miséria, a violência e o sangue que pontuam o hipertexto francês ficam de fora desta publicação que se destaca, essencialmente, por uma interpretação lúdica que, aliás, diferencia grande parte das obras de Kubašta. O próprio assassinato das crianças (na realidade, as suas filhas) pelo ogre é adiado para o dia seguinte, não chegando a concretizar-se, assim como a entrega do ouro, já no final, ao protagonista é feita de livre vontade, sem quaisquer patranhas inventadas pelo Polegarzinho.



FIGURA 1.
Capa de *As Botas das Sete Léguas*, ilustrado por Vojtěch Kubašta (n.d.).
registo fotográfico da nossa autoria

A inclusão de som em obras para a infância que hoje vem sendo assídua, servindo diferentes propósitos, distingue pelo menos uma das coleções que tem por designação ‘Conto de Fadas com Música’, também da Electroliber (Gonçalo W. de Vasconcelos, Lisboa/Porto). Polegarzinho e as Botas das Sete Léguas (Perrault, n.d.b), obra^[4] que passaremos a analisar, é um livro de formato quadrangular, reduzido, de capa mole sobre a qual surge impresso diretamente um disco de vinil, contendo no centro uma perfuração que torna possível, tal como avançado de antemão neste peritexto que o mesmo seja ‘tocado como um disco vulgar’ (Figura 2). Apesar do estado de deterioração do exemplar estudado e cuja análise pretendemos registrar, conseguimos aferir que este contém, pelo menos, a leitura dramatizada da obra, singularidade a que se alude, desde logo,

pela nota peritextual ‘o livro que fala’. Material e visualmente mais modesto, sendo composto por ilustrações coloridas num registo próximo da aguarela, emolduradas por uma linha preta, que dão conta de momentos centrais da diegese, nestes, sobressai, sobretudo, a postura sagaz do protagonista. Paralelamente, apresentam-se outros apontamentos visuais de menor dimensão e monocromáticos que, à semelhança das anteriores, revelam informação homóloga ao discurso verbal. Balizado por uma perspetiva adocicada de uma infância matricialmente sombria, vemos, aqui, um registro verbal simples (por vezes, com erros ortográficos), distinto, ainda, pelo uso regular de diminutivos e de expressões que tendem a desvalorizar os incidentes narrados, como, por exemplo, ‘Não chorem, seus patetas, eu vou descobrir o caminho’, que, de modo concomitante, sublinham, ainda, a destemidez do pequeno herói. A própria natureza canibalesca do gigante fica-se pela insinuação, suprimindo-se a vertente violenta, relativa ao homicídio de crianças ou ao sangue, dado que, nesta reescrita, opta-se, também, pela exclusão da referência às filhas do oponente. Não obstante, o respeito pelas menções à falta de sustento familiar e à iniciativa do pai em abandonar os filhos não foi esquecido. O desfecho positivo deste enredo, distinto do texto original, também, pela exclusão ao estratagema engendrado na versão francesa por Polegarzinho para conseguir o ouro entregue pela mulher do gigante, bem como por um discurso dirigido diretamente ao leitor vem atestar, à semelhança do que referido até aqui, a tentativa de ajustamento deste texto literário a pré-leitores e a leitores iniciais.



FIGURA 2.
Capa de Polegarzinho e as Botas das Sete Léguas, ilustrado por Truus Vinger (Perrault, n.d.b.).
registo fotográfico da nossa autoria

Recentemente, a editora Booksmile, no âmbito da coleção ‘Contos Clássicos’, apresentada como uma ‘coleção interativa’ para leitores a partir dos três anos, deu à estampa o título *O Pequeno Polegar* (Perrault, 2019), volume cartonado (que, na verdade, apresenta exatamente as mesmas dimensões da obra anterior) cujas singularidades pictóricas e gráficas são, desde logo, anunciadas na própria capa (Figura 3). Com efeito, neste espaço peritextual, destaca-se o recurso a uma paleta cromática que induz a uma certa harmonia, bem como a inclusão de um mecanismo, um discreto pull-the-tab, que apela à interação física e, portanto, a uma especial ludicidade. Mesmo a expressão facial do protagonista, ostentando um sorriso e uma piscadela de olho, abre já um horizonte de expectativas, um feixe de sentidos marcados pelo bem-estar, pelo otimismo ou pela felicidade. Esta é, aliás, a moldura semântica de praticamente todo o discurso visual da obra, uma proposta que

