

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-edipianos, 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 malévolos da figura oponente, desculpabiliza, igualmente, o progenitor⁴⁵ e afasta o discurso da natureza fantástica (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 aleijadina”.

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.

Tabernerero-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.