



**Universidade do Minho**  
Instituto de Educação

Diana Maria Ferreira Martins  
**O LUGAR DO LIVRO-BRINQUEDO NA INFÂNCIA E NA LITERATURA:  
ARQUITETURA, (INTER)TEXTURAS E OUTROS DESAFIOS**

Diana Maria Ferreira Martins

**O LUGAR DO LIVRO-BRINQUEDO NA  
INFÂNCIA E NA LITERATURA:  
ARQUITETURA, (INTER)TEXTURAS E  
OUTROS DESAFIOS**





**Universidade do Minho**

Instituto de Educação

Diana Maria Ferreira Martins

**O LUGAR DO LIVRO-BRINQUEDO NA  
INFÂNCIA E NA LITERATURA:  
ARQUITETURA, (INTER)TEXTURAS E  
OUTROS DESAFIOS**

Tese de Doutoramento em Estudos da Criança  
Área de Especialização Literatura para a Infância

Trabalho Efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Sara Reis da Silva**

## DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-SemDerivações  
CC BY-NC-ND

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Para a Rosa Maria e  
À memória de meu pai



## **AGRADECIMENTOS**

Ainda que este modesto registo seja diminuto diante de um sentimento de profundo e sincero reconhecimento, gostaria de distinguir um conjunto de pessoas com as quais assumo a partilha de protagonismo na concretização deste desígnio.

À Professora Doutora Sara Reis da Silva, minha orientadora, pela amizade, acompanhamento sério, rigoroso e digno de exemplo (alertando-me sempre até aos mais pequenos detalhes), pela extraordinária disponibilidade e paciência, pelas palavras motivadoras e pela confiança demonstrada nos momentos de hesitação e contratempos, pela generosidade e dedicação incansáveis. Todos os nossos encontros foram, para mim, motivo de enorme satisfação e de grande aprendizagem.

Ao Senhor Carlos Anjos, colecionador de brinquedos, que reuniu todo o espólio presente no Museu do Brinquedo Português de Ponte de Lima, pela simpatia e disponibilidade manifestas, ao permitir que eu consultasse algumas das obras aqui analisadas.

À Silvana, amiga e interlocutora incansável, pelas palavras de conforto, de preocupação e de motivação e pela sua generosidade (pela prestável disponibilização de material), deixo um abraço muito grato.

À Lúcia, outra amiga do IE com um percurso análogo, pela partilha, ajuda e amabilidade.

À minha mãe e ao meu irmão, pelo amor, pelo cuidado e pela disponibilidade e ajuda.

Ao José Carlos pelo companheirismo, ânimo, paciência nesta jornada. O meu obrigada por acreditares em mim e pela genuína cumplicidade na alegria de ver este projeto concluído.

Agradeço, ainda, a todos os meus amigos e familiares pelo carinho e compreensão nas horas em que me revelei tão ocupada.

E a todos aqueles(as) que tornaram possível a publicação de artigos e a realização de comunicações relacionadas com o tema em estudo ao longo da investigação.

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de

Nome completo: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_



# O lugar do livro-brinquedo na infância: arquitetura, (inter)texturas e outros desafios

## **RESUMO**

Este estudo, de carácter monográfico-panorâmico (Eco, 1995: 38), inscrito no âmbito dos Estudos Literários, tem por objetivo apresentar uma reflexão histórico-conceptual sobre os livros-brinquedo vindos a lume no ano de 2014 (data de início da presente investigação). Mais concretamente, esta investigação visa clarificar o conceito de livro-brinquedo, apreendendo alguns dos traços e/ou dos aspetos ideotemáticos e dos recursos estéticos/gráficos que singularizam estes objetos. Por via de um conspecto teórico-crítico do conceito e da caracterização do livro-brinquedo, esta dissertação centra-se na análise técnico-compositiva do *corpus*, cronologicamente definido e circunscrito, na tentativa de perquirir alguns dos traços e/ou dos recursos formais, retórico-estilísticos e ideotemáticos que distinguem o livro-brinquedo, tentando tornar evidente o papel crucial destes volumes no que à sedução dos seus leitores diz respeito. Pensamos, deste modo, contribuir não apenas para o alargamento da atenção crítica e da reflexão em torno da literatura de destinatário preferencial infantil, mas também para a formação de mediadores adultos, como professores e educadores, investigadores, bibliotecários, livreiros ou editores, que se dedicam à promoção da leitura. É, ainda, nosso objetivo ampliar e completar a historiografia da literatura portuguesa para a infância.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura para a infância; livro-objeto; livro-brinquedo; literacia emergente



# The place of the toy book in childhood: architecture, (inter)textures and other challenges

## **Abstract**

This study, having a monographic-panoramic character (Eco, 1995: 38) and inscribed in the scope of Literary Studies, aims to present a historical-conceptual reflection on the toy books which came to light in the year 2014 (date of beginning of the present investigation). More concretely, this research aims to clarify the concept of a toy book, apprehending some of the traits and/or the ideotematic aspects as well as the aesthetic/graphic features that singl these objects. This dissertation focuses on the technical-compositional analysis of the *corpus*, chronologically defined and circumscribed, in an attempt to investigate some of the traits and/or the formal resources, rhetorical-stylistic and ideothematic that distinguish the toy-book, trying to make it evident the crucial role of these volumes when concerning the appealing factor for its readers. Thus, we intend to contribute not only to the expansion of critical attention and reflection in regards to children's literature, but also to the instuction of adult mediators, such as teachers and educators, researchers, librarians, booksellers or publishers, devoted to the promotion of reading. It is also our goal to broaden and complete the historiography of Portuguese literature for childhood.

KEY WORDS: literature for childhood; object book; toy book; emerging literacy



## ÍNDICE:

<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>v</b>
<b>RESUMO</b>	<b>vii</b>
<b>Abstract</b>	<b>ix</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>23</b>
<b>I Parte – Para uma poética do livro-brinquedo</b>	<b>29</b>
1. A cultura lúdica e a criança: o brincar e o jogar	29
Resumo/Síntese de Capítulo	87
<b>II Parte – Prolegómenos para o estudo do livro-brinquedo</b>	<b>89</b>
3. Apontamentos para uma História do livro-brinquedo	89
3.1. Precedentes e evolução	89
3.2. O livro-brinquedo em Portugal	176
3.2.1. Experiências pioneiras: nascimento do livro-objeto/brinquedo para a infância no contexto nacional	176
4. Proposta tipológica: sistemas, técnicas, princípios e/ou materiais mais recorrentes	225
1. SISTEMAS PLANOS	236
1.1. Puxar, desvendar e interpretar: para uma caracterização do livro <i>pull-the-tab</i>	236
1.2. Histórias surpreendentes: algumas achegas sobre o livro <i>lift-the-flap</i>	243
1.3. Histórias camaleónicas ou metamorfoseáveis: contributos para uma definição do livro de imagens transformáveis ( <i>dissolving images</i> )	266
1.4. Histórias de fazer girar: alguns elementos distintivos do livro-roleta	271
1.5. Histórias recortadas/fragmentadas: singularidades do livro recortado e/ou perfurado	275
2. SISTEMAS TRIDIMENSIONAIS	284
2.1. Histórias que saltam do livro: breves apontamentos sobre o livro <i>pop-up</i> , do livro-teatro e do livro-cenário	284
3. PRINCÍPIOS DE ENCADERNAÇÃO	298
3.1. Reflexão sobre o livro-acordeão para a infância	298
3.2. Histórias que nos fazem brincar: uma nota sobre o livro-brinquedo convencional	306
3.3. Histórias “fatiadas”/laminadas: análise exemplificativa de alguns livros <i>mix-and-match</i> para a infância	310
3.4. Histórias para folhear: breves notas sobre o livro-folioscópico ou <i>flip book</i>	319
3.5. Histórias divididas: aspetos do livro com separadores	322
3.6. Histórias de andar à roda: contributos para uma caracterização do livro-carrossel para a infância	326
3.7. Brincar às histórias: percursos de leitura do livro-boneco para a infância	333
3.8. Histórias sobre rodas: uma aproximação ao livro-carrinho para a infância	344
3.9. Histórias “(a)profunda(da)s”: uma proposta de leitura de alguns livros-túnel ou <i>peep-show book</i>	349
3.10. Entrar na história: uma reflexão sobre o livro-convertível	352
4. MATERIAIS MÚLTIPLOS	355
4.1. Banhos com história(s): singularidades e potencialidades do livro de banho	355
4.2. Histórias às peças: contributos para uma caracterização do livro-puzzle e de encaixe	363
4.3. Histórias “de ouvido”: contributos para uma caracterização do livro com som	398
4.4. Histórias feitas e desfeitas: contributos para uma caracterização do livro de ilusão ótica para a infância (efeito <i>moiré</i> , impressão anaglífica e impressão lenticular)	409

4.5.	Histórias Vivas: apontamentos para uma caracterização do livro-fantochê _____	417
4.6.	Histórias na ponta dos dedos: notas sobre o livro tátil para a infância _____	426
4.7.	Histórias com asas: definição e descrição do livro-mala ou do livro com pega/asa 437	
4.8.	Histórias (mais ou menos) macias: especificidades do livro de tecido _____	440
4.9.	Histórias diáfnas: aspetos estéticos do livro com transparências _____	443
4.10.	Histórias em Tic-Tac, Tic-Tac: contributos para uma caracterização do livro-relógio 448	
4.11.	Histórias cola e descola: marcas singularizadoras do livro com autocolantes ____	450
4.12.	Histórias ao telefone: caracterização do livro com telemóvel _____	454
4.13.	Outros _____	456
5.	LIVROS HÍBRIDOS _____	459
<b>REFLEXÕES FINAIS _____</b>		<b>493</b>
<b>BIBLIOGRAFIA _____</b>		<b>499</b>
Bibliografia Passiva _____		499
Sobre cultura lúdica _____		499
Sobre literatura para a infância, o livro e a literacia _____		503
Varia _____		513
Bibliografia ativa _____		515
<b>ANEXOS _____</b>		<b>525</b>
<b>Anexo A _____</b>		<b>527</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 - CATOPTRUM MICROCOSMICUM (1619), DE JOHANN REMMELIN .....	91
FIGURA 2 - ANATOMIE ICONOCLASTIQUE (1876), DE GUSTAVE-JULES WITKOWSKI .....	91
FIGURA 3 - LE CORPS DE L'HOMME (1903), DE EDMOND PERRIER .....	92
FIGURA 4 - LIVRE D'OR DE LA SANTÉ (1903), DE MORITZ PLATEN .....	92
FIGURA 5 - DESCRIPTION DES JARDINS DE FRANCE, MÊLÉE D'OBSERVATIONS SUR LA VIE DE LA CAMPAGNE ET LA COMPOSITION DES JARDINS (1808), DE ALEXANDRE DE LABORDE .....	93
FIGURA 6 - SKETCHES AND HINTS ON LANDSCAPE GARDENING (1795), DE HUMPHRY REPTON .....	93
FIGURA 7 - GÉOMÉTRIE STÉRÉOGRAPHIQUE (1834), DE FRANÇOIS CHARLES MARIE .....	94
FIGURA 8 - NOUVELLE ENCYCLOPÉDIE AUTODIDACTIQUE (1922), DE ARISTIDE QUILLET .....	94
FIGURA 9 - THE TOILET (1821), DE STACEY GRIMALDI E WILLIAM GRIMALDI .....	95
FIGURA 10 - LES VOYAGES DE GULLIVER (1830), DE JONATHAN SWIFT E CHARLES LETAILLE .....	95
FIGURA 11 - THE HISTORY OF LITTLE FANNY (1810), DE S. & J. FULLER .....	96
FIGURA 12 - LA CONFESSION COUPÉE, OU LA MÉTHODE FACILE POUR SE PRÉPARER AUX CONFESSIONS (1677), DE CHRISTOPHE LEUTBREWER .....	97
FIGURA 13 - PETIT CHAPERON ROUGE (1880), DA COLEC. «THÉÂTRE-MINIATURE», DA EDITORA GUÉRIN-MÜLLER & CIE .....	101
FIGURA 14 - GROSSE MENAGERIE (1882), EDITADO POR J. F. SCHREIBER .....	102
FIGURA 15 - A BRIEF ACCOUNT OF THE THAMES TUNNEL (1851), (S/N) .....	102
FIGURA 16 - A BRIEF ACCOUNT OF THE THAMES TUNNEL (1851), (S/N) .....	103
FIGURA 17 - BOÎTE D'OPTIQUE (1760), DE ENGELBRECHT .....	104
FIGURA 18 - THÉÂTRE D'OPTIQUE (S/D), DE MARTIN ENGELBRECHT .....	104
FIGURA 19 - CONTES FANTASTIQUES À GRAVURES TRANSPARENTES (1880), DE GUÉRIN-MÜLLER & CIE. ....	106
FIGURA 20 - CONTES FANTASTIQUES À GRAVURES TRANSPARENTES (1880), DE GUÉRIN-MÜLLER & CIE. ....	106
FIGURA 21 - SHADOW AND SUBSTANCE (1860), DE CHARLES HENRY BENNETT .....	107
FIGURA 22 - GRAND CIRQUE INTERNATIONAL (1887), DE LOTHAR MEGGENDORFER .....	108
FIGURA 23 - IM ZOOLOGISCHEN GARTEN (c.1890), DE LOTHAR MEGGENDORFER .....	108
FIGURA 24 - THE LION'S DEN (1880), EDITADO POR MCLOUGHLIN BROS .....	109
FIGURA 25 - IMAGEM DE AUTUMN, SPRING, SUMMER ET WINTER (1837), DE ROBERT MUDIE .....	110
FIGURA 26 - IMAGEM DE AUTUMN, SPRING, SUMMER ET WINTER (1837), DE ROBERT MUDIE .....	110
FIGURA 27 - IMAGEM DE AUTUMN, SPRING, SUMMER ET WINTER (1837), DE ROBERT MUDIE .....	110
FIGURA 28 - IMAGEM DE AUTUMN, SPRING, SUMMER ET WINTER (1837), DE ROBERT MUDIE .....	111
FIGURA 29 - QUEEN MAB OR THE TRICKS OF HARLEQUIN (1771), DE ROBERT SAYER .....	112
FIGURA 30 - ALBUM FÉE (1935), DE ROSE CELLI E MARGUERITE REYNIERS .....	117
FIGURA 31 - GALLOP! (2007), DE RUFUS BUTLER SEDER .....	118
FIGURA 32 - LE MOTOGAPHE, ALBUM D'IMAGES ANIMÉES (1899), PUBLICADO POR CLARKE & CIE .....	119
FIGURA 33 - A TELEVISION BOOK CHOO CHOO (1949), DE OSCAR FABRES .....	119
FIGURA 34 - LA TÊTE À 8 CORPS, TRANSFORMATIONS MIRIFIQUES DU DÉSERTEUR JEAN DÉRATÉ (1899), DE ÉTIENNE DUCRET ...	120
FIGURA 35 - CINDERELLA (1856), DA COLEÇÃO «DEAN'S NEW SCENIC BOOKS», DE DEAN & SON .....	121
FIGURA 36 - LITTLE RED RIDING HOOD AND CINDERELLA: WITH SURPRISE PICTURES (1875), DE DEAN & SON .....	121
FIGURA 37 - DEAN'S NEW BOOK OF DISSOLVING VIEWS (1860), (S/N) .....	122
FIGURA 38 - DAYS IN CATLAND WITH LOUIS WAIN (1895), EDITADO POR RAPHAEL TUCK & SONS .....	123
FIGURA 39 - DAYS IN CATLAND WITH LOUIS WAIN (1895), EDITADO POR RAPHAEL TUCK & SONS .....	123
FIGURA 40 - DAYS IN CATLAND WITH LOUIS WAIN (1903), EDITADO POR RAPHAEL TUCK & SONS .....	123
FIGURA 41 - BUTTERCUP FARM FATHER TUCK'S "PANORAMA" SERIES (c. 1900), DE RAPHAËL TUCK & SONS .....	124
FIGURA 42 - LITTLE SNOW WHITE (S/D), DA COLEÇÃO «FATHER TUCK'S "PANORAMA" SERIES», EDITADA POR RAPHAËL TUCK & SONS .....	124
FIGURA 43 - FATHER TUCK'S MEADOWSWEET PANORAMA WITH MOVABLE PICTURE (1908), DE RAPHAËL TUCK & SONS .....	124
FIGURA 44 - MERRY TIMES (1895), EDITADO POR RAPHAEL TUCK & SONS .....	125
FIGURA 45 - COMICAL KITTENS AND THEIR FROLICS (1896), EDITADO POR RAPHAEL TUCK & SONS .....	125
FIGURA 46 - BA.BE.BI.BO.BU (1890), DE A. CAPENDU .....	126
FIGURA 47 - COMIC ACTORS (1851), DE LOTHAR MEGGENDORFER .....	127
FIGURA 48 - THE CITY PARK (1887), DE LOTHAR MEGGENDORFER .....	127

FIGURA 49 - THE CITY PARK (1890), DE LOTHAR MEGGENDORFER .....	128
FIGURA 50 - IM ZOOLOGISCHEN GARTEN (c.1890), DE LOTHAR MEGGENDORFER .....	128
FIGURA 51 - MONSIEUR SÉRAPHIN DE CHIKÉPATAN NATIF DE GRATIN-LES GOMMEUX (SEINE ET GARONNE) (1900 OU 1910), DE ERNEST D'HERVILLY .....	129
FIGURA 52 - LIVRE JOUJOU AVEC FIGURES MOBILES (1831), DE JEAN-PIERRE BRÈS.....	129
FIGURA 53 - LES SURPRISES, OU LE BIEN ET LE MAL: LIVRE D'IMAGES CONTENANT DOUZE TABLEAUX COLORIÉS EXÉCUTÉS AVEC LE PLUS GRAND SOIN D'APRÈS LES TABLEAUX ORIGINAUX DE C. HAEBERLIN (1860), DA EDITORA GUÉRIN-MÜLLER & CIE. ....	130
FIGURA 54 - LA MÈRE MICHEL (1890), DE PIERRE DELCOURT .....	130
FIGURA 55 - SCÈNES ÉMOUVANTES ET PAISIBLES (1870), DE A. LEGRAND .....	131
FIGURA 56 - LA PRINCESSE ROSE-DES-BOIS (1905), DE ÉTIENNE DUCRET E FÉLIX JUVEN .....	131
FIGURA 57 - HERE AND THERE (1894), DE ERNEST NISTER.....	132
FIGURA 58 - RONDES ET RIMES (S/D), DE ERNEST NISTER.....	133
FIGURA 59 - MAGIC WINDOWS, AN ANTIQUE REVOLVING PICTURE BOOK (S/D), DE ERNEST NISTER .....	133
FIGURA 60 - MODEL MENAGERIE (1895), DE ERNEST NISTER .....	134
FIGURA 61 - LITTLE PETS (1896), DE ERNEST NISTER .....	134
FIGURA 62 - LE LIVRE D'IMAGES PARLANTES (1897), DE KRATZ-BOUSSAC .....	135
FIGURA 63 - BOOKANO ZOO, ANIMALS IN FACT, FANCY AND FUN (1939), DE S. L. GIRAUD .....	135
FIGURA 64 - JACK THE GIANT KILLER (1932), ILUSTRACÕES DE HAROLD B. LENTZ .....	136
FIGURA 65 - THE "POP-UP" PINOCCHIO (1932), ILUSTRADOR POR HAROLD B. LENTZ .....	136
FIGURA 66 - THE "POP-UP" MOTHER GOOSE (1934), ILUSTRADO POR HAROLD B. LENTZ.....	137
FIGURA 67 - MICKEY HOP-LÀ (1934), DE SILLY SYMPHONIES .....	137
FIGURA 68 - MICKEY ET LE PRINCE MALALAPATTE (1935), DE MAGDELEINE DU GENESTOUX .....	138
FIGURA 69 - THE EXCITING ADVENTURES OF FINNIE THE FIDDLER (1942), DE JULIAN WEHR.....	138
FIGURA 70 - THE GINGERBREAD BOY (1943), DE JULIAN WEHR.....	139
FIGURA 71 - THE GINGERBREAD BOY (1943), DE JULIAN WEHR.....	139
FIGURA 72 - THE GINGERBREAD BOY (1943), DE JULIAN WEHR.....	139
FIGURA 73 - LITTLE RED RIDING HOOD (1944), DE JULIAN WEHR .....	139
FIGURA 74 - THE ANIMATED BUNNY'S TAIL (2005), DE PAUL WEHR, EDITADO PELA WEHR ANIMATIONS .....	140
FIGURA 75 - THE ANIMATED BUNNY'S TAIL (2005), DE PAUL WEHR.....	140
FIGURA 76 - ANIMATED ANIMALS (1943), DE EDWARD ERNEST .....	141
FIGURA 77 - SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1942), DE JULIAN WEHR .....	141
FIGURA 78 - CINDERELLA (1945), DE JULIAN WEHR .....	141
FIGURA 79 - THE WIZARD OF OZ (1944), DE JULIAN WEHR .....	141
FIGURA 80 - TOYLAND (1944), DE MARTHA PAULSEN.....	142
FIGURA 81 - JOLLY JUMP-UPS ABC BOOKS (1948), DE GERALDINE CLYNE .....	143
FIGURA 82 - JOLLY JUMP UPS SEE CIRCUS (1944), DE GERALDINE CLYNE.....	143
FIGURA 83 - JOLLY JUMP-UPS AND THEIR NEW HOUSE (1939), DE GERALDINE CLYNE .....	143
FIGURA 84 - TONY SARG'S SURPRISE BOOK: LOOK LISTEN SMELL TASTE AND FEEL (1941), DE TONY SARG .....	144
FIGURA 85 - TONY SARG'S SURPRISE BOOK: LOOK LISTEN SMELL TASTE AND FEEL (1941), DE TONY SARG .....	144
FIGURA 86 - TONY SARG'S TREASURE BOOK (1942), DE TONY SARG.....	145
FIGURA 87 - TONY SARG'S TREASURE BOOK (1942), DE TONY SARG.....	145
FIGURA 88 - TONY SARG'S TREASURE BOOK (1942), DE TONY SARG .....	145
FIGURA 89 - TONY SARG'S TREASURE BOOK (1942), DE TONY SARG .....	146
FIGURA 90 - ROODKAPJE [LITTLE RED RIDING HOOD] (1956), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	147
FIGURA 91 - SLEEPING BEAUTY (1956), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	148
FIGURA 92 - THE VOYAGE OF MARCO POLO (1962), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	149
FIGURA 93 - RICKY THE RABBIT (1961), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	149
FIGURA 94 - THE DAY OF THE BISON HUNT (1962), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	149
FIGURA 95 - PETER AND SALLY ON THE FARM (1961), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	150
FIGURA 96 - PEÇAS DESTACÁVEIS DE PETER AND SALLY ON THE FARM (1961), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	150
FIGURA 97 - HOW COLUMBUS DISCOVERED AMERICA (1961), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	151
FIGURA 98 - ROBINSON CRUSOE (1957), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA.....	151
FIGURA 99 - DAS KLEINE AUTO (1981), DE VOJTĚCH KUBAŠTA.....	152
FIGURA 100 - NOAH'S ARK (1960), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	152
FIGURA 101 - TIP + TOP DANS LA LUNE (1965), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	153



FIGURA 102 - TIP & TOP GO CAMPING (1962), ILUSTRADO POR VOJTĚCH KUBAŠTA .....	153
FIGURA 103 - BENNETT CERF'S POP-UP RIDDLES (1965), PUBLICADO PELA RANDOM HOUSE.....	154
FIGURA 104 - 20,000 LEAGUES UNDER THE SEA (c. 1960), PUBLICADO PELA RANDOM HOUSE .....	155
FIGURA 105 - INDEX BOOK (1967), DE ANDY WARHOL .....	155
FIGURA 106 - LA ROSE ET LE CHIEN (1958), DE TRISTAN TZARA .....	156
FIGURA 107 - CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES (1961), DE RAYMOND QUENEAU .....	157
FIGURA 108 - HEADS, BODIES & LEGS (1946), DE DENIS WIRTH-MILLER .....	158
FIGURA 109 - ANIMALS FOR SALE (1945), DE BRUNO MUNARI.....	159
FIGURA 110 - GIGI HAS LOST HIS CAP (1945), DE BRUNO MUNARI .....	159
FIGURA 111 - NEVER CONTENT (1945), DE BRUNO MUNARI .....	159
FIGURA 112 - DANS LE BROUILLARD DE MILLAN (2012), DE BRUNO MUNARI.....	160
FIGURA 113 - NA NOITE ESCURA (2011), DE BRUNO MUNARI .....	160
FIGURA 114 - DER KLEINE BLUMENKÖNIG (2006), DE KVĚTA PACOVSKÁ .....	161
FIGURA 115 - CENDRILLON (2009), DE KVĚTA PACOVSKÁ .....	161
FIGURA 116 - THE SUN IS YELLOW (2012), DE KVĚTA PACOVSKÁ .....	161
FIGURA 117- LE THÉÂTRE DE MINUIT (1993), DE KVĚTA PACOVSKÁ .....	162
FIGURA 118 - THE GREAT MENAGERIE (1979), REEDITADO PELO METROPOLITAN MUSEUM OF ART DE NOVA IORQUE.....	163
FIGURA 119 - REVOLVING PICTURES (1895), DE ERNEST NISTER, REEDITADO PELA PHILOMEL BOOKS .....	163
FIGURA 120 - HAUNTED HOUSE (1979), DE JAN PIEŃKOWSKI .....	164
FIGURA 121 - THE WONDERFUL WIZARD OF OZ (2001), DE L. FRANK BAUM E ROBERT SABUDA.....	165
FIGURA 122 - ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS (2004), DE LEWIS CARROLL E ROBERT SABUDA .....	165
FIGURA 123 - PETER PAN (2009), DE ROBERT SABUDA.....	165
FIGURA 124 - THE CHRONICLES OF NARNIA (2007), DE C. S. LEWIS, ILUSTRADO POR ROBERT SABUDA .....	166
FIGURA 125 - STAR WARS, LA GALAXIE EN 3D (2007), DE MATTHEW REINHART .....	166
FIGURA 126 - THE JUNGLE BOOK (2006), DE MATTHEW REINHART .....	166
FIGURA 127 - ONE RED DOT (2005), DE DAVID A. CARTER.....	167
FIGURA 128 - HIDE & SEEK (2012), DE DAVID A. CARTER.....	167
FIGURA 129 - 600 BLACK SPOTS (2007), DE DAVID A. CARTER.....	168
FIGURA 130 - BLUE 2 (2006), DE DAVID A. CARTER.....	168
FIGURA 131 - ABC 3D (2008), DE MARION BATAILLE.....	169
FIGURA 132 - UN VOYAGE EN MER (2016), DE GÉRARD LO MONACO.....	170
FIGURA 133 - LE LIVRE DES JOUETS DE PAPIER (2014), DE GÉRARD LO MONACO .....	170
FIGURA 134 - MAGIQUE CIRCUS TOUR (2013), DE GÉRARD LO MONACO .....	171
FIGURA 135 - MADAME SONIA DELAUNAY (2014), DE GÉRARD LO MONACO.....	171
FIGURA 136 - LE PETIT PRINCE (2010), DE GÉRARD LO MONACO.....	171
FIGURA 137 - LE PETIT NICOLAS (2008), DE GÉRARD LO MONACO .....	172
FIGURA 138 - LES DIX DROITS DU LECTEUR (2012), DE DANIEL PENNAC, ILUSTRAÇÕES DE GÉRARD LO MONACO .....	172
FIGURA 139 - NOVOPOLIS (2010), DE PHILIPPE UG.....	173
FIGURA 140 - DRÔLE D'OISEAU (2011), DE PHILIPPE UG.....	173
FIGURA 141 - BIG BANG POP (2012), DE PHILIPPE UG .....	173
FIGURA 142 - LES ROBOTS N'AIMENT PAS L'EAU (2013), DE PHILIPPE UG .....	173
FIGURA 143 - LE JARDIN DES PAPILLONS (2014), DE PHILIPPE UG.....	173
FIGURA 144 - LUTINS DES BOIS (2015), DE PHILIPPE UG.....	174
FIGURA 145 - ABC 5 LANGUES (2013), DE JEAN-MARC FIESS .....	174
FIGURA 146 - NEUF MOIS (2015), DE JEAN-MARC FIESS .....	174
FIGURA 147 - PÁGINA DE A BELA ADORMECIDA (S/D), DE COSTA BARRETO (ILUST. LAURA COSTA) .....	185
FIGURA 148 - HISTÓRIA DA CAROCHINHA (S/D), DA MAJORA.....	189
FIGURA 149 - A GATA BORRALHEIRA (S/D), DA MAJORA .....	192
FIGURA 150 - NO MUNDO DOS ANIMAIS (1951), DA MAJORA .....	193
FIGURA 151 - LIVRO DOS PEQUENINOS (S/D), DA MAJORA .....	194
FIGURA 152- TÃO ÚTEIS OS ANIMAIS (S/D), DA MAJORA .....	195
FIGURA 153 - AS MINHAS AVES (S/D), DA MAJORA.....	196
FIGURA 154 - ABC DAS FIGURAS (S/D), DA MAJORA .....	196
FIGURA 155 - O LIVRO DAS CORES (S/D), DA MAJORA .....	197