efetiva e paradoxalmente se desvia da matriz perraultiana. A tensão dramática que distingue o enredo, com tudo o que de trágico ele encerra – pobreza, abandono, infância desprotegida ou maltratada, o medo, a morte, etc. –, aparece aqui ‘lightizada’. Por outras palavras, esta recriação procura o regresso eufemístico ao conto clássico, a partir de uma construção ilustrativa e gráfica neutralizadora do cinzento ou do negro. Se o texto verbal (as personagens e a sua caraterização, os espaços que percorrem e, ainda, a ação e as suas sequências) é mais ou menos coincidente com o texto original, a verdade é que os elementos peritextuais que diferenciam a versão em análise estipulam uma forma de ler manifestamente peculiar. Oferece-se, pois, a possibilidade de uma aproximação que supera a simples leitura e interpretação verbo-icônica e que convida à cooperação do leitor (Twemlow, 2007), a um jogo de descoberta ou de ampliação de informações, que não deixa de suscitar um efeito-surpresa. Nesta retextualização, com uma clara função lúdica, mobiliza-se, como mencionamos, o mecanismo pull-the-tab, assim como, no desfecho, o lift-the-flap, estratégias que também dotam a publicação de um potencial dinamismo. Mexer, movimentar, agir sobre e participar, assim, na co-construção do sentido global da obra representam gestos fundamentais na receção da obra em análise, ações que, embora não sejam, por si só, conformadoras de uma cultura literária, poderão constituir um primeiro contato, um contato mediado, com um texto literário clássico, muito relevante para um significativo intertexto, um espaço de encontro das ‘contribuições’ do texto com as do leitor (Mendoza Fillola, 2001; Mendoza Fillola & Cerrillo, 2003).



FIGURA 3.
Capa de *O Pequeno Polegar*, editado pela Booksmile (Perrault, 2019).
registo fotográfico da nossa autoria

Se, até aqui, é clara uma certa pretensão ao nível visual e gráfico, mas também verbal em adequar um texto originalmente intenso pela carga violenta que lhe subjaz a uma visão poética da infância (alheia à extrema complexidade social desta última e à heterogeneidade das condições de vida da criança), o mesmo não se pode dizer da obra que agora passamos a mostrar, traduzida em 2015 pela Edicare. Apresentado como um livro sem idade *O Muito Grande Pequeno Polegar* (Perrault, 2015b), ilustrado por Clémentine Sourdais e com concepção gráfica de Katie Fehlman (e note-se, desde já, a autoria plural que, aliás, vem distinguindo o processo de criação de um livro-objeto faz algumas décadas) comprehende a versão original de Charles Perrault (Figura 4). O formato considerável vem sublinhar a intrepidez de um ser que se revela o mais argucioso e

atinado dos irmãos e, simultaneamente, funciona como elemento diferenciador e a apelativo face às demais publicações^[5]. A informação presente na capa alude a uma outra singularidade desta revisualização ‘um livro com cenários recortados’, dando a saber, de imediato, que as ilustrações são realizadas com recurso a incisões delicadas no papel, que, a somar ao já apontado, pressupõem, por conseguinte, uma mediação próxima. Majoritariamente impressas a preto, revelam a vertente sombria e intimidante deste enredo, no qual se podem encontrar representações de corvos, de crânios, ossos do corpo humano, lobos, árvores que fazem lembrar assombrações, por exemplo, que facilmente nos remetem à temática da morte. A estas seguem-se ilustrações em páginas coloridas, alicerçadas numa paleta contida, nas quais predominam a cor laranja, mas também amarelo ocre e verde que se coadunam com a postura resiliente, determinante e a capacidade de superação face a um universo de horror e miséria do protagonista. As perfurações presentes nas primeiras deixam antever parte da(s) ilustração(ões) seguinte(s), aspecto que permite a realização de inferências e de deduções pelo jogo de tapa e destapa que lhe é inerente, sublinhando, ao mesmo tempo, uma mensagem de esperança, de crescimento face à adversidade, de sobrevivência aos horrores e de coragem que se pode ler neste texto intemporal. Ao mesmo tempo, esta opção gráfica dota a obra de uma natureza lúdica visível, por exemplo, na possibilidade do leitor, ao virar da página, ser capaz de fazer a troca das coroas de ouro das filhas do ogre e de jogar com os conceitos de exterior e de interior, no momento da representação visual do regresso à casa.

