

DATA DE
RECEPCIÓN:
06/02/2020

DATA DE
ACEPTACIÓN:
19/05/2020

RECRIAÇÕES ESQUECIDAS EM LIVRO-BRINQUEDO
DO CONTO INTEMPORAL *A GATA BORRALHEIRA*

RECREACIONES OLVIDADAS EN LIBRO-JUGUETE
DEL CUENTO ATEMPORAL *A GATA BORRALHEIRA*

RECREATION FORGOTTEN IN A TIMELESS TOY BOOK *THE CINDERELLA*

Diana Maria Martins

Sara Reis da Silva

Universidade do Minho

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7463-8010>, dianamaria20008@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0041-728X>, sara_silva@ic.uminho.pt



Resumo: O presente texto centra-se num conjunto de obras – no total, três, todas vindas a lume antes de 1974 (ano da instauração do regime democrático em Portugal) – que constituem recriações/versões do conto clássico *Cinderela* ou *A Gata Borralheira* e tem por objetivo contribuir para a ampliação da História da Literatura Infantil e Juvenil Portuguesa, e de um modo mais particular, da História do livro-objeto inscrito na Literatura para a infância em Portugal, um campo investigativo ostensivamente lacunar. Inscritas num período que, cremos, seminal da História do livro-brinquedo no contexto nacional, estas reinvenções do referido conto da tradição oral, amplamente difundido em traduções, adaptações e revisitações diversas até à contemporaneidade, tendem a aproximar os pequenos leitores do livro pelo fomento de laços afetivos com este objeto, seguindo de perto uma das tendências atualmente crescentes da produção literária. A definição deste conjunto teve em consideração a diversidade verbo-icónica e plástica, bem como de estratégias gráficas/visuais (por exemplo, ao nível do próprio material de composição/produção) do livro.

Palavras-chave: literatura para a infância, livro-objeto, livro-brinquedo, *A Gata Borralheira*, Estado Novo.

Resumen: Este texto se centra en un conjunto de obras, un total de tres, todas editadas antes de 1974 (el año del establecimiento del régimen democrático en Portugal), que constituyen recreaciones / versiones del clásico cuento *Cinderela* o *A Gata Borralheira*. El objetivo es contribuir a la expansión de la historia de la literatura portuguesa infantil y juvenil, y más particularmente, de la historia del libro objeto inscrito en literatura para niños en Portugal, un campo de investigación aparentemente lacunar. Inscritas en un período que, creemos, seminal de la historia del libro de juguetes en el contexto nacional, estas reinvenções del referido cuento de tradición oral, ampliamente difundidas en diversas traducciones, adaptaciones y revisiones hasta la actualidad, tienden a acercar a los pequeños lectores del libro al fomento de vínculos afectivos con este objeto, siguiendo de cerca una de las tendencias crecientes en la producción literaria. La definición de este conjunto tuvo en cuenta la diversidad verbo-icónica y plástica, así como las estrategias gráficas / visuales (por ejemplo, a nivel del propio material de composición / producción) del libro.

Palabras clave: literatura infantil; libro-juguete; libro-objeto; *A Cenicienta*; Estado Novo.

Abstract: This text focuses on a set of books – a total of three, all coming to light before 1974 (when the democratic regime began) – that constitute recreations / versions of the classic tale *Cinderella* or *A Gata Borralheira* and aims to contribute to the expansion of the History of Portuguese Children's Literature, and, more particularly, the History of the Object Book inscribed in the Literature for Children in Portugal, an ostensibly lacunar investigative field. Incribed in a period that, we believe, seminal of the History of the toy book in the Portuguese context, these reinventions of the referred oral tradition tale, widely spread in translations, adaptations and diverse revisitations until the present time, tend to bring the small readers of the book closer to the fomentation affective ties with this object, closely following one of the currently growing trends in literary production. The definition of this set took into account the verb-iconic and plastic diversity, as well as graphic / visual strategies (eg. at the level of the book's own composition / production material).

Keywords: childhood literature, object book, toy book, *The Cinderella*, Estado Novo.

Introdução

Inquestionavelmente plural, no que à variedade de oferta editorial e à receção diz respeito, o universo da criação literária para a infância de álbuns ou de livros, por exemplo, não ficcionais, tem vindo a apostar, cada vez mais, na inclusão de elementos distintivos, estimulantes e visualmente sedutores, resultando, não raras vezes, em objetos artísticos desafiadores, não apenas quanto à leitura, mas também no que concerne à própria investigação, exigindo-se uma apreensão articulada (plural) entre texto, imagem e suporte. Por via deste processo de metamorfose ou, se preferirmos, de adulteração da configuração comum do livro, questionam-se os limites deste e a rigidez da leitura, tornando-se evidente que o livro-álbum tem vindo a assumir-se como um artefacto deliberadamente lúdico, interativo e/ou sensorial. Assim, investigações protagonizadas por autores de referência, designadamente por Ana Margarida Ramos (2017), Ana Paula Mathias de Paiva (2013), Gaëlle Pelachaud (2010, 2016), Jacqueline Reid-Walsh (2018), Kummerling-Meibauer e Meibauer (2005, 2011), Maria Nikolajeva (2008), Marta Sánchez (2015), Romani (2011), Sandra L. Beckett (2012), Sophie Van der Linden (2007), têm vindo a chamar a atenção para a carência de estudos rigorosos dedicados à temática deste tipo de livro complexo que é o livro-objeto. Na verdade, a vasta variedade e o inerente hibridismo que definem estes objetos estéticos dificultam a sua catalogação e dão azo a uma certa hesitação terminológica¹, aspetos que têm determinado, de igual modo, o seu afastamento do domínio dos estudos literários. Os livros-objeto e, de um modo mais particular, os livros-brinquedo² correspondem, todavia, a um tipo de livro em franca expansão predominando, ainda assim, na atualidade, no panorama editorial português, sobretudo traduções de autores estrangeiros.

Contudo, uma revisitação de alguns dos momentos fundamentais da História do livro-objeto no domínio internacional, tendo por base uma leitura crítica dos estudos de Jean-Charles Trebbi (2012), Gaëlle Pelachaud (2010; 2016), Marta Sánchez (2015) e Trish Phillips e Ann Montanaro (2011), torna claro que a transposição da bidimensionalidade do papel e a exploração da componente interativa, a exigência do gesto físico do leitor sobre o livro gozam já de uma longa tradição. Se,



¹ Note-se que, muitas vezes, este surge associado ao livro de artista, à obra de arte ou ao entretenimento/objeto lúdico (Ramos, 2017), dado que «estos libros reciben muchas veces el trato de un juguete em manos de los más jóvenes» (Sánchez, 2015: 17).

² Sublinhe-se a flutuação terminológica relativa às prolíferas traduções presentes em Portugal. Na verdade, trata-se de uma designação ainda pouco precisa, considerando-se o amplo leque de categorias abrangidas por este, como, por exemplo, livros de artista, de entre outras. Contudo, sabe-se já que o livro-brinquedo se pode resumir a um objeto visualmente instigante ou provocador, que, tal como o brinquedo, pressupõe uma relação íntima, uma perceção estética (Evalte, 2014) e um certo grau de espontaneidade/liberdade.

durante um longo período, foram dirigidos a um público adulto, com um propósito, essencialmente, educativo, a partir do século XVIII, começam a surgir os primeiros livros interativos³ para crianças, ainda que não pressupondo, de imediato, uma manipulação livre e autónoma. Em termos genéricos, podemos dizer que estas obras criativas e experimentais foram jogando e continuam a jogar com e contra a tradição, na busca por novas formas de se fazerem sobressair face à eminência de novos suportes visuais e/ou lúdicos (lembre-se, por exemplo, a abundância de brinquedos óticos no século XIX ou, mais recentemente, o aparecimento da leitura no écran).

No contexto nacional, merece registo o pioneirismo⁴ de certas casas editoriais, como a Majora⁵ ou a Agência Portuguesa de Revistas⁶, por exemplo, na exploração de formatos atraentes, distantes do livro tradicional para a infância, para a qual contribuíram alguns nomes como Gabriel Ferrão, Laura Costa (1910-1993) ou César Abbott (1910-1977). Assim, entre as décadas de 40 e inícios dos anos 70 do século XX, um período (prévio ao 25 de abril de 1974) correspondente a uma ditadura protagonizada por Salazar (1926-1974) – e assinale-se a publicação, em 1950, pelos Serviços de Censura, de umas *Instruções sobre Literatura Infantil*⁷ –,

³ Em 1765, o inglês Robert Sayer (1725-1794) terá trazido a lume aquele que vem sendo apontado como o primeiro livro-objeto de potencial receção infantil, classificado por Gaëlle Pelachaud (2016) como «movable book». Estes livros de baixo custo tornaram-se conhecidos, sobretudo, por *Harlequinades* (sendo, também, apelidados de *Metamorfoses Books* ou *Turn-up Books*), porque a personagem teatral *Harlequin* era a figura central em muitos deles e, não raras vezes, esse termo surge no próprio título desses volumes (Phillips & Montanaro, 2011: 13). Através destes cadernos de tamanho reduzido, de páginas cortadas e conjugáveis de modos distintos pelo leitor, Robert Sayer tencionava «concevoir un ouvrage racontant une histoire par le biais d'une superposition de moitiés d'images, images pouvant se placer au-dessus ou en dessous d'autres images» (Pelachaud, 2016: 48).