FIGURA 156 – TICO-TICO E PÉ LIGEIRO (S/D), DA MAJORA .....	198
FIGURA 157 - A GATA BORRALHEIRA (1971), DA WALT DISNEY .....	199
FIGURA 158 - JOSÉZITO PEQUENITO (S/D), DA MAJORA .....	201
FIGURA 159 - O JARDIM ZOOLOGICO (S/D), DA MAJORA .....	202
FIGURA 160 - OS SETE DESEJOS DA JOANINHA (S/D), DA MAJORA.....	203
FIGURA 161 - PEDRITO NO REINO DA FANTASIA (S/D), DE GABRIEL FERRÃO .....	205
FIGURA 162 - PEDRITO NO REINO DA FANTASIA (S/D), DE GABRIEL FERRÃO .....	205
FIGURA 163 - A BELA ADORMECIDA – CONTO DE FADAS COM MÚSICA (1970), DA ELECTROLIBER.....	206
FIGURA 164 - UM PASSEIO DO CORDEIRINHO (S/D), DA MAJORA.....	207
FIGURA 165 - O GATO DAS BOTAS (1979), COLEÇÃO «OS MEUS CONTOS “PUZZLES”», DA MAJORA.....	208
FIGURA 166 - TIÇÃOZINHO O "REI DA BOLA" (1956), DE GABRIEL FERRÃO .....	210
FIGURA 167 - A PEQUENA AVIADORA (S/D), DE GABRIEL FERRÃO .....	211
FIGURA 168 - O DOUTOR QUIM (1967), DE JUAN FERRÁNDIZ .....	212
FIGURA 169 - TIM E A TINA NA PRAIA (S/D), DE J. PIZÁ (ILUST. M. NIVBÓ) .....	213
FIGURA 170 - BOMBEIROS (S/D), DA MAJORA .....	214
FIGURA 171 - CINDERELA (S/D), COLEÇÃO «MINI CONTOS EM RELEVO», DA MAJORA.....	215
FIGURA 172 - A MENINA DO CAPUCHINHO VERMELHO (S/D), DE COSTA BARRETO (ILUST. CÉSAR ABBOTT).....	218
FIGURA 173 - CAPUCHINHO VERMELHO (S/D), DE VOJTĚCH KUBAŠTA .....	221
FIGURA 174 - DIAS INFANTIS (1959), DA MAJORA.....	222
FIGURA 175 – CLASSIFICAÇÃO DE LIVROS COMPOSTOS POR SISTEMAS PLANOS, SEGUNDO JEAN-CHARLES TREBBI (2012). .....	226
FIGURA 176 - CLASSIFICAÇÃO DE LIVROS COMPOSTOS POR SISTEMAS TRIDIMENSIONAIS, SEGUNDO JEAN-CHARLES TREBBI (2012). .....	226
FIGURA 177 - CLASSIFICAÇÃO DE LIVROS SEGUNDO O PRINCÍPIO DE ENCADERNAÇÃO, DE ACORDO COM JEAN-CHARLES TREBBI (2012).....	227
FIGURA 178 - CLASSIFICAÇÃO DE LIVROS COMPOSTOS POR MATERIAIS MÚLTIPLOS, SEGUNDO JEAN-CHARLES TREBBI (2012).....	228
FIGURA 179 - CATEGORIA DE LIVROS-BRINQUEDO COMPOSTA POR VOLUMES DE SISTEMAS PLANOS. ....	233
FIGURA 180 - CATEGORIA DE LIVROS-BRINQUEDO COMPOSTA POR VOLUMES DE SISTEMAS TRIDIMENSIONAIS. ....	233
FIGURA 181 - CATEGORIA DE LIVROS-BRINQUEDO COMPOSTA DE ACORDO COM OS PRINCÍPIOS DE ENCADERNAÇÃO. ....	234
FIGURA 182 - CATEGORIA DE LIVROS-BRINQUEDO COMPOSTA POR MATERIAIS MÚLTIPLOS. ....	235
FIGURA 183 - CATEGORIA DE LIVROS-BRINQUEDO COMPOSTA POR LIVROS HÍBRIDOS. ....	235
FIGURA 184 – EFEITO DE MOVIMENTO E EFEITO DE MOVIMENTO E DE TRANSFORMAÇÃO (FAZENDO SURGIR UM ELEMENTO ESCONDIDO). .....	237
FIGURA 185 – DINGO E OS COELHOS (1999), DE MATHEW PRICE .....	240
FIGURA 186 – DINGO E OS COELHOS (1999), DE MATHEW PRICE .....	241
FIGURA 187 – O PEQUENO RUGIDO BRINCA ÀS ESCONDIDAS (2012), DE JO LODGE.....	241
FIGURA 188 – O PEQUENO RUGIDO BRINCA ÀS ESCONDIDAS (2012), DE JO LODGE.....	242
FIGURA 189 – O QUE ESTÁS A FAZER? (2016), DE OLIVIA COSNEAU .....	243
FIGURA 190 – O QUE ESTÁS A FAZER? (2016), DE OLIVIA COSNEAU .....	243
FIGURA 191 - EFEITO DE TRANSFORMAÇÃO ATRAVÉS DE ABAS OU PEDAÇOS DE PAPEL, DE ACORDO COM MARTA SÁNCHEZ (2015).....	244
FIGURA 192 – ANIMAIS (2014), COLEÇÃO «100 JANELINHAS PARA CONHECER», DA YOYO BOOKS.....	245
FIGURA 193 – COM O ANIMAL DE ESTIMAÇÃO, COLEÇÃO «O PRIMEIRO DIA» (2014), DA EUROPRICE .....	249
FIGURA 194 – NA ESCOLA, COLEÇÃO «O PRIMEIRO DIA» (2014), DA EUROPRICE .....	250
FIGURA 195 – ALFABETO (2014), DA COLEÇÃO «A ESCOLINHA DAS JANELAS», DA EUROPRICE .....	252
FIGURA 196 – CORES (2014), DA COLEÇÃO «A ESCOLINHA DAS JANELAS», DA EUROPRICE .....	253
FIGURA 197 – VAMOS COMER! (2014), DA COLEÇÃO «O MEU DIA A DIA», DA EUROPRICE.....	255
FIGURA 198 – VAMOS TOMAR BANHO! (2014), DA COLEÇÃO «O MEU DIA A DIA», DA EUROPRICE.....	256
FIGURA 199 – ANIMAIS SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «CU-CÚ!», DA EUROPRICE .....	257
FIGURA 200 – ANIMAIS SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «CU-CÚ!», DA EUROPRICE .....	257
FIGURA 201 – A ZEBRA ZELDA E AS PRIMEIRAS PALAVRAS (2014), DA COLEÇÃO «APRENDER À JANELA», DA EUROPRICE.....	258
FIGURA 202 – A ZEBRA ZELDA E AS PRIMEIRAS PALAVRAS (2014), DA COLEÇÃO «APRENDER À JANELA», DA EUROPRICE.....	258
FIGURA 203 – ANIMAIS (2014), DA COLEÇÃO «BEBÉ», DA DK/ TEXTO EDITORES.....	259
FIGURA 204 – ONDE ESTÁS TU, COELHINHO? (2005), ILUSTRADO POR STUART TROTTER .....	261
FIGURA 205 – ONDE ESTÁS TU, COELHINHO? (2005), ILUSTRADO POR STUART TROTTER.....	261
FIGURA 206 – CUCU ONDE ESTÁ? OLHA, ESPREITA E DESCOBRE (2006), DE MOIRA BUTTERFIELD .....	262
FIGURA 207 – CUCU ONDE ESTÁ? OLHA, ESPREITA E DESCOBRE (2006), DE MOIRA BUTTERFIELD .....	262

FIGURA 208 – CUCUUU COM SONS CHAP! CHAP! (2011), DE DAWN SIRETT.....	263
FIGURA 209 – CUCUUU COM SONS CHAP! CHAP! (2011), DE DAWN SIRETT.....	263
FIGURA 210 – QUERIDO ZOO (2015), DE ROD CAMPBELL.....	264
FIGURA 211 – QUERIDO ZOO (2015), DE ROD CAMPBELL.....	264
FIGURA 212 – POSSO ESPREITAR A TUA FRALDA? (2016), DE GUIDO VAN GENECHTEN.....	265
FIGURA 213 – POSSO ESPREITAR A TUA FRALDA? (2016), DE GUIDO VAN GENECHTEN.....	266
FIGURA 214 - ESQUEMA EXPLICATIVO DO MECANISMO DOS DISCOS DISSOLVENTES, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	267
FIGURA 215 - ESQUEMA EXPLICATIVO DAS JANELAS VENEZIANAS, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	268
FIGURA 216 - ANIMAIS DO ZOO (2014), DA COLEÇÃO «ADIVINHA QUEM É!», DA YOYO BOOKS.....	270
FIGURA 217 - ANIMAIS DO ZOO (2014), DA COLEÇÃO «ADIVINHA QUEM É!», DA YOYO BOOKS.....	270
FIGURA 218 - PEDRITO COELHO - QUEM ESTÁ ESCONDIDO? (2006), DA CIVILIZAÇÃO EDITORA.....	271
FIGURA 219 - PEDRITO COELHO - QUEM ESTÁ ESCONDIDO? (2006), DA CIVILIZAÇÃO EDITORA.....	271
FIGURA 220 - EFEITOS DE TRANSFORMAÇÃO E DE MOVIMENTO POR VIA DO USO DE ROLETAS, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	272
FIGURA 221 - A CORRIDA DAS CORES (2014), DA EUROIMPALA.....	274
FIGURA 222 - A CORRIDA DAS CORES (2014), DA EUROIMPALA.....	274
FIGURA 223 - CONTAR COM OS ANIMAIS (2014), DA EUROIMPALA.....	274
FIGURA 224 - CONTAR COM OS ANIMAIS (2014), DA EUROIMPALA.....	275
FIGURA 225 - CARAS DIVERTIDAS – NA QUINTA (2013), DE JANNIE HO.....	277
FIGURA 226 - LE LIVRE AVEC UN TROU (2011), DE HERVÉ TULLET.....	277
FIGURA 227 - A GATA BRINCALHONA, DA COLEÇÃO «HISTÓRIAS DE ANIMAIS», DA EUROPRICE.....	279
FIGURA 228 - A GATA BRINCALHONA, DA COLEÇÃO «HISTÓRIAS DE ANIMAIS», DA EUROPRICE.....	280
FIGURA 229 - NO MEU CORAÇÃO PEQUENINO (2014), DE JO WITTEK.....	281
FIGURA 230 - PINÓQUIO (2014), DA COLEÇÃO «PEQUENOS CONTOS», DA EUROPRICE.....	283
FIGURA 231 - PINÓQUIO (2014), DA COLEÇÃO «PEQUENOS CONTOS», DA EUROPRICE.....	283
FIGURA 232 - O MEU PEQUENO MUNDO – PAI (2016), DE JONATHAN LITTON.....	284
FIGURA 233 - POP-UP DE UMA PEÇA, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	285
FIGURA 234 - POP-UP DE PEÇAS MÚLTIPLAS (ABERTURA A 180°) COM DOBRA EM “V” OU DOBRADOS PARALELAMENTE, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	286
FIGURA 235 - POP-UP DE CAPAS FLUTUANTES, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	288
FIGURA 236 - FORMAS TRIDIMENSIONAIS AUTOERÉTIS, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	289
FIGURA 237 – MECANISMO TRIDIMENSIONAL ROTATIVO, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	290
FIGURA 238 – MECANISMO TRIDIMENSIONAL COMPOSTO POR LÂMINAS DE PAPEL, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	290
FIGURA 239 - BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (2014), ILUSTRADO POR JULIA SEAL.....	292
FIGURA 240 - CAPUCHINHO VERMELHO (2014), ILUSTRADO POR JULIA SEAL.....	294
FIGURA 241 - CASINHA DE CHOCOLATE (2014), DE MIRIAM LATIMER (ILUST.).....	295
FIGURA 242 - CAPUCHINHO VERMELHO COM POP-UPS (2014), DA EUROIMPALA.....	297
FIGURA 243 - CAPUCHINHO VERMELHO COM POP-UPS (2014), DA EUROIMPALA.....	297
FIGURA 244 - GATO DAS BOTAS COM POP-UPS (2014), DA EUROIMPALA.....	298
FIGURA 245 - GATO DAS BOTAS COM POP-UPS (2014), DA EUROIMPALA.....	298
FIGURA 246 - LIVRO-ACORDEÃO OU LEPORELLO, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015).....	299
FIGURA 247 - ANGEL DANCE (2011), DE JEAN-CHARLES TREBBI.....	300
FIGURA 248 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DO LIVRO-ACORDEÃO COM BASE ORIGAMI (TRIANGULAR), SEGUNDO JEAN-CHARLES TREBBI (2012).....	300
FIGURA 249 - ESQUEMA EXPLICATIVO DO LIVRO-BANDEIRA, SEGUNDO JEAN-CHARLES TREBBI (2012).....	301
FIGURA 250 - THE STORY OF FLYING ROBERT (2010), DE MARIANNE R. PETIT.....	301
FIGURA 251 - OS ANIMAIS DE QUE EU GOSTO (S/D), DA EDITORIAL MAJORA.....	302
FIGURA 252 - OS ANIMAIS DE QUE EU GOSTO (S/D), DA EDITORIAL MAJORA.....	302
FIGURA 253 - INCÓMODO (2011), DE ANDRÉ LETRIA.....	304
FIGURA 254 - O CAPUCHINHO VERMELHO (2012), DE CHARLES PERRAULT, COM ILUSTRAÇÕES DE CLEMENTINE SOURDAIS.....	306
FIGURA 255 - LIVRO CLAP (2014), DE MADALENA MATOSO.....	308
FIGURA 256 - LIVRO CLAP (2014), DE MADALENA MATOSO.....	308
FIGURA 257 - DAQUI NINGUÉM PASSA! (2014), DE ISABEL MINHÓS MARTINS E BERNARDO CARVALHO.....	310
FIGURA 258 - DAQUI NINGUÉM PASSA! (2014), DE ISABEL MINHÓS MARTINS E BERNARDO CARVALHO.....	310
FIGURA 259 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DO LIVRO MIX-AND-MATCH, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015: 190).....	312
FIGURA 260 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DO CONHECIDOS LIVROS HARLEQUINADE, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015:191) ...	312

FIGURA 261 - CADA IMAGEM, UMA PALAVRA! (2014), DA EUROIMPALA .....	314
FIGURA 262 - OS ANIMAIS E OS SEUS ALIMENTOS (2014), DA COLEÇÃO «COMBINA E APRENDE», DA EUROPRICE .....	315
FIGURA 263 - OS ANIMAIS E OS SEUS ALIMENTOS (2014), DA COLEÇÃO «COMBINA E APRENDE», DA EUROPRICE .....	315
FIGURA 264 - DA SELVA (2014), COLEÇÃO «DESCOBRIR ANIMAIS», DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	316
FIGURA 265 - DA QUINTA (2014), COLEÇÃO «DESCOBRIR ANIMAIS», DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	316
FIGURA 266 - COLEÇÃO «DESCOBRIR» (2014), ILUSTRAÇÕES DE ISABELLE NICOLLE, DA EDIÇÕES GIRASSOL .....	317
FIGURA 267 - COLEÇÃO «DESCOBRIR» (2014), ILUSTRAÇÕES DE ISABELLE NICOLLE, DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	318
FIGURA 268 - VIRA E COMBINA NA QUINTA (2015), DE AXEL SCHEFFLER .....	319
FIGURA 269 - ANIMAIS BARALHADOS (2009), ILUSTRAÇÕES DE WOODY FOX, DA ZERO A OITO .....	319
FIGURA 270 - HISTÓRIA TRÁGICA COM FINAL FELIZ (S/D), DE REGINA PESSOA .....	322
FIGURA 271 - OS ANIMAIS SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «A VIDA ANIMAL», DA EUROPRICE .....	324
FIGURA 272 - OS ANIMAIS SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «A VIDA ANIMAL», DA EUROPRICE .....	324
FIGURA 273 - A JOANINHA RESMUNGONA (2010), DE ERIC CARLE .....	326
FIGURA 274 - A JOANINHA RESMUNGONA (2010), DE ERIC CARLE .....	326
FIGURA 275 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DE UM LIVRO-CARROSSEL, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015: 194) .....	327
FIGURA 276 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DE UM LIVRO-CARROSSEL-TEATRO OU ESTRELA, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015: 195) .....	327
FIGURA 277 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DE UM LIVRO-CARROSSEL-CASA, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015: 195) .....	328
FIGURA 278 - BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (S/D), DA «COLEÇÃO PANORÂMICA – LIVROS EM 3 DIMENSÕES», DA MAJORA .....	330
FIGURA 279 - BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (S/D), DA «COLEÇÃO PANORÂMICA – LIVROS EM 3 DIMENSÕES», DA MAJORA .....	330
FIGURA 280 - BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (S/D), DA «COLEÇÃO PANORÂMICA – LIVROS EM 3 DIMENSÕES», DA MAJORA .....	330
FIGURA 281 – FARM (S/D), ILUSTRADO POR N. DEAR .....	331
FIGURA 282 - FARM (S/D), ILUSTRADO POR N. DEAR .....	331
FIGURA 283 - ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS (2016), DE LEWIS CARROLL (ILUST. DE JOHN TENNIEL) .....	332
FIGURA 284 - A MINHA LUA (2014), DA YOYO BOOKS .....	335
FIGURA 285 - O COELHO SALTITÃO (2014), DE RONNE RANDALL, DAS EDIÇÕES ASA .....	336
FIGURA 286 - O SAPO SALTITÃO (2014), DE RONNE RANDALL, DAS EDIÇÕES ASA .....	337
FIGURA 287 - AS AVENTURAS DO GASTÃO O BRINCALHÃO (2013), DE MADELEINE DENY E MARIE PARUIT, DA EDICARE .....	338
FIGURA 288 - O GATINHO POMPOM (2000), DA CIVILIZAÇÃO EDITORA .....	338
FIGURA 289 - O GATINHO POMPOM (2000), DA CIVILIZAÇÃO EDITORA .....	339
FIGURA 290 - A LUA (2001), DE ELI A. CANTILLON, DA PORTO EDITORA .....	340
FIGURA 291 - A LUA (2001), DE ELI A. CANTILLON, DA PORTO EDITORA .....	340
FIGURA 292 - A LUA (2001), DE ELI A. CANTILLON, DA PORTO EDITORA .....	340
FIGURA 293 - A TARTARUGA DIVERTIDA (2004), DA PANINI BOOKS .....	341
FIGURA 294 - A TARTARUGA DIVERTIDA (2004), DA PANINI BOOKS .....	341
FIGURA 295 - LIVRO-BRINQUEDO: A RÃ (2005), DE KENNY E. RETTORE, DA AMBAR .....	342
FIGURA 296 - LIVRO-BRINQUEDO: A RÃ (2005), DE KENNY E. RETTORE, DA AMBAR .....	343
FIGURA 297 - EU QUERO SER... (2016), DE SEB BRAUN .....	344
FIGURA 298 - EU QUERO SER... (2016), DE SEB BRAUN .....	344
FIGURA 299 – CAMIÃO, DA COLEÇÃO «BIBLIOTECA SOBRE RODAS» (2014), DA YOYO BOOKS .....	346
FIGURA 300 - MARCO, O MOTOCICLISTA (2014), DE COLEÇÃO «SOBRE RODAS», DA YOYO BOOKS .....	347
FIGURA 301 - MARCO, O MOTOCICLISTA (2014), DE COLEÇÃO «SOBRE RODAS», DA YOYO BOOKS .....	348
FIGURA 302 - O TRATOR (2006), DA PORTO EDITORA .....	349
FIGURA 303 - ESQUEMA EXEMPLIFICATIVO DO LIVRO-TÚNEL, SEGUNDO MARTA SÁNCHEZ (2015: 193) .....	350
FIGURA 304 - O MEU CAMIÃO DE BOMBEIROS (2017), DE AMY JOHNSON .....	354
FIGURA 305 - O MEU CAMIÃO DE BOMBEIROS (2017), DE AMY JOHNSON .....	354
FIGURA 306 - O MEU CAMIÃO DE BOMBEIROS (2017), DE AMY JOHNSON .....	355
FIGURA 307 - O UKI E OS AMIGOS – LIVRO DE BANHO (2014), EDITADO PELA D. QUIXOTE .....	358
FIGURA 308 - NÓS ADORAMOS BOIAR! (2010), DE EMILY BOLAM (ILUST.) .....	359
FIGURA 309 – HORA DO BANHO (2012), DE JO JOOF .....	359
FIGURA 310 – HORA DO BANHO (2012), DE JO JOOF .....	360
FIGURA 311 – PATINHO BISNAGA (2012), DE LAILA HILLS (ILUSTRAÇÕES) .....	360
FIGURA 312 – PATINHO BISNAGA (2012), DE LAILA HILLS (ILUSTRAÇÕES) .....	361
FIGURA 313 – A AVENTURA DO PATINHO E DA SUA AMIGA (2013), DA PORTO EDITORA .....	361
FIGURA 314 - BALEIA (2013), DE CAROLINE DAVIS (ILUSTRAÇÕES) .....	362

FIGURA 315 – NÃO, NÃO, BANHO, NÃO! (2013), DE ROSALINE BONNET (ILUSTRAÇÕES) .....	363
FIGURA 316 - ABC DAS PALAVRAS (2014), DE FANY PERRET .....	365
FIGURA 317 - ABC DAS PALAVRAS (2014), DE FANY PERRET .....	365
FIGURA 318 – ALFA DESCOBRE OS ANIMAIS (2014), DE CATARINA ÁGUAS .....	366
FIGURA 319 - A PEQUENA SEREIA (2014), DA COLEÇÃO «AS MINHAS PRINCESAS», DA EUROPRICE .....	368
FIGURA 320 - A PEQUENA SEREIA (2014), DA COLEÇÃO «AS MINHAS PRINCESAS», DA EUROPRICE .....	368
FIGURA 321 - OS ANIMAIS (2014), DA COLEÇÃO «À VOLTA DO MUNDO», DA EUROPRICE .....	371
FIGURA 322 - OS ANIMAIS (2014), DA COLEÇÃO «À VOLTA DO MUNDO», DA EUROPRICE .....	371
FIGURA 323 - KIT DE REPARAÇÕES (2014), DA COLEÇÃO «FAZ DE CONTA», DA EUROPRICE.....	373
FIGURA 324 - KIT DE REPARAÇÕES (2014), DA COLEÇÃO «FAZ DE CONTA», DA EUROPRICE.....	373
FIGURA 325 - BAMBI (2014), DA COLEÇÃO «LIVRO PUZZLE», (ILUST. DE JAVIER INARAJA), DA EDITORA GIRASSOL.....	375
FIGURA 326 - BRANCA DE NEVE (2014), DA COLEÇÃO «LIVRO PUZZLE», (ILUST. DE JAVIER INARAJA), DA EDITORA GIRASSOL.....	376
FIGURA 327 – SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «VAMOS BRINCAR COM OS ANIMAIS», DA EUROPRICE.....	377
FIGURA 328 - SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «VAMOS BRINCAR COM OS ANIMAIS», DA EUROPRICE .....	378
FIGURA 329 - FÁBULAS DE ESOPHO (2014), DA COLEÇÃO «BOSQUE FANTÁSTICO», DA EUROPRICE. ....	380
FIGURA 330 - PÓNEIS (2014), DA COLEÇÃO «LIVRO-PUZZLE», DA EDITORA GIRASSOL .....	381
FIGURA 331 - O LOBO E OS SETE CABRITINHOS (2014), DA COLEÇÃO «O MEU LIVRO-PUZZLE», DA EUROPRICE .....	383
FIGURA 332 - O LOBO E OS SETE CABRITINHOS (2014), DA COLEÇÃO «O MEU LIVRO-PUZZLE», DA EUROPRICE .....	383
FIGURA 333 - NA ESCOLA (2014), DA COLEÇÃO «O URSO MALAQUIAS», DA EUROPRICE .....	385
FIGURA 334 - NA ESCOLA (2014), DA COLEÇÃO «O URSO MALAQUIAS», DA EUROPRICE .....	385
FIGURA 335 - RAPUNZEL (2014), DA COLEÇÃO «PEQUENAS PRINCESAS», DA EUROPRICE.....	388
FIGURA 336 - RAPUNZEL (2014), DA COLEÇÃO «PEQUENAS PRINCESAS», DA EUROPRICE.....	388
FIGURA 337 - A RAPOSA E O OURIÇO (2014), DA COLEÇÃO «PUZZLES DE ESOPHO», DA EUROPRICE.....	390
FIGURA 338 – A RAPOSA E O OURIÇO (2014), DA COLEÇÃO «PUZZLES DE ESOPHO», DA EUROPRICE.....	391
FIGURA 339 - VAMOS AO ZOO (2014), DA COLEÇÃO «VAMOS PASSEAR», DA EUROPRICE .....	393
FIGURA 340 - VAMOS AO ZOO (2014), DA COLEÇÃO «VAMOS PASSEAR», DA EUROPRICE .....	393
FIGURA 341 - A FILHA DO GRUFALÃO LIVRO-PUZZLE (2010), DE JULIA DONALDSON.....	394
FIGURA 342 - CONSEGUIES CONTAR? (2015), DE JULIA DONALDSON.....	395
FIGURA 343 - TIRAR & PÔR (2015), DE LUCIE FELIX.....	396
FIGURA 344 - TIRAR & PÔR (2015), DE LUCIE FELIX.....	396
FIGURA 345 - NO TRÂNSITO LIVRO-PUZZLE (2016), DE KATIE COTTON .....	397
FIGURA 346 - OS MEUS PRIMEIROS PUZZLES. O DIA DO QUICO (2016), DE XAVIER DENEUX .....	397
FIGURA 347 - 30 SONS ENCANTADORES – CINDERELA (2014), DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	400
FIGURA 348 - 30 SONS ENCANTADORES – CINDERELA (2014), DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	400
FIGURA 349 - 60 SONS ESPANTOSOS – VEÍCULOS BARULHENTOS E OUTRAS COISAS QUE ANDAM (2014), DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	402
FIGURA 350 - VEÍCULOS, DA COLEÇÃO «O MUNDO QUE NOS RODEIA», DA EUROPRICE .....	403
FIGURA 351 – MÚSICA (2014), DA COLEÇÃO «ADIVINHA O SOM...», DA YOYO BOOKS.....	403
FIGURA 352 - MÚSICA (2014), DA COLEÇÃO «ADIVINHA O SOM...», DA YOYO BOOKS.....	404
FIGURA 353 - MÚSICA (2014), DA EUROÍMPALA.....	405
FIGURA 354 - MÚSICA (2014), DA EUROÍMPALA.....	405
FIGURA 355 - THE STORY OF THE LITTLE MOLE WHO KNEW IT WAS NONE OF HIS BUSINESS (2010), DE WERNER HOLZWARTH .	406
FIGURA 356 - THE STORY OF THE LITTLE MOLE WHO KNEW IT WAS NONE OF HIS BUSINESS (2010), DE WERNER HOLZWARTH .	406
FIGURA 357 - PEDRITO COELHO NHAM! NHAM! - UM LIVRO COM SONS (2011), DE BEATRIX POTTER.....	407
FIGURA 358 - PEDRITO COELHO NHAM! NHAM! - UM LIVRO COM SONS (2011), DE BEATRIX POTTER.....	407
FIGURA 359 - THE VERY HUNGRY CATERPILLAR’S SOUND BOOK (2012), DE ERIC CARLE .....	408
FIGURA 360 - THE VERY HUNGRY CATERPILLAR’S SOUND BOOK (2012), DE ERIC CARLE .....	408
FIGURA 361 - O GRUFALÃO – LIVRO DE SONS (2015), DE JULIA DONALDSON.....	409
FIGURA 362 - O GRUFALÃO – LIVRO DE SONS (2015), DE JULIA DONALDSON.....	409
FIGURA 363 - OS MEUS ROBÔS EM PIJAMARAMA (2014), DE MICHAËL LEBLOND.....	411
FIGURA 365 - ISTO OU AQUILO? (2011), DE DOBROSLAV FOLL.....	412
FIGURA 366 - ISTO OU AQUILO? (2011), DE DOBROSLAV FOLL .....	412
FIGURA 367 - NOVA IORQUE EM PIJAMARAMA (2013), DE MICHAËL LEBLOND.....	413
FIGURA 368 - A GRANDE TRAVESSIA (2015), DE AGATHE DEMOIS .....	415
FIGURA 369 - A GRANDE TRAVESSIA (2015), DE AGATHE DEMOIS.....	415

FIGURA 370 - O MEU IRMÃO INVISÍVEL (2015), COM TEXTO E ILUSTRAÇÕES DE ANA PEZ .....	416
FIGURA 371 - O MEU IRMÃO INVISÍVEL (2015), COM TEXTO E ILUSTRAÇÕES DE ANA PEZ .....	416
FIGURA 372 - O MACACO BARULHENTO ADORA BRINCAR (2014), DA EDITORA BOOKSMILE .....	421
FIGURA 373 - O MACACO BARULHENTO ADORA BRINCAR (2014), DA EDITORA BOOKSMILE .....	421
FIGURA 374 - SEE YOU LATER, ALLIGATOR! (2004), DE ANNIE KUBLER .....	422
FIGURA 375 - A VERY HUNGRY CATERPILLAR'S FINGER PUPPET BOOK (2010), DE ERIC CARLE .....	423
FIGURA 376 - HELLO SPOT! A PUPPET PLAY BOOK (2012), DE ERIC HILL .....	423
FIGURA 377 - LITTLE MOUSE FINGER PUPPET BOOK (2015), DE KLAARTJE VAN DER PUT .....	424
FIGURA 378 - ONE MORE TICKLE! (2016), DE KLAARTJE VAN DER PUT .....	425
FIGURA 379 - O PÁSSARO PASCOAL (2006), DE PHILIPPE DUBARLE-BOSSY .....	426
FIGURA 380 - A GATA GABRIELA (2006), DE PHILIPPE DUBARLE-BOSSY .....	426
FIGURA 381 - PRIMEIRAS PALAVRAS (2014), DA COLEÇÃO «ADORO O MEU BEBÉ», DA BOOKSMILE .....	429
FIGURA 382 - O COELHO ATREVIDO (2014), DA COLEÇÃO «HISTÓRIAS COM TEXTURAS», DA EUROPRICE .....	431
FIGURA 383 - O COELHO ATREVIDO (2014), DA COLEÇÃO «HISTÓRIAS COM TEXTURAS», DA EUROPRICE. ....	431
FIGURA 384 - ENCARNADO (2014), DA COLEÇÃO «SENTE AS CORES...», DA YOYO BOOKS .....	433
FIGURA 385 - ENCARNADO (2014), DA COLEÇÃO «SENTE AS CORES...», DA YOYO BOOKS .....	433
FIGURA 386 - OLÁ, MAMÃ! (2014), DA BERTRAND EDITORA.....	434
FIGURA 387 - OLÁ, MAMÃ! (2014), DA BERTRAND EDITORA.....	434
FIGURA 388 - O BOLINHA E AS PRIMEIRAS FORMAS (2011), DE ERIC HILL .....	435
FIGURA 389 - O BOLINHA E AS PRIMEIRAS FORMAS (2011), DE ERIC HILL .....	435
FIGURA 390 - O PANDA ADORA COMER (2012), DE MARION BILLET .....	436
FIGURA 391 - O PANDA ADORA COMER (2012), DE MARION BILLET .....	436
FIGURA 392 - CORES (2016), DE JO RYAN, NATALIE MUNDAY E AMY OLIVER.....	437
FIGURA 393 - CORES (2016), DE JO RYAN, NATALIE MUNDAY E AMY OLIVER.....	437
FIGURA 394 - A MINHA MALINHA - SOU UMA PRINCESA! (2014), DE CHRISTINE SWIFT .....	439
FIGURA 395 - A MINHA MALINHA DE PRAIA (2014), DA EDITORIAL PRESENÇA .....	439
FIGURA 396 - BOA NOITE, URSINHO (2014), DA COLEÇÃO «ADORO O MEU BEBÉ», DA BOOKSMILE .....	441
FIGURA 397 - AS ROUPINHAS DO MARTIM (2012), DE XAVIER DENEUX .....	442
FIGURA 398 - CAVALOS (2014), DA COLEÇÃO «EU DESCUBRO», DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	444
FIGURA 399 - CAVALOS (2014), DA COLEÇÃO «EU DESCUBRO», DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	444
FIGURA 400 - E TU, VÊS O QUE EU VEJO? (2015), DE ED EMBERLEY .....	445
FIGURA 401 - E TU, VÊS O QUE EU VEJO? (2015), DE ED EMBERLEY .....	446
FIGURA 402 - OS CINCO GATINHOS (1991), COLEÇÃO «JANELA MÁGICA», DE STEWART COWLEY.....	447
FIGURA 403 - OS CINCO GATINHOS (1991), COLEÇÃO «JANELA MÁGICA», DE STEWART COWLEY.....	447
FIGURA 404 - OS PATINHOS MAROTOS (1991), COLEÇÃO «JANELA MÁGICA», DE STEWART COWLEY.....	448
FIGURA 405 - PANDA - LIVRO DE HISTÓRIAS: TIC TAC... QUE HORAS SÃO? (2014), DA ZERO A OITO .....	449
FIGURA 406 - O PINTAINHO, DA COLEÇÃO «MOMENTOS DIVERTIDOS», DE MARIA JOSÉ GOMES .....	452
FIGURA 407 - O PINTAINHO, DA COLEÇÃO «MOMENTOS DIVERTIDOS», DE MARIA JOSÉ GOMES .....	452
FIGURA 408 - MODA (2014), DA COLEÇÃO «VESTE COM AUTOCOLANTES», DA YOYO BOOKS .....	453
FIGURA 409 - OLÁ! QUEM FALA? (2014), (ANIMAIS DA SELVA), DA YOYO BOOKS .....	455
FIGURA 410 - OLÁ! QUEM FALA? (2014), (ANIMAIS DA QUINTA), DA YOYO BOOKS .....	455
FIGURA 411 - VAMOS AO PARQUE! (2012), DA COLEÇÃO «OS TRAPINHOS», ILUSTRADO POR LAURENCE JAMMES .....	457
FIGURA 412 - DE QUEM É O BOTÃO? (2012), DA COLEÇÃO «OS TRAPINHOS», ILUSTRADO POR LAURENCE JAMMES .....	457
FIGURA 413 - TOCA A DORMIR! (2012), DA COLEÇÃO «OS TRAPINHOS», ILUSTRADO POR LAURENCE JAMMES E MARC CLAMMENS .....	458
FIGURA 414 - BRINCA COM AS FORMAS (2012), DA COLEÇÃO «OS TRAPINHOS», ILUSTRADO POR LAURENCE JAMMES E MARC CLAMMENS.....	459
FIGURA 415 - BRINCA COM AS FORMAS (2012), DA COLEÇÃO «OS TRAPINHOS», ILUSTRADO POR LAURENCE JAMMES E MARC CLAMMENS .....	459
FIGURA 416 - AVENTURA (2014), DA COLEÇÃO «DESDOBRA E BRINCA», DA YOYO BOOKS .....	461
FIGURA 417 - HORA DE DORMIR (2014), DA COLEÇÃO «TOCA, CRIANÇA», DE RUTH REDFORD .....	462
FIGURA 418 - PRIMEIROS NÚMEROS (2014), DA COLEÇÃO «TOCA, CRIANÇA», DE RUTH REDFORD .....	462
FIGURA 419 - PRIMEIROS NÚMEROS (2014), DA COLEÇÃO «TOCA, CRIANÇA», DE RUTH REDFORD .....	463
FIGURA 420 - GONÇALO E FILIPA NAS FÉRIAS (2014), DA COLEÇÃO «O MEU MUNDO GIRO», DA YOYO BOOKS .....	464
FIGURA 421 - ANIMAIS DO OCEANO: NÚMEROS (2014), DA COLEÇÃO «O MEU SACO CHEIO DE», DA YOYO BOOKS .....	466