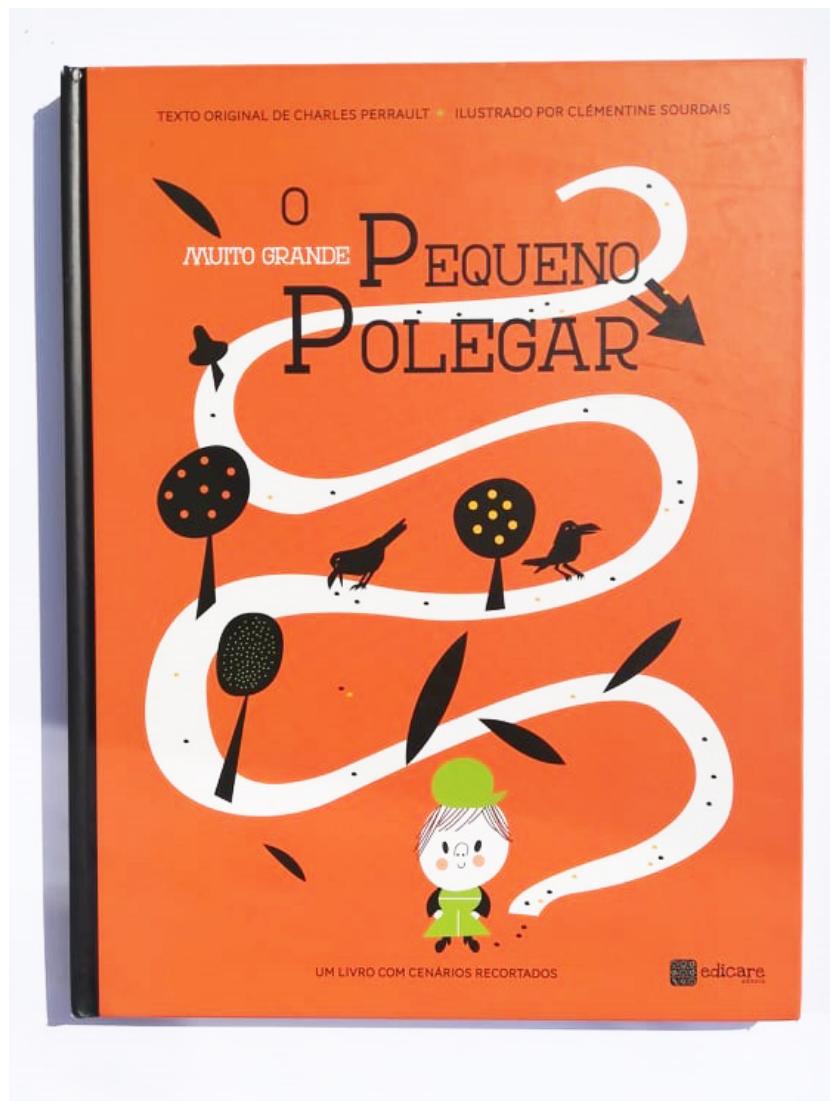


FIGURA 4.

Capa de *O Muito Grande Pequeno Polegar*, ilustrado por Clémentine Sourdais (Perrault, 2015b).
registo fotográfico da nossa autoria

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Temas fraturantes, controversos ou complexos têm representado, como sugerimos, uma das tendências atuais da escrita para a infância (Ramos, 2015), motivando reflexões desafiadoras e subversivas. Simultaneamente, é cada vez mais evidente o impulso e/ou investimento editorial que, no presente milênio, tem-se observado no domínio da publicação de exemplares graficamente sofisticados, criados a partir de textos ancestrais, originalmente situados no âmbito do patrimônio literário tradicional oral, a partir da mobilização de estratégias tendencialmente eufemísticas, designadamente a omissão de sequências diegéticas dominadas pela violência (física ou psicológica) ou pela alteração ou apagamento de traços disfóricos de certas personagens, como dos vilões ou oponentes. Se a ‘integridade do conteúdo’ (Twemlow, 2007), ou a totalidade do (hipo)texto verbal, é, por vezes, relegada para segundo plano, já o investimento na configuração ilustrativa, no grafismo e no design é notoriamente enfatizado e, assim, com assiduidade, não apenas “[...] o conteúdo contamina a forma” (Moura, 2019a, p. 24), como também a forma se ‘intromete’ no ou ‘invade’ o próprio

conteúdo. Interação ou intersecção e articulação sinérgica, semanticamente significativas, pautam, portanto, os exemplares que, neste estudo, focamos.