⁴ Ainda no domínio das figuras pioneiras na criação de álbuns para a infância que apostam numa maior valorização da componente material, merece referência, já na década de 90 do século XX, Manuela Bacelar e a sua obra *Tobias às fatias* (1999), publicação que Carina Rodrigues (2017) crê ter sido o primeiro livro inscrito na tipologia dos livros *mix-and-match* (ou *turn-up books*) a vir a lume no contexto português.

⁵ Tal como procurámos explicitar num outro lugar (Martins & Silva, 2018), Mário José de Oliveira (1908-1995) ter-se-á interessado, a partir de 1939, pela criação da sua Editorial Infantil Majora, uma empresa portuguesa de jogos, brinquedos e livros fundada no Porto, investindo em aspetos como a interatividade e/ou no envolvimento lúdico e emocional do leitor com os livros, colocando-os à venda a preços acessíveis.

⁶ A Agência Portuguesa de Revistas (comumente conhecida, à ocasião, por Agência) iniciou a sua atividade em 1948, pelas mãos de Mário de Aguiar e António Joaquim Dias (-1976), chegando 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 do século XX. Entre os seus produtos, encontram-se livros-álbum para a infância (como as coleções *Tino e Tina* (de origem espanhola), *Era uma vez*, *Anão Sabichão*, *Juquita*, *Certo Dia* e *Patareco*, ou ainda a *Coleção Tonecas*, (reeditada nos anos 60), coleções de cromos colecionáveis em envelopes surpresa (produtos disponíveis no mercado português desde 1920) e revistas como a *Plateia*, *Mundo de Aventuras* (banda desenhada), *Mãos de Fada*, *A Moda*, *Camarada* (banda desenhada), *X-Magazine* (revista policial), ou, ainda, a *Crónica Feminina*, de entre outras (Mimoso, s/d: s/p).

⁷ Deste modo, como esclarece Glória Bastos, na sua obra *Literatura Infantil e Juvenil*, a respeito destas limitações, «ao lado de preocupações manifestadas com a parte gráfica, que vão desde considerações sobre a qualidade do papel, ao tipo de letra e às cores, encontramos um conjunto de observações que esclarecem quanto às “orientações” que a literatura para os mais novos deveria assumir. A questão dos valores a transmitir constitui o núcleo central desse texto, que aponta, de forma sistemática, os temas a escolher e os aspectos a reprovar» (Bastos, 1999: 45).



certas casas editoriais começam a trilhar aqueles que cremos serem os primeiros caminhos da História do livro-brinquedo no contexto português.

Os livros que nos propomos analisar, dois deles da responsabilidade da Editorial Majora, um livro de pano de dimensão reduzida e um livro com ilustrações de César Abbott, compostas por elementos tridimensionais de formato horizontal, bem como um outro livro *pop-up* com peças móveis, com ilustração e *design* do arquiteto e artista checo Vojtěch Kubašta (1914-1992), colocado no mercado nacional por Gonçalo W. de Vasconcelos – Electroliber, inscrevem-se precisamente neste estádio precursor no que à valorização da componente material do livro diz respeito em Portugal. Genericamente, trata-se de obras deliberadamente preocupadas com a formação moral dos seus leitores à luz dos ideais do regime, que se distinguem pelo elogio do trabalho (aceitação, ruralismo, tradição e resignação), e pela presença de traços tradicionalmente entendidos como de portugalidade (pátria, espírito de sacrifício e bem servir), por valores como a família (respeito, amor filial, dedicação ao lar e à terra natal), a humildade, a obediência, o asseio, a religiosidade (ordem, paz e disciplina), pelo gosto pela folclorização, bem como, do ponto de vista estilístico, por uma certa infantilização do discurso (Bárbara, 2014; Patriarca, 2012; Mineiro, 2007). Ainda que de qualidade literária e estética muitas vezes parca, discutível ou limitada, a verdade é que estas obras⁸ encantam os seus leitores pela originalidade dos seus formatos⁹ e/ou das estratégias gráficas adicionadas por via das quais se apela à ação física do leitor¹⁰, designadamente pela inclusão de bonecos manipuláveis em cartão (*Pedrito no Reino da Fantasia* (1949) e *Joanita Corre Mundo*, ambos de Gabriel Ferrão, da Majora ou, ainda, *Zé Rompe-Botas* (1957), com texto de Costa Barreto e ilustrações de Laura Costa, da mesma editora), de relógios de ponteiros manipuláveis, tendo como base as rotinas dos mais pequenos (*Dias Infantis*, de 1959, e *Que Horas São?* (s/d), ambos da Majora, sem autor identificado), ou, ainda, pelo uso de separadores (*Os Dez Cachorrinhos*, de 1962, da Majora, sem autor) e pelo recurso a janelas recortadas ao longo



⁸ As datas de publicação apontadas nos volumes que, seguidamente, evocamos a título exemplificativo decorrem da consulta do Catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, dado que a grande maioria destas obras não possui qualquer menção ao ano de edição.

⁹ Uma diferenciação que pode passar pela apresentação de páginas recortadas, como o volume *Tim e a Tina na Praia* (s/d, ilustração de M. Nivbó⁹ (1912-1982) e texto de J. Pizá, da Agência Portuguesa de Revistas); pela utilização de rodas de plástico, como sucede em *Ambulância, Bombeiros, Jeep, Polícia* (uma coleção da Majora, não datada e sem autor identificado); pela impressão em tecido (disponibilizando a Majora várias obras originais ou alvo de adaptação de tamanho reduzido, dirigidas a pré-leitores e a leitores iniciais, a partir dos anos 40 em pano), por exemplo, de entre outras.

¹⁰ O envolvimento físico do destinatário extratextual pode passar, por exemplo, pela manipulação de membros de personagens realizados em cartão (onde a cada virar de página o protagonista “veste” um novo traje) ou pela movimentação de ponteiros de relógios inseridos no próprio livro, tendo em vista, neste último caso, a aprendizagem lúdica das horas e o conhecimento de rotinas a estas associadas, entre outras explorações nas quais o leitor é convidado a aproximar-se.

do volume (*Pedrito, Zèzinha [sic] e os Seus Amigos*, de 1959, da Majora), entre outras materializações. Num registo fiel ao esquema axiológico do Estado Novo que visa assegurar a ordem, a tranquilidade e uma conduta de disciplina, intui-se, com grande frequência, a presença implícita de uma lição moral ou pedagógica. Também habitual é o recurso à História, enquanto «fonte útil de episódios edificantes» (Bastos, 1999: 45) e ao colonialismo (com representações, por exemplo, em livros infantis de figuras de origem africana, como em *Tiçãozinho o “Rei da Bola”*, de 1956, da autoria de Gabriel Ferrão, um volume de páginas recortadas), tudo isto tendo em vista a formação de futuros cidadãos portugueses (Bárbara, 2014).

Se avançarmos, contudo, para a contemporaneidade, podemos constatar que, contrariamente ao sucedido no período anteriormente descrito, o parco discurso verbal (ou, mesmo, a sua ausência) no livro-objeto, face a uma narrativa visual e/ou gráfica, por vezes, de natureza manifestamente complexa e desafiante, tem tornado possível a superação de fronteiras etárias, geográficas e culturais, atraindo o olhar quer de crianças pequenas (ou que, ainda, não dominam o código escrito), quer mesmo o de adultos (que, por vezes, veem neste género de publicações um objeto de colecionismo).

A História dos contos tradicionais e a génese da literatura para a infância remetem-nos justamente para um estatuto ambivalente que, recorde-se, «permitiu a Perrault [por exemplo] usar o estatuto dos contos de fadas como textos para crianças, dirigindo-os oficialmente às crianças como sendo elas os principais consumidores, usando, ao mesmo tempo, a noção de criança como fonte de divertimento para permitir aos adultos (sobretudo aos intelectuais) apreciarem também o texto. Deste modo, a ironia e a sátira piscavam o olho ao adulto intelectual, enquanto as estruturas formulares piscavam o olho ao leitor infantil» (Shavit, 2003: 36).