FIGURA 422 - AS FADAS E O CONCURSO DOS BOLOS (2014), DE JEREMY CHILD .....	467
FIGURA 423 - PEDRO E O ENIGMA DOS PIRATAS (2014), DE JEREMY CHILD.....	467
FIGURA 424 - BOA NOITE DORME BEM (2014), DE STEPHANIE STANSBIE.....	469
FIGURA 425 – ESTÁS PRONTO, SENHOR CROC?, (2004), DE JO LODGE .....	469
FIGURA 426 - ESTÁS PRONTO, SENHOR CROC? (2004), DE JO LODGE .....	470
FIGURA 427 - ESTÁS PRONTO, SENHOR CROC? (2004), DE JO LODGE .....	470
FIGURA 428 - ADORMECE COM O URSO UDI (2014), DA YOYO BOOKS.....	472
FIGURA 429 - MUNDO DAS PRINCESAS (2014), DA EDIÇÕES GIRASSOL.....	473
FIGURA 430 - MUNDO DAS PRINCESAS (2014), DA EDIÇÕES GIRASSOL.....	473
FIGURA 431 - MAGIA DE FADA (2014), DA EDIÇÕES GIRASSOL .....	474
FIGURA 432 - MAGIA DE FADA (2014), DA EDIÇÕES GIRASSOL .....	474
FIGURA 433 - AS PRIMEIRAS CORES (2014), DA EUROIMPALA.....	475
FIGURA 434 - AS PRIMEIRAS CORES (2014), DA EUROIMPALA.....	475
FIGURA 435 - OS PRIMEIROS NÚMEROS (2014), DA EUROIMPALA.....	476
FIGURA 436 - OS PRIMEIROS NÚMEROS (2014), DA EUROIMPALA.....	476
FIGURA 437 - A TODA A VELOCIDADE (2014), DA EUROIMPALA .....	477
FIGURA 438 - A TODA A VELOCIDADE (2014), DA EUROIMPALA .....	477
FIGURA 439 - A GATA GABI (2014), DA COLEÇÃO «ONDE ESTÁ», DA YOYO BOOKS .....	478
FIGURA 440 - A GATA GABI (2014), DA COLEÇÃO «ONDE ESTÁ», DA YOYO BOOKS .....	478
FIGURA 441 - POLVO (2014), DA COLEÇÃO «AMIGOS MARINHOS», DA EUROPRICE .....	479
FIGURA 442 - MÚSICAS DE EMBALAR (2014), DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	480
FIGURA 443 - MÚSICAS DE EMBALAR (2014), DAS EDIÇÕES GIRASSOL .....	480
FIGURA 444 - ANIMAIS SELVAGENS (2014), DA COLEÇÃO «QUE SOM É ESTE?», DA YOYO BOOKS.....	481
FIGURA 445 – NO JARDIM ZOOLOGICO (2014), DA COLEÇÃO «QUE SOM É ESTE?», DA YOYO BOOKS.....	482
FIGURA 446 - A LAGARTINHA MUITO COMILONA - EDIÇÃO ESPECIAL (2014), DE ERIC CARLE .....	483





## INTRODUÇÃO

Ainda que reconhecendo a crescente visibilidade que a investigação realizada no domínio da literatura de destinatário preferencial infantojuvenil tem conquistado, a verdade é que, em Portugal, é possível verificarem-se, ainda, lacunas notórias neste particular campo de estudos. Merecem referência, conquanto, os trabalhos pioneiros de Henriques Marques Júnior, Esther de Lemos, Natércia Rocha e das obras publicadas entre inícios da década de 90 do século XX e os primeiros anos deste século por diversos investigadores, nomeadamente Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Madalena Teixeira da Silva e Sara Reis da Silva, entre outros, que «atestam a crescente vitalidade do trabalho teórico, histórico e crítico sobre a escrita e a ilustração para a infância no nosso país» (Ramos, 2012: 12).

Em contrapartida, a criação literária e/ou a edição especialmente vocacionada para crianças e jovens tem evidenciado uma extraordinária vitalidade e uma expansão, por vezes, difíceis de acompanhar criticamente. Recentemente, tem-se assistido a uma crescente proliferação de livros para a infância de natureza provocadora, encantatória e lúdica, que extravasa os termos do livro tradicional. Seguindo de perto uma «estética da mercadoria» (Paiva, 2013), algumas destas obras aproximam-se do conceito de objeto de consumo ou de *merchandising*, assimilando traços e/ou semelhanças de/com outras áreas como o cinema, a arquitetura, a publicidade, a embalagem e/ou com os objetos do dia a dia como brinquedos, por exemplo, entre outras. A abertura destas obras ao experimentalismo, à criatividade artística e a parca presença de texto verbal<sup>1</sup>, por vezes, inexistente, face a um maior investimento no que à visualidade, materialidade e à edição diz respeito, resulta em artefactos ou objetos lúdicos híbridos desafiantes, de difícil definição e catalogação do ponto de vista investigativo. Efetivamente, trata-se de «um objeto no sólo literário, sino también artístico, educativo y lúdico, que juega un papel muy importante desde el punto de vista creativo y didáctico» (Sánchez, 2015: 16).

Não obstante a existência de significativos precursores ainda na Idade Média (designadamente, os livros-móveis dirigidos a um público adulto) e, posteriormente, no século XVIII, com o inserção de mecanismos interativos em livros de receção infantil, ou o reconhecido êxito dos livros *pop-up* concebidos, a partir do século XX, por conceituados engenheiros de

---

<sup>1</sup> Para José António Gomes (2018), a contenção textual e narrativa corresponde, mesmo, a um aspeto caracterizador da produção literária contemporânea para crianças, nomeadamente em Portugal.

papel, a verdade é que a vasta oferta destes artefactos, ávidos pela novidade e pela sedução dos seus leitores (não exclusivamente infantis), carece ainda de atenção e de estudo<sup>2</sup>.

De um modo geral, estes livros distinguem-se pelo particular envolvimento físico do leitor, bem como por um especial destaque atribuído a um conjunto de características peritextuais (Nikolajeva & Scott, 2006: 256) (*e.g.* formato, encadernação, elementos de *design*), podendo materializar-se em livros *pop-up*, livros *lift-the-flap*, livros-*puzzle*, livros *mix-and-match*, livros-túnel, ou, até mesmo, livros-carrossel, entre outras subcategorias de difícil explicitação conceptual e/ou genológica. Em resultado da ainda insuficiente investigação, bem como desta infinita variedade criativa, os limites entre livro-álbum, livro animado ou livro-objeto<sup>3</sup> têm-se revelado deveras delicados (Silva, 2017a), predominando, até então, uma incerteza terminológica, fazendo com que designações como livro interativo ou tridimensional (Linden, 2007), livros-vivos (Parreiras, 2006), livro-móvel (Sánchez, 2015), *book-games* (Beckett, 2012), livro-brinquedo (Paiva, 2013), livro-objeto entre outras, sejam usadas para designar estas obras complexas e desafiantes.

Genericamente, podemos afirmar que o livro-brinquedo varia entre a exploração individual ou conjunta de jogos de movimento e/ou de transformação de imagens, a construção de sistemas tridimensionais e a exploração de modos atípicos/distintos de encadernação, ou, ainda, o recurso a materiais incomuns ou inesperados.

Próximo do livro-objeto ou do livro de artista em certos momentos, o parco discurso verbal (ou, mesmo, a sua ausência), face a uma narrativa manifestamente visual e/ou gráfica, tornam possível a superação de fronteiras etárias (atraindo o olhar quer de crianças que não dominam o código escrito, quer, mesmo, o de adultos, que veem neste um objeto de colecionismo), geográficas e culturais.

Durante um longo período afastados ou distantes do foco da investigação e dos estudos literários, 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), os livros-objeto e, de um modo mais particular, os livros-brinquedo<sup>4</sup> correspondem a um tipo de livro ainda pouco explorado por autores nacionais<sup>5</sup>,

---

<sup>2</sup> Ver, neste domínio, ainda assim, Evalte (2014), Gaiotti *et al.*, (2014), Kümmerling-Meibauer (2011, 2015), Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2005), Linden (2007), Morlot (2014), Paiva (2013), Reid-Walsh (2018), Rozario (2012), Sala (2019) e, no contexto nacional, Ramos (2017).

<sup>3</sup> Termos usados por Bruno Munari e Warja Lavater, de acordo com Beckett (2012: 20) para designar as suas próprias obras.

<sup>4</sup> Sublinhe-se, uma vez mais, a flutuação terminológica relativa às prolíferas traduções presentes no nosso país, fazendo com que, em determinados momentos deste nosso percurso, as obras levadas a análise nos pareçam mais próximas do conceito de livro-objeto (pela complexidade) e, noutros casos, partilhando claras afinidades com o livros-brinquedo devido à valorização da sua dimensão lúdica. Na verdade,

predominando, na contemporaneidade, no panorama editorial português, edições importadas ou traduções de autores estrangeiros. Todavia, nos últimos anos, estas propostas editoriais têm vindo a chamar a atenção de especialistas de áreas distintas como a psicologia do desenvolvimento<sup>6</sup>, a literatura<sup>7</sup>, a mediação de leitura ou do *desigrã*, uma vez que estes volumes «son una perfecta aleación de varias disciplinas (ilustración, literatura, dibujo, arte, ingeniería, diseño)» (*idem, ibidem*: 16).

Na verdade, o interesse em torno do livro por parte de mediadores mais ou menos “formados” tem vindo a crescer. A atenção concedida por outros agentes culturais ligados à leitura, à literatura e, em particular, ao livro, em concreto, por parte de escritores, ilustradores, *designers*, editores, entre outros, tem igualmente sido uma realidade. Assim sendo, é, hoje, visível uma consciencialização pública e política para a promoção precoce de práticas de leitura, com a exposição à linguagem oral, à linguagem escrita, aos livros e às histórias (Strickland & Morrow, 1989 *apud* Moreira & Ribeiro, 2009: 63), visível, por exemplo, em projetos internacionais orientados para bebés, como, por exemplo, o Programa PEEP - Peers Early Education Partnership (Reino Unido), Bookstart (Reino Unido), Born to Read (EUA) ou Nati per Leggere (Itália) e, no contexto nacional, o programa “O meu brinquedo é um livro” (Moreira & Ribeiro, 2009: 67), sendo também de referir o trabalho pioneiro de bibliotecas como a Biblioteca Municipal José Saramago, em Beja, a Biblioteca Municipal de Ílhavo ou a Biblioteca Municipal D. Dinis, em Odivelas, nas quais tem sido notório o empenho e/ou o investimento na promoção da leitura ou na formação de pré-leitores. Efetivamente, a investigação recente tem mostrado que a aprendizagem da leitura e a motivação para ler começam antes da entrada na escola. Para o seu desenvolvimento, é crucial a sensibilização de pais e educadores para o fomento de atividades, em contextos informais e em contextos formais, em torno do livro e da leitura.

Ora, é na senda deste crescente interesse que a presente investigação se situa, procurando assumir-se como uma análise sistemática do livro-brinquedo, através de uma leitura dialógica entre as suas componentes pictórica/gráfica e textual.

---

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.

<sup>5</sup> Recorde-se, contudo, o papel pioneiro de algumas casas editoriais como a Editorial Infantil Majora ou a Agência Portuguesa de Revistas, para as quais contribuíram alguns nomes como Gabriel Ferrão, Laura Costa ou César Abbott.

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, Kümmerling-Meibauer *et al* (2015).

<sup>7</sup> Recorde-se, neste âmbito, a Reunião Internacional de Investigadores em Literatura para a Infância com vista à preparação do Seminário «O livro-objeto no universo infantojuvenil: potencialidades criativas e propostas de leitura», realizada no dia 9 de março de 2016, no Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro, encontro do qual resultou o volume *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (2017), de autoria plural e coordenado por Ana Margarida Ramos.

<sup>8</sup> Refira-se, por exemplo, o trabalho de Marta Sánchez, (2015) ou de Sofia Costa (2016), da Universidade do Porto.

No primeiro capítulo, consagrado a um exame teórico-crítico cimentado na revisão da literatura existente (focada em questões como o jogo e o brincar, a literatura para a infância, o álbum, o livro-objeto, o livro-brinquedo, o lúdico, psicologia do desenvolvimento, a literacia emergente), e através de uma releitura cuidada das suas publicações mais significativas, intuímos, antes de mais, clarificar o seu conceito. Assim, iremos levar a efeito uma revisão/descrição sucinta da cultura lúdica, bem como elencar os aspetos distintivos do livro-brinquedo, contextualizando-o e dando a conhecer as suas tendências atuais. Desse modo, iremos recuperar conclusões indicativas de investigadores de referência, com especial incidência nos estudos protagonizados por Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2005), Sophie Van der Linden (2007), Maria Nikolajeva (2008), Gaëlle Pelachaud (2010, 2016), Romani (2011), Kümmerling-Meibauer (2011, 2015), Sandra L. Beckett (2012), Ana Paula Mathias de Paiva (2013), Marta Sánchez (2015), Ana Margarida Ramos (2017) e Jacqueline Reid-Walsh (2018), que, de modo continuado, têm chamado a atenção para a carência de estudos rigorosos dedicados à temática desse objeto singular e complexo que é o livro-objeto.

Será nosso objetivo tornar evidentes as dificuldades de definição e catalogação, até ao momento, neste universo investigativo, examinando questões conexas à criação deste tipo de livro, entre outras, às funções da ilustração e dos mecanismos gráficos, ao caráter híbrido e lúdico da publicação, bem como aludir ao modo particular de leitura que se estabelece com os seus recetores. Concluiremos esta reflexão com uma proposta de classificação genológica do livro-brinquedo, salientando-o e diferenciando-o do/no âmbito dos tipos de jogos para a infância.

Num segundo momento, procederemos à revisitação dos momentos fundamentais da História do livro-brinquedo no domínio internacional e daremos, ainda, a conhecer alguns volumes que podemos intitular de pioneiros neste âmbito em Portugal.

Após este enquadramento teórico em torno das principais coordenadas do livro-objeto/brinquedo, dedicaremos o último capítulo à análise literária e sistemática da construção dos livros-brinquedo vindos a lume em 2014, recolhidos a partir da consulta de pontos de venda e de leitura especializados (bibliotecas e livrarias).

Para a definição do *corpus* da nossa investigação, teve-se em linha de conta um critério de ordem cronológica, ou seja, o ano civil de 2014. A opção efetuada decorreu, ainda, de outros fatores atinentes à própria forma e conteúdo do objeto singular que é o livro-brinquedo. Precisando melhor estes critérios, decidiu-se analisar todos os livros editados em Portugal e em língua portuguesa que evidenciassem uma configuração gráfica - ao nível da dimensão/do

formato (reduzido, por exemplo), do material (tecido ou plástico, por exemplo), etc. - distinta das mais comuns. Também se assumiu como critério o facto do livro se revestir de uma notória essência interativa, apelando ao manuseamento livre e manifestamente lúdico, por exemplo. Acresce, ainda, o facto de os objetos em causa serem potencialmente destinados a pré-leitores e leitores iniciais (mas não em exclusivo, como veremos), adotando aqui os termos da tipologia criada pela equipa do Projeto Gulbenkian/Casa da Leitura, disponível no portal [www.casadaleitura.org](http://www.casadaleitura.org). Assim, tendo por intuito uma análise de um *corpus* devidamente exemplificativo das singularidades de cada uma das tipologias do livro-brinquedo, tomaram-se como critérios de seleção, para além de um critério de natureza cronológica, a qualidade estética do discurso verbal, a simplicidade e a brevidade dos textos (considerando a idade e interesses dos leitores por forma a fomentar a compreensão do mundo), a variedade de modos e géneros literários, a multiplicidade de relações texto-imagem, o cuidado ao nível de características externas e de natureza peritextual, a diversidade de composições gráficas e a variedade de registos/técnicas plásticas e de formas básicas de engenharia de papel e de formatos, tendo em vista a possibilidade de interação com o livro. Propomo-nos, deste modo, analisar a extensa e variada multiplicidade e heterogeneidade dos objetos que conformam o domínio do livro-brinquedo (editados em 2014) por via de uma reflexão sobre o seu estatuto estético e sociocultural, avançando também com uma leitura crítica de obras concretas. Paralelamente, iremos apresentar um sistema de classificação destes livros e mecanismos gráficos e/ou mecânicos, identificando as diferentes tipologias e as formas básicas de engenharia de papel que podemos encontrar nos livros constantes no *corpus*, tendo em vista a sua sistematização tipológica, partindo dos estudos de Gaëlle Pelachaud (2010; 2016); Jean-Charles Trebbi (2012), Marta Sánchez (2015) e Trish Phillips e Ann Montanaro (2011). Este exercício de análise deve ser entendido como uma «atitude descritiva que assume individualmente cada uma das partes, tentando descortinar depois as relações que entre essas partes se estabelecem» (Reis, 1981: 39).

Reconhecendo que se trata de um fenómeno editorial vasto, criativo e em franco desenvolvimento, sendo, portanto, difícil de abarcar na sua globalidade, a análise e a classificação tipológica que avançaremos tencionam ter em consideração a diversidade de propostas editoriais destes livros. Assim, em primeiro lugar, como mencionámos, norteámo-nos por um critério de seleção de natureza cronológica, cingindo-nos, sempre que possível, ao ano de 2014 e a publicações em língua portuguesa, por forma a dar conta das tendências atuais

deste tipo de edições. Quando observada a inexistência de exemplares inscritos em determinada categoria publicados neste ano ou no mercado editorial português (considerando a ainda parca produção nacional neste domínio), avançamos para a análise de obras de origem estrangeira com características análogas dentro de determinados critérios. Estes últimos passaram essencialmente pela variedade temática, autoral, discursiva, material e/ou da configuração gráfica, evocados/apresentados com uma finalidade exemplificativa.

Assim sendo, observámos que, neste conjunto, se situam objetos que ostentam uma desigualdade ou um desequilíbrio ao nível da qualidade estética, aspeto que será oportunamente problematizado no decurso da presente investigação.

Tomando como balizas teóricas conceitos e matérias situados no domínio dos Estudos Literários daremos início ao exame crítico-interpretativo da construção/semiologia do livro-brinquedo, entendendo-o como um género editorial e literário híbrido, instigador de um singular/particular tratado de leitura, por via de disciplinas (Wellek & Warren, 1987; Roig Rechou, 2012), como sejam a Teoria, a Crítica, a História, a Análise e Hermenêutica Textual e a Literatura Comparada. Desta forma, iremos adotar o percurso habitual de leitura do livro, sem esquecer a observação dos aspetos externos de cada livro, nomeadamente pela atenção à construção gráfica/material do nosso *corpus*, explorando elementos peritextuais como o formato, o jogo capa/contracapa, as guardas, a composição das páginas e a sua articulação, o uso de mecanismos e de sistemas mecânicos, tridimensionais e gráficos relativos à engenharia de papel e a própria relação entre palavras e ilustrações. A abordagem da narrativa verbo-icónica efetuar-se-á a partir da análise das categorias narratológicas, enfatizando-se os tipos de registo, discurso, linguagem e os principais recursos retórico-estilísticos adotados, sem esquecer de enunciar o modo como se processa a articulação entre discurso imagético e texto verbal.

## **I Parte – Para uma poética do livro-brinquedo**

### **1. A cultura lúdica e a criança: o brincar e o jogar**

Não é raro, na literatura científica, os conceitos de jogo, brinquedo e brincadeira<sup>9</sup> serem objeto de referência indistinta (Ferland, 2006b; Kishimoto, 1998), em particular, em reflexões dedicadas à dupla jogo e brincadeira, sendo, neste último caso, frequentemente evidente um «uso indiferenciado no corpo do texto para idênticas significações» (Silva, 2010: 151). Os próprios dicionários de língua portuguesa e enciclopédias não delimitam de modo inequívoco os referidos termos<sup>10</sup> relativos ao universo lúdico. Na verdade, «o brinquedo tanto pode significar objeto com que as crianças brincam, como jogo ou divertimento de criança, como, ainda, brincadeira; brincadeira pode ser um jogo e um jogo configurar uma brincadeira» (Silva, 2010: 151).

Como tal, importa tecer algumas considerações acerca dos termos em pauta, por forma a esclarecer qual o significado atribuído a cada um deles ao longo do corpo do texto.

Na perspectiva de Brougère (1995: 101 *apud* Silva, 2010: 152), é a existência de regras que permite estabelecer uma distinção entre jogo e brincadeira. Desta forma, de um modo oposto ao do jogo, na brincadeira, as regras surgem no decurso da própria ação, que, sendo alvo de atenção somente após o consentimento de todos os agentes, perduram apenas enquanto a atividade se der (Silva, 2010: 152). Com efeito, a brincadeira, ainda que «imbuída da mais verdadeira e pura essência da noção de jogo» (Huizinga, 2003: 33), caracteriza-se por ser um ato livre e espontâneo, «por natureza indomável, aleatório e incerto» (Brougère, 1995: 104 *apud* Silva, 2010: 156) ao qual a criança se dedica por mero prazer/diversão<sup>11</sup>, pois «brincar não tem outra finalidade além de si próprio; a criança brinca para brincar» (Ferland, 2006b: 42).

Com efeito, o prazer é uma condição inerente à brincadeira, fazendo com que esta atividade esteja associada a um estado de espírito singular, àquilo que Ferland (2006b) entende por atitude lúdica, que se substantiva na necessidade de «ser-se espontâneo, [de] recorrer ao sentido de humor, [de] ser-se curioso e imaginativo, [de se] ter gosto em correr riscos e tomar

---

<sup>9</sup> Tanto o brinquedo, como a brincadeira e o jogo são manifestações ou conceitos bem mais remotos do que a concepção de infância (Vasconcelos e Vasconcelos, 2000 *apud* Nascimento, 2014).

<sup>10</sup> Desta forma, o jogo, o brinquedo e a brincadeira são entendidos por Friedmann (1996 *apud* Caetano, 2004: 8) como subcategorias de uma categoria mais vasta, designadamente a atividade lúdica.

<sup>11</sup> A este respeito, convém lembrar que «no brinquedo, a ação não persegue um objetivo, pois sua motivação está na própria ação e não em seu resultado» (Leontiev, 1922:127 *apud* Fantin, 2000: 52).

iniciativas» (Ferland, 2006b: 52). Consequentemente, Ferland (2006b) distingue o brincar como «uma atitude subjetiva em que prazer, sentido de humor e espontaneidade caminham lado a lado, que se traduz num comportamento escolhido livremente e da qual não se espera qualquer rendimento específico» (Ferland, 2006b: 53). Assim sendo, para Winnicott, a brincadeira e o brincar são entendidos como talvez a única ocasião na qual a criança goza de «liberdade de criação» (1975: 79 *apud* Silva, 2010: 156), além de que brincar não se circunscreve somente a um pensar ou desejar, antes está intrinsecamente ligado ao fazer (Winnicott, 1975 *apud* Rosado, 2014: 9). Para Kishimoto, a brincadeira deve ser entendida como «a ação que a criança desempenha ao concretizar as regras do jogo, ao mergulhar na ação lúdica. Pode-se dizer que é o lúdico em ação» (Kishimoto, 2000: 21).

Se, durante um longo período, o brincar foi visto como uma perda de energia, de tempo, por exemplo, hoje, a partir do século XX, este corresponde a uma ação séria e fundamental para o conhecimento do mundo e para o desenvolvimento pessoal do ser humano<sup>12</sup> e que faz parte da sua essência desde os primeiros dias (sendo mais assíduo na infância), sendo reconhecido pela Convenção Internacional dos Direitos da Criança (Organização das Nações Unidas), aprovada pela ONU a 20 de novembro do ano de 1989, como um direito fundamental da criança. Por via desta conduta lúdica, a criança põe em prática um conjunto de saberes que lhe são e serão fundamentais na vida real, sendo considerada «uma via privilegiada para a aprendizagem» (Ferland, 2006b: 51) que Francine Ferland (2006b) resume a um *saber-fazer* e a um *saber-ser*. A ação lúdica contribui para o aprimoramento sensorial da criança, para o desenvolvimento cognitivo por via de prática da relação de causa e efeito, para a aquisição da aprendizagem da noção de permanência dos objetos, isto é, de que estes existem mesmo quando não visíveis.

Durante a brincadeira, a criança toma decisões e experimenta um sentimento de domínio, de poder ou de controlo sobre a situações e/ou objetos (contrariamente a outras esferas da sua vida nas quais depende necessariamente dos pais ou de um outro adulto), muitas vezes num processo de tentativa-erro, «num contexto em que as consequências são mínimas e aprende a reagir-lhe» (Ferland, 2006b), circunstâncias que dão força à sua autoestima. Trata-se da experimentação do «prazer de agir» (Ferland, 2006b: 50) com o qual a criança alcança uma «satisfação imediata» (*idem, ibidem*), estimulando-se, deste modo, a autonomia e a capacidade de adaptação infantil.

---

<sup>12</sup> Daí que autores como Francine Ferland (2006a) apelidem a brincadeira de barómetro de saúde, pelo seu papel no bem-estar da criança.



Tratando-se de uma conduta prazerosa, espontânea e livre<sup>13</sup>, a brincadeira dá aso ao pensamento criativo, à experimentação de aptidões verbais, permitindo à criança exprimir sentimentos positivos e negativos (por exemplo, pela transmissão de desejos e frustrações para objetos substitutos, protegendo-se, por vezes, por via da entrada no mundo da fantasia ou do faz-de-conta), contribuindo para o desenvolvimento emocional da criança. De acordo com Francine Ferland (2006b), a ação lúdica, sendo uma atividade com um elevado grau de motivação, permite, igualmente, que a criança perceba que a aprendizagem pode ser algo divertido e interessante, porque «é através do lúdico que podemos ensinar com afeto» (Paula, 2010: 1 *apud* Cunha, 2013: 38).

Na obra *Vamos brincar? Na infância e ao longo de toda a vida* (2006b), Francine Ferland faz uma curta síntese onde aponta sete condições essenciais para promover a atividade lúdica que, a nosso ver, cremos, igualmente aplicáveis no fomento do amor pelos livros e pela leitura. Assim, a referida autora chama a atenção para a necessidade de tempo livre, de criar um espaço (em casa ou ao ar livre) para brincar, explorar e mexer livremente, colocando à disposição da criança material de jogo variado, e de dispor de parceiros de brincadeira da mesma idade. Além destes, acresce o papel modelar dos pais, sendo capazes de se deixarem envolver, de se assumirem como facilitadores da brincadeira e de, juntamente com outros adultos com quem a criança convive, saberem valorizar o brincar no contexto quotidiano como «ferramenta indispensável para o desenvolvimento global e harmonioso da criança» (Ferland, 2006b: 64).

Contudo, na sociedade contemporânea a atividade lúdica tem vindo a ceder espaço e lugar a outras práticas, isto é, «vem sendo invadido por uma tendência regulamentadora e sistematizadora» (Pereira, 2015: 176), que abre caminho a novas configurações do brincar onde são visíveis elementos e práticas comuns no domínio dos novos *media* (como os jogos eletrónicos) e da sociedade de consumo. Deste modo, como assinala Gilles Brougère, citado por Reginaldo Pereira «a matéria plástica se afirmou definitivamente como o material do brinquedo, deixando para a madeira apenas um lugar secundário para aqueles que queriam se diferenciar, surgiram os jogos eletrónicos que passaram a ter um mercado importante, os programas de televisão para crianças, os canais se multiplicaram e a propaganda televisiva de brinquedos descobriu o que mostrar, os desenhos animados passaram a ser vitrines para os brinquedos, a

---

<sup>13</sup> Recorde-se, contudo, que a ação lúdica comporta, igualmente, a brincadeira estruturada na qual a criança é guiada por regras precisas, sem margem à improvisação e à espontaneidade, sendo de esperar que todas as crianças se guiem pelas mesmas regras e pela mesma sequência (Ferland, 2006a).

grande distribuição, especializada ou generalizada se impôs, a concentração e a globalização foram confirmadas, sendo o mercado dominado por algumas multinacionais americanas e japonesas e, enfim, surgiu a Internet» (Brougère, 2004: 13 *apud* Pereira, 2015: 179).

De um modo distinto do brinquedo e da brincadeira, o termo jogo está intimamente relacionado com o contexto em que é empregue, dado que, por oposição à brincadeira, o jogo é indissociável de regras pré-existentes, que são do conhecimento de todos os seus jogadores e, portanto, colocadas em prática pelos mesmos de um modo organizado e plausível, necessário ao decurso do jogo (Silva, 2010).

Com efeito, vários autores (historiadores<sup>14</sup>, filósofos<sup>15</sup>, antropólogos<sup>16</sup>, psicólogos<sup>17</sup>, educadores/teóricos do passado<sup>18</sup> e contemporâneos<sup>19</sup>) dedicaram-se ao estudo do fenómeno do jogo em abordagens nas quais é evidente a dificuldade em estabelecer-se uma definição universal e precisa do termo. Efetivamente, sendo um fenómeno social, «o jogo assume a imagem, o sentido que cada sociedade lhe atribui» (Volpato, 1999: 26). Consequentemente, «uma mesma conduta pode ser jogo ou não jogo, em diferentes culturas» (Kishimoto, 1998: 2), além de que a designação de jogo corresponde a um conceito vasto e rico algo que torna mais complexa qualquer tentativa de categorização<sup>20</sup> (Cordero, s/d; Kishimoto, s/d; Kishimoto, 2000). Efetivamente, o termo jogo pode ser interpretado de modos diversos, além de que diferentes jogos contêm especificidades que tanto os aproximam como os distinguem, tornando difícil a sua definição (Kishimoto, 2000).