Os aspectos que enunciarmos surgem materializados em certas retextualizações linguísticas e ilustrativas de *O pequeno polegar*, conto que, efetivamente, não tem tido o destaque ou a assiduidade editorial que outros contos similares a vários títulos têm, na verdade, possuído. Pensamos, por exemplo, em ‘Hansel e Gretel’, narrativa que ostenta motivemas do mesmo tipo, como o abandono, os irmãos perdidos na floresta, o vilão canibal, entre outros. Colocamos, pois, a questão da alteração profunda da finalidade deste conto. Se, em Perrault, sobressai “[...] une morale utilitaire que enseigne à ‘bien agir’, c'est-à-dire à s'insérer dans la société avec docilité [...]” (Escarpit, 2008, p. 80) ^[6], ou seja, observa-se uma intenção edificante (Traça, 1992), nas reconfigurações verbo-icônicas e gráficas da contemporaneidade, a intencionalidade é ostensivamente lúdica, materializada, por exemplo, na inclusão de mecanismos gráficos como o pull-the-tab (como se nota no volume editado pela Booksmile).

Como procuramos atestar, as obras relidas neste estudo, todas sem exceção, mas cada uma a seu modo, dão conta do forte poder de sedução para a leitura do livro que a componente material pode comportar. A opção por um design surpreendente, advindo de um formato de dimensão significativa, da impressão em papel cartonado, resistente, de alta gramagem ou de qualidade superior (como no caso particular do exemplar publicado pela Edicare), do uso de elementos tridimensionais e/ou de mecanismos (como no caso do volume editado pela Booksmile, como registramos) que exigem o gesto físico do leitor e, até mesmo, da inclusão de som (como se observa no volume editado com a chancela da Electroliber) não é inócuia. A dimensão lúdica, afetiva e interativa faz do livro um objeto apetecível, desejável, prazeroso e, até mesmo, envolvente. Servindo propósitos mais ou menos comerciais, a maioria destas escolhas comporta uma sedução momentânea e quase premente onde a valorização material funciona como elemento de destaque e motivador da compra, aspecto que pode mesmo chegar a secundarizar o seu conteúdo original ou o texto matricial, como, em certa medida, parece constatar-se em algumas obras que analisamos e conforme explicitamos. De fato, este surge frequentemente resumido, simplificado e com dimensão tendencialmente monológica, distante do caráter plurissignificativo inerente ao domínio literário. Não obstante, algumas recriações contemporâneas de textos clássicos em livros-objeto e, referimo-nos neste caso, por exemplo, à proposta da Edicare aqui analisada, respeitam a natureza primordialmente estética, simbólica e ambígua do livro, ou melhor, da literatura para a infância. Alheia a uma feição exclusivamente didática, estereotipada ou moralizante, esta última revisualização, exemplo de uma das tendências mais acentuadas da contemporaneidade, atesta a possibilidade de, por via de um diálogo coeso, cativante e transmíável entre forma e conteúdo, substantivado em gestos ousados, experimentais e criativos, mas também na atenção ao detalhe, como a escolha do material de impressão, do formato, da tipografia, entre outras, se contactar com um livro-objeto no qual pervive a narrativa original. O reforço ou acréscimo da dimensão semântica da obra daqui resultante, torna-a um artefacto apreciado, provocativo e capaz de motivar a sensibilização estética (literária e artística) do potencial recetor infantil, processo do qual o leitor adulto não se vê excluído, permitindo a ambos, criança-leitora e leitor/mediador adulto, desfrutar do prazer do livro (Gomes, 1996).

Facilmente devoráveis com os olhos (relembrando, aqui, o olhar sedento do ogre sobre os meninos) e lidas também com as mãos, as obras apresentadas coadunam-se à divisa do ‘agradar e tocar’, caracterizadora da sociedade hipermoderna de Gilles Lipovetsky (2019), como procuramos expor, dando a ver, de um modo prazeroso, um conto necessário e insubstituível à formação de crianças mais capazes de acreditar, destemidas e audaciosas, pois, como relembra, o mesmo estudioso “[...] educar a criança é ajudá-la a aprender a adiar a satisfação, a adaptar-se a um mundo que não é o do princípio de prazer” (Lipovetsky, 2019, p. 339).