Em Portugal, a alargada receção dos contos de Perrault (1628-1703) teve um começo tardio facto que, de acordo com Maria Elisabete Bárbara (2014), se prende, por um lado, com o primado, à ocasião, dos contos morais e de cariz formativo, e, por outro, com o entendimento deste «como autor inaceitável, em face da imoralidade e da violência que percorre [sic] os seus contos» (Bárbara, 2014: 94). Deste modo, e segundo Maria Teresa Cortez (2001), *A Gata Borracheira ou a Sapatinha de Vidro*, texto inscrito no *Catálogo dos Livros da Real Biblioteca*, conservado na Biblioteca Nacional da Ajuda, editado em 1819, pode ser visto como a primeira tradução nacional de um conto do escritor francês. No que ao texto da *Gata Borracheira* diz respeito, Raquel Patriarca (2012) assinala a recriação, sob a forma de texto dramático, ainda na década de



20 do século passado, de autoria anónima, intitulada *A Gata Borralheira: Mágica de Grande Espetáculo em um Prólogo, Cinco Actos, um Epílogo e Treze Quadros* (Paris: Casa da Viúva Aillaud, Guillard e Cia.). Maria Elisabete Bárbara (2014) dá a conhecer também a obra *Contos de Perrault* (coleção A. Figueirinhas), de 1926, dedicado exclusivamente à escrita do autor em apreço, onde se pode encontrar, entre outros, o conto “A Gata Borralheira ou A Pantufa Branca e Cinzenta”.

Alvo de inúmeras versões, adaptações, reescritas e/ou revisualizações¹¹, o conto dedicado à figura de Gata Borralheira continua a ser um dos mais populares da literatura de origem tradicional oral nos nossos dias, que, à semelhança de muitos outros contos de fadas¹², «na sua origem foram destinados aos adultos ou, na melhor das hipóteses, com uma indistinção no destinatário visado» (Bastos, 1999: 62). De acordo com Francisco Vaz da Silva, ainda que alvo de inúmeras variações¹³, estas são passíveis de uma distribuição em três grandes grupos, que, resumidamente, se organizam da seguinte forma: um primeiro conjunto relativo «ao tema da enteada a quem a madrasta maltrata, mas que – ajudada por uma fada ou um animal – ganha três vestidos maravilhosos, seduz um príncipe, perde um sapato e casa acima da sua condição» (Silva, 2011: 11); um segundo momento que reúne os contos onde se dá conta de «uma jovem que é a fiel imagem da sua mãe defunta e pela qual o pai se apaixona. A jovem tem de fugir, disfarçada de bicho, para o palácio de um outro rei. Aí realiza trabalhos servis, inflama o coração do príncipe local e casa com este» (*idem, ibidem*). Por fim, o último grupo que corresponde à versão masculina da figura da Gata Borralheira.

O primeiro registo europeu deste conto tem lugar no ano de 1634. Giambattista Basile (1566-1632) dedica-se a este eixo temático, apresentando uma versão na qual Zezolla (a protagonista) é coagida pela mestra costureira a matar a madrasta «esposa irada, maldosa e



¹¹ No domínio audiovisual, refira-se que, em 1950, os estúdios Disney produziram uma adaptação do conto intitulando-a *Cinderella*, num filme dirigido por Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Este possui duas continuações, *Cinderella II: Dreams Come True* (2002) e *Cinderella III: A Twist in Time* (2007). Em 2015, surge uma nova revisitação, a 19 de março de 2015 (Portugal) dirigido por Frank Nissen. No universo dramático, merece menção o espetáculo *Cinderela* (2009), uma adaptação teatral para crianças com encenação, texto e cenografia de João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), com marionetas construídas a partir de desenhos de João Vaz de Carvalho, que tem lugar no Teatro de Marionetas do Porto.

¹² Note-se que uma das tendências atuais do livro-objeto passa pela «recuperação e transformação de narrativas clássicas universais, tanto pertencentes ao acervo oral, como de autor, muitas até originalmente publicadas não tendo em vista ou não tendo como destinatário extratextual o leitor infanto-juvenil» (Silva, 2018: 91), esclarecendo Sara Reis da Silva que estes «(...) ressurgem no mercado livreiro com uma nova e, por vezes, muito surpreendente roupagem, apelando simultaneamente a um contacto precoce por parte dos leitores infantis e a uma reaproximação por parte do leitor adulto, agora, não raras vezes, assumindo o papel crucial de mediador de leitura» (Silva, 2018: 91), substantivados em livros táteis ou em livros *pop-up*, por exemplo.

¹³ Entre as origens registadas na linguagem escrita mais remotas encontra-se aquela que vem sendo apresentada como a mais antiga, de acordo com Francisco Vaz da Silva, inscrita no livro *Yu Yang Tsa Tsu*, escrito por Tuan Ch'eng Shih por volta do século IX, que conta com a figura adjuvante do peixe, figura, ainda hoje, recorrente em revisitações nacionais, por exemplo (Silva, 2011: 20).

endemoinhada» (*idem, ibidem*: 23). Desconhecendo as intenções desta última, que, rapidamente, assume o papel de nova esposa, a jovem tornar-se-á uma figura humilhada. Assim, «não apenas mudou de estatuto, como também de nome – já não lhe chamavam Zezolla mas sim Gata Borralheira¹⁴» (*idem, ibidem*: 25). Esta versão torna claro, tal como reiterado por Francisco Vaz da Silva, que alguns elementos, designadamente «a associação da mãe morta a fadas [como personagem adjuvante], a ligação da mãe e da filha a pássaros, as três festas e o reconhecimento mediante o sapato eram já parte da tradição mediterrânea do século XVII» (*idem, ibidem*: 32). Atente-se, igualmente, no facto de, neste caso, a ação se centrar, essencialmente, na relação entre pai e filha e não na rivalidade entre irmãos (prevalecente nas escritas posteriores de Perrault e dos irmãos Grimm), dado que, aqui, a figura da Gata Borralheira (figura menos cândida que em outras versões e detentora de poderes mágicos) não é maltratada pela irmãs, sendo antes forçada a livrar-se da primeira madrasta (um homicídio, aliás, pelo qual não é punida) (Bettelheim, 2011).

Com um grau mais ou menos variável de similitudes e dissemelhanças, as traduções que levaremos a análise decorrem, muito provavelmente, do conto *Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de Verre* (1697), inscrito na compilação de contos em prosa *Contes et Histoires du Temps Passé, Avec des Moralités*¹⁵, assinada por Pierre Darmancour (1678-1700), filho de Charles Perrault (1628-1703), à ocasião com dezanove anos. Não podemos, contudo, ignorar o facto de, mais tarde, já em 1812, os irmãos Jacob (1785-1863) e Whilhem Grimm (1786-1859) retomarem este mesmo tema no texto *Aschenputtel*, fazendo-o constar na sua ilustre coleção de contos *Kinder-und Hausmärchen (Contos da Infância e do Lar)*. De seguida, daremos a conhecer a versão de Perrault¹⁶, ao mesmo tempo que procuraremos, de uma forma genérica, dar conta de semelhanças e diferenças entre estas duas versões.

Reescrito de um modo requintado/apurado, o enredo do célebre conto de Perrault é protagonizado por uma jovem de beleza e bondade ímpares, filha de um «gentil-homem» que se casa, pela segunda vez, com uma mulher de mau carácter. Esta última não tarda em imputar à heroína todas as tarefas domésticas, subjugando-a e exigindo uma conduta de submissão, muito

¹⁴ Com efeito «Zezolla's degradation to a menial at the kitchen grate earns her the nickname *La gatta cenerentola*, 'the Cat among the Cinders'» (Carpenter & Prichard, 2005: 119).

¹⁵ De acordo com Francisco Vaz da Silva (2011), será somente a partir de 1724 que a autoria destes passará a ser atribuída a Perrault. Segundo Maria Teresa Cortez, em Portugal, estes contos, inscritos na publicação intitulada *Contos das Fadas* de 1836, «devem ter tido boa aceitação, que justificou uma segunda edição do volume em 1841, uma terceira em 1851 e uma quarta em 1860» (Cortez, 2001: 52). Já em 1898, Henrique Marques Júnior dedicar-se-á à tradução de textos de Perrault, tarefa substantivada no volume *Contos de Fadas: Histórias do Tempo Passado*, da responsabilidade da Livraria Moderna.

¹⁶ Para este estudo, tomamos como base a tradução do conto de Charles Perrault realizada por Francisco Vaz da Silva (2011).



distinta da vida fasta que as suas duas filhas (de temperamento, em tudo, igual à mãe) usufruíam¹⁷. Por iniciativa do príncipe, é organizado um baile, para o qual as duas filhas da madrasta se preparam com grande primor, contando com a ajuda da Gata Borracheira que, no fim, fica em casa a chorar. Perante isto, surge inesperadamente a figura da madrinha¹⁸ que, recorrendo a uma abóbora¹⁹, a seis ratos, a uma grande ratazana e a seis lagartos lhe arranja forma de ir ao baile, vestida com belas roupas e os mais bonitos sapatos²⁰. Esta adverte-a, ainda, para a necessidade de voltar antes da meia-noite²¹, para que não volte ao seu estado inicial. A jovem retira-se atempadamente e regressa no dia seguinte, «ainda melhor arranjada que da primeira vez» (Silva, 2011: 41). Durante a fuga, perde um dos sapatos. Assim, por incumbência do príncipe²², todas as jovens são convidadas a experimentar o sapato de vidro, inclusivamente as duas irmãs que, sabe-se, tudo tentaram. Ignorando a troça destas últimas, o «gentil-homem» faz Gata Borracheira experimentar o sapato²³ que serve perfeitamente. Esta tira do bolso o respetivo par e a figura da madrinha regressa, transformando, de novo, as suas roupas. Reconhecendo a sua beleza, as meias-irmãs pedem-lhe perdão por todos os maus-tratos e Gata Borracheira não hesita em perdoá-las²⁴, levando-as consigo, já depois de desposada pelo príncipe para o palácio, onde as casa com «dois grandes senhores da corte» (*idem, ibidem*: 42).