Considerando o jogo um conceito impreciso<sup>21</sup>, Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas* (1975 *apud* Kishimoto, 2000), defende a existência de uma família do jogo com grupos de jogos que partilham semelhanças.

---

<sup>14</sup> Como, por exemplo, Johan Huizinga (1872-1945), Roger Caillois (1913-1978), Philippe Ariès (1914-1984).

<sup>15</sup> Refiram-se nomes como os de Aristóteles (384 a.c. – 322 a.c.), Platão (428/427 a.C. - 348/347 a.C.) ou Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

<sup>16</sup> Como, por exemplo, o professor francês Gilles Brougère (1955-).

<sup>17</sup> Jerome Bruner (1915-2016), Daniil Elkonin (1904-1984), Sigmund Freud (1856-1939), Jean Piaget (1896-1980), Lev Vygotsky (1896-1934), Henri Wallon (1879-1962), ou Donald Woods Winnicott (1896-1971) são alguns dos nomes que merecem destaque neste domínio.

<sup>18</sup> Refira-se, a título exemplificativo, John Locke (1632-1704), Friedrich Fröbel (1782-1852), Maria Montessori (1870-1952), de entre outros.

<sup>19</sup> Como, por exemplo, Tizuko Morchida Kishimoto ou Carlos Neto.

<sup>20</sup> Com efeito, o jogo pode assumir modos distintos como «resultado de um sistema linguístico que funciona dentro de um contexto social (...) [um] sistema de regras (...) [ou ainda] um objeto [matéria necessária à sua própria concretização]» (Kishimoto, 2000: 16).

<sup>21</sup> Com efeito, ainda que todos os povos joguem, o termo jogo não dispõe do mesmo significado em todas as línguas, variando as suas definições nas principais línguas europeias, «o que conduziu ao resultado curioso de existirem línguas altamente desenvolvidas que retiveram palavras diferentes para as várias formas de jogo e que essa mesma multiplicidade de termos impediu a agregação de todas as formas sob um único hiperônimo» (Huizinga, 2003: 46). «Em termos etimológicos, o vocábulo “jogo” tem origem na palavra grega “paidia”, o qual significa jogo infantil. Contudo, os gregos utilizavam outro termo muito semelhante, “paidéia”, significando educação, processo educativo, aprendizagem, surgindo ainda de ambos os termos “paidós”, o qual significa criança. Ao nível da língua portuguesa, a palavra “ludus” é substituída pelo vocábulo “jocus”, significando gracejo, piada, graça, humor, estando implícito o divertimento no jogo» (Caetano, 2004:9).

Todavia, em sentido lato, pode considerar-se jogo «toda a situação estruturada por regras, nas quais o sujeito se obriga a tomar livremente um certo número de decisões tão racionais quanto possíveis, em função de um contexto mais ou menos aleatório» (Kishimoto, 1992: 15 *apud* Fantin, 2000: 53), isto é, uma «ação lúdica envolvendo situações estruturadas» (Fantin, 2000: 59).

Deste modo, «o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. O conceito de jogo deve permanecer distinto de todas as outras formas de pensamento através das quais exprimimos a estrutura da vida espiritual e social. Teremos, portanto, de limitar-nos a descrever suas principais características» (Huizinga, 1990:10 *apud* Fantin, 2000: 49).

Por tudo isto, torna-se necessário dar a conhecer as características que o enformam e que permitem identificar situações de jogo.

Para Brougère, o jogo carece de uma aprendizagem social que provem desde o nascimento, apontando, deste modo, para a existência de uma cultura lúdica, isto é, «um conjunto de regras e significações próprias do jogo que o jogador adquire e domina no contexto de seu jogo» (Brougère, 1998a: 2). Essa compilação de procedimentos que a criança conquista brincando, pela participação em jogos com os pares, pela observação de crianças mais velhas e pela manipulação de objetos, é inaugurada pela interação entre a mãe e o bebé, o que faz dela um «produto de múltiplas interações sociais» (Brougère, 1998a: 5). Convém lembrar, igualmente, que se trata de um «um ato social que produz uma cultura (um conjunto de significações) específica e, ao mesmo tempo, é produzido por uma cultura» (*idem, ibidem*: 4).

Ao longo deste processo de aquisição de competências pré-existentes que definem o universo simbólico particular da cultura lúdica/jogo distinto da realidade quotidiana<sup>22</sup>, a criança assume-se como um co-construtor, uma vez que «vai agir em função da significação que vai dar a esses objetos, adaptando-se à reação dos outros elementos da interação, para reagir também e produzir assim novas significações que vão ser interpretadas pelos outros» (Brougère, 1998a: 4).

Numa síntese elaborada por Kishimoto (s/d), com base em autores como Huizinga, Vygotsky, Caillois, Henriot, Christie e Fromberg, a autora aponta como características distintivas da família dos jogos: «a liberdade de ação do jogador ou o carácter voluntário e episódico da ação

---

<sup>22</sup> Na verdade, o jogo assume-se como uma «uma esfera de atividade temporária dotada de uma ordem própria. Todas as crianças sabem muito bem que só estão a "fazer de conta", ou que era "só a brincar"» (Huizinga, 2003: 24).

lúdica; o prazer (ou desprazer), o “não sério” ou o efeito positivo; as regras<sup>23</sup> (implícitas ou explícitas); a relevância do processo de brincar (o caráter improdutivo<sup>24</sup>); a incerteza de resultados; a não literalidade ou a representação de realidade<sup>25</sup>, a imaginação e a contextualização no tempo e no espaço» (Kishimoto, s/d: 116).

Com efeito, Huizinga (1951 *apud* Kishimoto, 2000) entende o jogo como um elemento da cultura que tem o prazer, a liberdade<sup>26</sup>, uma índole “não-séria”<sup>27</sup>, oposta à do trabalho, fictícia ou representativa<sup>28</sup>, com regras explícitas (como no xadrez) ou implícitas (de que é exemplo o brincar de faz-de-conta, imbuído de regras ocultas/internas que coordenam a brincadeira), e a restrição no tempo e no espaço<sup>29</sup> como características inerentes (Kishimoto, s/d). Além do prazer<sup>30</sup>, o jogo pode, igualmente, implicar desprazer pelo esforço que exige na conquista do seu propósito para Vygotsky. Na perspectiva da psicanálise, o desprazer pode também estar associado a processos catárticos de representação durante o jogo de ocorrências dolorosas (Kishimoto, s/d).

Assumindo um ponto de vista sinónimo, Caillois salienta a natureza improdutivo<sup>31</sup> do jogo, com um fim em si mesmo, tal como preconizado por Piaget (1978 *apud* Fantin, 2000), como uma atividade que não tem por intuito a produção de um resultado final, do qual importa, sobretudo, o próprio processo de brincar (Kishimoto, 2000; Leontiev *apud* Fantin, 2000; Huizinga, 2003). Caillois destaca, ainda, a incerteza do comportamento lúdico: «no jogo, nunca se tem o conhecimento prévio dos rumos da ação do jogador, que dependerá sempre de fatores

---

<sup>23</sup> Pressupondo o jogo imperativamente a existência de regras, a infração destas últimas compromete a continuação do jogo. «O jogador que viola as regras ou as ignora deliberadamente é um “desmancha-prazeres”. (...) É curioso verificar como a sociedade é muito mais tolerante para com o batoteiro do que para com o desmancha-prazeres uma vez que este destrói o próprio mundo do jogo. Ao colocar-se à margem do jogo, põe em evidência a fragilidade e a relatividade do mundo do jogo dentro do qual se tinha fechado temporariamente com os outros. Despoja o jogo da sua ilusão – uma palavra preñe de significado que quer dizer, literalmente, “no jogo” (de *inlusio*, *illudere*, ou *inludere*)» (Huizinga, 2003: 27).

<sup>24</sup> A este respeito, convém lembrar que se, por um lado, para Huizinga, o caráter improdutivo do jogo, se prende com o facto de este último não produzir um bem material, por outro lado, para os apologistas da psicologia histórico-social, o jogo e a brincadeira têm como finalidade, num primeiro momento, a imitação/ representação de papéis e, mais adiante, o objetivo é a vitória e o alcançar o primeiro lugar (Volpato, 1999).

<sup>25</sup> A este respeito, Henriot assinala o facto de que o jogo, ainda que possa ser entendido como uma evasão da vida real, mantém uma relação próxima com o mundo factual, uma vez que o jogo de faz-de-conta tira partido de representações do quotidiano e da realidade social. Como tal, «o jogo não é irrealidade» (Fantin, 2000: 50). Tal perspectiva é defendida de um modo idêntico por Elkonin (1998 *apud* Volpato, 1999).

<sup>26</sup> Entendido como uma ação voluntária que não permite qualquer imposição, já que «jogar para obedecer a uma ordem não é jogar. Quando muito, é uma imitação forçada» (Huizinga, 2003: 23).

<sup>27</sup> Que advém da sua relação com o cómico e com o riso.

<sup>28</sup> Segundo Huizinga, «o que os “outros” fazem “lá fora” não nos diz respeito neste momento. Dentro do círculo do jogo, as leis e os costumes da vida normal não contam» (2003: 28).

<sup>29</sup> Efetivamente, «todos os jogos se realizam dentro de um “território” previamente marcado, material e idealmente, de forma deliberada ou por inevitabilidade» (Huizinga, 2003: 26).

<sup>30</sup> Com efeito, «só se torna necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas horas de ócio. Liga-se a noções de obrigação e dever apenas quando constitui uma função cultural reconhecida» (Huizinga, 1990: 11 *apud* Fantin, 2000: 51).

<sup>31</sup> A este respeito, é comum enfatizar-se a liberdade inerente ao jogo, destacando-se como sendo a atividade mais livre da criança, já que é esta última a responsável por eleger o tema do jogo (Elkonin *apud* Fantin, 2000).

internos, de motivações pessoais, bem como de estímulos externos, como a conduta de outros parceiros» (Kishimoto, s/d: 114).

No âmbito das características do jogo infantil, Christie (1991b *apud* Kishimoto, 2000) desenvolve seis critérios que permitem a sua identificação. Deste modo, na ação lúdica, a autora identifica uma não literalidade que faz com que a realidade interna prevaleça sobre a externa e sejam atribuídos novos significados a situações e/ou objetos usuais. Destaca, também, o efeito positivo que a conduta lúdica propicia pelo prazer, alegria e o riso inerentes. De igual modo, relativamente ao jogo infantil, Christie ressalta a flexibilidade que faz desta atividade um momento particularmente propício à exploração, incitando a criança à busca de alternativas para a resolução de problemas (Bruner, 1976 *apud* Kishimoto, s/d). Acresce-se, também, a prioridade atribuída ao processo de brincar alheia a resultados ou aprendizagens de noções ou habilidades que, não raras vezes, é colocada em causa no jogo educativo. Por último, no âmbito do jogo infantil, Christie (1991b *apud* Kishimoto, s/d) assinala a livre escolha por parte da criança que o distingue do trabalho e do ensino, bem como o controlo interno, já que cabe aos próprios agentes determinar o rumo dos acontecimentos.

Ainda a respeito do jogo infantil, Fromberg (1987 *apud* Kishimoto, 2000) aponta as seguintes características: «simbolismo: representa a realidade e atitudes; significação: permite relacionar ou expressar experiências; atividade: a criança faz coisas; voluntário ou intrinsecamente motivado: incorporar motivos e interesses; regado: sujeito a regras implícitas ou explícitas, e episódico: metas desenvolvidas espontaneamente» (Kishimoto, 2000: 27).

Seguidamente, discorreremos com maior detalhe acerca dos significados do jogo ao longo do tempo, uma vez que o conceito de jogo varia de acordo com o contexto sociocultural, numa tentativa de perceber os diversos significados vinculados ao jogo, a sua relação com a infância e o seu papel na educação.

Tradicionalmente considerado uma atividade não séria, o jogo é, inicialmente, entendido como sinónimo de «recreação, descanso do espírito para o duro trabalho intelectual» (Kishimoto, s/d: 117), «o repouso do espírito graças ao qual nós podemos em seguida nos dedicar às atividades sérias» (Aquino *apud* Volpato, 1999: 26), contrastando com o trabalho (Aristóteles, 1966 *apud* Volpato, 1999: 25). Já em finais do século XVII, Kant e Schiller veem o jogo como uma atividade próxima da arte, precisamente pela sua incompatibilidade com o trabalho socialmente interpretado como produtivo/útil (Kishimoto, s/d). Seguindo dentro desta perspetiva, a Teoria do Excesso de Energia, de Spencer (1855), posta em causa por Claparède,

interpreta o jogo como uma manifestação do excesso de energia que necessita ser libertada, uma atividade supérflua ou um luxo.

O reconhecimento da importância do jogo na educação<sup>32</sup> (ainda que não visto como recurso no ensino da leitura e do cálculo) vem desde a Grécia Antiga. Para Platão, os jogos educativos deveriam ser parte integrante dos primeiros anos da criança de ambos os sexos, alertando para a importância do “aprender a brincar”, ao invés do recurso à repressão ou à violência (Volpato, 1999; Kishimoto, 1998). Já Aristóteles, seu seguidor, entendia que as crianças nas suas ações lúdicas deveriam «imitar as atividades sérias dos adultos, como forma de preparo para a vida futura» (Volpato, 1999: 29; Kishimoto, 1998).

No entanto, durante o período da Idade Média (aproximadamente entre o século X e XV), o jogo passa a ser interpretado pela Igreja Católica à luz de um modelo educacional autoritário, como algo pecaminoso, levando à sua exclusão do domínio da educação. Com efeito, neste período (alheio ao conceito de infância), as atividades lúdicas eram vistas como próximas do dinheiro, da novidade ou do não-sério, sendo encaradas como «ocupação frívola» (Brougère, 1993: 92 *apud* Kishimoto, 1998: 118). Com base numa educação disciplinadora, «os mestres recitam lições e leem cadernos. Aos alunos resta a memorização e a obediência. Neste clima, não há condições para a expansão dos jogos, considerados delituosos, à semelhança da prostituição e embriaguez» (Kishimoto, 1998: 15).

Porém, no século XVI<sup>33</sup> considerada a época do nascimento do jogo educativo, segundo Rabecq-Maillard (*apud* Kishimoto, 1998), como consequência do Renascimento (entre os séculos XV e XVI), o jogo infantil «torna-se forma adequada para a aprendizagem dos conteúdos escolares. Assim, para se contrapor aos processos verbalistas de ensino, à palmatória vigente, o pedagogo deveria dar forma lúdica aos conteúdos» (Kishimoto, s/d: 119). Esta transformação decorre sobretudo do nascimento da Companhia de Jesus, fundada em 1534 «a concepção de ensino-aprendizagem ganha [então] novos contornos; Ignácio de Loyola [(1491-1556), bispo fundador da Companhia de Jesus] compreendia a importância dos jogos para a formação do ser humano e preconizava sua utilização como recurso auxiliar do ensino» (Pereira, 2015: 180).

Os jesuítas, reconhecendo a importância do jogo, inscreveram-nos nos seus programas educativos, chegando «a editar em latim tratados de ginástica que forneciam regras dos jogos

---

<sup>32</sup> A este respeito, refira-se que Horácio e Quintiliano terão sido os pioneiros na relação entre jogo e alfabetização, tirando partido de «guloseimas em formas de letras, elaboradas pelas doceiras de Roma, preocupadas em aliar o jogo aos ensinamentos elementares nos estudos» (Kishimoto, 1990 *apud* Volpato, 1999: 29-30).

<sup>33</sup> Recorde-se que, já no século anterior, era possível observar-se um interesse no universo plástico pela representação de crianças a brincar «reconhece-se nessas pinturas o cavalo de pau, o catavento, o pássaro preso por um cordão e, às vezes, embora mais raramente, o uso de bonecas» (Pereira, 2015: 174).

recomendados, e passaram a aplicar nos colégios a dança, a comédia, os jogos de azar, transformados em práticas educativas para auxiliarem na aprendizagem da ortografia e gramática» (Almeida, 1998: 21 *apud* Volpato, 1999: 31). Ainda neste período, Michel de Montaigne (1533-1592) enaltece o papel do jogo no desenvolvimento da linguagem e do imaginário, em particular, os consagrados à escrita (Kishimoto, s/d).

Visto à ocasião como uma tendência natural do ser humano, François Rabelais (1494-1553) entende o jogo como capaz de «gerar conversas, ilustrar valores e práticas do passado ou, até, para recuperar brincadeiras dos tempos passados» (Kishimoto, s/d: 119).

Com o século XVII e à luz dos ideais humanistas do Renascimento, observa-se uma expansão contínua de jogos didáticos ou educativos, a par do reconhecimento no âmbito da filosofia da importância da imagem<sup>34</sup> e dos sentidos<sup>35</sup> no processo de aquisição de conhecimento. Os jogos alcançam, à ocasião, grande popularidade quer no ensino da leitura, quer no âmbito da História, Geografia, Moral, Religião, Matemática, entre outras.

Na sequência da Revolução Industrial, do aparecimento da burguesia e da diminuição da mortalidade infantil, começa a ser visível, uma alteração gradual no modo de ver a infância que culminaria no seu reconhecimento no século XIX. Assim, «por volta do início do século XVII<sup>36</sup> (nalguns casos, mais cedo, noutras, mais tarde) [pode distinguir-se], uma interpretação completamente nova de “infância”, a qual criou de modo constante duas novas instituições culturais: um novo sistema de educação, o sistema escolar, e uma nova prática de leitura que produziu um mercado sem precedentes para os livros infantis» (Shavit, 2003: 23). Se, até então, a criança era vista como um adulto em miniatura (sem um sistema educativo próprio, nem livros dirigidos propositadamente a esta), um ser com uma atitude passiva, progressivamente esta passa a ser entendida como forma de deleite e distração dos adultos, uma fonte de companhia, seguindo-se um segundo paradigma, agora, instrutivo (no século XIX) que crendo na necessidade de educação e de disciplina (devendo, a criança, acatar as instruções dos adultos) que teria de ser levada a efeito pelo adulto, impõe e fomenta o nascimento e desenvolvimento de livros para crianças, entendidos como instrumentos pedagógicos. Deste modo, não é de estranhar a presença do castigo ou de uma intenção moralista nos contos de fadas, dado que, à luz da visão dominante da época, tornava-se imperativo «que a criança aprendesse uma lição

---

<sup>34</sup> Recorde-se o álbum *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de Jon Comenius.

<sup>35</sup> A respeito da importância da experiência na aquisição de conhecimento, é de assinalar o papel de John Locke (1632-1704) enquanto promotor do empirismo.

<sup>36</sup> Até então, «as condições de vida, incluindo uma elevada taxa de mortalidade infantil e uma curta esperança de vida, contribuíram para reforçar a ignorância conceptual da infância: a infância era um período demasiado «frágil» e as crianças que sobreviviam tinham de abandonar a infância muito cedo e entrar na idade adulta, porque a esperança de vida era particularmente curta» (Shavit, 2003: 24).

com cada acontecimento, experiência ou história» (*idem, ibidem*: 45). Desta forma, «os livros infantis deviam ser escritos sob a supervisão de adultos e deviam contribuir para o bem-estar espiritual da criança, [uma prática que a Zohar Shavit considera que] não mudou desde meados do século XVIII» (*idem, ibidem*: 50). Precisando um pouco mais a mesma afirma, de seguida, que «o que *mudou* foram as ideias específicas vigentes em cada período acerca da educação<sup>37</sup> e infância. Todavia, a ideia de que os livros têm de ser adequados do ponto de vista pedagógico e devem contribuir para o desenvolvimento da criança<sup>38</sup> tem sido, e ainda é, uma força dominante na produção de livros para crianças» (*idem, ibidem*: 50).

Com o advento do movimento científico no século XVIII, os jogos passam a explorar inovações<sup>39</sup>. Observa-se o desenvolvimento de novos paradigmas no ensino e a exploração crescente do jogo como instrumento de ensino, em simultâneo, com o desenvolvimento de jogos mecânicos e científicos, fruto do progresso da ciência e da técnica (Kishimoto, 1998).

Será com Friedrich Fröbel (1782-1852) que o jogo se torna um instrumento basilar na aprendizagem e no ensino. Até então, foram vingando concepções do jogo como forma de recreação, instrumento de ensino escolar ou meio de diagnóstico da personalidade infantil. Com Fröbel surge o “jogo educativo”, sendo este responsável pela criação dos *Kindergarten* (jardins de infância). Dirigidos a crianças com menos de 6 anos de idade, «a teoria froebeliana concebe o brincar como atividade livre e espontânea, responsável pelo desenvolvimento físico, moral e cognitivo, e os “dons” [como, por exemplo, cilindros, cubos, blocos de madeira] ou brinquedos são objetos que subsidiam as atividades das crianças» (Pereira, 2015: 182), uma perspectiva que marcará indelevelmente a reflexão pedagógica de Johan Dewey (1859-1952), Maria Montessori (1870-1952) e outros educadores do século XX (Pereira, 2015). O referido pedagogo alemão chama a atenção para o papel singular e inconsciente da mãe no desenvolvimento da linguagem, quando nomeia e brinca, de modo afetuoso, com partes do corpo do filho, bem como da pertinência do aprender pela ação e da imitação livre ou a partir de modelos no longo do desenvolvimento da criança.

O Romantismo (1836-1881) fará surgir um novo paradigma na relação da criança com o jogo ao entender a primeira como como um ser análogo à alma do poeta, um «ser que imita e

---

<sup>37</sup> Veja-se, por exemplo, o capítulo três onde discorremos com maior pormenor sobre o papel instrumental dos livros para crianças no período do Estado Novo.

<sup>38</sup> Trata-se, este último, de uma singularidade inegável (e, por vezes, mesmo dominante) em grande parte das obras analisadas nesta investigação, como, mais adiante, veremos, visível, por exemplo pelo elevado recurso a elementos interativos em livros de conceitos ou informativos como forma de aprendizagem de conteúdos de modo lúdico.

<sup>39</sup> «Precetores da época servem-se de imagens publicadas na Enciclopédia científica para criar jogos destinados ao ensino de ciências para a realeza e a aristocracia» (Kishimoto, 1998: 16).



brinca, dotada de espontaneidade e liberdade» (Kishimoto, s/d: 120). Este novo entendimento do comportamento lúdico como prazeroso, espontâneo e característico dos mais pequenos advém da teoria da recapitulação. Com efeito, a teoria da recapitulação ou do ativismo (1904) (Volpato, 1999), de Stacey Hall, correlaciona a infância do indivíduo com o desenvolvimento da civilização, isto é, com os estádios de desenvolvimento da raça humana, crendo que o jogo permite à criança experimentar a história da humanidade (Cordero, s/d: 12), na medida em que julga a infância como «idade do imaginário, da poesia, à semelhança dos povos dos tempos da mitologia» (Kishimoto, s/d: 121). No entanto, esta mesma teoria foi alvo de críticas, pois se, por um lado, se prendiam com o facto de a mesma ignorar o meio ambiente como uma variável a ter em consideração na análise do referido fenómeno, por outro lado, punham em causa «uma prisão estática relativamente maior ao passado do que ao próprio crescimento e desenvolvimento da criança no presente» (Bruhns, 1993 *apud* Volpato, 1999: 27).

Numa outra visão, defendida por Karl Gross, a da Teoria do Exercício Preparatório (1898) (Volpato, 1999) ou do Pré-exercício (Cordero, s/d), atribui ao jogo um cariz adaptativo, encarando-o como um veículo de «preparação para a vida séria» (Volpato, 1999: 27), por via do qual se «realiza preejercicios que contribuyen al desarrollo de funciones y de instintos aún no desarrollados y necesarios para la supervivencia de individuo y especie» (Cordero, s/d: 12). Assim sendo, «Gross retoma o jogo enquanto ação espontânea natural (influência biológica) prazerosa e livre (influência psicológica) e já antecipa sua relação com a educação (treino de instintos)» (Kishimoto, s/d: 121).

Estas duas últimas teorias, em conjunto com o reconhecimento do papel do jogo no âmbito da seleção das espécies de Darwin, atribuem maior relevância à conduta lúdica no seio da pedagogia e da psicologia.

Já no século XX, autores como Freud, Claparède, Erikson, Winnicott (*apud* Kishimoto, 1998) salientam a relevância do jogo no equilíbrio emocional da criança. Com efeito, na visão da psicanálise, o jogo é entendido como expressão de outros processos internos (Cordero, s/d). Na perspetiva de Freud (1856-1939), fundador da Teoria Psicanalítica, no seu trabalho em torno da fobia infantil (1920), por via do jogo concretizam-se dois processos: «uno, la realización de deseos inconscientes reprimidos cuyo origen está en la propia sexualidad infantil; y dos, la angustia que produce las experiencias de la vida misma. Mediante el juego el niño logra revivir experiencias angustiosas [por via de uma repetição compulsiva] que hacen que se adapte mejor a la realidad porque consigue dominar aquellos acontecimientos que en su día le dominaron a

él. Considera como característica fundamental del juego la catarsis [pela qual se ultrapassam sentimentos negativos relativos a experiências traumatizantes e a situações de ansiedade]» (Cordero, s/d: 13).

Deste modo, para Freud, «el juego ayuda al hombre a liberarse de los conflictos y a resolverlos mediante la ficción. La realización de deseos, que en adulto encuentran expresión a través de lo sueños, se llevan a cabo en el niño a través del juego [isto é, jogos simbólicos de substituição]» (Cordero, s/d: 12). No entendimento de Freud, o conceito de real é o verdadeiro opositor da brincadeira e não o carácter de seriedade.

Do ponto de vista da psicologia, em especial a de influência freudiana, é possível analisar a criança e compreender o seu comportamento por via do jogo infantil. Refira-se a conduta de Melanie Klein (1882-1960) que, interpretando o jogo como um meio de expressão natural, o usa como instrumento de diagnóstico de problemas da criança (Kishimoto, s/d).

Para Édouard Claparède (1873-1940), o jogo da criança deve ser entendido como um motor do autodesenvolvimento e, portanto, deve constar no processo de educação como sendo um instrumento natural de aprendizagem (*idem, ibidem*).

Erik Erikson (1902-1994) foi responsável por assinalar a existência de três fases no processo de desenvolvimento do jogo infantil. Numa primeira fase, a da Autoesfera, impera, no comportamento lúdico, os primeiros contactos e consequentes descobertas iniciais relativas ao próprio corpo, à relação com as outras pessoas e com os objetos circundantes. Segue-se a fase da Micro-esfera, na qual as operações lúdicas se resumem à manipulação de objetos por parte da criança na sua tentativa de descobrir as regras, as funções e as características dos mesmos, além de que «a criança irá conseguir dominar certas situações traumáticas, compensando-se com situações lúdicas (...) Uma criança com problemas dificilmente está disponível para brincar» (Pessanha, 2001: 32). No terceiro destes momentos, relativo à Macro-esfera, os mais pequenos interessam-se por partilhar brinquedos e materiais, dando início ao processo de relação com os outros. Desta forma, «através das suas experiências pessoais, a criança vai criando as suas próprias noções de espaço, integrando-se, de acordo com o seu meio e o seu estilo de vida» (*idem, ibidem*).

Na perspetiva da teoria cognitiva de Jean Piaget (1930), a ação lúdica permite a identificação do nível dos seus estágios cognitivos<sup>40</sup>, apontando para a existência de três tipos de

---

<sup>40</sup> Com efeito, «a origem das atividades lúdicas caminha com o desenvolvimento da inteligência vinculando-se aos estágios do desenvolvimento cognitivo. Cada fase do processo da evolução está relacionada a um tipo de atividade lúdica que se sucede da mesma forma para todos os seres.

estruturas elementares interligadas com os estádios de desenvolvimento por ele defendidos: o jogo de exploração ou de exercício, o jogo simbólico e o jogo de regras. Durante o período sensório-motor, que vai até ao segundo ano de vida da criança, as ações desta resumem-se a um «exercitar de condutas por simples prazer funcional ou prazer de tomar consciência dos seus novos poderes» (Piaget, 1971: 146-148 *apud* Silva, 2010: 152). Ausente de regras e símbolos, os jogos de exercício intentam a repetição de movimentos e gestos, como, por exemplo, emitir sons empurrar ou fazer rolar objetos, entre outros, ou a combinação de estruturas já adquiridas (Baranita, 2012).

No campo dos jogos simbólicos, observa-se a capacidade da criança em representar através da repetição e da reprodução por via do jogo de faz-de-conta, oriundo da distinção entre significante e o significado. Por via desta, a criança transforma a realidade envolvente, fazendo correções ou transformações ao sabor dos seus desejos. É o que acontece quando «a criança representa uma situação que presenciou; quando transforma um objeto noutra (vassoura em cavalo); ou quando usa a linguagem para expressar e comunicar com os outros» (Baranita, 2012: 40).

Já a respeito dos jogos de regras, comuns entre os 7 e os 11 anos, verifica-se que o prazer destes jogos advém do cumprimento das regras, caracterizando-se, igualmente, pela competição entre os seus jogadores.

Para o mesmo, a ação lúdica principia o desenvolvimento intelectual da criança e, como tal, deve constar como uma condição imprescindível à prática pedagógica, «já que quando joga assimila e pode transformar a realidade» (*idem, ibidem*: 40). De acordo com este psicólogo suíço, «las diversas formas de juego que surgen a lo largo del desarrollo infantil son consecuencia directa de las transformaciones que sufren paralelamente las estructuras cognitivas del niño» (Cordero, s/d.: 14). No entendimento do autor, jogar torna possível a compreensão do funcionamento da realidade externa e, segundo o mesmo, no jogo, prevalece a assimilação<sup>41</sup> sobre a acomodação<sup>42</sup> (Cordero, s/d; Cardoso, 2012), tornando possível a consolidação das aprendizagens realizadas.

Segundo Piaget (1896-1980), o jogo infantil está relacionado com o surgir da representação, a qual, por sua vez, acarreta uma função simbólica, predominante entre os três e

---

Curiosamente o lúdico desenvolve um papel fundamental na formação do ser, ato de ser uma necessidade do ser humano em qualquer idade, e não pode ser vista apenas como diversão» (Piaget, 1978: 97 *apud* Klein, 2016: 17).

<sup>41</sup> Por assimilação deve entender-se «o processo pelo qual a criança estabelece a sua maneira de pensar o mundo, adquirindo padrões e assimilando a informação adquirida [e selecionada naturalmente] no meio envolvente» (Pessanha, 2001: 34).

<sup>42</sup> A acomodação corresponde «ao processo pelo qual a estrutura e o organismo da criança se adaptam para enfrentar as exigências do meio, ou seja, aos ajustamentos do comportamento da criança para a resolução de problemas» (Pessanha, 2001: 34).

os quatro anos, isto é, a percepção da distinção entre significados e significantes. Portanto, é «esta presença da imitação em todas as formas de função simbólica que aparece sincronicamente ao longo do segundo ano (...) [que leva o autor a considerar] a imitação como um processo que assegura a transição entre a inteligência sensório-motora e a representação imaginada» (Fantin, 2000: 47), funcionando o jogo como um elemento «facilitador da transição do concreto para o abstrato» (Cardoso, 2012: 32). Desta forma, o autor considera que a criança tem um papel ativo no processo de aprendizagem<sup>43</sup>, encorajando a exposição da mesma a experiência novas e a novas formas de atuação no meio envolvente.

No âmbito da Teoria da Psicologia Cognitiva, o francês Henri Wallon (1879-1962) vê no jogo «uma forma de infração do quotidiano e suas normas» (Kishimoto, 1998: 10) e Jerome Bruner (1915-2016) entende-o como «poder de criar situações exploratórias propícias para a solução de problemas» (*idem, ibidem*: 10).