REFERÊNCIAS

Andresen, S. (1958). *A menina do mar*. Lisboa, PT: Edições Ática.

- Bataille, M. (2008). *ABC 3D*. Paris, FR: Albin Michel.
- Beckett, S. L. (2012). *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. New York, NY: Routledge.
- Calvino, I. (2002). *Sobre o conto de fadas*. Lisboa, PT: Teorema.
- Carpenter, H., & Prichard, M. (2005). 'Hop o' my Thumb' in *The Oxford Companion to children's literature*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Coelho, A. (1879). *Contos populares portugueses de Adolfo*. Lisboa, PT: F. Plantier.
- Eco, U. (2004). *Os Limites da interpretação*. Lisboa, PT: Difel.
- Escarpit, D. (2008). *La Littérature de Jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*. Paris, FR: Éditions Magnard.
- Evalte, T. (2014). *Para entender o livro-brinquedo: arte e literatura na infância* (Dissertação de Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recuperado de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/106489>.
- Gomes, J. (1996). *Da nascente a# voz. Contributos para uma pedagogia da leitura*. Lisboa, PT: Caminho.
- Kubašta, V. (n.d.). *As botas das sete léguas*. Lisboa, PT; Porto, PT: Electroliber.
- Kümmerling-Meibauer, B., (2011). *Emergent literacy. children's books from 0 to 3*. Amsterdam, NL: John Benjamins Publishing Company.
- Kümmerling-Meibauer, B., & Meibauer, J. (2005). First pictures, early concepts: early concept books. *The Lion and the Unicorn*, 29(3), 324-347. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/187697>
- Lechermeier, P., & Dautremer, R. (2001). *Diário secreto do pequeno polegar*. Vila Nova de Gaia, PT: Editora Educação Nacional.
- Linden, S. (2007). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay, FR: L'atelier du Poison Soluble.
- Lipovetsky, G. (2019). *Agradar e tocar: ensaios sobre a sociedade da sedução*. Lisboa, PT: Edições 70.
- Mendoza Fillola, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca, EC: CEPLI-UCLM.
- Mendoza Fillola, A., & Cerrillo, P. (Coord.), (2003). *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, EC: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Moura, M. (2019a). *A força da forma*. Lisboa, PT: Orfeu Negro.
- Moura, M. (2019b). *O design que o design não vê*. Lisboa, PT: Orfeu Negro.
- Nikolajeva, M. (2008). Play and playfulness in postmodern picturebooks. In L. R. Sipe, & S. Pantaleo (Ed.), *Postmodern pictureBooks: play, parody, and self-referentiality* (p. 55-73). Oxfordshire, UK: Routledge.
- Paiva, A. (2013). *Um livro pode ser tudo e nada: especificidades da linguagem do livro-brinquedo* (Tese de Doutoramento). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Recuperado de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pr7awODme3kJ:www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-99YN37+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>
- Pelachaud, G. (2010). *Livres animés du papier au numérique*. Paris, FR: L'Harmattan.
- Pelachaud, G. (2016). *Livres animés. Entre papier et écran – histoire/techniques/creations/perspectives*. [S.l.]: Pyramyd.
- Perrault, C. (1697). *Histoires ou Contes du Temps Passé (Contes de Ma Mère L'Oye)*. Paris, FR: Claude Barbin.
- Perrault, C. (2014). *O gato das botas* (C. Sourdais, Ilustr.). Lisboa, PT: Edicare.
- Perrault, C. (2015). *O capuchinho vermelho* (C. Sourdais, Ilustr.). Lisboa, PT: Edicare.
- Perrault, C. (2015b). *O muito grande pequeno polegar* (H. Romão, Trad., C. Sourdais, Ilustr.). Lisboa, PT: Edicare.
- Perrault, C. (2019). *O Pequeno Polegar* (Coleção Contos Clássicos-5, L. Ahrweiller, Ilustr.). Amadora, PT: Booksmile.
- Perrault, C. (n.d.a). *Contos de Charles Perrault* (D. Birck, Posfácio, G. Doré, Ilust., M. L. Rodrigues, & M. Figueiredo, M., Trad.). Sintra, PT: Colares Editora.
- Perrault, C. (n.d.b). *Polegarzinho e as botas das sete léguas* (T. Vinger, Ilustr.). Lisboa, PT; Porto, PT: Electroliber.