¹⁷ Tanto na versão de Perrault como na dos irmãos Grimm, a figura da protagonista é alvo de maus-tratos das irmãs por ciúme (que ambicionam tirar-lhe o lugar que lhe é legítimo) e pela ânsia da madrasta em enobrecer as suas filhas legítimas, levando a uma destituição repentina do seu anterior estatuto de apreço (Bettelheim, 2011).

¹⁸ Perrault opta pela introdução repentina desta personagem adjuvante, que nos remete para a figura da mãe morta de acordo com Bettelheim (2011), enquanto os irmãos Grimm relatam o crescimento de uma árvore através do choro e dos cuidados levados a cabo pela protagonista. Atente-se, ainda, no facto de que, enquanto nesta última variante, Borracheira pede à madrasta para ir ao baile e mostra-se perseverante face às custosas tarefas que é obrigada a cumprir, na escrita de Perrault esta limita-se num primeiro momento a chorar e é a fada-madrinha quem expressa essa sua vontade de ir ao baile (Bettelheim, 2011).

¹⁹ Refira-se que a abóbora, por possuir várias pevides, é comumente associada à abundância e à fecundidade.

²⁰ Simbolicamente, o calçado é frequentemente apresentado como símbolo de afirmação social e de autoridade (Chevalier & Gheerbrant, 2010).

²¹ Se, na reescrita Grimminiana, Borracheira regressa por livre-arbítrio e se esconde do príncipe que a persegue, em Perrault, esta obedece ao pedido da madrinha (Bettelheim, 2011).

²² Da figura do príncipe, pouco se sabe, «escusando-se até a atribuir-lhe um nome ou a descrevê-lo fisicamente, mantendo-se, portanto, a economia descritiva própria do conto popular» (Bárbara, 2014: 292).

²³ Na verdade, este elemento marca o findar do período de negligência vivido pela protagonista, sendo determinante para o restabelecimento da ordem (Bárbara, 2014). Noutras versões, este pode substantivar-se sob a forma de um anel (Bettelheim, 2011). Note-se, igualmente, que, enquanto nesta versão, o gentil-homem assume o papel de procurar a princesa, com os irmãos Grimm, a heroína irá, adornar-se antes de se apresentar diante do príncipe, uma opção que, para Bettelheim (2011), retira vigor à diferença entre a figura singela da protagonista e as suas irmãs materialistas e fúteis.

²⁴ Esta atitude benevolente não tem lugar na versão dos irmãos Grimm, já que, nesta última, as irmãs acabam por mutilar o próprio pé por ordem da madrasta, sendo denunciadas por duas pombas que, depois, lhes arrancam os olhos, castigando-as por via da cegueira. Note-se que, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «a mutilação aparece na maior parte das vezes como desqualificação» (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 464), bem como que o pé pode igualmente ser associado à noção de poder, estando frequentemente associado aos ritos de purificação. Além disso, a pomba surge várias vezes como elemento de pureza e de simplicidade, de paz e de felicidade reencontrada.

Assim e respeitando a ordem temporal, a narrativa em causa surge reduzida a cinco momentos determinantes, a saber: «a perseguição da heroína (situação perturbada que decorre do novo casamento do pai), a ajuda sobrenatural recebida, o encontro com o príncipe, a procura da noiva e o casamento» (Bárbara, 2014: 288). O conto em estudo, na voz de um narrador heterodiegético, pode ser lido como uma expressão literária de valorização da autenticidade e da inteligência, um elogio à resiliência, à determinação e à autenticidade individual, face a uma fútil aparência externa adonisada.

Gata Borrallheira²⁵, heroína desta intriga, é uma personagem modelada e dinâmica, que se, por um lado, se distingue indubitavelmente pela beleza, benevolência e subordinação, por outro, se mostra confiante²⁶, dissimuladora e poderosa. O espaço físico em que a ação se desenrola varia entre a casa (a atmosfera doméstica) e o palácio, que, respetivamente, e de acordo com Maria Elisabete Bárbara (2014), funcionam como lugar de anulação e prostração e local de emancipação e de afirmação. Deste modo, «esse deslocamento espacial e social evidencia traços diferentes na personagem, de acordo com os papéis que assume. Assim, a humildade e a subserviência que a caracterizam na esfera familiar, em que ocupa um lugar subalterno, dão lugar à confiança e à elegância na esfera pública, em que reclama o protagonismo, mostrando graciosidade no total domínio das regras da etiqueta e do convívio social» (Bárbara, 2014: 288). A sua manifesta credulidade ingénuo ou pureza ocultam a sua capacidade de resiliência, de reação e de fingimento²⁷, conferindo-lhe, na verdade, uma dupla identidade (*idem, ibidem*). Assim, para a referida estudiosa, esta personagem representa dois lados do sexo feminino: «por um lado, a donzela simples, submissa, “incivilizada”, que corresponde ao espaço doméstico; por outro, a mulher elegante, poderosa, mundana, que atrai todas as atenções durante o baile» (*idem, ibidem*: 292).



²⁵ Designada na versão matriz por *Cendrillon*, o referido termo faz alusão à noção de sujidade, remetendo também para uma lacaia descuidada (Bárbara, 2014). De acordo com Maria Elisabete Bárbara (2014), as cinzas simbolicamente indicam morte (sendo que o estar junto destas aproxima a protagonista da noção de luto pelo desaparecimento da mãe), sujidade (um estado primitivo de incivilização da personagem), mas, ainda, e de igual forma, para o simbolismo da regeneração e de vida (Bárbara, 2014; Bettelheim, 2011).

²⁶ Atente-se na referência ao riso da protagonista, quando decide experimentar o sapato, sabendo, de antemão, que este lhe pertence: «A Borrallheira, que as olhava e havia reconhecido o seu sapato, disse a rir: «Quem sabe se não me estaria bom»».

²⁷ A este respeito, recorde-se o momento em que Gata Borrallheira finge nada saber sobre o primeiro baile em conversa com as suas irmãs e, de seguida, lhes pede emprestado um vestido amarelo sabendo de antemão que isso seria recusado. Para Maria Elisabete Bárbara (2014), a própria comparação da protagonista a uma corça, aquando da fuga, para além de potenciar a sua elegante aparência, pode, igualmente, atestar «os traços da transmutação» (Bárbara, 2014: 289), recordando que, à ocasião, o motivo da metamorfose gozava de particular interesse.

Inversamente, a madrasta é apresentada, logo no princípio, como figura antitética, cujas ações, contudo, nunca são alvo de punição. Com uma função também oponente e complementar desta, as irmãs de Gata Borralheira distinguem-se como personagens planas e estáticas que se comportam de modo ávido e arrogante. Para Maria Elisabete Bárbara, se, «por um lado, replicam o papel opositor da madrasta, intensificando as provações de Cendrillon²⁸, por outro, sublinham a concorrência ou rivalidade entre mulheres, que lutam não só pelo amor da mãe como pela preferência do príncipe» (*idem, ibidem*: 291). A atenção que Perrault confere à preocupação destas com a aparência externa, revelando, de um modo particularmente sarcástico, a vanidade feminina²⁹, traz à lembrança o modo de estar da corte do século XVII.

Assumindo um papel adjuvante e de substituição da figura materna desaparecida (face a um pai que se esquiva das suas funções de proteção e de estima), a fada madrinha funciona como uma força inversa retificadora, que, por via dos seus poderes sobrenaturais, satisfaz o desejo da ida ao baile, contribuindo para que a mesma escape de um estado de desdém. O baile é, então, a peripécia central desta intriga. A protagonista reconquista o seu poder de admiração e de apreço e apresenta-se como uma jovem atraente e cortês, que, ao desobedecer ao pedido de regresso combinado, renuncia ao cosmos familiar e conquista a sua própria felicidade (*idem, ibidem*).

O conto em apreço surge acompanhado de duas moralidades, sendo que a primeira³⁰ é mais facilmente interpretada como um louvor da beleza e da qualidade de saber estar ou, como refere Maria Elisabete Bárbara, da «arte de agradar» (*idem, ibidem*: 293). Não obstante, se atentarmos no contexto histórico-social da reescrita de Perrault, aperceber-nos-emos que, tal como defendido por Zohar Shavit, «um sistema educativo, no sentido moderno da noção, simplesmente não existia no tempo de Perrault, assim como não existia a necessidade de educação sistemática da criança. No tempo de Grimm, porém, a educação não só existia como era também considerada essencial para o bem-estar espiritual da criança. Os adultos, dentro e fora do círculo



²⁸ Note-se, por exemplo, que, quando estas são convidadas a irem ao baile, este funciona como mais uma provação para a protagonista, dado que é ela que, pelo seu bom gosto e bondade, se oferece para as arranjar, mesmo sendo alvo de troça e humilhação da parte das irmãs, dizendo estas, por exemplo, «(...) muito ririam as pessoas se vissem uma Cucinzeira ir ao baile» (Silva, 2011: 37).