Para Wallon, o jogo é uma atividade espontânea e livre<sup>44</sup> e pode assumir quatro vertentes: jogos funcionais, jogos de ficção, jogos de aquisição e jogos de fabricação. Assim, numa primeira fase, dominada pelos jogos funcionais, a criança tira partido dos sentidos e de movimentos simples para, desse modo, conhecer o seu corpo, repetindo constantemente ações que lhe proporcionem prazer (Baranita, 2012). Por volta dos dois anos, a criança passa a tirar partido da imaginação para representar papéis oriundos do seu contexto social, por via dos quais «a criança consciencializa-se do outro e do seu Eu intelectual, físico e afetivo» (Baranita, 2012: 43), que caracterizam os jogos de ficção. Já os jogos de aquisição, presentes não só numa fase inicial, mas também ao longo da vida, advêm do facto de a criança necessitar de conhecer e compreender o mundo que a cerca, de que são exemplo os jogos de cartas, entre outros (*idem, ibidem*). Por último, os jogos de fabricação envolvem a transformação de objetos reais em brinquedos produzidos pela criança, que implicam ações como criar, juntar e/ou combinar e, como tal, advêm dos jogos de ficção.

Segundo Lev Vygotsky (1896-1934), a conduta lúdica da criança reflete o contexto histórico-social da mesma (1988, 1987, 1982 *apud* Kishimoto, s/d; Volpato, 1999), sendo que a aprendizagem ocorre na interação com o outro. No seu entendimento, o jogo colabora para o desenvolvimento da criança nos campos afetivo, social e cognitivo, dado que «favorece o

---

<sup>43</sup> Sabe-se, hoje, que um ambiente enriquecedor (dentro de um grau equilibrado) decorre, essencialmente, de dois importantes fatores: «a promoção de uma aprendizagem desafiante, com novas informações ou experiências e a existência de aprendizagem com a experiência, através de *feedback* interativo» (Cardoso, 2012: 58).

<sup>44</sup> Como tal, segundo o mesmo, qualquer tentativa de subordinação como meio para atingir um fim põe em causa o caráter do jogo (Volpato, 1999).

desenvolvimento do pensamento abstrato e o amadurecimento das regras sociais» (Baranita, 2012: 41), tornando possível ao professor a avaliação da criança e a compreensão dos conhecimentos consolidados por esta a cada momento. Assumindo-se como um agente ativo, durante o jogo, iniciado somente por volta dos três anos de idade da criança, esta última transforma as suas vivências numa nova realidade, construindo, conseqüentemente, novos conhecimentos. Para o referido estudioso russo, a brincadeira de faz-de-conta dá aso a uma Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), segundo denominação do autor. Assim, a brincadeira (em especial, a de imitação) cria uma zona de desenvolvimento proximal, isto é, «o desenvolvimento real relaciona-se ao desenvolvimento<sup>45</sup> completado pelas crianças, correspondendo ao que elas são capazes de fazer por si mesmas, às tarefas que conseguem realizar sozinhas. O nível de desenvolvimento potencial é determinado pelos problemas que a criança é capaz de resolver sob a orientação de um adulto ou com a colaboração de crianças mais capazes. Ou seja, um desenvolvimento que a criança ainda não consegue atingir autonomamente. A ZDP será, então, definida topologicamente como a distância entre o nível de desenvolvimento real e o potencial» (Deslandes, 2006: 57). Desta forma, através do brinquedo a criança age para além do comportamento habitual da sua idade, sendo capaz de modificar a realidade, pois «é na riqueza da sua vivência que a criança parte da experiência acumulada – na repetição das ações, nas palavras ouvidas, no compartilhar histórias, expressões, na forma de ver o mundo – num processo de combinar as experiências antigas com as novas, o que constitui o alicerce da criação» (Nascimento, 2014: 100). Encarado como um instrumento essencial para o desenvolvimento humano, a brincadeira de faz-de-conta introduz a criança no universo do imaginário e da fantasia, onde de tudo é capaz, assim em idade pré-escolar «a criança passa a agir com os objetos não apenas em função do que percebe, mas também do que deseja (...) [isto é] se relaciona com o objeto pelo que percebe de imediato e pelo que o objeto a motiva a fazer» (*idem, ibidem*: 102). Na verdade, nesta fase do desenvolvimento, o pensamento da criança afasta-se dos objetos reais, ou seja, esta é capaz de representar um objeto mesmo quando este está ausente, nesse momento «a linguagem entra em cena para mediar a separação entre o pensamento e os objetos, contribuindo para que o pensamento abstrato se desenvolva» (*idem, ibidem*: 103).

---

<sup>45</sup> Para Vygotsky, a aprendizagem antecede o desenvolvimento, como tal este último dá-se porque há aprendizagem, isto é, «a intervenção escolar intencional e metódica, personalizada na atuação do professor, tem uma função primordial no desenvolvimento cognitivo humano. A ação escolar e a aprendizagem se adiantam ao desenvolvimento cognitivo» (Deslandes, 2006).

No jogo, na perspetiva de Lev Vygotsky, subsistem como características essenciais<sup>46</sup>, a imaginação, a imitação e as regras, variando em intensidade de acordo com o desenvolvimento da criança. Com efeito, durante o período pré-escolar, «o pensamento afasta-se dos objetos da ação e começam a surgir mais ideias do que objetos. Nesta situação imaginária, a criança desempenha um papel e imita comportamentos de alguém ou de algo; logo esta imitação abrange de forma implícita regras de comportamentos» (Baranita, 2012: 42). Se, até aqui, a imaginação é evidente e as regras permanecem ocultas, o mesmo já não se verifica em idade escolar, sucedendo o oposto.

No entendimento deste estudioso russo, toda a situação imaginária já contém regras implícitas advindas de comportamentos sociais, que definem a relação da criança com o objeto e o papel que a mesma representa. De facto, «as ações e os modos sociais de utilizar os objetos, são aprendidos pelas crianças sob a orientação do adulto que muitas vezes oferece também modelos de ação (...) ao brincar, a criança tenta agir sobre os objetos como os adultos» (Volpato, 1999: 56-57). Como tal, o brincar, para Vygotsky, envolve regras ainda que ocultas e provenientes da própria brincadeira, podendo repetir regras de um comportamento real numa situação imaginária (Nascimento, 2014). Por outro lado, os jogos dominados por regras, para o autor, incluem, igualmente, uma situação imaginária (Vygotsky, 1994 *apud* Volpato, 1999).

Resumidamente, para Vygotsky e Daniil B. Elkonin (1904-1984) (seu seguidor), a brincadeira deve ser entendida como uma «situação imaginária criada pelo contacto da criança com a realidade social» (Kishimoto, 1998: 10).

Por via de uma conduta lúdica, a aprendizagem da língua materna ocorre mais rapidamente, assim o defende Jerome Bruner (1978, 1986, 1983, 1976 *apud* Kishimoto, s/d), pois, segundo o mesmo, é pela «ação comunicativa que se desenrola nas brincadeiras entre mãe e filho, que dá significado aos gestos e que permite à criança descodificar contextos e aprender a falar. (...) A mãe, ao interagir com a criança, cria um esquema previsível de interação, que serve de microcosmo para a comunicação e o estabelecimento de uma realidade compartilhada» (Kishimoto, s/d: 124). Além disso, para Bruner, fazendo uso da ação lúdica, «a criança poderá descobrir e praticar em segurança comportamentos e estratégias funcionais e também, por seu intermédio, resolver problemas» (Pessanha, 2001: 35).

---

<sup>46</sup> No seu entendimento, não podemos considerar o brincar como uma atividade necessariamente prazerosa, argumentando que há outros tipos de atividades que lhe podem produzir mais prazer, que nem todos os jogos causam prazer, bem como que há ainda aqueles jogos que se prendem essencialmente com o ganhar ou o perder, como um jogo de futebol (Nascimento, 2014).

## 2. Considerações teóricas sobre o livro-brinquedo: entre o brinquedo e o artefacto

Tal como procurámos explicitar num outro lugar (Martins, 2013), a par da contínua produção de edições para a infância dentro dos padrões tradicionais ou convencionais, por exemplo, com a resolução positiva de intrigas centradas em tópicos como a natureza ou os animais, protagonizadas por crianças ou animais, ou seguindo um percurso criativo alicerçado na reescrita de formas narrativas ou poético-líricas da tradição oral, por exemplo, entre outras, é cada vez mais habitual a aposta na ficcionalização de temas emergentes, fraturantes e/ou controversos como a morte<sup>47</sup>, a adoção<sup>48</sup>, o divórcio, a guerra<sup>49</sup>, as condições de vida modernas<sup>50</sup>, a sexualidade ou, mesmo, a homossexualidade<sup>51</sup> e questões relativas ao fomento da consciência ecológica<sup>52</sup>. Por conseguinte, em diversas obras,<sup>53</sup> é manifesta a desconstrução de estereótipos e de ideias pré-concebidas, intuindo-se, por vezes, o diálogo intertextual com a tradição e com outros textos literários, por via de estratégias como a paródia<sup>54</sup>, a hipérbole<sup>55</sup>, a alusão ou o “não-dito”, o *nonsense*<sup>56</sup>, a surpresa<sup>57</sup>, a subversão<sup>58</sup> e/ou transgressão, os jogos de palavras ou a troca/inversão de papéis, a ironia<sup>59</sup> e a sátira social, entre outras configurações da componente humorística (Ramos, 2010; Silva, 2010).

Uma outra prática comum no atual panorama da literatura para a infância prende-se com o «reforço da componente lúdica e/ou na exploração do sentido cómico, muitas vezes associado à crítica social» (Silva, 2010: 344), atitude aliás repetida na escrita para as crianças em Portugal desde a década de 60/70, como avançaremos mais adiante.

---

<sup>47</sup> Vide, por exemplo, *Para Onde Vamos Quando Desaparecermos?*, de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso, ou o *O Coração e a Garrafa* (2010), de Oliver Jeffers, ou mais recentemente, *Gato Procura-se* (2015), de Ana Saldanha e Yara Kono, volume distinguido com o Prémio Bissaya Barreto.

<sup>48</sup> Vide, a título exemplificativo, *Os Ovos Misteriosos* (1994), de Luísa Ducla Soares.

<sup>49</sup> Vide, entre outros, *A História de Erika* (2007), de Ruth Vander Zee, ilustrado por Roberto Innocenti.

<sup>50</sup> Vide, por exemplo, *O Mundo num Segundo* (2013), de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho, ou *Depressa, Devagar* (2009), dos mesmos autores, reconhecido em 2009 com o Prémio Nacional de Ilustração.

<sup>51</sup> Vide, por exemplo, *O Livro do Pedro* (2008), de Manuela Bacelar ou *Os Vestidos do Tiago* (2014), de Joana Estrela.

<sup>52</sup> Vide, de entre outros, o álbum *Trocoscópio* (2010), de Bernardo Carvalho, *A Grande Invasão* (2007), de Isabel Minhós Martins, ilustrado por Bernardo Carvalho, *O Rapaz que Gostava de Aves (e de Muitas Outras Coisas)* (2012), assinado pelos mesmos, ou, ainda, *Arrumado* (2017), de Emily Gravett.

<sup>53</sup> Vejamos, por exemplo, a produção literária de Manuel António Pina, Álvaro Magalhães, José Jorge Letria, António Torrado, entre outros.

<sup>54</sup> Vide, *O Novo Dicionário do Pai Natal* (2008), de Luísa Ducla Soares, ilustrado por Rita Madeira.

<sup>55</sup> Vide, entre outros, *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos* (2004, 7ª ed.), de Álvaro de Magalhães.

<sup>56</sup> Vide, *Ah!*, de Josse Goffin (2007).

<sup>57</sup> Vide, por exemplo, *Oh!* (2007), de Josse Goffin.

<sup>58</sup> Vide, por exemplo, o álbum *Os Três Terríveis Porquinhos* (2008), de Liz Pichon.

<sup>59</sup> Vide, por exemplo, *Rimas Perfeitas, Imperfeitas e Mais-que-perfeitas* (2009), de Alice Vieira e Afonso Cruz.

Em parte pela tradução de obras significativas estrangeiras clássicas ou contemporâneas (álbuns com ou sem texto ou de contos ilustrados, narrativos ou poéticos, não raras as vezes pelas mãos de editoras como a Bruúá, Orféu Mini ou a galega Kalandraka, por exemplo), mas também pela consolidação de autores que desde a década de 70 e 80 do século XX têm apostado em obras de potencial receção infantil, é cada vez mais evidente o interesse<sup>60</sup> e a importância política, comercial, escolar e cultural atribuídos à Literatura destinada à infância e o número de editoras especializadas nesta (Ramos, 2015; Silva, 2013). A estes feitos soma-se, também, o surgimento de relevantes criadores<sup>61</sup> que, nas últimas décadas, têm visto neste um público privilegiado, sem esquecer o aparecimento de prémios literários e de ilustração nacionais e internacionais e de seleções oficiais (como o Plano Nacional de Leitura) e a mostra ascendente de teses de mestrado e de doutoramento<sup>62</sup> inscritas neste domínio.

No que à materialidade e à construção destas obras diz respeito é inegável a presença dominante da ilustração, não raras vezes, de atraente complexidade e o cuidado acrescido com o *layout* do livro observado nos últimos anos, substantivado em formatos pouco convencionais, que tornam claro o trabalho cooperativo entre escritor, ilustrador, *designer* e, em certos casos, juntamente com a figura do engenheiro de papel (Ramos, 2005).

Seguidamente, centrar-nos-emos de um modo mais particular no livro-álbum, chamando a atenção para aspetos relativos à sua aceção e especificidades pelo exame global das suas origens, destacando algumas das obras que mais coadjuvaram no sentido do atual e granjeado reconhecimento institucional, comercial e académico.

Os estudos internacionais que se detêm neste formato editorial em especial, designadamente, Arizpe & Styles (2004), Díaz Armas (2006), Hunt (2010), Nikolajeva e Scott (2006), Nodelman (1990), Van der Linden (2007), entre outros, atestam as dificuldades inerentes à indicação de uma origem exata.

---

<sup>60</sup> Para uma análise mais particular *vide*, por exemplo, RAMOS, Ana Margarida (2010). "A Literatura para a Infância em Portugal: Últimas Tendências". RAMOS, Ana Margarida (2010). *Literatura para a Infância e Ilustração – Leituras em Diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 117-136 ou RAMOS, Ana Margarida (2015). "6x6: Um Balanço da ILiteratura Infantil Portuguesa Contemporânea". *RLLCGV*, XX pp. 211-222 ou, ainda, RAMOS, Ana Margarida; MADALENA, Emanuel e COSTA, Inês (coord.) (2019). *Tendências Contemporâneas da Investigação em Literatura para a Infância e Juventude*. Porto: Tropelias & Companhia.

<sup>61</sup> Destaque-se, a título exemplificativo, os nomes de Catarina Sobral, autora reconhecida com o Grande Prémio do Nami Concours, em 2013 e com o prémio Internacional de Ilustração da Feira do Livro Infantil de Bolonha, em 2014, ou o ilustrador André Letria, vencedor do Prémio do Nami Concours (2014), na Coreia do Sul, com o livro *A Guerra*, escrito por José Jorge Letria e editado pela Pato Lógico.

<sup>62</sup> Refira-se, por exemplo, a existência de Centros de Investigação que valorizam o âmbito investigativo da Literatura Infantil e Juvenil, em diferentes universidades portuguesas, como na Universidade de Aveiro, na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, na Universidade do Minho, ou, ainda, por exemplo, na Universidade de Évora.



Alguns consideram a vinda a lume do livro *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de Jan Amos Comenius<sup>63</sup> (1592-1670), onde a ilustração se distingue como instrumento determinante na «transmissão de saberes», e no «desenvolvimento educativo da criança» (Mayor, 2009: 26), o produto matriz que sintomatiza a sua origem. Outros julgam mais viável situar a sua nascença em meados (e finais) do século XIX, com o surgimento de editoras francesas como Hachette (1826) ou a Larousse (1852) que impulsionaram o seu desenvolvimento, bem como com as obras nas quais a relação texto e imagem assumiu outros contornos<sup>64</sup> (Rodrigues, 2009).

Assim sendo, Carina Rodrigues (2013) chama a atenção para obras como a de Heinrich Hoffmann (1809-1894), em particular o seu primeiro título *Der Struwwelpeter* (1845)<sup>65</sup>, a obra de Randolph Caldecott (1846-1886), figura vanguardista do encontro entre estas duas linguagens, revelando, até então, uma maior complexidade nesse âmbito, destacando, de igual forma, os amplamente difundidos contos da coleção inaugurada com “Pedrito Coelho”, de Beatrix Potter<sup>66</sup> (1866-1943), cuja edição original data de 1901.

No decurso da evolução da litografia no início do século XIX, o álbum passa a gozar de um forte interesse pela sua dimensão artística. Não obstante, a segunda metade do século XIX corresponde a um período de transferência do interesse em torno do álbum de receção adulta para aqueles que se dirigem à criança (Rodrigues, 2013). Graças aos avanços tecnológicos ligados à cromolitografia (1845) e à fotogravura (1872), o álbum expande-se, de forma notável, em França, na década de 60, graças, sobretudo, ao fenómeno das coleções (*idem, ibidem*). Destinadas a crianças entre os 3 e os 6 anos, séries como “álbuns Trim”, da editora Hachette, com *Pierre l'ébouriffé, Joyeuses Histoires et Images Drôlatiques pour Enfants de 3 à 6 ans*, conhecido por *Struwwelpeter* e traduzido por Louis Ratisbonne (de pseudónimo Trim) ou a coleção de “álbuns Stahl” (1862-1913), em particular a obra *La Journée de Mademoiselle Lili* (1862) combinam e articulam ilustração e discurso verbal «para imprimir acção e temporalidade» (*idem, ibidem*: 29).

Não podemos deixar de assinalar a opção pela impressão litográfica em páginas de grande formato, comuns nos anos 30, uma tendência por livros ilustrados de dimensões

---

<sup>63</sup> Autor que entendia o recurso à imagem como um modo de aprendizagem de fácil assimilação, pelo que foi da sua intencionalidade, na referida obra, tornar o estudo do latim menos entediante através da ilustração.

<sup>64</sup> Encarado como precedente do álbum para a infância é, também, o abecedário ilustrado, de Kate Greenaway (1846-1901), *An Apple Pie* (1866).

<sup>65</sup> Acrescentemos, ainda, que, nesta publicação, é, já, possível assistir-se a «(...) um diálogo pictórico-verbal particularmente notório» (Rodrigues, 2013: 28)

<sup>66</sup> Autora considerada responsável por definir o género literário para a infância, tornando possível, desde então, a distinção entre “livro ilustrado” e “álbum”, dada a presença de características inovadoras como a aplicação da imagem em elementos paratextuais, a predileção pela componente pictórica em detrimento do texto, a exploração visual da tipografia, entre outras características apontadas que correspondem, na passagem para o século XX, às especificidades próprias do álbum (Rodrigues, 2013).

superiores iniciada com a série *Babar* (1931), de Jean Brunhoff (1899-1937), que, apesar de ter sofrido uma redução de dimensões após a 2ª Guerra Mundial, regressou ao formato original com a sua reedição na década de 1980 (Powers, 2008).

Uma outra prática então vulgar era o recurso a fontes tipográficas autorais nas capas dos álbuns, por uma questão de simplificação decorrente da necessidade de separação de cores, singularidade que lhe conferia um cariz mais coeso<sup>67</sup>, à semelhança do explorado nos livros produzidos na Rússia pós-revolucionária, que influenciaram a série *Albums du Père Castor* (1932) (Powers, 2008). Pelas condicionantes vividas na 2ª Guerra Mundial, que levaram à necessidade de aproveitamento de sobras de papel, os livros para a infância sofrem uma redução de formato<sup>68</sup> e de volume, assumindo, então, uma escala mais convencional, sobretudo, em Inglaterra.

No contexto americano, o Modernismo europeu faz-se sentir pela primazia da comunicação visual e pela crescente autonomia do discurso imagético, perceptível desde os anos 30 no meio publicitário e na ilustração<sup>69</sup>, sendo, igualmente, assinalável a aposta na componente lúdica<sup>70</sup>. Já na década de 50, obras vanguardistas no anúncio de valores da sociedade pós-moderna que, ainda hoje, são consideradas clássicas<sup>71</sup>, emergem no cenário da literatura para a infância, conquanto se façam sentir limitações de natureza económica e a necessidade de um trabalho mais célere da parte do ilustrador. Sem esquecer trabalhos antecedentes significativos, alguns autores consideram que o nascimento do álbum, na aceção atual do termo<sup>72</sup>, se localiza precisamente na década de 60/70 do século XX, nos EUA e «em alguns países da Europa, como foi o caso do Reino Unido, da Alemanha ou, ainda, da França<sup>73</sup>, com a afirmação de

---

<sup>67</sup> A título exemplificativo, *vide*, por exemplo, *Giant Otto* (1936), de William Pène du Bois, entre outros. Talvez tenha sido esta a mesma motivação que levou ao cuidado na inserção dos títulos das capas de grande parte das obras de Gabriel Ferrão, editadas pela Editorial Infantil Majora, às quais faremos alusão mais adiante.

<sup>68</sup> Lembremos, por exemplo, os *Midget Books* da autoria de Trekkie Ritchie, com 85 x 65 mm, impressos numa única folha, a ser dobrada em 12 páginas, incluindo a capa.

<sup>69</sup> Lembremos, por exemplo, o trabalho de Paul Rand, na década de 50, que, entre 1956 e 1970, colabora em obras para a infância.

<sup>70</sup> Veja-se, a caráter exemplificativo, *The Adventures of Paddy Pork* (1968), um álbum visual de John Goodall.

<sup>71</sup> Salientamos, por exemplo, *Les Larmes de Crocodile* (1956) [*As lágrimas de Crocodilho*, 2010], de André François; *Little Blue and Little Yellow* (1959) [*Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, 2010], de Leo Lionni; *Die drei Räuber* (1961) [*Os Três Bandidos*, 2007], de Tomi Ungerer; *Where the Wild Things Are* (1963) [*Onde vivem os Monstros*, 2009], de Maurice Sendak; *There's a Nightmare in My Closet* (1968) [*Um Pesadelo no meu Armário*, 2009], de Mercer Mayer, ou ainda, *The Very Hungry Caterpillar* (1969) [*A Lagartinha Muito Comilona*, 2007], de Eric Carle.

<sup>72</sup> Para Teresa Duran i Armengol, a noção atual do termo álbum se, por um lado, compreende «(...) um livro ilustrado de gran formato com tapa dura, moi emparentado co libro de regalo e, por conseguinte, caro» (Duran Armengol, 2005: 212 *apud* Ramos, 2007: 27) fruto da obra *Histoire de Babar, le petit éléphant* (1931), de Jean Brunhoff, por outro, enquanto objeto potencialmente indicados aos primeiros leitores, onde texto e imagem se complementam, um conceito conquistado nos anos 30, resulta da coleção *Albums du Père Castor*, de Paul Faucher. Mas será nos anos 60, com a conjugação dos contributos da produção massificada, bem como da linguagem cinematográfica e da publicidade, que se edifica a noção de álbum como hoje conhecemos, se encarado como um resultado de uma «polifonia de significados» (Duran Armengol, 2005: 212 *apud* Ramos, 2007: 27).

<sup>73</sup> Sendo que Rodrigues (2013) refere, também, a Itália.

nomes que, ainda, hoje são referências e dos quais se destacam Maurice Sendak, Mercer Mayer ou Leo Lionni» (Ramos, 2009: 2).

Nos anos seguintes à segunda grande guerra, a edição para a infância irá atravessar um frutuoso período que, em termos práticos, se traduzirá numa amostra de acabamentos, formatos e de encadernações inovadores e diversificados e por uma cisão com normas e convenções tradicionais, «por um distanciamento do realismo e pela paródia, pelo jogo e pela multiplicação de sentidos, pela hibridez genológica e por uma consciência linguística, bem como pelo diálogo intertextual e pela implicação não rara do leitor» (Rodrigues, 2013: 37), sobretudo a partir de 1960 por influência do Pós-Modernismo<sup>74</sup>. Contudo, o acesso a um maior número de obras, visível a partir dessa década, sobretudo em resultado de coedições internacionais (que se repercutem em preços mais acessíveis), implica uma menor qualidade no que à reprodução das cores diz respeito (anteriormente de maneira artesanal), bem como aumenta a permeabilidade ao «perigo de que cada vez mais “produtos imitativos” e medíocres inundassem o mercado, e menos editores estivessem dispostos a assumir riscos e apoiar estilos ou ideias originais e incomuns» (Powers, 2008: 101).

A ilustração acaba, de facto, por alcançar um estatuto de primazia (ou, mesmo, de exclusividade), face a um texto cada vez mais aparado e breve, nos álbuns publicados a partir dos anos 80 do século passado. Será, igualmente, a partir desta data que a investigação académica começa a centrar a sua atenção na relação dialógica imagem/texto e passa a assumir a ilustração como um objeto de estudo particular (Mourão, 2010).

Assim e tal como procurámos dar a saber noutro lugar (Martins, 2013), as obras editadas no começo deste século apresentam uma forte carga imagética, realizada com técnicas e estilos múltiplos, que, como sugerimos, a par do trabalho notável de ousadas editoras consagradas à “pequena edição”<sup>75</sup>, aplicadas na conquista de uma «liberdade artística<sup>76</sup>» e na divulgação de novos talentos, de obras estrangeiras e na tradução ou na «reedição de textos esquecidos garantindo a sobrevivência de géneros pouco comerciais» (Mourão, 2010: 47), confluíram na reconhecida legitimação da ilustração. Na verdade, podemos constatar que grande parte das edições gráfica e/ou literariamente mais ousadas de autoria portuguesa contemporânea têm vindo a lume muito pela vontade e/ou a iniciativa de editoras

---

<sup>74</sup> Sobre as características do álbum pós-moderno, *vide*, por exemplo, COLOMER, Teresa, KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina & SILVA-DÍAZ, Cecilia (coord.) (2010). *Cruces de miradas: nuevas aproximaciones libro-álbum*. Caracas Barcelona: Banco de libro/Gretel ou, ainda, SILVA-DÍAZ, Ortega C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tese de doutoramento. Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona.

<sup>75</sup> Como as Edições MeMo, a editora Media Vaca ou, ainda, a editora Kalandraka, entre outras.

<sup>76</sup> Lembremos, por exemplo, entre outras, as obras de Katsumi Komagata (1953-), Květa Pacovská (1928-) ou Bruno Munari (1907-1998).

independentes, como a Bruáa, a Pato Lógico, a Orféu Mini ou a Planeta Tangerina, por exemplo, facto – importa sublinhar – decorrente não apenas da consciência das lacunas existentes no âmbito em causa, no mercado editorial português, mas também na linha do meritório trabalho de edição de algumas editoras reconhecidas, como, por exemplo, a Editorial Caminho que, durante anos, pela mão do seu editor Dr. José Oliveira, foi construindo um admirável catálogo de obras para a infância e a juventude.

Desta forma, as variadas manifestações estéticas consubstanciadas em livro que compõem a atual literatura para a infância têm-se pautado por um crescente experimentalismo e dinamismo, conjuntura que incita a uma contínua e assídua reflexão teórica e analítica, numa tentativa de sistematização (processo nem sempre simples ou claro) das suas tendências mais recentes (Ramos, 2017).

Complexa e plural, a literatura que tem na criança o seu preferencial destinatário extratextual tem sido alvo de interesse de investigadores de distintas áreas. A diversidade inerente a esta produção estética exige, com efeito, a mobilização de conhecimentos não apenas do âmbito dos estudos literários – note-se que, por exemplo, a relevância e o papel determinante de que se revestiu a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) na legitimação deste sistema literário –, e das técnicas de análise textual, mas também de outros domínios também aí fundamentais como o *design* e a ilustração (para que se interprete com rigor a composição imagética e/gráfica dos volumes), além da psicologia do desenvolvimento, se colocarmos especial ênfase no próprio processo recetivo e na mediação de leitura. No que concerne a este aspeto, importa não descurar a importância do desenvolvimento cognitivo infantojuvenil (estádio de desenvolvimento da personalidade) no próprio desenvolvimento da leitura (estádio de desenvolvimento e tipo de leitura), como dilucida, por exemplo, Gomes (1996).

Na verdade, a literatura de potencial receção infantil contemporânea tem trazido a lume, nas últimas décadas, um conjunto de obras deliberadamente inovadoras e sofisticadas<sup>77</sup> face à configuração conservadora e tradicional do livro para a infância referimo-nos aqui, particularmente, ao formato do códice<sup>78</sup>. Como afirma Sara Reis da Silva, nas mais diversas formas, os últimos anos da edição para a infância, têm-se distinguido pela aposta em volumes

---

<sup>77</sup> Numa referência à edição para a infância na contemporaneidade, Tony Watkins e Zena Sutherland (1995) defendem que uma das suas tendências atuais passa pela «proliferation of 'speciality' Books: toy Books, board Books, Books that are merely games, and Books created by paper engineering, all of which run the gamut of quality» (Watkins e Sutherland, 1995: 321).

<sup>78</sup> Por códice entenda-se o formato tradicional do livro, organizado em cadernos, ligados entre si por cosedura e encadernação.

visualmente «atraentes<sup>79</sup> e inovadores» (Silva, 2016: 426), muitas vezes, «transpondo fronteiras, denegando modelos ou (pré-)conceitos ou assimilando/assumindo traços de outros objetos associados não apenas às vivências da criança, mas também à arte» (Silva, 2016: 426). Deste modo, este universo tem-se caracterizado por uma efervescência criativa (Rodrigues, 2017; Linden, 2007) que tem dado a conhecer diversas publicações que, fruto de um especial investimento/experimentação gráfico(a) no que respeita à materialidade do livro e à sua construção, não raras vezes, com repercussões assinaláveis no que à sua leitura diz respeito, divergem do modelo tradicional do livro e obrigam o leitor a explorar a obra como um todo<sup>80</sup> (Linden, 2007). Detendo uma influência decisiva ao nível da construção de sentido, a materialidade destes objetos gráficos é substantivada em características singulares que se repercutem na *performance* do leitor (Martins, 2016: 260). Exige-se um maior grau de envolvimento e de cumplicidade na articulação de códigos, que «whether intended for teaching, entertainment, or aesthetic sensibility, the use of movable paper devices demands the reader interact with the book's content and make the experience more memorable» (Rubin, 2005 *apud* Novo *et al.*, 2016: 527).

Alvo de diversas mutações ao longo da sua História<sup>81</sup>, o objeto-livro tem suscitado a quebra da rigidez da leitura e da bidimensionalidade da página, motivando a surpresa e a curiosidade e alterando o processo de leitura. Na perspetiva de Barbara Kiefer (2008), a metamorfose a que o álbum foi sujeito até aos nossos dias resulta de fatores de índole social, cultural e tecnológica, não sendo, portanto, de estranhar o aparecimento de novos formatos e a adulteração contínua da sua configuração. Deste modo, trata-se da continuação de um longo processo de transfiguração no qual os artistas jogam com e contra a tradição (Pelachaud, 2010), dado que «play, a sense of irony, subversion of convention and other aspects of the postmodern picturebook can be found in many eras» (Kiefer, 2008: 20).