- Ramos, A. (2015). Reescrever a morte na narrativa infantil portuguesa contemporânea. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, 151-162. Recuperado de encurtador.com.br/gkoFU
- Ramos, A. (Org.), (2017). *Aproximaciones ao livro-objeto: das potencialidades criativas a#s propostas de leitura*. Porto, PT: Tropelias e Companhia.
- Reid-Walsh, J. (2018). *Interactive books. Playful media before pop-ups*. New York, NY: Routledge.
- Romani, E. (2011). *Design do livro-objeto infantil* (Tese de Mestrado em Design e Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-115004/pt-br.php>
- Sánchez-Fortún, J. (2003). *Literatura Infantil: claves para la formación de la competencia literaria*. Archidona ES: Aljibe.
- 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. Recuperado de <http://digibug.ugr.es/handle/10481/49073#.WoAuKpOFi3W>
- Sarmento, M. (2004). As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. In M. Sarmento, & B. Cerisara. *Crianças e Miúdos. Perspectivas sociopedagógicas da infância e educação* (p. 1-22). Porto, PT: Edições ASA. Disponível em <http://peadrecuperacao.pbworks.com/w/file/fetch/104617678/Texto%20Aula%2011%20-20Sarmento.pdf>
- Silva, F. (2013a). *A morte madrinha, Polegarzinho e outros contos de morte e redenção*. [S.l.]: Temas e Debates; Círculo de Leitores.
- Silva, F. (2013b) *Contos completos Irmãos Grimm* (6a ed.). Lisboa, PT: Círculo de Leitores.
- Silva, S. (2017a). Livros ‘perfurados’: singularidades e potencialidades. In A. M. Ramos. (Org.), *Aproximaciones ao livro-objeto: das potencialidades criativas a#s propostas de leitura* (p. 43-55). Porto, PT: Tropelias e Companhia.
- Silva, S. (2017b). Play in narratives for children: on the ‘rules’ of a new fiction. In A. M. Ramos, S. Moura#o, & M. T. Cortez. *Fractures and disruptions in children’s literature* (p. 246-261). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Torrado, A. (2002). *Histórias tradicionais portuguesas contadas de novo*. Porto, PT: Civilização.
- Torrado, A. (2008). *Trinta por uma linha*. Porto, PT: Civilização.
- Traça, M. (1992). *O fio da memória. Do conto popular ao conto para crianças*. Porto, PT: Porto Editora.
- Twemlow, A. (2007). *Para que serve o design gráfico?* Barcelona, ES: Editorial Gustavo Gili.
- Vieira, A. (2006). *João Grão de Milho*. Alfragide, PT: Caminho.

NOTAS

[1] Refere-se, por exemplo, o livro ABC 3D, de Marion Bataille (2008).

[2] Para este estudo, tomamos como base uma leitura comparada entre a tradução do conto de Charles Perrault realizada por Silva (2013b) e uma tradução de M. L. Rodrigues e Magda Bigotte Figueiredo, *Contos de Charles Perrault*, da Colares Editora, não datada (Perrault, n.d.a.).

[3] “os Contes provavelmente foram estruturados por Perrault com as crianças principalmente em mente, embora com a expectativa de que os adultos também gostassem deles. Existem elementos nas histórias que visam um público adulto, como o fim de Hop o’ my Thumb, que satiriza a preocupação da corte de Versalhes com casos extraconjogais de amor”.

[4] Sem data de publicação registada, em algumas das ilustrações, podemos somente identificar Truus Vinger como seu criador.

[5] O longo discurso verbal não impede, portanto, a apostila num layout inusitado, algo que esta ilustradora francesa tem provado e são exemplos os volumes *O Gato das Botas* (Perrault, 2014) ou *O Capuchinho Vermelho* (Perrault, 2015), obras nas quais a longitude própria de um livro-acordeão favorece a inserção integral do texto matriz, não obstante a elevada preponderância da componente imagética.

[6] “[...] uma moralidade utilitária que ensina a ‘agir corretamente’, ou seja, inserir-se na sociedade com docilidade [...].