²⁹ Recorde-se, a respeito da preparação para o baile, que as irmãs «passaram quase dois dias sem comer, de tão felizes que estavam. Romperam-se mais de uma dúzia de cordões à força de apertá-los para lhes reduzir a cintura; e elas não saíam da frente do espelho» (Silva, 2011: 37).

³⁰ «A beleza é para o sexo fraco um raro tesouro, que nunca nos cansamos de admirar; mas aquilo a que se chama bom feitio é sem preço e é bem mais valioso. Foi isto que a madrinha ensinou à Borralheira ao educa-la e instruí-la, tanto e tão bem que dela fez uma rainha. Belas, este dom vale mais do que estar-se bem penteada; para se prender um coração e conquistá-lo, o bom feitio é o verdadeiro dom das fadas: sem ele nada se pode, com ele tudo se consegue» (Silva, 2011: 43).

familiar, eram considerados responsáveis pela educação da criança» (Shavit, 2003: 48). Deste modo, de um modo satírico e num inegável tom crítico ou irónico Perrault (portanto, num discurso menos ingénuo e otimista do que o dos irmãos Grimm), dirige-se, ainda, a um público intelectual, fazendo troça da suposição de que o alcançar dos objetivos (ou, se quisermos, de êxito) se resume apenas a uma formação compassiva e moralmente exemplar, ignorando o papel de um padrinho ou madrinha que os apoie³¹. Desta forma, Charles Perrault apresenta uma segunda moralidade, que dá corpo a um epílogo que podemos assumir como mais “inquietante”³².

Análise do corpus selecionado

Pertencente a um conjunto de livros de pano da Editorial Majora, sem referência ao autor, ao ilustrador e, nem mesmo, à data de edição, *A Gata Borralheira* corresponde a uma breve e simplificada revisitação do conhecido conto tradicional, com ilustrações que ocupam grande parte da página, acompanhadas de um curto texto que se resume a uma ou a duas frases, num espaço que lhe está reservado fora da ilustração. O discurso visual ilustra os principais momentos actanciais, que respeitam a ordem cronológica do texto matriz, aqui assumido como uma adaptação sem identificação do conto que lhe serviu de base, coloca-se, neste caso, especial ênfase na representação das personagens e das suas ações, sem lugar a diálogos e a trechos descritivos, por exemplo. Desde logo, esta tradução mostra um certo cuidado em sublinhar o mau carácter da madrasta «má e fingida» e das filhas «feias e invejosas» (indiretamente, distintas, ainda, pela preguiça³³), ao mesmo tempo que dá conta da pobreza³⁴, da infelicidade e do trabalho³⁵ constantes da jovem órfã de mãe³⁶, e cujo pai, «um rico viúvo», morre logo no início da narrativa. Este desaparecimento repentino do pai vem, tal como apontado por Maria Elisabete Bárbara (2014) a respeito de outras revisitações semelhantes editadas durante o Estado

³¹ Assim, como refere Maria Elisabete Bárbara, «parece, mais uma vez, apelar a um público mais adulto e consciente da importância das boas relações para subir na vida, mais importantes do que as qualidades pessoais, o que levanta de novo a questão da arte de agradar. A vontade de ascensão social leva a comportamentos dissimulados: a cortesia e a lisonja disfarçam o interesse ou segundas intenções (...)» (Bárbara, 2014: 293-294).

³² «É sem dúvida uma grande vantagem ter espírito e coragem, uma boa nascença e bom senso, assim como outros talentos semelhantes, de que se recebe do Céu uma quota-parte; mas, tendo-se embora tais talentos, não conseguirá fazê-los valer para obter sucesso na vida quem não tiver padrinhos ou madrinhas» (Silva, 2011: 43).

³³ «as filhas da madrasta passavam o tempo sem fazer nada».

³⁴ «pobre menina»; «andava vestida como uma pobrezinha».

³⁵ «trabalhava noite e dia sem parar».

³⁶ Tal como na versão de Perrault, a Gata Borralheira é introduzida logo no início após a referência ao segundo casamento.

Novo, justificar a demissão do pai da sua condição de cuidador. Neste caso, não há lugar ao arrependimento das irmãs no final. O texto omite, igualmente, os preparativos das irmãs para o baile organizado pelo rei da versão de Perrault, seguindo-se, de imediato, o anúncio do baile e o aparecimento da figura auxiliar da madrinha³⁷ que transforma uma abóbora, quatro ratos e um cão numa carruagem «com equipagem de grande gala» (sem se explicar pormenores, no que toca ao modo como esta metamorfose se processa), dando-lhe, ainda, um lindo vestido. Esquecendo-se do aviso da madrinha, a protagonista acaba por perder um «sapatinho», que, depois de uma longa procura³⁸, se descobre pertencer à Gata Borracheira. De notar a preocupação com a introdução de personagens animais referidas textualmente sem especificação da espécie «só os bons animaizinhos gostavam da infeliz Gata Borracheira». Simultaneamente, em três ilustrações relativas a esse período de humilhação e ao momento da transformação por intervenção da madrinha, podemos observar a representação visual de uns ratinhos, de pássaros e um cão. Do baile, episódio nuclear desta intriga, pouco se sabe, apenas que se trata, neste caso, de uma única ida ao palácio e que a jovem «causou sensação» e que o príncipe dançou com ela. A fragilidade desta protagonista é, também, acentuada pela caracterização - «só a pequena Gata Borracheira ficou em casa» (sublinhado nosso) -, uma estratégia que concorre, a par da sua nomeação como «menina», para a mais fácil identificação do leitor-criança com a protagonista maltratada (Bárbara, 2014). Sem fazer referências concretas à aparência da heroína, a descrição física reserva-se à caracterização visual presente nas ilustrações. Nestas, esta apresenta cabelo loiro comprido, uma roupa modesta/simples, sem quaisquer adornos e com um remendo, por vezes com um avental amarelo. Estas vestes contrastam com o vestido usado no baile e com a figura sorridente e cheia de joias da Gata Borracheira já após a transformação. Ainda que claramente menos ambígua e, portanto, sendo mais ténue e aborrecida do que a figura de Perrault, a verdade é que podemos ver, ainda assim, o respeito pela atitude corajosa que toma quando decide, mesmo contra a vontade da madrastra, experimentar o sapato³⁹. Por fim, é ainda de assinalar o facto de terem sido elididas as moralidades finais da narrativa de Perrault.



³⁷ O recurso à varinha de condão é apenas visível na ilustração, onde a protagonista é representada a chorar. Esta personagem adverte-a da necessidade de voltar antes da meia-noite, para que não regresse à sua antiga forma, sendo que da sua personalidade nada se sabe.

³⁸ Enquanto, na versão de Perrault, o rei assume um papel maioritariamente passivo, apenas apreciando a beleza da jovem protagonista, neste caso, é ele quem manda anunciar o baile na corte, bem como que aquela a quem servisse o sapatinho casaria com o príncipe.

³⁹ Como refere Maria Elisabete Bárbara, «é interessante verificar que, tal como no conto de Perrault, em que é a protagonista que reclama o direito a experimentar o sapato, a maioria das traduções portuguesas [deste conto no estado novo] respeita essa iniciativa da personagem» (Bárbara, 2014: 345).



Figura 1 - Capa d'*A Gata Borralheira* (s/n), da Editorial Majora

Do ponto de vista imagético, as composições centram-se, essencialmente, na caracterização das personagens e das ações descritas, com muito poucos elementos contextuais que sirvam de identificação do espaço. As cores incluem o vermelho, amarelo, azul e verde e o grotesco das figuras de narizes grossos (exceptuando a protagonista de nariz pequeno e fino, e de cabelos loiros) fazem lembrar a obra de Gabriel Ferrão. Predomina a aposta em planos frontais ou laterais, compostos por personagens um pouco estáticas ou repetitivas⁴⁰, com um estilo próximo do dos desenhos animados. Podemos, desta forma, verificar que a opção pela impressão num material resistente (ou seja, mais resistente do que o papel) lavável e flexível (o tecido), juntamente com a aposta numa reescrita muito breve, contribuem para que este volume se enderece, em especial, a pré-leitores e leitores iniciais.

Segue-se *A Gata Borralheira*, com ilustração e *design* do arquiteto e artista checo Vojtěch Kubašta⁴¹ (1914-1992). Este criador serviu-se de diversos mecanismos gráficos. Contudo, «una de las más ingeniosas consistía en simples plegados en V y algunas incisiones en una gran hoja impresa. Sus escenas de pop-up, realizadas con pocos medios, presentaban, no obstante, notables efectos de

⁴⁰ Por exemplo, a figura da protagonista surge por três vezes sentada num banco, inclusivamente na própria capa do livro. Esta última, aliás, repete quase totalmente a cena que dá conta do aparecimento da fada madrinha junto da Gata Borralheira.