No entendimento de Ana Paula Mathias de Paiva (2013), tem-se observado «uma [clara] valorização do design de produto em edições voltadas sobretudo a crianças – como no caso de livros-brinquedo» (Paiva, 2013: 595), editadas no século XXI, defendendo, ainda, que, neste período, as publicações têm-se servido, essencialmente, de um «apelo tátil, visual» (*idem*,

---

<sup>79</sup> Como defendem Ana Paiva e Amanda Carvalho, trata-se de um tipo de livro que «não fica indiferente aos olhos da criança» (Paiva e Carvalho, 2011).

<sup>80</sup> Este entendimento da obra como um objeto coeso entre todas as partes tem reminiscência no movimento *Arts and Crafts*, de acordo com Alan Powers, como tal «o projeto deveria apresentar unidade em todos os seus elementos, desde o tamanho da página e layout, até a escolha de papel, tipografia, ilustração e encadernação» (Powers, 2008: 42).

<sup>81</sup> Uma realidade, igualmente, assinalada por Ana Paula Mathias de Paiva: «o livro mudou, e as maneiras de ler e de perceber o livro infantil também. Ademais, ocorreram grandes desenvolvimentos na indústria gráfica e no design de produto» (Paiva, 2013: 590).

*ibidem*: 596) e sensorial para captar a atenção dos seus leitores. Com efeito, a produção editorial recente inscrita na literatura para a infância, mais particularmente, no que ao livro-álbum diz respeito, tem vindo a demarcar-se pela sobrevalorização da materialidade<sup>82</sup> das suas obras, conferindo-lhes um maior grau de interatividade, quer por via do conteúdo, quer por via da forma (Novo *et al.*, 2016: 256) e ludicidade<sup>83</sup> e uma dimensão física, experimental/laboratorial (Ramos, 2017; Mociño-González, 2018). Em muitas das edições mais recentes de álbuns para a infância, «playfulness is often expressed through their materiality, their quality as an artifact» (Nikolajeva, 2008: 57). Basta lembrar, a título exemplificativo, os livros em forma de peluche ou os livros com rodinhas, entre outros. No entendimento de Michel Melot, se, durante um longo período, a História do livro assentava, essencialmente, na sua dimensão textual (no seu conteúdo), nos últimos tempos, têm sido especialmente valorizadas a sua condição material, a forma, a anatomia e a morfologia deste objeto estético (Melot, 2004 *apud* Pelachaud, 2010: 430). Para Isabel Mociño-González, «la búsqueda de nuevas textualidades en las que predominan las lecturas sinestésicas o multisensoriales han demostrado múltiples implicaciones en las prácticas lectoras» (Mociño-González, 2018: 72), esclarecendo, ainda, depois de enumerar um conjunto variado de tipologias inscritas neste universo plural, que «(...) los álbumes y los libros ilustrados configuran un tipo de lectura en la que los contenidos se ponen al servicio de la interacción, la exploración y lo experiencial, puesto que cada lector/a responde desde la propia experiencia y conocimiento a la exigencia de cooperación, acción y participación en el proceso de construcción de sentidos» (Mociño-González, 2018: 72).

Na verdade, a personalidade camaleónica do livro-álbum (Rodrigues, 2017) «(...) offer an extraordinary opportunity to explore the boundaries and possibilities of books as material objects» (Rozario, 2012: 151). Para esta última, a materialidade do livro «(...) whether physical or represented, is a significant part of storytelling and intrinsic to how text is read and, indeed, absorbed and rewritten (...) yet it is the ability to synthesize this materiality with narrative itself that distinguishes picturebooks, particularly through reader-protagonists who, in the art of reading, collapse the boundaries between the physical object being read and the narrative. In this

---

<sup>82</sup> Na verdade, segundo Maria Madalena da Silva, no seu artigo «Da materialidade ao sentido: uma proposta alternativa de leitura dos primeiros livros para crianças», inscrito no volume *Primeiros Livros Primeiras Leituras* (2017) «há, quer no ato de criação quer no ato de leitura, um diferente envolvimento do corpo, diferentes velocidades, diferentes implicações do imaginário e da individualidade do criador. A própria diferença dos materiais onde se inscrevem os grafemas (da pedra à madeira, do papiro e ao papel), a disposição gráfica (do *volumen* – rolo egípcio, que se desdobrava horizontalmente para permitir a leitura de uma escrita disposta em colunas, ao formato do códice, precursor do livro atual) implicam atos físicos distintos, que hoje culminam no livro digital. (...) quando falamos de álbuns infantis é impossível não perceber de imediato o quanto a materialidade é fundamental nesses livros» (Silva, 2017: 37).

<sup>83</sup> Sophie van der Linden segue de perto esta visão «le secteur du livre-jeu, du livre d'activités ou du livre pour jouer s'est considérablement développé ces dernières années» (Linden, 2011: 93).

way, picturebooks call attention to the potential synergies of narrative and materiality» (Rozario, 2012: 165).

Precisamente pela preponderância de uma série de componentes de natureza paratextual relativos à materialidade<sup>84</sup> e/ou formato do livro e à sua construção importantes do ponto de vista semiótico, Ana Paula Mathias de Paiva (2013) identifica no livro para a infância contemporâneo uma experiência multidimensional, onde se conjugam três linguagens distintas: o texto escrito, a ilustração e a componente gráfica ou material. Num artigo que tem por título *Les Nouveaux Livres-objets*, Florence Gaiotti, Chantal Lapeyre-Desmaison e Brigitte Marin refletem precisamente sobre a dimensão material, referindo que «mais, paradoxalement, alors même que se dessine pour lui un avenir virtuel, le livre n'est plus seulement un médium, il dépasse aussi ses propres limites et attire l'attention sur sa matérialité, sa densité physique, sa position dans l'espace» (Gaiotti, Lapeyre-Desmaison & Marin, 2014: 4).

Nas múltiplas variações ou experimentações que o livro-brinquedo pode assumir, é evidente um exercício de busca constante pela novidade ou surpresa e o convite a uma dimensão afetiva (emocional) e performativa da leitura (Ramos, 2017), aspetos, igualmente, assinalados pela estudiosa brasileira que vê nesta estratégia uma forma de sedução para a leitura do livro. Segundo esta última, «a influência da publicidade impulsiona igualmente o uso hábil de elementos que provocam emoção no consumidor, ou que valorizam um prazer e bem-estar, ou ainda que estampam materiais da moda e inovações chamativas (...) Assim, as pessoas são seduzidas pela “conveniência da novidade” em toda ação que inclui compra» (Paiva, 2013: 275).

Ainda que a ânsia pela transposição dos limites e características formais do livro convencional tenha uma origem já antiga (aspeto que tentaremos tornar claro na segunda secção da presente investigação), a atestar, também, pelas exposições que lhe têm sido dedicadas, torna-se inevitável correlacioná-la com a necessidade sentida pelo mercado editorial de «potenciar ao máximo a sua especificidade [do livro enquanto objeto]» (Taberner-Sala, 2017: 183), perante «a erupção dos suportes visuais e de leitura no écran, eminentemente interativa» (*idem, ibidem*). Em entrevista a Marcelo Simoneti, André Letria defende, aliás, que a sobrevivência dos livros de papel deverá provir da sua produção como objeto de arte<sup>85</sup>. Efetivamente, a necessidade de

---

<sup>84</sup> Como defende Maria Nikolajeva, «in fact, the material form of the picturebook is its inherent element, in which minimal change results in the distortion of the work of art» (Nikolajeva, 2008: 59).

<sup>85</sup> Informação retirada de <http://www.latercera.com/noticia/andre-letria-futuro-los-libros-pasa-trabajarlos-objetos-arte/>, no dia 30-09-2017. Recorde-se, igualmente, a perspetiva de Gaëlle Pelachaud a respeito da proximidade da componente interativa destes volumes com os novos meios de comunicação afirma que «la structure interactive des livres animés offer des possibilité de manipulation et de jeu que nous pouvons

resgate do cunho criativo e experimental do livro, entendido como uma espécie de “rematerialização” deste objeto (Pelachaud, 2010), tem sido apontada como uma tradução em papel do multimédia, originando “livros mágicos” ou “livros animados”, de difícil catalogação/sistematização (Pelachaud, 2010).

Todavia, num outro volume publicado, posteriormente, em 2016, intitulado *Livres Animés: Entre Papier et Écran*, Pelachaud põe em causa esta relação sequencial. Fazendo uma incursão pela História do livro animado (artefacto substantivado diversamente), a autora dá a conhecer as particularidades dos diversos mecanismos gráficos e/ou técnicos, em contraponto com o universo das novas tecnologias, deixando, no final, a questão «le livre papier n’était-il pas déjà le précurseur de l’interactivité au Moyen Âge?» (Pelachaud, 2016: 227). Além disso, segundo a mesma investigadora, não deixa de ser significativo o facto de as criações ou traduções para écran serem, atualmente, menos rebuscadas do que os livros-objeto de papel (*idem, ibidem*). A explicação para esta discrepância advém, no seu entendimento, da experiência e da prática dos criadores (ou mesmo, dos engenheiros) de papel, dos realizadores de filmes de animação ou de jogos de vídeo. Para Gaëlle Pelachaud (2016), seria mais profícuo, por conseguinte, o diálogo de saberes entre os profissionais acima enunciados e os novos criadores relacionados com a emergência de novos media/suportes digitais e informática. Para Euriell Gobbé-Mévellec, no seu artigo *Du papier au numérique, du tangible au tactile: rupture ou continuité de l’album?*, «non seulement chaque avancée technologique est l’occasion pour lui de renouveler ses propres formes, mais au-delà de cela, on constate que les principes qui gouvernent depuis un siècle l’évolution de l’album sont extrêmement proches de ceux qui fondent la plupart des médias numériques: l’interactivité, l’immersion, l’imbrication du ludique et du narratif» (Gobbé-Mévellec, 2014: 37). Fazendo referência ao álbum *It’s a book* (2011), de Lane Smith, Euriell Gobbé-Mévellec conclui dizendo que «les avancées de la technologie n’ont en rien entamé la magie du livre, les bibliothèques existent toujours – c’est là que s’en va le singe, privé son livre -; les médias coexistent parce que les usages et les usagers sont différents» (Gobbé-Mévellec, 2014: 39). Em suma, como defende Gaëlle Pelachaud (2010), não podemos esquecer que, contrariamente ao computador, o livro é um objeto orgânico.

---

retrouver des films d’artiste et les nouveaux medias» (Pelachaud, 2010: 429), defendendo que estes volumes atuais têm vindo a tornar-se «un médium de créativité» (Pelachaud, 2010: 434) e que a sua resistência deverá passar por torná-lo um objeto dotado de movimento (Pelachaud, 2010).



Não obstante a falta de interesse, durante um longo período, no domínio investigativo e dos estudos literários em torno destes artefactos<sup>86</sup>, em 1993, por iniciativa do colecionismo privado, surge a primeira associação internacional (*The Movable Book Society*) dedicada à descoberta e listagem de livros que se distinguem pela inovação estética e pela promoção de um contacto ativo e participativo do leitor (Trebbs, 2012). No seguimento desta aproximação, começam a surgir diversas exposições por todo o mundo, assentes numa perspetiva histórica e na divulgação das estratégias de interação possíveis, a que Portugal<sup>87</sup> não ficou alheio.

No decurso da crescente valorização da materialidade do suporte, resultante da abertura a outras artes como a escultura, a arquitetura, ou o origami, por exemplo, aliadas a um fácil acesso a uma vasta oferta de materiais, de processos de impressão e encadernação, é observável a concretização de obras, não raras vezes, de assinalável complexidade e sofisticação, onde se constata a alteração das condições habituais de leitura<sup>88</sup> e do papel, normalmente, passivo atribuído ao leitor (Pelachaud, 2016; Ramos, 2017; Trish & Montanaro, 2001). Defendendo que a configuração física do livro se encontra, na atualidade, em processo de plena mutação, Gaëlle Pelachaud explica que «l'artiste s'approprie les techniques de reproduction des textes et des images, invente des systèmes de reliure en fonction de l'architecture du livre» (Pelachaud, 2010: 433).

Ornadas por características atípicas, as obras vindas a lume nos últimos anos inscrevem-se na senda de um crescente interesse pela linguagem visual, gráfica e material do livro, cuja variedade de designações reflete a manifesta hesitação terminológica relativa a estes objetos, «sendo algumas propostas quase intraduzíveis (...) veja-se que incluem elementos muito diferenciados que vão desde o material utilizado no fabrico dos livros, aos destinatários preferenciais, incluindo os usos das publicações e o seu conteúdo» (Ramos, 2017: 60). As dificuldades de categorização destas produções são notórias, decorrendo igualmente do hibridismo destas publicações que, se, durante anos, se limitavam à exploração,

---

<sup>86</sup> Um afastamento que Ana Margarida Ramos (2017) crê dever-se, não raras vezes, à escassa ou parca componente textual em muitas destas obras, mas também fruto de uma «variedade infindável de propostas editoriais» (Ramos, 2017: 13), postura que se coaduna com o defendido por Jacqueline Reid-Walsh «traditionally, overviews of the field of children's literature criticism have not included the topic of movable books. The place of these unusual Books tends to be marginalized in histories of Anglo-american children's literature – perhaps because their narratives tend to be minimal and rarely of purely literary interest, or perhaps because movable books are generally difficult to classify due to their complex, hybrid nature» (Reid-Walsh, 2018: 21). Note-se, ainda, que, durante muito tempo, estes volumes estiveram ausentes também dos acervos bibliográficos. Refira-se, por exemplo, que a Biblioteca Nacional de França passa a incluir volumes desta natureza somente a partir de 2008 (Trebbs, 2012).

<sup>87</sup> No contexto nacional, merecem referência a exposição “A saltar do livro. Livros Pop-up”, que esteve patente na Biblioteca Nacional de Lisboa, entre 17 de maio e 9 de setembro de 2016, bem como a exposição decorrida em 2017, em Oliveira de Azeméis, entre 22 de abril e 27 de maio, na Biblioteca Municipal Ferreira de Castro, intitulada “O universo encantado dos livros Pop-up. Das técnicas de construção a novas formas de leitura”.

<sup>88</sup> Perspetiva similar ao defendido por Gaëlle Pelachaud que afirma «ces nouveaux ouvrages exigeante une nouvelle reliure» (Pelachaud, 2010: 433).

maioritariamente, de apenas um mecanismo por livro, agora, conjugam, muitas vezes, vários mecanismos bidimensionais e tridimensionais num só volume, convertendo-o num objeto de inesgotável prazer estético (Sánchez, 2015).

Jacqueline Reid-Walsh segue de perto esta visão multidimensional destes volumes ao considerar que «interactive or movable books are unusual artifacts, hybrid objects that look like Books but are actually part story, part images, part game or toy» (Reid-Walsh, 2018: 1), explicando mais à frente que «these uncommon formats in turn elicit complex types of interactions from a reader, who is also a viewer and a player. When one “reads” a movable book, then, he/she engages with the object in a multimodal experience through sight and touch. By physical engagement with the object, we create an illusion of or enable actual movement» (Reid-Walsh, 2018: 23). Assim sendo, a mesma entende aquele que prefere apelidar de livro móvel como «a combination of different kinds of artifacts – book, visual print, paper toy, and game – brought together in innovative forms» (*idem, ibidem*) e não apenas um tipo de objeto. Ana Paula Mathias de Paiva crê que o livro-brinquedo não se resume somente a «um modismo ou a uma improvisação do modelo de livro tradicional infantil» (Paiva, 2013: 272). Ao invés, vê neste «um tipo de livro com especificidades, que vem se serializando. Liberto de certos parâmetros formais presentes na estrutura do livro típico, e muito dependente do valor objetal» (*idem, ibidem*: 272), situando-se num limbo entre o objeto livro e o objeto brinquedo (Tavares e Souza, s/d: s/p). Como afirma Maria Nikolajeva, «in postmodern aesthetics, the boundary between art and artifact becomes vague. A vast output of products nowadays lies in the borderline between books and toys, employing cut-outs, flaps, and other purely material elements that add to the playful dynamics and demand a certain degree of interaction to engage the viewers and make them cocreators» (Nikolajeva, 2008: 67). Para Sara Reis da Silva (2018), «a visão ou concepção multissensorial do livro para a infância, e a sua consequente apreensão por via dos sentidos (...) definindo-se também pelo “*mix*: livro+objecto+ação» (Silva, 2018: 103), numa perspectiva idêntica à de Paiva e Ramos (2016: 195), operação à qual adicionamos, ainda, a parcela literatura (em alguns destes volumes), gera múltiplos processos de comunicação, de interação ou de cooperação com versões de um texto literário (...)» (*idem, ibidem*).

A atração dos leitores pelo desconhecido/inesperado ao virar da página contribui para a tradicional popularidade destes “livros-vivos”, de acordo com Parreiras (2006), aproximando-o da aceção de brinquedo e do domínio do entretenimento. Na verdade, o livro-brinquedo é um objeto estético cuja configuração particular nos remete, não raras vezes, para áreas distintas

como o cinema, o teatro, a publicidade, o jogo, a embalagem e/ou objetos de uso quotidiano (brinquedos e acessórios lúdicos) produzidos em série (Paiva, 2013: 114), aspetos que seguem de perto uma tendência contemporânea que tem vindo a valorizar uma «estética da mercadoria» (*idem, ibidem*: 617) e que atrai facilmente «consumistas modernos apressados e ávidos por novidades e tecnologias» (*idem, ibidem*: 602). Como assiná-la Ana Margarida Ramos, «habitualmente situada fora do domínio literário, associada ao livro-brinquedo e ao livro-jogo, pela componente de manipulação e de interação física que exige ao leitor, a edição de livros-objeto também não está isenta de implicações comerciais, aproveitada por produtos de *merchandising* associados a imagens tipificadas e globalizadas, nomeadamente de marcas como a Disney, a Mattel ou outras» (Ramos, 2017: 41), que atraem os mais pequenos e apelam ao consumo, ao desejo de comprar o livro (Evalte, 2014).

Na verdade, nem todos os livros-brinquedo auferem a mesma qualidade literária e estética, resumindo-se alguns dos seus exemplares a um objeto de consumo, a obras estilisticamente simplificadas, cuja componente visual funciona «como um forte canal de espetacularização» (Paiva, 2013: 601), que, em resultado dos processos de produção gráfica, dá lugar a obras que «podem inclusive chamar mais a atenção dos adultos (consumidores de fato) do que das crianças» (*idem, ibidem*: 601). Por tais motivos, nem todos se inscrevem no domínio restrito da literatura, enquanto sistema semiótico, sendo talvez mais adequada, nestes casos, a opção pela sua inserção no domínio mais abrangente dos “Livros infantojuvenis” (Gomes, 1996) ou dos “livros para crianças” (Cerrillo, 2003), ainda que os limites, muitas vezes, entre estes dois universos sejam ténues e facilmente questionáveis (Gomes, 1996). Convém não esquecer que a literatura ou texto literário<sup>89</sup>, como afirma Aguiar e Silva, «constitui uma unidade semântica, dotada de uma certa intencionalidade pragmática, que um emissor/autor realiza através de um ato de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus recetores/leitores descodificam utilizando códigos próprios» (Silva, 1990: 574-575). Assim, para além da parca dimensão estética, em concreto, não apenas visual, mas também literária, de alguns dos livros-brinquedo, convém lembrar que muitos destes volumes se caracterizam por um intuito informativo<sup>90</sup> ou de transmissão dos primeiros conceitos como as cores, as formas, os números ou de conteúdos um pouco mais vastos «relacionados com

---

<sup>89</sup> Recorde-se que o texto literário goza de um certo grau de ficcionalidade, se socorre de regras morfológicas, estilísticas e articulações sintáticas, se distingue como uma unidade orgânica e polifónica e pela intertextualidade, onde a abundância de espaços em branco e de interstícios exige uma cooperação ativa e interveniente do seu leitor (Martins, 2011).

<sup>90</sup> Mais adiante, teremos oportunidade de dar a conhecer que, numa fase inicial da História do livro-objeto, estes possuíam, igualmente, um propósito educativo, neste caso, tratava-se de obras potencialmente dirigidas ao leitor adulto, recorde-se a título exemplificativo, os livros *lift-the-flap* dedicados à anatomia humana do século XVI.

aprendizagens, circunstâncias ou contextos particulares» (Silva, 2017c: 43). Do ponto de vista recetivo, trata-se de volumes que têm nos pré-leitores ou nos leitores iniciais o seu destinatário potencial, sendo alguns dos quais oriundos de narrativas clássicas da literatura para a infância. De acordo com Bettina Kümmerling-Meibauer e Jörg Meibauer (2005), estes livros aproximam-se do campo da “pré-literatura” assumindo-se como um instrumento importante no processo de aquisição de competências de literacia. Deste modo, estes livros funcionam como «books that introduce young children to the book format, challenges verbalization, show a variety of illustrations, stresses the joint work of reading between adult and child, and stimulates imagination. By paying attention to the sequence of pictures, the rudiments of narrative structure are already being put into place» (Kümmerling-Meibauer e Meibauer, 2005: 343).

De um modo geral, estes livros informativos ou livros de conceitos<sup>91</sup>, no nosso país, maioritariamente traduzidos e de autoria estrangeira, variam entre a afinidade com o álbum-portefólio e o álbum-narrativo de estrutura muito simples e linear (Bastos, 1999; Silva, 2017c). Com efeito, uma das tendências atuais da literatura de preferencial receção infantil, 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, mais adiante, 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» (*idem, ibidem*: 91). Noutros casos, situam-se «numa espécie de entre-caminho no qual se cruzam o educativo e o literário<sup>92</sup>, e conseqüentemente a leitura prática ou «eferente» e a leitura estética» (Rosenblstt, 2002 *apud* Silva, 2017c: 44) aspetos que dificultam a determinação terminológica destes livros.

Este hibridismo é uma singularidade igualmente destacada por Sophie Van der Linden: «la frontière entre le livre documentaire et le livre de fiction tend à s’effacer et il faut reconnaître que, solvant, ces ouvrages apportent, de part de point de vue du narrateur, une vision realiste et riche de sens, tandis que les images privilégient une grande ouverture sur l’imaginaire. De plus,

---

<sup>91</sup> Note-se, contudo, que, atendendo à inteligência prática da criança nos primeiros anos de vida, estes livros «are better used as tools for supplementing and reinforcing direct experiences, not as substitutes for them (...) concept books may become an importante part of a child’s print-rich environment, especially if they are used by adults to stimulate their child’s language rather than to teach concepts» (Carlson, s/d: s/p).

<sup>92</sup> Note-se que, no século XIX, dá-se o aparecimento daquilo que Zohar Shavit designa por histórias instrutivas, isto é, «uma espécie de manual de estudos da Natureza, Geografia ou História disfarçados de ficção, combinando deste modo a instrução com o divertimento. Não visava especialmente instilar moralidade mas sim substituir manuais maçadores e utilizar «construtivamente» o tempo livre das crianças» (Shavit, 2003: 192).

une tendance recente consiste à la publication d'ouvrages de premiers apprentissages très proches du livre d'art. Ces croisements entre les genres s'ils sont réussis, ne peuvent qu'enrichir la lecture» (Linden, 2011: 51). No que respeita à componente visual, podemos dizer que, nestes últimos livros em particular, esta segue de perto o referente real, distinguindo-se, regra geral, por cores vivas e contrastantes com o fundo, tendo em vista uma fácil identificação e a aprendizagem de vocabulário, surgindo, normalmente (mas não obrigatoriamente), acompanhada de uma legenda nominal (ou de frases curtas de cariz descritivo). Estas referências nominais encontram-se agrupadas por temáticas ou reunidas por alguma relação de familiaridade, não obstante o escasso texto e a ausência de uma narrativa na maioria dos casos.

É precisamente o acentuado propósito lúdico<sup>93</sup> destas obras (particularidade que funciona como um elemento aglutinador deste universo editorial composto por objetos díspares e surpreendentes), distinto das demais publicações pelo fator surpresa<sup>94</sup>, decorrente do modo como «bookish format conceals unbookish characteristics» (Opie and Opie 1975: 1055 *apud* Reid-Walsh, 2018: 18), que o conhecido engenheiro de papel Robert Sabuda nomeia de “momento Oh!”, que caracteriza o vasto e inesgotável universo de livros-brinquedo (Sánchez, 2015; Trebbi, 2012) e que transforma os seus leitores «into an emotionally reactive spectator» (Reid-Walsh, 2018: 221). Na opinião de Marta Sánchez, (2015), na sua tese de doutoramento intitulada *¡Pop-up! La arquitectura del libro móvil ilustrado infantil*, o trabalho do engenheiro de papel deve, deste modo, passar pela combinação equilibrada entre a ilustração, os elementos interativos (de natureza mais mecânica do que escultórica) e a tridimensionalidade, com os quais este criador joga com os conceitos de antes e depois e mostra ao leitor aquilo que o mesmo é capaz de fazer (Sánchez, 2015). 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 (*idem*,

---

<sup>93</sup> Note-se, contudo, que a leitura *per se* já pressupõe uma relação de proximidade com o jogo, como, aliás, defende Sophie van der Linden «la lecture elle-même peut devenir un jeu. D'ailleurs, de nombreuses théories analysent la lecture littéraire selon les principes du jeu. (...) En multipliant les représentations du jeu, les auteurs incitent leur lecteur à faire de sa lecture un jeu: d'observation, de reconnaissance, de références, et, bien entendu jeux de mots et d'images qui invitent l'enfance à quitter le confort (et la passivité) de l'histoire racontée et le place dans une position fructueuse qui aboutit nécessairement à une amélioration de ses compétences de lecture» (Linden, 2011: 93). Denise Escarpit reconhece igualmente esta proximidade com o jogo, em particular, no que respeita à leitura do álbum, «jeu de puzzle pour reconstituer les narrations déconstruites, mais aussi jeu de rôles où l'on s'identifie aux personnages ou au narrateur, jeu de stratégie pour débusquer les pièges du texte et de l'image. Mais ces jeux ont un objectif supérieur: alors qu'on redoute, ou deplore, une perte de la pratique de la lecture chez les enfants de la vidéosphère, l'album contemporain, dans sa complexité référentielle et constitutive, postule et aide à construire un lecteur cultive, expert, un véritable lecteur de littérature» (Escarpit, 2008: 331).

<sup>94</sup> Como salienta Margaret R. Higonnet, «if recognition is a principle of delight in all mimetic literature, as Aristotle argues, surprise is a second principle of delight in children's literature» (Higonnet, 1987:40).

*ibidem*). 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: 70) e que, no caso dos livros com estruturas tridimensionais (*pop-up*), se torna possível a compreensão da geometria espacial tal como os vídeo jogos propiciam a apreensão da representação espacial do espaço virtual.

A dimensão lúdica, independentemente do discurso verbal, assevera, ainda, a inclusão do leitor, que pode ser mais ou menos experiente (Tavares e Souza, s/d: s/p) e contribui, no nosso entender, igualmente, para a emancipação dos seus leitores. Com efeito, como assinala Ana Paula Mathias de Paiva, «o texto literário tem de ser pensado em função do seu leitor. E se hoje há livros para bebês, é para eles que o texto tem de ser feito e, naturalmente, os autores deste segmento vão ter de pensar em formas de oferecer determinados papéis e/ou ações aos leitores-apreciadores, que já são previstos no ato de suas criações – e na perspectiva interna de seus textos, ilustrações ou interações» (Paiva, 2013: 590). Esta investigadora acrescenta mais adiante que, no que respeita, particularmente, ao livro-brinquedo, este «vem sendo concebido para um tipo de leitor-apreciador e para desapegar o livro de uma obrigatoriedade automatizada» (*idem, ibidem*: 625).

Concebidos como objetos multifacetados que se «leem também com as mãos» (Tabernero-Sala, 2017: 185), os livros-brinquedo variam, portanto, entre a exploração de jogos de movimento ou de transformação de imagens pelo recurso a estratégias bidimensionais ou planas (livros *pull-the-tab*<sup>95</sup>, livros *lift-the-flap*<sup>96</sup>, por exemplo), a construção de sistemas tridimensionais (livros *pop-up* que variam entre os de uma única peça ou os de peças adicionadas), a exploração de modos distintos e atípicos de encadernação (*flip-book*, os livros *turn-up* ou livros *mix-and-match*<sup>97</sup>, os livros-acordeão<sup>98</sup>, por exemplo), ou, por último, o recurso a materiais incomuns ou

---

<sup>95</sup> Vide, por exemplo, o artigo *Tirar, Descobrir e Interpretar: Una Caracterización del Libro Pull-the-tab*, da nossa autoria e realizado conjuntamente com Sara Reis da Silva, inscrito no volume *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil: ANILIJ*, ISSN 1578-6072, N.º 16, 2018, págs. 141-152.

<sup>96</sup> Vide, por exemplo, o artigo da nossa autoria «Histórias Surpreendentes: para uma Caracterização do Livro *Lift-the-flap*», publicado, em 2017, na Revista *Devir Educação* V.1 n.º 2, <http://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR>.

<sup>97</sup> Vide, por exemplo, o artigo de Ana Margarida Ramos (2016) «On the Liminality of the Picturebook: the Case of Mix-and-match Books» *In History of Education & Children's Literature*, XI, 1, pp. 205-213 ou, ainda, um outro de Carina Rodrigues «Do Livro-álbum ao Livro brinquedo: Tobias às Fatias e outros Livros "Fatiados"», inscrito no volume organizado por Ana Margarida Ramos, *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*, editado em 2017.

<sup>98</sup> A este respeito, importa fazer referência à comunicação *O Livro-acordeão para a Infância: Contributos para a sua Caracterização*, inserida nos II Encontro Imaginários Iluminados Era uma vez... a Literatura para a Infância, na Escola Superior de Educação, do Instituto Politécnico de Viseu, realizada a 17 de novembro de 2017. Refira-se, ainda, o artigo de Ana Margarida Ramos «Desplegar Lecturas: Panorama de la Edición de Libros-acordeón en Portugal», inscrito no volume *El Objeto Libro em el Universo Infantil. La Materialidad en la Construcción del Discurso*, editado por Rosa Tabernero Sala, em 2019.

inesperados (livros táteis<sup>99</sup>, livros sonoros<sup>100</sup>, livros olfativos, livros-fantoches<sup>101</sup>, por exemplo) (Pelachaud, 2010, 2016; Trebbi, 2012; Sánchez, 2015).

No universo editorial, são vários os termos usados para nomear estes volumes, desde livro móvel, livro animado<sup>102</sup>, livro interativo ou tridimensional, passando por *movable books*<sup>103</sup>, *mechanical books*, *toy-books*<sup>104</sup>, *novelty books*, *livre jeu*<sup>105</sup> até livro-objeto<sup>106</sup>, por exemplo, entre outros. Todavia, a denominação mais generalizada passa pelo termo *pop-up* que, na verdade, corresponde a apenas uma das tipologias, em concreto, aquela que se restringe à exploração de elementos tridimensionais que fazem a ilustração “saltar da(o) página/livro” (Pelachaud, 2016; Trish & Montanaro, 2001; Ramos, 2017; Sánchez, 2015). Na ausência de uma denominação consensual suficientemente abrangente, consideramos mais adequada a expressão de índole mais lata ou abrangente livro-brinquedo, atendendo à prevalência de uma dimensão lúdica e de uma apreensão mais livre e próxima/palpável/física, como a de um brinquedo que deixa de ser um mero objeto quando usado numa ação do brincar. Como defende Ana Paula Mathias de Paiva, «não é um livro para ser visto apenas ou prioritariamente nas mãos alheias, ou para ser resguardado do toque como edição delicada, ou mesmo protegido dos usos, experimentações e sensações. Pelo contrário (...) são livros no processo de adaptação para a ação do ler-

---

<sup>99</sup> A este respeito, mencione-se a comunicação *Histórias na Ponta do Dedo: Contributos para uma Caracterização do Livro Tátil para a Infância*, inserida no I Encontro Imaginários Iluminados Era uma vez... a literatura para a infância, na Escola Superior de Educação, do Instituto Politécnico de Viseu, realizada a 30 de setembro de 2016.

<sup>100</sup> *Vide*, por exemplo, o artigo de Diana Maria Martins e Sara Reis da Silva (2017) «Histórias “de ouvido”: Contributos para uma Caracterização do Livro com Som», inscrito no Livro de Resumos alargados de comunicações aceites e apresentadas no II ENJIE-Encontro Nacional de Jovens Investigadores em Educação, realizado nos dias 2 e 3 de junho de 2017, na Universidade do Minho (Braga).

<sup>101</sup> *Vide*, por exemplo, o artigo de Diana Martins e Sara Reis da Silva (2017) «Histórias Vivas: Contributos para uma Caracterização do Livro-fantoches», inscrito no volume *Primeiros livros Primeiras leituras* (2017), coordenado por Ana Cristina Vasconcelos, Marta Neira Rodríguez e Sara Reis da Silva e editado pela Tropelias & Companhia.

<sup>102</sup> Na sua definição de livro-animado, Sophie Van der Linden (2007) destaca essencialmente a adição de mecanismos que permitem dar movimento e tridimensionalidade a determinados elementos.

<sup>103</sup> Jacqueline Reid-Walsh prefere o termo *movable books*, para designar esta ampla gama de livros incomuns dado que «it suggests both the books' interactive design as well as the activities reader-viewers need to perform in order to engage with the artifact and thereby set their reading – and their book – in motion» (Reid-Walsh, 2018: 18), assim os «movable books exploit this idea of movement in a heightened manner, both in terms of what a reader must do with the object in order to access its contents and what the artifact itself is designed to be able to do when touched. Movable books require specific, intensive, and sustained interactions from a reader-viewer» (*idem, ibidem*: 17).

<sup>104</sup> De acordo com Ana Paiva e Amanda Carvalho, as expressões *toy book* e *play book* são comuns no contexto americano para designar de livros onde se ensina a criação de brinquedos, bem como em «livros infantis que disponibilizam extras e presentes, como personagens acoplados às histórias em maletinhas ou mochilas estilizadas, livros sensoriais – sobretudo sonoros e táteis, livros com movimento no estilo *scanimation*, livros produzidos para o toque e a interação, livros *pop up* cujas montagens criam cenários para jogos, brincadeiras, convivências, manipulação de peças, desempenho de regras sobre impressões de tabuleiros ou teatros, além dos livros de jogos psicomotores em esquemas de ábaco, quebra-cabeças, escreva e apague e similares» (Paiva e Carvalho, 2011: 16).

<sup>105</sup> No seu volume *Je Cherche un Livre pour un Enfant: Le Guide des Livres pour Enfants de la Naissance à 7 Ans* (2011), Sophie Van der Linden faz uma breve incursão pelo universo editorial destes livros incomuns que a mesma apelida de *livre-jeu*, tendo por base um conjunto exemplificativo de obras compostas por múltiplas estratégias onde se incita a uma leitura lúdica. De acordo com esta estudiosa francesa «un livre n'est pas seulement fait pour lire des histoires. Il peut aussi receler mille pistes de jeux et d'activités. Certains livres s'affichent résolument comme supports de jeux, en cela ils sont intéressants car ils permettent une fréquentation récréative. D'autres, sans s'être à proprement parlé des livres-jeux, permettent ou appellent une lecture ludique. Les pédagogues le savent depuis longtemps, jouer est une affaire sérieuse qui conduit le lecteur vers de nouvelles compétences et un nouveau rapport au livre» (Linden, 2011: 90).

<sup>106</sup> Sophie Van der Linden considera que um livro-objeto se distingue dos demais pela sua natureza híbrida, que oscila entre o brinquedo e o livro «présentant des objets associés à un livre ou bien des livres accueillant en leur sein un objet en trois dimensions (peluche, figurine en plastique, etc.)» (Linden, 2007: 24).

brincando<sup>107</sup>» (Paiva, 2013: 112), portanto, potencialmente dirigidos a pré-leitores e a leitores iniciais<sup>108</sup>. Para Jacqueline Reid-Walsh (2018), cada um destes livros, que a autora prefere nomear de *movable books*, convoca um modo de leitura particular e distinto, de acordo com os mecanismos gráficos usados em cada artefacto, cujos passos são delineados *a priori*. Assim sendo, de um modo geral, «the “reader” must approach all these types of movable books more like they would a game, toy, or puzzle if they hope to understand the words and images and even the distinctive format of the artifacts. To do so, the reader-viewer must play or experiment with moving the various components, thereby acquiring a kind of sensivity to and knowledge of the diferent formats of movable books» (Reid-Walsh, 2018: 18). Como afirma Ana Paula Mathias de Paiva, o brinquedo «deve ser usado, manipulado, explorado. O brinquedo, na infância, uma vez materializado no livro, não deve negar o prazer<sup>109</sup> e o desejo. (...) Se é livro-brinquedo deve mesmo ser feito para o brincar, deve criar unidade entre manifestação de uma presença objetal que interessa à criança e a representação de um código que lhe será útil» (Paiva, 2013: 243). É precisamente pela dimensão prazerosa que a leitura literária se distingue das demais, como refere Aguiar e Silva: «o leitor procura e lê o discurso literário, porque sabe (ou pelo menos supõe) que ele propicia um encontro de prazer» (Aguiar e Silva, 2011: 125). Credo firmemente na importância de componente lúdica, que defende, aliás, como antecipadora da leitura-prazer, José António Gomes dá um exemplo bastante ilustrativo do que é uma má conduta para quem pretende favorecer a ligação afetiva aos livros e ao ato de ler: «pobre do álbum infantil que se não desgaste nas mãos dos pequenos leitores e venha, em vez disso, a morrer, corrompido pelo pó, no cimo da estante, ou fechado na arrecadação de materiais do jardim-de-infância, com o argumento de que é caro e os meninos o estragam!» (Gomes, 1996: 30).

Deste modo, importa, desde já, tornar claro que, com a designação livros-brinquedo, pretendemos referir-nos aos volumes cuja configuração gráfica – ao nível da dimensão/do formato (variável e, por vezes, próximo do universo infantil), do material (tecido, plástico ou esponja, por exemplo), da adição de estratégias gráficas/mecânicas (abas, discos giratórios, por exemplo) – se distingue das mais comuns, revestindo-se de uma notória essência lúdica,

---

<sup>107</sup> Ana Paiva e Amanda Carvalho (2011) defendem que talvez esta tendência de interligação entre ler e brincar seja um elemento caracterizador da Educação Infantil deste século, para a qual o livro-brinquedo «pode trazer questões relevantes para uma experiência lúdica formadora, lúdica-pedagógica» (Paiva e Carvalho, 2011: 46).

<sup>108</sup> Note-se, contudo, que estas publicações não se restringem a um público específico, podendo interessar a leitores menos ou mais experientes, devendo apenas ter-se o cuidado de não se colocar em risco a segurança dos mais pequenos. Fora esse requisito, entendemos tal como Ana Paula Mathias de Paiva (2013) que qualquer menção à idade recomendada apenas serve como guia ou elemento orientador.

<sup>109</sup> Perspetiva similar tem José António Gomes sobre o livro para a infância, defendendo que «tome o livro a forma que tomar, é imprescindível que se apresente como um objeto agradável e capaz de proporcionar prazer sobretudo ao público para que foi concebido: a criança» (Gomes, 1996: 49).



experimental e/ou interativa (favorecendo, assim, a sensorialidade e a psicomotricidade) (Paiva, 2013). Ressalve-se, todavia, que os aspetos diferenciadores dos livros-brinquedo nem sempre são visíveis de imediato na capa, no formato ou no modo de encadernação, cingindo-se, quase sempre, somente ao miolo, ou seja, o «formato de capa nem sempre é alterado ou projetado para uma objetiva relação com o apelo “brinquedo”» (Paiva, 2013: 167).

Ainda que partilhando algumas afinidades com certas construções ficcionais que, por exemplo, questionam a fixidez narrativa no que respeita à própria sucessão actancial, convém ressaltar que, enquanto o livro-jogo se encontra sujeito a regras ou a pressupostos de leitura e manuseio, no livro-brinquedo, sobressai, sobretudo, o carácter livre<sup>110</sup>, inerente também ao próprio potencial contacto físico. Com efeito, note-se que o brinquedo, por si só, pressupõe uma relação íntima com a criança e caracteriza-se por uma indeterminação, sinónimo também de liberdade e espontaneidade, quanto ao seu uso (Kishimoto, 2000).

A configuração provocadora dos livros-brinquedo é, em certa medida, “inquietante”, na medida em que convida à aproximação, à intervenção, ao toque, «à ação antes mesmo da mediação adulta» (Paiva, 2013: 100), substantivando-se num objeto cuja aparência insinua um «brinque comigo» (*idem, ibidem*: 112), fator que, em última análise, reclama a implicação do leitor na construção do(s) sentido(s) enquanto agente/cocriador. Assim, no que respeita à caracterização do leitor dos livros-brinquedo, importa, talvez, citar Jacqueline Reid-Walsh que reconhece neste uma espécie de espetador/observador ativo: «a reader-viewer must determine how to engage with the book – and experimenting with different approaches is part of the game. Such a game requires cunning as well as strategy, because reader-viewers often must discover hidden movable dimensions within the conventionally packaged “book” format» (Reid-Walsh, 2018: 18). Para Ana Paula Mathias de Paiva, este processo de “ler brincando” faz do leitor do livro-brinquedo o «protagonista do aprendizado» (Paiva, 2013: 581). Daí a sua convicção de que este objeto «deve ser resistente e feito para estar ao alcance das mãos infantis, rompendo com um antigo preconceito de que criança estraga o livro quando lê sozinha (...)» (*idem, ibidem*). Assim, de um modo geral, «a experiência estética, compartilhamentos – entre o que o autor criou e o leitor sente –, a reconstrução ou formação de intenção diante da obra, apropriações para o objeto livro: tudo, reunido, pode vir a criar um conteúdo via sentimento de experiência vivencial» (*idem, ibidem*: 589). De acordo com Euriell Gobbé-Mévellec, «l'album hérite également des médias numériques un certain rapport distancié au savoir. La remise en question de la

---

<sup>110</sup> Informação veiculada por Sara Reis da Silva sobre o livro-jogo e recolhida aquando dos encontros “The child and the book”, na Universidade de Aveiro, decorridos entre 26 e 28 de março de 2015.

notion d'oeuvre, d'auteur, de vérité, trouve une résonance particulière dans le livre pour enfant qui s'amuse souvent à déconstruire la relation adulte savant/enfant ignorant» (Gobbé-Mévellec, 2014: 38). Reconhecendo nestas obras um posicionamento mais equilibrado do adulto relativamente à criança, Sandra L. Beckett (2012) defende, aliás, que o livro-objeto ou de artista inscrito na literatura para a infância pode ser, igualmente, um catalisador de uma interação cooperativa entre leitores adultos e crianças. Efetivamente, «their books encourage communication and playful interaction between adults and children. Because artists' books often have interesting three-dimensional formats that appeal to a variety of senses, they can have immense appeal even for young toddlers. They level the playing field, empowering children and adults more equally. The reader/viewer is invited to become author/storyteller and each reading can produce a new version of the story. A profound complicity exists between artist and reader. The innovative picturebooks of these artists have a universal language that appeals to all ages and cultures» (Beckett, 2012: 78).

Na verdade, parece-nos ser precisamente a vertente tátil, física e sensorial o principal aspeto diferenciador destes volumes, uma visão claramente próxima com o defendido por Ana Paula Mathias de Paiva: «a pulsão que move a aproximação do leitor ao livro-brinquedo parece ser um desejo de ação e reconhecimento, convidativo à exploração espontânea via manuseio» (Paiva, 2013: 83). Na sua opinião, o livro-brinquedo apresenta uma inegável proximidade física com o livro-objeto, auferindo, portanto, «uma irrevogável vocação experimental, além de um lugar de transição de uso, com função de entreter, alegrar, levar à ação e ao conhecimento, pela plasticidade gráfica e artística, *performance* e tecnologias adaptadas a uso de interagir e brincar» (*idem, ibidem*: 76). Com efeito, segundo a mesma, o livro-brinquedo constitui um verdadeiro desafio editorial, na medida em que se trata de um tipo de livro que «deve ser divertido, performático, manipulável, e funcionar como um acontecimento, uma engrenagem à ação da imaginação e uma experiência objetal lúdica que provoque ou incremente habilidades e competências» (*idem, ibidem*: 374).

Recorde-se que o brinquedo pressupõe uma manipulação ausente de regras pré-determinadas, ou seja, uma indeterminação/abertura quanto ao uso e uma relação próxima com a criança<sup>111</sup>, sendo um objeto concebido ou somente utilizado como tal (Fantin, 2000; Ferland, 2006b; Kishimoto, 1998). De facto, o brinquedo é entendido como um instrumento que incita à brincadeira, um objeto substituto dos objetos reais e que depende do uso e do prazer

---

<sup>111</sup> Na verdade, o brinquedo faculta à criança ações no domínio sensório-motor, simbólicas ou baseadas num sistema de regras que funcionam como um convite à exploração lúdica (Silva, 2010).

para existir como tal<sup>112</sup>, uma vez que «o brinquedo não faz a brincadeira e a brincadeira nem sempre requer brinquedos» (Ferland, 2006b: 122), funcionando, ainda, por vezes, como um mediador na interação com os outros<sup>113</sup> (Fantin, 2000). Em termos genéricos, o brinquedo é «um suporte que manifesta seu caráter mesmo quando não está em atividade» (*idem, ibidem*: 59). No entanto, dependendo do contexto em que é usado, um mesmo objeto pode assumir-se como um brinquedo ou como material pedagógico. Com efeito, nas ocasiões em que o intuito de aprendizagem de conceitos ou de desenvolvimento de competências prevalece, o objeto brinquedo perde o seu caráter lúdico e passa a assumir-se como material pedagógico.

No que respeita à relação que a criança estabelece com o brinquedo, é possível verificar que, numa primeira fase, o brinquedo, enquanto objeto, comanda o comportamento das crianças mais pequenas, prevalecendo sobre a imagem ou significado. Neste período, a situação imaginária encontra-se explícita, enquanto que as regras que norteiam as ações permanecem ocultas. Com o crescimento da criança, sucede-se o oposto, ou seja, a imagem ou significado condicionam o uso do objeto, até que «a ação regida por regras [explícitas] começa a ser determinada pelas ideias e não pelos objetos» (Vygotsky, 1984: 111 *apud* Fantin, 2000: 44) e a situação imaginária relativa ao jogo encontra-se, então, oculta.

O brinquedo pode, igualmente, ser visto como um objeto cultural<sup>114</sup>, provindo de um determinado contexto histórico-social, uma vez que abarca os elementos culturais e tecnológicos advindos desse mesmo contexto (Kishimoto, 1998; Fantin, 2000). Com efeito, o brinquedo corporiza a forma como os adultos interpretam o mundo dos mais pequenos, refletindo «os conhecimentos sobre a criança disponíveis numa determinada época» (Brougère, 1998a:4), e assume a configuração que os mesmos interpretam como exigível aos olhos da criança<sup>115</sup>. Acresce o facto do referido objeto conservar, igualmente, os valores, o modo de pensar e de agir daquele que lhe deu forma, tendo por base a memória e a imaginação do seu criador<sup>116</sup>. Deste modo, além do contexto atual, o brinquedo reflete «uma visão idealizada do passado do adulto»

---

<sup>112</sup> Efetivamente, o termo brinquedo, além de contemplar os objetos desenvolvidos pelos adultos, envolve, igualmente, outros que a criança é capaz de conceber ou de investir de um sentido lúdico. É precisamente o facto de os objetos de uso doméstico se assumirem como brinquedos, uma vez imbuídos de uma função lúdica, que torna impossível uma história do brinquedo. De modo análogo ao jogo, o brinquedo não se restringe a uma categoria singular de objetos (Jaulin, 1979 *apud* Kishimoto, 1998).

<sup>113</sup> Ao mesmo tempo que se pode considerar o brinquedo como uma «ponte importante entre si e o mundo real» (Silva, 2010: 158).

<sup>114</sup> Para Brougère, o brinquedo é um objeto «rico de significados que permitem compreender determinada sociedade e cultura» (1997: 8 *apud* Volpato, 1999). Também não podemos esquecer que a cultura lúdica, à semelhança da cultura em geral, é o resultado da interação social, ou seja, que advém do contacto com o outro.

<sup>115</sup> Efetivamente, será «através do brinquedo que a criança constrói as suas relações com o objeto – de posse, de utilização, de abandono, de perda – que, no fundo, constituem, igualmente, as interações que ela realizará com outros objetos futuramente no seu dia a dia» (Brougère, 1995 *apud* Silva, 2010: 158).

<sup>116</sup> Com efeito, o brinquedo torna visível o imaginário quer da criança, quer do adulto que lhe deu forma (Kishimoto, 1998).

(Kishimoto, 1998: 19), assumindo-se como um objeto no qual «a imagem também deve seduzir o adulto e representar sua relação com a infância» (Fantin, 2000: 58).

Até ao século XVIII, os brinquedos eram usados de modo indistinto por ambos os sexos, e tanto por adultos como por crianças. Contudo, com a chegada do capitalismo, o evoluir da industrialização e a atribuição de fins lucrativos ao brinquedo, este «subtrai-se ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais» (Benjamin, 1984: 68 *apud* Volpato, 1999: 66), afastando-se progressivamente, durante o século XIX, do aprazível tamanho diminuto. Deste modo, «o que antes era motivo de profundas relações familiares, com valores e sentidos culturais muito significativos, torna-se objeto destinado a um público alvo, com um fim em si mesmo» (Volpato, 1999: 66).

Maioritariamente, estes artefactos produzidos pelos adultos abrangem indicações quanto ao uso, idade, sexo, número de participantes ou tempo de duração do jogo, que, não raras vezes, «introduzem [os mais pequenos] no mundo do trabalho e das funções do adulto» (Santin, 1990: 26 *apud* Volpato, 1999: 67). Com efeito, através de miniaturas de objetos dos adultos, a criança imita comportamentos sociais comuns no seu quotidiano (Volpato, 1999). Consequentemente, por via dos brinquedos e dos jogos, os pais<sup>117</sup> incutem os modos de agir e as preferências comuns de cada sexo (*idem, ibidem*).

Observa-se, hoje, portanto, uma crescente homogeneização do brinquedo, que apela a um consumidor internacional e ignora as particularidades dos cidadãos de cada país, facto advindo de uma realidade pré-fabricada criada pela indústria dos brinquedos (Benjamin, 1984 *apud* Volpato, 1999; Kunz, 1994 *apud* Volpato, 1999).

No entanto, como salienta Benjamin, «é a imaginação da criança que transforma os objetos dados pelo adulto em brinquedos» (Benjamin, 1984 *apud* Fantin, 2000), «nunca se deixando subjugar pelo conteúdo imaginário do brinquedo» (Benjamin, 2005: 93 *apud* Silva, 2010: 159). Efetivamente, se, como exposto anteriormente, o brinquedo depende do uso e do prazer para existir como tal, é o sentido lúdico que lhe é incutido que confere o estatuto de brinquedo aos brinquedos particularmente criados para a criança, e os distingue de meros objetos (Kishimoto, 1998). De acordo com Francine Ferland (2006), um bom brinquedo deve incentivar a criança a agir, explorar, imaginar, construir e facultar-lhe prazer.

---

<sup>117</sup> A este respeito, convém recordar que o brinquedo corresponde à «materialização de um projeto adulto destinado às crianças (portanto vetor cultural e social)» (Brougère, 1997 *apud* Volpato, 1999: 68), ou seja, «de uma maneira geral, os brinquedos documentam como os adultos se colocam com relação ao mundo da criança» (Benjamin, 1984: 14 *apud* Volpato, 1999: 68-69).

Convém, ainda, lembrar que a história do brinquedo<sup>118</sup> está intrinsecamente relacionada com a mudança de lugar da criança na sociedade (Fantin, 2000). Efetivamente, durante um longo período, as crianças compartilhavam das mesmas atividades dos adultos. Até ao século XVII, as primeiras eram vistas como um ser passivo, um adulto em miniatura.

No entanto, desde sempre, as crianças foram capazes de transformar recursos naturais em brinquedos, isto é, “brinquedos naturais” (Silva, 2010: 157). A par destes brinquedos oriundos da natureza, é de referir a existência, no século VII a.C., na civilização grega, de brinquedos criados para o efeito, algo, inclusivamente, observável na civilização romana (Manson, 2002). Convém, ainda, lembrar que, durante muito tempo, o brinquedo era visto somente como um objeto de entretenimento infantil. De facto, o reconhecimento do papel do brinquedo no processo de socialização da criança «começou a emergir e a fortalecer-se com a institucionalização do ensino infantil na Europa Ocidental, a partir da criação dos jardins-escolas alemães inspirados por Fröebel, das escolas infantis inglesas e das salas de acolhimento francesas, na primeira metade do século XIX, para, volvido um longo período, com muita contestação de permeio dos que, pais e municipalidades, achavam ser a escola para aprender e não lugar de brincadeiras, se afirmar definitivamente como instrumento tido como fundamental para a socialização das crianças no decurso da década de sessenta passada, a que se sucede, por força disso, a sua industrialização vertiginosa nos moldes em que hoje todos o conhecemos» (Silva, 2010: 159).

No contexto português, no período compreendido entre 1870 e 1902, começam a surgir os primeiros fabricantes de brinquedos, de acordo com Carlos Anjos, João Arbués Moreira e João Solano (1997)<sup>119</sup>. Trata-se de artesãos, também como Agostinho Oliveira da Costa Carneiro, criador de brinquedos de madeira, sediado na Maia no ano de 1878, que se interessam, então, pelo brinquedo popular, por imagens das festas populares (cascatas), ou, ainda, pela criação de imitações de brinquedos comercializados, vendo nesta uma atividade secundária. Salvo algumas exceções, a grande maioria destes produtores irá, mais tarde, dedicar-se em exclusivo ao fabrico de brinquedos (Anjos *et al.*, 1997). Em 1900, surge aquele que é considerado o primeiro grande fabricante de brinquedos: A. Potier. Este teve por base matérias-primas como madeira, ferro,

---

<sup>118</sup> A este respeito, convém fazer referência à obra de arte “Brincadeiras de Crianças” (1560), em óleo sobre madeira de carvalho (118x161 cm), exposto no Kunsthistorisches Museum Wien, na Áustria. «Brughel registou na tela uma enorme brincadeira, onde mais de duas centenas e meia de crianças brincam de uma forma livre e espontânea mais de quatro dezenas de diferentes jogos, naquele que é, seguramente, o maior catálogo de brincadeiras reunidas num mesmo painel até hoje realizado» (Hagen e Hagen, 2004: 32-33 apud Silva, 2010: 157).

<sup>119</sup> Por falta de referências bibliográficas dedicadas à temática do brinquedo português, a breve panorâmica histórica que de seguida apresentaremos restringe-se à consulta da obra *O Brinquedo em Portugal - 100 Anos do Brinquedo Português* (1997) da responsabilidade destes estudiosos, publicação onde as datas de nascimento e de óbito nem sempre se encontram referenciadas.

pasta de papel, chumbo e folha de Flandres (muito comum na década de 30), tendo sido responsável pela produção de modelos próprios originais, entre os quais, por exemplo, soldados de chumbo<sup>120</sup> com uniformes portugueses.

Na opinião dos estudiosos aos quais recorreremos, a configuração do brinquedo português encontra-se intrinsecamente ligada à cultura nacional, bem como ao contexto socioeconómico de cada época. Deste modo, fabricantes como Augusto Sousa Martins, José Augusto Júnior e Augusto Costa Carneiro seguem de perto os modelos dos brinquedos populares, produzindo em madeira brinquedos como o ciclista, a pomba, o carro de bois, camionetas, por exemplo, entre outros. Outros interessam-se por reproduzir objetos distintivos da cultura portuguesa à ocasião, como a sardinha, a carroça do lixo CML ou bandas de música portuguesas (Anjos *et al.*, 1997). Entre 1880 e 1914, era bastante comum a cópia de moldes de brinquedos alemães, ingleses, franceses e espanhóis, cujas reproduções eram realizadas em barro (material usado desde o século XVIII) e madeira. Com uma realidade eminentemente rural, em Portugal, o uso da folha de Flandres, ou seja, da folha de ferro estanhada terá início nos princípios do século XIX, no norte do país, usando-se, por vezes, restos de ferro velho como material substituto<sup>121</sup>.

No decurso da 1ª Guerra Mundial, assiste-se ao aparecimento de brinquedos produzidos em pasta de papel como o papagaio no poleiro de José Serafim de Carvalho (1909, Cedofeita/Porto), por exemplo. Nos primeiros anos da década de 1920, as litografias em brinquedos eram substituídas, no contexto nacional, por pinturas miméticas de originais estrangeiros (sendo as primeiras reservadas apenas para produções em série), uma condição que contribuiu para as cores distintas do brinquedo português da ocasião.

De um modo geral, estas fábricas foram-se desenvolvendo dentro do seio familiar ou com um pequeno conjunto de empregados, conservando um cariz rudimentar e restrito, que provavelmente decorreu da falta de exportações e do núcleo diminuto de consumidores, já que as crianças do contexto rural muito raramente teriam acesso a estes brinquedos. Na sequência da abertura da Bauhaus, em 1919, o brinquedo português irá aproximar-se de um modo mais notório do universo educativo, mimetizando objetos do dia a dia (como fogões, telefones, por exemplo).

---

<sup>120</sup> Note-se que, na década de 1950, assiste-se ao desaparecimento do soldado de chumbo.

<sup>121</sup> Note-se, aliás, que o reaproveitamento de materiais como a cortiça, as latas de conserva, ou a serradura, por exemplo, contribuiu para o aspeto singular do brinquedo português na opinião de Carlos Anjos, João Arbués Moreira e João Solano (1997).

Já entre 1930 e 1939, é possível observar que a reprodução de brinquedos importados<sup>122</sup> tende, de modo geral, a sofrer modificações seja pela supressão ou pela adição de elementos, tendo-se em vista a redução de custos de produção ou um fabrico simplificado dessa imitação adaptado aos nossos meios (Anjos *et al.*, 1997). Era comum, à época, em Portugal, a criação de carros a pedais, bem como de mecanismos a vapor.

Na sequência da 2ª Guerra Mundial, a produção do brinquedo português aumentou (como os brinquedos bélicos, por exemplo), por força de uma menor disponibilidade de brinquedos europeus, sobretudo, os de origem alemã, bem como da Guerra Civil Espanhola entre 1936 e 1939, que conduziu a um abrandar da importação de brinquedos do país vizinho. Além do mais, assiste-se, então, entre 1939 e 1950<sup>123</sup>, ao nascimento de uma classe média nas colónias ultramarinas consumidora de brinquedos, dando lugar a um acréscimo e ao aprimoramento da produção, essencialmente no que concerne aos acabamentos e à litografia (ainda que bastante rudimentar). Assiste-se, de igual modo, à exploração de novas matérias, como a celuloide, na década de 40, no domínio da criação de bonecas, por exemplo, e do alumínio, já no pós-guerra, muito comum na produção de serviços de cozinha em miniatura (Anjos *et al.*, 1997).

Mário José de Oliveira (1908-1995) (fundador da Majora<sup>124</sup>) inicia-se 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: 22), 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. Ainda em 1939, nasce a Fabrinca, em São João da Madeira, considerada «um dos [construtores] mais importantes para o desenvolvimento do brinquedo em Portugal» (*idem, ibidem.* 29), uma fábrica produtora de brinquedos originais e de pendor nacionalista, de que são exemplo a Casa Nova Portuguesa, o

---

<sup>122</sup> Esta podia passar, por exemplo, pela exclusão do mecanismo de corda de um automóvel, ou pela alteração das cores dos uniformes dos soldados adaptando-os à cultura portuguesa (Anjos *et al.*, 1997).

<sup>123</sup> Durante este período, assiste-se ao desenvolvimento da técnica do agrafo, por vezes combinada com a soldadura, bem como ao aparecimento de mecanismos como a corda de fita na década de 40 e a fricção em brinquedos de lata, na qual a figura de José Augusto Júnior fora pioneiro (Anjos *et al.*, 1997). Note-se, ainda, que a dificuldade de acesso à folha de flandres deu aso à vulgarização do uso da pasta de papel. Como afirma Teresa d'Almeida d'Eça, Comissária Museológica do Museu dos Biscainhos «a partir da II Grande Guerra, verificando-se a escassez de matéria-prima, os fabricantes recorreram à folha de Flandres excedentária das indústrias conserveiras, promovendo a reciclagem da mesma, o que definiu um cunho único no contexto da produção portuguesa do brinquedo de lata, a que se associaria um cromatismo alegre» (D'Eça, 2016: s/p).

<sup>124</sup> Mais adiante, no capítulo três, teremos oportunidade de discorrer um pouco mais sobre algumas publicações de potencial recetor infantil vindas a lume pela Majora.

Camião Luso, o Camião Ibéria, a Traineira, ou o Lusitana Expresso, entre outros, uma atitude distinta da tendência dominante que se limitava ainda à cópia do brinquedo estrangeiro.

De acordo com Carlos Anjos, João Arbués Moreira e João Solano (1997), dado o notório condicionamento no acesso ao brinquedo de origem estrangeira, de 1946 a 1950, regista-se o «desenvolvimento da espionagem entre fabricantes» (Anjos *et al.*, 1997: 34), isto é, à cópia de modelos de outros fabricantes, resultando em brinquedos melhorados, sobretudo ao nível da pintura, ou simplificados (sem fundo, por exemplo).

Em meados de 1940, começa a observar-se o recurso ao plástico, material que vem diminuir o preço do brinquedo, reaproveitando-se os moldes do celuloide e a produção em série. De 1946 a 1960, é possível registar um retorno à criação do brinquedo tradicional (como as camionetas de madeira de Aurélio Rocha Ferreira), a par da reprodução de modelos importados, o desenvolvimento de brinquedos de cariz nacionalista onde se refletem os valores salazaristas, de que são exemplo o escudo português, os soldadinhos pretos e brancos, ou os bonecos negros montados num jacaré (*idem, ibidem*). Já na década de 60, o forte desenvolvimento de brinquedos japoneses faz-se sentir na criação do brinquedo português, sendo, igualmente, evidente a política nacionalista do Estado Novo. Já em 1982, dá-se o nascimento da empresa Vitesse, na Maia, produtora de automóveis miniatura em metal, que rapidamente atraiu os olhares dos colecionadores adultos, mas cuja atividade cessou em 2001. Não obstante o número considerável de fabricantes de brinquedos portugueses, trata-se de um setor um pouco esquecido e, não raras vezes, reconvertido «face ao confronto das exigências de segurança atribuídas aos brinquedos no enquadramento da UE (1986), da produção em países de mão de obra de baixos custos, e da atual atração das novas gerações pelos brinquedos tecnológicos» (D'Eça, 2016: s/p).

Após uma brevíssima incursão pelo momentos nucleares da produção do brinquedo no contexto nacional, legitimada pela pertença do livro-brinquedo ao universo da cultura lúdica tal como o objeto brinquedo, retomamos, de seguida, a nossa reflexão sobre este tipo de edição.