⁴¹ Responsável por mais de 300 títulos traduzidos em mais de 30 línguas (comercializados em Londres pela Bancroft & Co.), a originalidade da sua obra distingue-se por um estilo que Gaëlle Pelachaud (2010) classifica de naïf e exótico (se atendermos ao recetor americano) e que resulta de um «l'oeil d'un architecte pour la troisième dimension, une expérience de graphiste pour l'illustration, et une attirance culturelle pour les marionnettes et les contes folkloriques, Vojtěch Kubašta possède tous les éléments pour construire des livres *pop-up*» (Pelachaud, 2010: 62-63), bem como pela variedade temática, e pela «la sencillez, la ingenuidade y la espontaneidad» (Trebbe, 2012: 12).

profundidad. Su formación como arquitecto le facilitaba la comprensión de los volúmenes y la visión 3D» (Trebbi, 2012: 25). Trata-se de uma publicação distribuída pela Gonçalo W. de Vasconcelos - Electroliber, não datada, com texto traduzido em língua portuguesa, colado sobre o texto original, que, cremos, ter vindo a lume em língua inglesa, em 1968 e reeditado em 2017, por B4U Publishing. Não se trata, portanto, de uma obra impressa diretamente em português. Por este motivo, a originalidade e ousadia da arquitetura visual deste volume provindo do contexto checo onde, à ocasião, a ilustração fruía de um período próspero, facilmente cativa um público adulto. O formato horizontal desta obra permite a leitura do livro como se de um cenário de “uma peça de teatro” se tratasse. Com efeito, o modo como o próprio texto é inserido na publicação, inscrito sobre umas páginas de um livro aberto, situa o observador num tempo fora do tempo e espaços reais, ou seja, num registo ficcional. Além do mais, trata-se de um volume dotado de elementos tridimensionais e de peças móveis que o leitor é convidado a puxar ou a “dar vida” a personagens, fazendo o par romântico entrar no salão, por exemplo, ao abrir a cortina. Logo na capa, a ilustração dá conta da figura da protagonista vestida de roupas remendadas e humildes. O leitor, ao puxar uma pequena seta, veste a protagonista com um bonito vestido azul. A par desta, surge a figura da fada madrinha com uma varinha de condão, bem como seis pombas brancas que a protagonista parece alimentar, um cenário que sintetiza, de um modo perspicaz, o motivo da metamorfose que alimenta esta narrativa.



Figura 2 - Capa de *A Gata Borralheira*, de Vojtěch Kubašta



Figura 3 - Capa de *A Gata Borralheira*, de Vojtěch Kubašta

Os dois espaços definidores deste conto são, cuidadosamente, recriados pelo afamado artista. Assim, a casa da Gata Borracheira impõe-se como um lugar sumptuoso, luminoso, com as irmãs e madrasta bem vestidas, com baús de roupas e joias (pormenores relacionados com o luxo e o requinte), com fartas cabeleiras e vestidos volumosos que se observam ao espelho, aspectos que nos remetem para a corte retratada no conto de Perrault. Em contraposição, o retrato da protagonista evidencia vestes velhas e pobres (mas de expressão serena, como se adivinhasse de antemão um final feliz), de vassoura na mão junto de um pai amedrontado⁴² (submisso) face à nova esposa de dedo apontado e com um cão em jeito ameaçador e de dentes afiados. Ainda que, na sua versão matriz, não se referencie diretamente a cozinha, neste caso, em contraste com o cenário doméstico anterior relativo à forma de estar e de ser das figuras oponentes desta intriga, a Gata Borracheira surge sentada junto à lareira, a chorar, num cenário em tons mais sombrios, um cenário que sugere a inferioridade e a submissão da protagonista. Aqui, as duas irmãs assumem um papel ativo de opressão/domínio da vida da Gata Borracheira. Logo no início, há uma preocupação em distinguir a figura da protagonista como «uma filha muito bonita», enquanto as duas filhas da madrasta eram apelidadas de «manas feias» por serem tão egoístas e terem tão mau génio». A maldade⁴³ e a preocupação com a moda⁴⁴ do texto-matriz mantém-se nesta tradução. Esta mesma versão detém-se, ainda que de modo menos irónico, na preparação para o baile e no comportamento das irmãs, centrando-se mais no modo como tratam a protagonista e se servem dela⁴⁵. No final, o castigo das irmãs ou da madrasta ou o arrependimento das primeiras são ignorados, não se sabendo o que lhes sucede, após o casamento com o príncipe. Da personalidade da madrinha nada é dito, para além do gesto de bondade que irá exercer, sendo apenas fisicamente descrita como «uma estranha senhora com um chapéu ponteagudo [sic]». Os animais que lhe



⁴² Não é feita qualquer referência textual ao modo como o pai exerce a sua parentalidade. Além desta representação inicial, já perto do final da intriga, aquando do momento da descoberta da verdadeira dona do sapato, o pai surge novamente e parcialmente escondido com uma expressão de apreensão. Sabe-se, ainda, que este vive com a filha, a madrasta e as «manas feias», portanto não é uma figura ausente, como em outras versões. Neste caso, não são dadas outras justificações para a sua ausência na vida da filha que não seja pelo que se depreende o medo perante a figura da madrasta. À semelhança do observado em Perrault, desconhecem-se os motivos deste segundo casamento, apenas se sabe que casara de novo após alguns anos, e que assume um papel conivente perante a vida de humilhação a que a filha é sujeita.

⁴³ «eram as duas muito más para a menina que tinha que fazer todo o trabalho da casa sem ninguém a ajudá-la».

⁴⁴ «[a protagonista] tinha que servir as manas feias que não faziam mais senão vestir vestidos caros e ver-se ao espelho».

⁴⁵ «As Manas feias estavam muito entusiasmadas e passaram o dia a preparar-se para a grande noite. Gata Borracheira tinha que ajudá-las nos preparativos e eram tantas as ordens e mal sabia o que fazer: «Gata Borracheira vai-me buscar o pente!» — «Depressa, dá-me o perfume!» — «Vem cá e ajuda-me a dar um laço nesta fita! »».

faziam companhia, seis pombas (referidas anteriormente como suas amigas e que a ajudavam a descascar ervilhas) e seis ratinhos foram transformados em cavalos brancos e em criados, respetivamente. O texto descreve com cuidado a partida da jovem (enfatizando o papel obediente desta⁴⁶ face à madrinha, mesmo com receio pelos seus farrapos⁴⁷). Detém-se, igualmente, na descrição do ambiente no palácio⁴⁸ e, de um modo particular, no salão de baile⁴⁹.

No que respeita à figura da protagonista⁵⁰, esta distingue-se como «uma filha muito bonita», como já avançado, mas subentende-se pelo descrito ao longo da narrativa, que era uma figura trabalhadora⁵¹, frágil, submissa e subjugada⁵² pelas irmãs e madrasta. Esta versão conta com um único baile⁵³, no qual a heroína usa «um vestido azul claro, uma capa vermelha e nos pés um par dos mais lindos sapatos de vidro». Neste caso, não há lugar ao pedido de um vestido emprestado, por exemplo, sendo a protagonista apresentada como uma personagem mais monótona. Acerca do príncipe, nada se sabe, aludindo-se apenas ao seu estado de espírito no momento da fuga da protagonista como «triste e desapontado», seguindo de perto o observado por Maria Elisabete Bárbara (2014) sobre a propensão destas versões portuguesas em explicitar o sofrimento do príncipe. Note-se, ainda, que, enquanto no conto de Perrault a protagonista reclama o direito a experimentar o sapato, aqui é o príncipe quem pede que o faça⁵⁴. Segue-se, depois, o casamento, mas aqui não há lugar a arrependimento das irmãs, antes se descreve, com uma certa



⁴⁶ «Mas eu não posso ir para o baile desta maneira», disse a Gata Borralheira apontando para os seus farrapos. «Não te importes», replicou a fada. «Entra para o coche e verás que tudo fica bem. A Gata Borralheira obedeceu, entrou para o coche e sentou-se».

⁴⁷ Mesmo após a partida, quando chega ao palácio «esta estava envergonhada dos seus farrapos e tinha certeza que não a deixariam entrar».

⁴⁸ «No palácio o baile começava naquele momento. Música suave vinha através as[sic] janelas iluminadas. Pessoas conversavam e riam e tilintavam os copos de vinho quando o coche da Gata Borralheira chegava ao jardim».

⁴⁹ Nota-se uma preocupação com a adição de segmentos descritivos que especificam cenários nomeadamente o salão do baile «o salão do baile estava cheio de convidados que comiam e dançavam ao som da música tocada pela orquestra real. Todos esperavam com curiosidade que o príncipe escolhe-se o seu par. Cada uma das senhoras presentes esperando ser a escolhida», bem como dedicados à chegada da protagonista «subitamente a orquestra tocou uma fanfarra, levantou-se a pesada cortina vermelha em frente da porta e o príncipe entrou com uma linda dama de vestido azul claro. Um silêncio saudou-os e todos os convidados olharam com surpresa para o lindo par».

⁵⁰ Nada mais se sabe sobre os seus traços físicos, reservando esse papel para as ilustrações, mas também aqui é representada, à semelhança do volume anterior, por uma figura jovem, de cabelos loiros compridos e de roupas humildes, remendadas.

⁵¹ «trabalhava todo o dia a varrer, a limpar o pó, a coser e a remendar, a cozinhar e a lavar».

⁵² «A Gata Borralheira fez o possível por fazer tudo depressa e bem e, quando por fim as irmãs e a madrasta saíram para o baile, voltou para a sua cozinha sentando-se muito triste junto do fogão».

⁵³ Esta versão segue uma das tendências apontadas por Maria Elisabete Bárbara (2014), de justificar o baile tendo como explicação a procura de uma noiva.

⁵⁴ «Ao ver a Gata Borralheira sentada no lugar do costume, junto do fogão, o príncipe sugeriu que ela experimentasse o sapato. «Vossa Alteza não perca tempo com ela» disse a madrasta. «É a Gata Borralheira, nunca sai e até nem sabe dançar [sic]. O príncipe porém, ordenou a um pajem que ajoelhou em frente da Gata Borralheira e calçou o sapato de vidro no seu minúsculo pé» (sublinhado nosso que cremos acentuar a fragilidade e delicadeza da protagonista). Neste caso, não há uma grande descrição da tentativa das irmãs em calçar o sapato apenas se sabe que este era demasiado pequeno.

pormenorização, o casamento⁵⁵. Nesta obra, observa-se uma certa preocupação, ainda que pontual, da parte do narrador em se dirigir ao leitor⁵⁶, uma «estratégia de aproximação ao leitor-criança que o narrador, muitas vezes, comenta a história e interpela diretamente o seu destinatário, estabelecendo com ele uma relação de diálogo e até de cumplicidade. Ao agir desta forma, mostra a sua preocupação relativamente ao modo como o seu discurso vai ser recebido e quer garantir a sua eficácia comunicativa e, em muitos casos, moralizadora» (Bárbara, 2014: 362). Neste caso, ignora-se, também, a tradução das moralidades do conto original.

A encerrar esta nossa análise, detemo-nos, agora, em *A Gata Borralheira*, de Costa Barreto. As ilustrações de César Abbott (1910-1977) são materializadas também num livro *pop-up*, com abertura a 90°, que, ao contrário do anterior, não conta com elementos interativos. Compete ao leitor somente virar as páginas e ver os cenários que se constroem tridimensionalmente à sua frente, sendo, portanto, uma publicação mais modesta, na qual o destinatário extratextual ocupa uma posição menos atuante ou mais contemplativa. Trata-se de uma publicação numerada que perfaz um total de seis páginas duplas. Enquanto as anteriores versões apresentam na capa⁵⁷ a figura da protagonista junto da fada madrinha, momentos antes da sua transformação, ou dando ao leitor a possibilidade de a metamorfosear por via do gesto físico, neste livro em particular, o leitor tem contacto imediato com o par romântico, aludindo-se de antemão à peripécia central, o baile⁵⁸. Uma característica predominante desta tradução é a constante expressão sorridente da protagonista (em momento algum, a mesma surge com uma aparência de tristeza) o que leva a crer logo numa primeira leitura de que se trata de uma versão adocicada⁵⁹, procurando deixar transparecer uma postura de «humildade feliz»⁶⁰, em conformidade com os valores do regime salazarista.

⁵⁵ «Houve muitos convidados e a fada também lá estava [ao passo que as irmãs no conto original vão para o palácio, neste caso é a fada quem assiste ao casamento]. Todos se sentavam à volta de uma grande mesa, posta com acepipes deliciosos, vinhos caros e toda a espécie de fruta. No meio estava um grande bolo de casamento, em cima do qual o príncipe e a Gata Borralheira puseram o sapato de vidro que os ajudara de novo se encontrarem[sic].» Note-se que o leitor pode animar parte dos convidados.

⁵⁶ «mas ninguém a conheceu e nem mesmo as Manas Feias e a madrastra. Como ficariam surpresas se soubessem que era a pobre Gata Borralheira, por elas desprezada e que elas julgavam estar sòzinha [sic] em casa junto da lareira. A Gata Borralheira ainda nunca tinha sido tão feliz na sua vida».

⁵⁷ Note-se o cuidado, em todos os volumes analisados, no modo como é inserida a tipografia do título procurando uma combinação harmoniosa com a mancha visual.

⁵⁸ Contudo, a verdade é que do que acontecera no baile muito pouco se sabe, apenas que o príncipe e a protagonista dançaram toda a noite e que durante a fuga perdera o sapatinho.

⁵⁹ Dirigida intencionalmente a um público infantil, é comum o recurso à referência à protagonista como “menina”, mas também o uso de diminutivos, por exemplo, e a preocupação com a transmissão dos valores morais que resultam numa protagonista inocente e frágil. Note-se, ainda, que esta versão não dá conta das duas moralidades de natureza subversiva de Charles Perrault.

⁶⁰ Esta versão inicia com a representação de uma cozinha, onde se encontra Gata Borralheira sentada junto da lareira (sorridente), ainda que vestida de modo pobre, com roupas remendadas.





Figura 4 – Pormenor d’A Gata Borralheira, de Costa Barreto

76

Neste caso particular, o texto tem como *incipit* a referência ao trabalho doméstico relacionado com a cozinha, caracterizando-a diretamente como «rica», «prendada», «boazinha» e «linda». Aqui, sabe-se que tudo se sucede na cidade, um facto curioso, dado que procurava disseminar-se, então, uma visão romântica da vida rural (bondade, autenticidade, entre outros), contrastiva com uma visão negativa da civilização urbana, associando-a aos valores da falsidade e da maldade (Bárbara, 2014). Nesta versão, incluiu-se a presença de personagens animais que fazem companhia e consolam a protagonista, uns ratinhos que a tentam tranquilizar perante a sua vida de esforço, evocando valores do regime salazarista, como a resignação e a religião cristã⁶¹. Ainda que não referidos verbalmente, a jovem surge mais do que uma vez acompanhada de um cão⁶², enquanto as irmãs de um gato⁶³, no momento em que estas tomam conta do anúncio do baile.



Da figura da madrasta e das filhas sabe-se e, em jeito de justificação, deste estado depreciativo da protagonista que se deve à figura da madrasta, caracterizada como «viúva mazona[sic]» e às suas filhas «muito feias, presumidas e invejosas». Neste caso, a ausência do pai é desculpada por constantes viagens (desculpabilizando-o e respeitando o papel deste como pilar da família e meio de sustento, em sintonia com a visão de então). Esta figura oponente sai reforçada pelas ações das filhas⁶⁴. Assim, a madrasta dá a saber que apenas as três irão ao baile, enquanto a protagonista «fica a esfregar a cozinha», decisão elogiada pelas filhas que justificam, dizendo uma

⁶¹ «Tem paciência, Gata Borralheira, que Deus onde está não dorme e ainda hás-de ser muito feliz!». Mais adiante seguindo de perto os valores predominantes, neste caso o asseio (ainda que sendo pobre) outros animais voltam a tentar consolá-la: «a menina estava sempre tão limpinha e o avental ficava-lhe tão bem, que, quando ia à horta dar de comer à bicharada, Mestre Galo saltava para a cerca e soltava um sonoro «crocó» como quem diz: «Viva a Gata Borralheira, que é a nossa princesa, apesar de andar vestida de serapilheira!».

⁶² Note-se que o cão goza de um interpretação ambivalente, pois se, por um lado, é companheiro e vigilante, por outro, surge como animal impuro e desprezível, signo do apetite sexual (Chevalier & Gheerbrant, 2011: 155).

⁶³ Animal cujo simbolismo revela, não raras vezes, ambiguidade, que comparativamente com o cão é visto com maior desconfiança (Chevalier & Gheerbrant, 2011: 347).

⁶⁴ Que contrariamente à figura da protagonista, «(...) dormiam boas sonecas, comiam bombons e iam a festas e ao teatro».

delas «os príncipes não gostam nada do cheiro a estrugido»⁶⁵ (sublinhado nosso), enquanto a outra, seguindo na mesma este tratamento insultuoso e humilhante, justifica que «Para a Gata Borralheira, o moço da carroça do lixo serve muito bem». No final, não há espaço para o arrependimento de nenhuma destas figuras, nem para o castigo das mesmas.

À semelhança do texto original, também aqui a madrinha surge com o choro da protagonista, que, agora, de um modo mais dramático, se sabe ter ficado em casa «lavada em lágrimas». Ao contrário das duas versões anteriores, esta é representada como uma figura mais baixa e rechonchuda, e também menos jovem. Nesta versão, a advertência para que regresse antes da meia-noite remete para a ideia de que, caso contrário, acontecer-te-á uma grande desgraça. Neste caso, também é menor o número de transformações, limitando-se a própria metamorfose da jovem a ser descrita a «ficou vestida e arranjadinha como uma princesa», não havendo uma preocupação com a descrição do único vestido nem dos sapatinhos. Trata-se de uma versão menos fantasiosa e menos estimulante para a imaginação do leitor. À semelhança do já apontado nas análises anteriores, também aqui a protagonista se mostra uma personagem mais linear⁶⁶, distante da figura rebuscada do conto-matriz. Trata-se de uma versão que deixa transparecer uma preocupação em preservar valores como a humildade, dado que se a protagonista, ainda no início, é descrita como uma princesa pelos animais (mesmo que vestindo serapilheira), no final, aquando da saída da igreja (note-se a referência ao valores cristãos e não ao palácio), o povo clama «Viva a nossa princesa, que já não anda vestida de serapilheira!». Portanto, mesmo que anteriormente sob um estado depreciativo, a protagonista já era vista como princesa, aspecto que reforça a mensagem de que, agora, apenas recupera o lugar que é seu por direito e que a autenticidade do seu carácter e comportamento fizeram merecer este novo estatuto.

Considerações finais

Revisitado um número muito restrito de traduções, nacionais e estrangeiras, que decorrem (ainda que com alguns desvios) do conto de Perrault originalmente intitulado *Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de Verre* (1697), torna-se evidente que, ainda que fiéis em

⁶⁵ Esta mesma expressão pode ler-se num outro volume de Costa Barreto, de 1963, levado a análise por Maria Elisabete Bárbara (2014).

⁶⁶ Por ordem do príncipe, neste caso, «todas as raparigas da Cidade» vão ao palácio experimentar o sapato (ao contrário do observado no texto de Perrault) e também de modo diferente aqui não é a protagonista que pede para calçar o sapato, o que confirma de novo a personalidade passiva da jovem desta versão.



conteúdo aos valores do Estado Novo, estes volumes surpreendem os seus leitores pela forma, ou seja, pela sua materialidade.

A preferência pela impressão num material que não o papel (por natureza mais frágil e menos duradouro do que o tecido), a exploração da tridimensionalidade na concretização das ilustrações, aproximando personagens e cenários, num dos casos combinadas, ainda, com elementos dos livros *pull-the-tab*, que tanto animam personagens, como adicionam à leitura um jogo de procura de informação oculta à primeira vista, fazem destes livros-objeto visualmente atraentes e desafiantes ao olhar curioso e ávido de novidade dos mais pequenos.

Apostando na componente material como modo de diferenciação e de aproximação do leitor, estas reescritas e/ou reinvenções anulam, contudo, a dimensão irónica e humorística e a intencionalidade crítica ou o espírito aguçado de um texto que, na sua essência ou formulação matricial, solicita um olhar adulto. O *corpus* analisado revela, em certas ocasiões, o gosto anotado por Maria Elisabete Bárbara «por pormenores concretos» (Bárbara, 2014: 381) e, de um modo constante, por uma caracterização limitada da personagem principal e pela omissão da sua natureza ambígua, colocando-a ao serviço da instrução moral. Em vez das moralidades originais, são eleitas, como refere esta, «estratégias de aproximação ao pequeno leitor, entre as quais se contam a infantilização das personagens e a inclusão de personagens animais, figuras que desempenham a função de adjuvantes da heroína, como “animação” ou reforço do mundo maravilhoso em que coelhos e passarinhos também falam» (Bárbara, 2014: 382).



As limitações (fruto, por vezes e como sugerimos, de espartilhos ideológicos e/ou resultado de um contexto histórico muito particular) em termos de conteúdo não impediram, no entanto, que estes livros menos tradicionais do ponto de vista material marcassem uma geração de leitores, carecendo, ainda assim, grande parte destas publicações, de atenção e de estudo teórico suficientemente globalizante sobre o seu lugar na História do livro e da literatura para a infância, características literárias, visuais e gráficas, singularidades (em comparação com outros exemplares coetâneos) e modos de leitura.

Assim, e atendendo ao *design* menos convencional destes livros para crianças editados pela Majora (ainda que mais modesto do que o das edições internacionais de que é exemplo a versão criativa de Vojtěch Kubašta aqui analisada), concluímos reafirmando que, mesmo visual e literariamente limitados, estes primeiros livros-objeto dirigidos à infância, disponibilizados no mercado livreiro português entre as décadas de 40 e 70 do século passado, dão conta de uma certa consciência da relevância da componente lúdica, sensorial e material do livro na formação precoce de futuros leitores, numa época em que, em Portugal – note-se – o número de obras dirigidas à

infância (e muito especialmente as que ostentavam configurações ou mecanismos gráficos originais) era, vale a pena lembrar, ainda muito restrito.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

BARRETO, Costa (s/d) (ilust. César Abbott). *A Gata Borralheira*. Porto: Majora.

KUBAŠTA, Vojtěch (ilust.). (s/d). *A Gata Borralheira*. s/l: Gonçalo W. de Vasconcelos – Electroliber.

S/N. (s/d). *A Gata Borralheira*. Porto: Majora.

Bibliografia passiva

BÁRBARA, M. (2014). *Os Contos de Perrault em Portugal no Estado Novo*. Tese de Doutoramento em Letras na especialidade de Teoria, História e Práticas da tradução. Universidade de Coimbra: Faculdade de Letras, Coimbra. Consultado a 31 de junho de 2017, <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23758>

BASTOS, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.

BECKETT, Sandra L. (2012). *Crossover Picturebooks: a Genre for all ages*. New York: Routledge.

BETTELHEIM, Bruno (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, Jean e GHEERBRANT, Alain (2010). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema

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

EEVALTE, Tatiana 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. Consultado a 17 de junho de 2017, <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/106489>



- KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina & MEIBAUER, J. (2005). "First Pictures, Early Concepts: Early Concept Books". *The Lion and the Unicorn* 29(3), 324-347. Consultado a 22 de junho de 2018, <https://muse.jhu.edu/article/187697>
- KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina e MEIBAUER, Jörg (2011). *Emergent Literacy. Children's books from 0 to 3*. Amsterdam. John Benjamins Publishing Co.
- LINDEN, Sophie Van der (2007). *Lire l'Album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du Poison Soluble.
- MARTINS, Diana (2019). "Conservadores e Inovadores: breves contributos para a História do livro-objeto/brinquedo em Portugal". In Ramos, Ana Margarida; Madalena, Emanuel e Costa, Inês (2019). *Tendências Contemporâneas da Investigação em Literatura para a Infância e Juventude*. (pp. 71-92). Porto: Tropelias & Companhia.
- MARTINS, Diana; SILVA, Sara Reis da. (2018, julho). "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.
- MIMOSO, João Manuel (s/d). A Agência Portuguesa de Revistas. Consultado a 22 de junho de 2018, <https://www.inverso.pt/APR/APRindex.htm>
- MINEIRO, Adélia (2007). *Valores e Ensino no Estado Novo. Análise dos Livros Únicos*. Lisboa: Edições Sílabo.
- NIKOLAJEVA, Maria (2008). "Play and Playfulness in Postmodern PictureBooks". In Sipe, Lawrence R. & Pantaleo, Sylvia (ed.) (2008). *Postmodern PictureBooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* (pp.55-73). Oxfordshire: Routledge.
- PAIVA, Ana Paula 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. Consultado a 22 de junho de 2018, <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>
- PATRIARCA, Raquel (2012). *O Livro Infantil entre 1870 e 1940 – uma Perspetiva Histórica*. Tese de Doutoramento em História. Porto: Faculdade de letras da Universidade do Porto. Consultado a 22 de junho de 2018, https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=487454
- 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, Ana M. (org.) (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia.
- REID-WALSH, Jacqueline (2018). *Interactive Books – Playful Media Before Pop-Ups*. New York: Routledge.
- ROCHA, Natércia (1984). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Biblioteca Breve, vol. 97. Lisboa: Ministério da Educação.
- RODRIGUES, C. (2017). “Do Livro-álbum ao Livro-brinquedo: Tobias às Fatias e outros Livros “Fatiados””. In Ramos, A. (Org.). (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura* (pp. 71-83). Porto: Tropelias & Companhia.
- ROMANI, Elizabeth (2011). *Design do Livro-Objeto Infantil. Tese de Mestrado em design e Arquitetura*. Universidade de São Paulo, Brasil. Consultado a 22 de junho de 2018, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-115004/pt-br.php>
- 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. Consultado a 22 de junho de 2018, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/49073#.WoAuKpOFi3W>
- SHAVIT, Zohar (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho.
- SILVA, Francisco Vaz da (2011). *Gata Borracheira e Contos Similares*. Colec. “Contos Maravilhosos Europeus”. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- SILVA, Sara Reis da (2015). *Casas Muito Doces: Reescritas Infanto-juvenis de Hansel e Gretel*. Porto: Tropelias & Companhia.
- TREBBI, Jean-Charles (2012). *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales*. Barcelona: Promopress.