Na verdade, podemos afirmar que as principais singularidades destes volumes repousam, essencialmente, no envolvimento físico/sensorial no relato que reclamam, cuja tridimensionalidade suscita relações inusitadas entre o leitor e o objeto gráfico, propondo uma estimulante desformalização do ato de ler, por via da interpelação direta dos sentidos, bem como pelo convite ao contacto dinâmico, direto, espontâneo e envolvente (Ramos, 2017). De acordo com Ana Paula Mathias de Paiva, estes volumes avocam modos distintos «de pensar e



de sentir suportes convidativos à leitura, à apreciação e à ficcionalização» (Paiva, 2013: 625). Esta investigadora refere que uma das suas principais singularidades passa precisamente por uma «vontade de olhar-tocar» (*idem, ibidem*: 98), acrescentando, ainda, que «convidativo ao deleite e ao aprendizado recreativo, muitas vezes é um livro querido ou adorado, que a criança carrega para várias partes por onde vai» (*idem, ibidem*). Ana Paula Mathias de Paiva identifica, nesta leitura particularmente próxima, «um tipo peculiar de companhia às crianças» (*idem, ibidem*: 100), pelo que «tais suportes, muitas vezes colocam as crianças debruçadas sobre eles [os livros], de modo espontâneo, por seus ganchos lúdicos, ainda que ler comece por *ler imagens, ler sons, ler texturas, ler movimentos, ler ritmos, ler ecos visuais, ler projecções de imagens* (livros Lanterna Mágica e janela mágica), *ler conjecturas de jogos e de teatralizações*» (*idem, ibidem*).

A profusa componente visual face a um texto escasso e a apetência ao toque destes volumes tende a aproximá-los, por vezes, do livro de artista, livro cuja componente material, sensorial ou física/tátil é, sem dúvida, alvo de grande interesse quer no ato de criação, quer no ato de leitura (Pelachaud, 2010). Para Tatiana Evalte, «uma das características mais específicas do livro é a sua propriedade de oferecer-se ao toque. Os livros de artista, uma vez que são uma apropriação poética do meio, trazem implícita à sua constituição física a demanda do toque, e só com toque se tornam obras inteiras» (Evalte, 2013: 34). Na verdade, tanto os livros-brinquedo como os livros de artista são permeáveis ao experimentalismo, «(...) evitam ser modelos de livro pouco surpreendentes, e transgridem fórmulas tradicionais de estrutura e montagem» (Paiva, 2013: 221). Não obstante, enquanto os livros-brinquedo são produzidos em massa, os livros de artista são criados por um artista, «feitos através de um trabalho artesanal minucioso» (Evalte, 2014: 32) e têm uma distribuição muito restrita, por vezes, singular. No segundo capítulo do seu volume *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* (2012), Sandra L. Beckett tece uma breve reflexão sobre alguns exemplares de livros-objeto da autoria de artistas como Bruno Munari, Iela e Enzo Mari, Warja Lavater e Katsumi Komagata (e sobre algumas categorias mais específicas como os livros-acordeão, os livros recortados, por exemplo), artefatos que a mesma considera próximos do livro de artista. Trata-se de obras experimentais, desconcertantes, enigmáticas e de natureza interativa e próximas da aceção de obra de arte<sup>125</sup>, onde se questiona o próprio conceito de livro pela aposta em formatos incomuns, na materialidade e em novos modos de leitura.

---

<sup>125</sup> Com efeito, numa análise comparativa de diferentes tentativas de definição do livro-álbum, realizada por Barbara Kiefer (2008) e inscrita no volume *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, salienta-se como característica singular o reconhecimento deste tipo de edição como uma forma de arte «the picturebook is first and foremost an art object. Most broadly it is the combination of image and idea presented in sequence whose creation is grounded in three ways» (Kiefer, 2008: 11).

Estas produções de receção claramente dual inspiram, ainda, nos nossos dias, diversos criadores de álbuns para a infância, tornando difícil a classificação destes volumes e a clarificação de fronteiras, como a mesma afirma «contemporary picturebooks seem to defy all the boundaries» (Beckett, 2012: 80), citando a título exemplificativo que Katsumi Komagata, perante esta indeterminação terminológica, opta por ater-se, resumindo «Books are books, that's all» (Komagata, s/d: 136-137 *apud* Beckett, 2012: 80). Num breve apartado dedicado aos livros de artista destinados aos jovens leitores, inscrito no volume *Je Cherche un Livre pour un Enfant: le Guide des Livres pour Enfants de la Naissance à 7 ans* (2011), Sophie Van der Linden chama a atenção para a necessidade da educação imagética<sup>126</sup> e para a importância destas obras, considerando-as “le premier musée visité” pela criança. Defende que se trata de um setor que terá começado a emergir nos anos 90 do século passado e que, independentemente das suas designações («livres sur l'art, livres d'artistes, livres d'art» (Linden, 2011: 97)), o mais importante destes volumes passa pela apresentação de modos distintos de representação.

Efetivamente, os livros-brinquedo incitam a um modo particular de leitura que Ana Paula Mathias de Paiva interpreta como «ler brincando» (Paiva, 2013), esclarecendo que o mesmo «provoca um certo estado de atenção ou excitação, e inclui um contato com redes de significação complexas» (Paiva, 2013: 171). Assim, o livro-brinquedo «objeto que convoca a percepção estética» (Evalte, 2014: 45) é, desta feita, um campo rico em explorações gráficas, que encerra novas possibilidades de leitura. Efetivamente, o formato particular, muitas vezes, invulgar<sup>127</sup>, e os processos de produção gráfica são os elementos que lhe conferem um caráter particularmente lúdico<sup>128</sup>, (sendo o livro projetado, *a priori*, para a ação do brincar<sup>129</sup>, gesto que vai mais além do “modesto” manusear) que reclama dos leitores um contacto vivo, «não necessariamente dependente dos vínculos de sequenciamento mantidos pela paginação convencional” (Paiva, 2013: 100), fazendo destes agentes verdadeiros responsáveis pela construção de uma mensagem (Romani, 2011).

---

<sup>126</sup> Gaëlle Pelachaud (2010) defende um ponto de vista semelhante, afirmando que, quando potencialmente dirigidos ao público infantil, estes livros constituem verdadeiros instrumentos ou ferramentas pedagógicos(as) de aproximação ao universo artístico.

<sup>127</sup> A este respeito, é de referir que «muitos designers acreditam que um livro se define mais pelo seu propósito do que pela sua forma e que um dos papéis de um designer de livros é juntar a sua própria perspetiva crítica do conteúdo – modelar, editar ou cuidar do material do autor, reforçar a experiência de leitura. Talvez seja assim, porque confrontados com a ameaça de redundância, numa cultura cada vez mais rendida ao digital, os designers de livros estejam a reinventar e a reposicionar-se num esforço de validar a sua prática» (Twemlow, 2007: 104).

<sup>128</sup> Refira-se, todavia, que o álbum distingue-se por um tipo que «have a strong potential to be playful, which goes far beyond the well-researched áreas such as parody, intertextuality/intervisuality, and metafiction» (Nikolajeva, 2008: 55).

<sup>129</sup> Como afirma Ana Paula Mathias de Paiva, «a elaboração de um livro-brinquedo parece, portanto, ser diferenciada haja vista que esta se projeta desde o início à brincadeira e à diversão, à interação da criança com o objeto, ao manuseio e ao acionamento daqueles (crianças e mediadores) que participam, pelo menos idealmente, de modo não passivo e não distante na dinâmica de leitura» (Paiva, 2013: 93).

Assentes numa lógica de fragmentação e descontinuidade, singularidades que se prendem com a estética pós-moderna, estes artefactos partilham com os seus leitores a responsabilidade de construção de uma mensagem. Tal gesto reclamado do leitor, que passa, assim, a assumir também a condição de coautor<sup>130</sup>, ou se preferirmos a condição de utilizador, segundo Gaëlle Pelachaud (2010), no processo de construção de sentido(s), remete-nos, em última instância, para aceção de obra aberta<sup>131</sup>. Note-se, todavia que, com esta abertura, referimo-nos «não tanto como um convite à perpétua rearticulação de formas e sentidos, mas apenas como reconhecimento de uma certa margem de disponibilidade semântico-interpretativa que caracteriza o discurso literário: discurso congenitamente polissémico, ambíguo, e plurissignificativo, ele enuncia, reiterada e persistentemente, uma espécie de constante desafio ao leitor» (Reis, 2015: 132). Com efeito, Isabel Mociño-González é defensora de que se trata, na verdade, de um «género en construcción, el cual no ha agotado las posibilidades de significación de los elementos visuales, que siguen explorando diferentes modos de relación entre el texto y las ilustraciones» (Mociño-González, 2018: 72). De acordo com Pedro C. Cerrillo e Juan Senís (2005), as novas tecnologias, e de um modo mais particular, o modo como se os jovens leitores acedem à informação disponibilizada na internet têm contribuído para o despontar de um novo tipo de leitor. Com efeito, «internet, los ordenadores, los vídeo-juegos forman parte de su paisaje vital, de su cotidianidad. En virtud de este contexto de recepción, la lectura y la relación de los niños con los libros pueden cambiar» (Cerrillo e Senís, 2005: 24). Consequentemente, no entender destes, estamos diante de uma nova forma de analfabetismo, que preferem designar como neoanalfabetismo, vivido pelos jovens leitores da atualidade, que, deslumbrados com os novos suportes de leitura, que longe de se assumirem como leitores competentes (e, menos ainda, literários) protagonizam uma leitura instrumental. Apesar da democratização do acesso à informação, esta assenta, essencialmente, em imagens audiovisuais que contribuem para uma inegável carência de competência leitora dos leitores deste século (Cerrillo e Senís, 2005). Na verdade, «muchos de ellos serán lectores con experiencias infantiles marcadas por la referencia de la televisión, de los juegos electrónicos, del juego solitario, de las historias de Disney, de la carencia de espacios abiertos en la calle o de la

---

<sup>130</sup> A este respeito, talvez importe fazer referência a Janet Borgerson e Jonathan F. Schroeder (2006) citado por Rebecca-Anne C. Do Rozario (2012) «in the postmodern book market, we would expect to witness the consumer as producer, forming a new relation with the object, interacting to create a 'new' text by augmenting, annotating, animating, and archiving, not simply accepting the authorial version» (Borgerson e Schroeder, 2006:57 *apud* Rozario, 2012: 157).

<sup>131</sup> Quanto a este aspeto, retome-se a perspetiva de Sophie Van der Linden: «L'album se présente très fréquemment comme une proposition ouverte (representations dissimulées aux frontières du livre, parcours de lecture implicates au sein de l'image, fonctionnement interne sous-jacent...) où l'esprit de jeu et la tendresse tiennent une place primordial» (Linden, 2007: 159).

prática de la lectura instrumental, pero que no habrán tenido la experiencia de que les hayan contado cuentos en sus primeros años de vida, ni la de haber practicado juegos que llevan aparejadas retahílas o cantilenas; serán lectores sin el bagaje de lecturas emblemáticas para los inicios lectores de las personas: cuentos maravillosos, relatos de aventuras o clásicos iniciáticos (...) lecturas literarias que son, sin duda, una manera privilegiada de relacionarse con las cosas y con el mundo que nos rodea» (*idem, ibidem*, 2005: 27-28).

De acordo com Lawrence R. Sipe e Sylvia Pantaleo (2008), o álbum pós-moderno tem incitado o leitor a múltiplas interpretações, muitas vezes, contraditórias, e dado aso ao surgimento de coautores de um modo nunca antes levado à prática pelos álbuns tradicionais. A sua abertura intencional pretende provocar a reação/interpretação do leitor/intérprete, levando-o a apreender a obra «de acordo com a sua própria personalidade, interesses, experiências vivenciais quotidianas e horizontes de expectativa, pelo que todo o processo de interpretação se encontra condicionado pela própria cultura em que o indivíduo se insere» (Alves, s/d: s/p). Com efeito, em algumas obras, «tudo parece estar sempre inacabado para ser completado pela imaginação do leitor-criança. A interação e o corpo são lugares da existência completa do livro» (Paiva, 2013: 119). Recorde-se, a este respeito, a perspetiva de Aguiar e Silva que defende a necessidade da leitura do texto literário para que o mesmo exista como tal, e conseqüentemente, de um leitor «a sua estrutura [a do texto literário] prevê e requer a função do leitor (...) a função de um leitor enquanto virtual instância descodificadora, indispensável para que a estrutura textual se actualize em concretizações múltiplas e diversas» (Aguiar e Silva, 2011: 313). É comum, portanto, encontrarmos em muitas destas obras a presença de interpelações diretas ao leitor que o incitam «à reciprocidade e à ação» (Paiva, 2013: 109). Sandra L. Beckett (2012) chama a atenção para o facto de muitos dos criadores de livros-objeto para a infância, como Bruno Munari ou Katsumi Komagata, por exemplo, terem começado a apostar nestes objetos estéticos nos quais o leitor é convidado «to read, to play, or perform» (Beckett, 2012: 75) após terem sido pais. No entanto, ainda que estas obras remetam para elementos do universo da criança<sup>132</sup>, a verdade é que as inovações estéticas e literárias de que se servem «introducing philosophical topics and complex concepts with extreme simplicity. Readers of all ages are led to question their assumptions and beliefs, and often forced to recognize that their view of the world is flawed or partial» (*idem, ibidem*: 76). Com efeito, estes livros pouco convencionais transcendem fronteiras etárias, culturais e geográficas, uma vez que,

---

<sup>132</sup> Sendo, igualmente, permeáveis por outras áreas artísticas “artist’s books expand the boundaries of the conventional book in the directions of objects, games, toys, sculpture, murals, music, and so forth” (Beckett, 2012: 77).

sendo caracterizados pela escassez ou ausência de texto verbal, «the narrative is carried largely by colour, form, paper, image<sup>133</sup>, and so forth, so that readers can enjoy the book without necessarily understanding the words» (*idem, ibidem*. 77), encontrando-se, como tal, numa «posição de intersecção (*crossover* ou *dual adresse*<sup>134</sup>) entre a literatura infantil e a literatura adulta» (Ramos, 2011: 27).

De um modo geral, podemos dizer que os livros-brinquedo implicam uma interpretação articulada e complementar entre dois códigos, o das palavras e o das imagens. A estes temos de adicionar, ainda, o grafismo ou o design, aspeto que não pode ser descurado. A ligação estreita entre estes acarreta níveis de interpretação distintos, num processo de avanços e recuos sucessivos. Com efeito, estimulam e reformulam conjeturas explicativas, motivando uma pluralidade de leituras e significados para a qual contribuem todos os elementos que os integram. Reclama-se, pois, uma leitura conjunta e dialogada entre todos os seus constituintes, tornando possível uma fruição total do objeto, cuja variedade de explorações e experimentações pretendem surpreender e, simultaneamente, desafiar o leitor. A coabitação entre códigos narrativos distintos, aliada a um conjunto de particularidades paratextuais em algumas destas obras, requer leitores ativos e hábeis na prática contínua de reflexão e de questionamento, avançando possibilidades e confirmando, posteriormente, as interpretações propostas. É, ainda, imprescindível saber ler nos interstícios e entrelaçar informação que chega de forma descontínua e simultânea (Silva-Diáz, 2005). Convém lembrar que «em larga medida é incontestável que a leitura faz a obra, no sentido em que pode fazê-la vingar, ou assassiná-la, precisamente porque é o leitor, e não o autor, nem o texto, quem a realiza, quem lhe dá a vida, quem a aceita como texto literário» (Leite, s/d: s/p). Para Márcia Tavares e Renata Junqueira de Souza, estes volumes, que as autoras preferem designar de interativos, assumem-se como «um espaço de intercâmbio com o leitor» (Tavares e Souza, s/d: s/p) no processo de produção de sentido(s), onde são previstas *a priori* determinadas regras de conduta e de leitura deste objeto em toda a sua tridimensionalidade. A aproximação destes livros ao objeto lúdico e ao domínio do entretenimento se, *a priori*, reservada ao público infantil, pela exigência e múltiplos desafios

---

<sup>133</sup> Precisamente, pela prevalência de uma dimensão imagética, estes volumes contribuem para o desenvolvimento de um imaginário pessoal e da alfabização visual. Além disso, fomentam a comunicação verbal e não verbal entre o adulto e a criança (Mociño-González, 2018).

<sup>134</sup> Recorde-se que, originalmente, os textos para crianças gozavam também de um estatuto ambivalente que «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).

estéticos e/ou literários presentes em determinadas obras, facilmente cativam a atenção dos destinatários mais experientes, que vêm nestes livros um objeto de colecionismo<sup>135</sup>.

Jacqueline Reid-Wash (2018) chama a atenção para a natureza contraditória de alguns livros-brinquedo ou, como a mesma prefere chamar, *movable books*. Assim, para esta, em algumas destas obras, o leitor apenas se limita à condição de apreciador ou espetador de um livro que vê ganhar vida, ou seja, «the child can view the changes achieved, but cannot control the outcomes by his or her actions» (Reid-Walsh, 2018: 205). Tomemos como exemplo, segundo a mesma investigadora, o livro *Look at me! A New Movable Toybook* (1891), de Lothar Meggendorfer, ou alguns livros *pop-up* contemporâneos nos quais o leitor «become thoughtful spectators by learning how to observe, as when attending an art gallery or museum display» (*idem, ibidem*). Alguns destes volumes *pop-up* mais recentes produzidos pelo americano Robert Sabuda partilham certas afinidades com a obra de Lothar Meggendorfer. Contudo, enquanto este último se socorre de mecanismos móveis para efeitos de comicidade, o primeiro baseia-se sobretudo em estruturas tridimensionais combinando-os com elementos bidimensionais que tendem a provocar uma reação emocional nos seus leitores. O papel do leitor de um livro móvel, de acordo com Jacqueline Reid-Wash (2018), vai variando a cada obra consoante as estratégias gráficas e mecânicas exploradas. Assim, para a mesma estudiosa, «with the stand-alone stand-up book or pop-up book, the interactor loses power as an agente, since he or she has no handle to manipulate – only a “magical” book to open. Analogously to the case with Pandora’s Box, an interactor cannot control the book’s emerging contentes; rather, opening the book-box disgorges one or several compartmentalized unfurling parts that come directly out toward an interactor and are initially startling» (Reid-Walsh, 2018: 221). Ainda que a estrutura principal tridimensional limite o papel do leitor e os múltiplos mecanismos bidimensionais adicionados em muitas destas obras convidem à interação, esta intervenção é limitada à produção de movimento, resumindo-se, logo de seguida, o leitor ao papel de espetador passivo (*idem, ibidem*). Jacqueline Reid-Wash (2018) acrescenta, igualmente, «while the three-dimensional miniature world compels the interactor to want to touch it due to its depth and complexity, its structures are extremely fragile. After carefully opening the pages, the main is that of a viewer of a piece of artwork» (*idem, ibidem*: 222). Deste modo, a mesma autora chega à conclusão de que estes artefactos fazem prever uma leitura atenta, cuidada e demorada: «I walk around them and gaze at them from

---

<sup>135</sup> Recorde-se, aliás, que, como já mencionámos, foi por iniciativa do colecionismo privado que surgiu em 1993 a primeira associação internacional *The Movable Book Society*, organização dedicada ao inventário e à partilha de conhecimento em torno de livros *pop-up* e de volumes que a mesma apelida de livros móveis.

different angles to understand the complex aspects of the design. This slow process of observation reminds me of the ideal of contemplative or slow viewing encouraged in many museums and galleries today» (*idem, ibidem*. 223). Para Jacqueline Reid-Wash (2018), trata-se de obras do ponto de vista da receção claramente ambivalentes, pois enquanto o livro, na sua dimensão tridimensional e objetual, convida a uma apreensão adulta, «by contrast, the smaller inset movable components are interactive and illustrate the story for a child directly. Interestingly, this division reproduces the implied double-audience in the form and design of much classic children’s literature (...)» (*idem, ibidem*. 223). De acordo com Jacqueline Reid-Wash (2018), a obra de Robert Sabuda tem vindo a explorar o objeto livro como um meio de comunicação multidimensional e interativo «is experimenting with the idea of a multiple platform, perhaps inspired by the multiple-play dimensions available on digital devices» (*idem, ibidem*), com animações e estímulos semelhantes aos de um jogo virtual ou um filme.

Todavia, no que respeita às edições mais recentes dirigidas a pré-leitores e a leitores iniciais, inscritas no universo do livro-brinquedo, nem todas gozam da mesma qualidade literária e/ou estética<sup>136</sup>, sendo várias as fragilidades presentes em grande parte dos volumes que levamos a análise. Com efeito, nem todas as edições possuem o grau desejável de atenção à dimensão estética e literária do texto e da leitura, resumindo-se muitos destes casos a readaptações interativas ou brincáveis «de proposta esvaziada<sup>137</sup>, de desenrolar ou desfecho óbvio, de projeto editorial repetitivo, não surpreendentes pelo baixo arejamento de ideias» (Paiva, 2013: 113) limitadas, portanto, ao objeto brinquedo «descartável, sem estímulo ao gosto leitor» (*idem, ibidem*). Além disso, acrescenta ainda esta estudiosa, referindo-se ao mercado brasileiro, numa alegação que cremos igualmente válida no que diz respeito ao contexto português, «as editoras com menos experiência que optam por editar livros-brinquedo massificados ainda apostam numa linguagem de clichês, povoada de *pop-ups*, realizam traduções simplórias ou mal feitas, acreditam na atratividade de reconhecimentos do óbvio (tema) e nem sempre provocam o leitor a uma reflexão ou a um desafio comunicativo/sensorial» (*idem, ibidem*. 111).

Como tal, muitas destas obras restringem o livro a um objeto de natureza descartável e consumista, sendo estes dominados por «uma ideia de passatempo» (*idem, ibidem*. 171). Mas, como defende a mesma estudiosa brasileira, é importante não esquecer que «o livro pode ser

---

<sup>136</sup> De acordo com Ana Margarida Ramos (2015), em termos gerais, na edição contemporânea para a infância, “verifica-se um aumento da quantidade em termos de oferta, o que tem como consequência o abafamento da visibilidade da qualidade de algumas obras” (Ramos, 2015: 222).

<sup>137</sup> Esta autora chama, igualmente, a atenção para o facto de muitos destas obras carecerem de um uso criativo da linguagem assente, por exemplo, em jogos poéticos ou na exploração da repetição de palavras dissílabas comum na linguagem do bebé (Paiva, 2013).

um brinquedo, mas não se pode vender brinquedo como livro» (*idem, ibidem*: 174). Como tal, a valorização de uma dimensão material e da conceção/design do livro deve ir mais além de «uma obsessão com a aparência das mercadorias» (*idem, ibidem*: 276) e daquilo que a mesma considera uma “espetacularização gráfica” massiva. Desta forma, tem-se assistido à proliferação quer de obras que apostam em formatos onde se fomenta um conjunto plural de competências e uma aproximação criativa a linguagens distintas, quer livros de difícil manipulação autónoma<sup>138</sup>, apreensão, legibilidade e transporte por parte dos leitores mais novos (*idem, ibidem*), em particular «aqueles que são muito pesados, têm dobraduras difíceis de folhear e são pouco resistentes, isto é, estragam facilmente no manejo infantil direto, o que pode criar desinteresse na criança e um enorme vazio (...)» (*idem, ibidem*: 601). Além do mais, não obstante o facto de a componente visual ser um elemento de grande preponderância no livro-brinquedo, a verdade é que, na maioria dos casos, esta segue de perto o descrito no texto verbal, negligenciando a aposta numa relação verbo-icónica esteticamente provocadora, imaginativa, sugestiva e/ou enriquecedor e restringindo-se a um *design* e/ou *layout* do livro meramente decorativo, de qualidade muito discutível, descartável e de fraca legibilidade (pela aposta em tipografias de má qualidade, por exemplo).

Ora, no que à promoção da leitura e do amor ao livro diz respeito, a investigação recente tem mostrado que a aprendizagem da leitura e a motivação para ler<sup>139</sup> começam antes da entrada na escola, por via de experiências e vivências sociais frequentes no dia a dia, estando, ainda, provado que a criança desenvolve mais facilmente as capacidades de leitura e de escrita, se as situações de aprendizagem tiverem um sentido e uma finalidade real (Pessanha, 2001). Entre as estratégias de promoção da leitura e de construção de competências de pré-literacia apontadas, recomenda-se o contacto assíduo<sup>140</sup>, próximo e regular com os livros desde tenra idade, possibilitando à criança o manuseio livre, intuitivo e lúdico, associado a momentos de prazer e afetividade (Viana e Teixeira, 2002; Bento, 2014). Com efeito, o fomento do gosto pelo livro e pela leitura tem sido apontado como decorrente de um longo processo<sup>141</sup> que se inicia

---

<sup>138</sup> O estímulo à autonomia por via do livro-brinquedo prende-se com o facto de este se assumir como «um meio que permite ao usuário exercer influência sobre o conteúdo ou a forma da comunicação mediada» (Paiva e Carvalho, 2011: 40).

<sup>139</sup> Entenda-se que por ler entendemos a capacidade de «transformar a mensagem escrita em mensagem sonora, compreender, interpretar, ter espírito crítico e, também, fruir do ponto de vista estético» (Martins, 2011: 24).

<sup>140</sup> Na verdade, «outro fator importante é a regularidade com que as obras são oferecidas às crianças. Trata-se de ter escopo de atividade permanente, pois quanto mais os livros estiverem inseridos na rotina escolar e nas vivências infantis, mais oportunamente o diálogo – já que a leitura é sempre produção de sentidos diversos, mediante ao[*sic*] diálogo com o texto – faculta a assimilação de valores éticos essenciais à vida» (Ramos *et al.*, 2018: 110)

<sup>141</sup> Recorde-se a este respeito que «o leitor não é o efeito da leitura de um único texto, nem se configura *ex novo* e de raiz em virtude da leitura de cada texto, embora se modifique como entidade semiótica em grau variável, em cada leitura que perfaz» (Aguar e Silva, 2011: 315).



desde cedo, no qual os futuros leitores devem assumir um papel ativo (Paiva, 2013). Os pais<sup>142</sup> são, regra geral, os principais agentes na hora de fomentar e consolidar o hábito e gosto pela leitura dos seus filhos, e não somente nos primeiros anos de vida da criança (Balça *et al.*, 2017), sendo que o interesse genuíno e prazeroso destes pelo (re)conto de histórias funciona como um modelo positivo e cativante que os filhos poderão observar. Deste modo, o ambiente familiar e/ou situações mais informais desempenham um papel vital precisamente pela componente interativa e afetuosa que prima nestes contextos sociais (Mata, 2012).

Como salienta J. A. Appleyard, «until they learn to read for themselves, whatever experience children have of books will be in the company of adults or older brothers and sisters who mediate the experience for them. Thus, long before children can read a page of print by themselves, reading is apt to be an intensely participatory initiation into a world beyond their own immediate experience, with the most trusted persons in their lives as guides and interpreters» (Appleyard, 1991: 22). Porém, o sucesso, nestes primeiros anos, depende grandemente da preparação e motivação do mediador, que deve ter em consideração os interesses da criança, determinados pela fase de desenvolvimento em que se inserem, sem esquecer a vertente lúdica, devendo este contacto precoce ser conotado com o jogo e a diversão e, portanto, próximo da aceção de leitor «as a player» (Appleyard, 1991; Goldman, 2010; Ramos e Silva, 2014). Referindo-se a estes leitores mais pequenos, J. A. Appleyard defende que «they live in a magical, numinous world, where the boundaries between the self, the factual, and the imaginary are permeable and fluid. Everything is charged with intense affective significance» (Appleyard, 1991: 22). Trata-se da introdução a um longo e complexo processo que passa por ensinar/educar os mais pequenos a/para apreciar e a valorizar a literatura, por forma a ser possível a vivência futura/autónoma de uma experiência pessoal de leitura (Cerrillo e Senís, 2005).

Na verdade, antes de se saber ler palavras ou descodificar o complexo sistema de signos verbais que é a língua escrita, o livro começa por ser entendido como um brinquedo<sup>143</sup> (já que o prazer de ouvir e de jogar precede ao de ler), cuja apreensão goza de uma maior liberdade e se inscreve, essencialmente, no domínio do jogo, que suscita prazer (Balça *et al.*, 2017). Nos primeiros anos de vida (de pré-leitura), mais do que o significado ou o conteúdo, deve atentar-se sobretudo ao aspeto lúdico, isto é, ao ritmo, ao prazer das formas e à musicalidade do texto, por

---

<sup>142</sup> Com efeito, «cabe ao adulto fazer da leitura um hábito, uma rotina de prazer, algo que faz falta para se estar feliz. Se o adulto pretende estimular as crianças (...), é fundamental que ele passe para os outros a alegria, o entusiasmo, o prazer, o fascínio que experimenta. Só faremos leitores, se o formos; (...) ser leitor: o passo primeiro para formar leitores» (Sousa, 1999: 25).

<sup>143</sup> Perspetiva similar apresenta Sophie Van der Linden em *Je Cherche un Livre pour un enfant: le Guide des Livres pour Enfants de la Naissance à 7 Ans* (2011) «afin de familiariser bébé avec l'objet livre et assurer une transition entre le jouet et le livre, on peut glisser quelques livres en tissus dans ses jouets, ou lui proposer un livre pour le bain» (Linden, 2011: 19).

forma a tornar possível o reconhecimento das palavras como uma linguagem particular/distinta, identificando-a com a linguagem do jogo<sup>144</sup> (Cerrillo e Senís, 2005).

Com efeito, atendendo aos potenciais recetores destes volumes, convém, lembrar que, tratando-se de bebés e de crianças mais pequenas, «o aspeto físico do livro recebe uma atenção redobrada» (Debus & Silveira, 2017: 146), pelo que a apreensão goza de uma maior liberdade. Por conseguinte, «nos primeiros anos de vida, o livro é/tem de ser encarado como um brinquedo (...)» (Gomes, 1996; Ramos e Silva, 2014: 170; Macedo, 2017) e, portanto, numa idade precoce da aproximação à leitura esta deverá passar pela dimensão material do livro. Assim Flávia B. Ramos, Marcela L. Pinto e Cynthia G. Giroto atestam que, para além da cativante dimensão oral, deve, igualmente, ter-se em linha de análise a componente imagética e a dimensão material do livro, esta última examinada como «não só visível, mas concreto[a] e palpável» (Ramos *et al.*, 2018: 108), substantivados em «diferentes apelos sensoriais materializados no projeto gráfico-editorial e estético-literário em formatos, texturas, cores, sons, dentre outros» (*idem, ibidem*: 108).

Para Denise Escarpit (2008), o livro para leitores até 3 anos corresponde a um setor editorial recente, pelo que as primeiras publicações francesas se situam nas décadas de 70 e 80 do século XX. No seu entendimento, o livro dirigido a estes leitores inexperientes deve assumir-se como um objeto lúdico<sup>145</sup>, destacando-se a necessidade dessa componente material garantir simultaneamente segurança e prazer, educativo<sup>146</sup> (pela aposta em temáticas relacionadas com o dia a dia e na aprendizagem dos primeiros conceitos) e afetivo<sup>147</sup>, na medida em que a sensorialidade mexe com as emoções do leitor. Torna-se imperativo que a seleção de obras nestas primeiras idades não se limite a ter em conta aspetos externos e que «no les contemos historias aburridas, que no les impongamos las lecturas, que no frenemos sus motivaciones lectoras y que no les coartemos su capacidad para creer en cosas increíbles, para imaginar mundos maravillosos o para sentirse muy cerca de los más fantásticos personajes. Todo ello contribuirá a la formación del espíritu crítico del nuevo lector» (Cerrillo e Senís, 2005: 31).

A este respeito, Ana Paula Mathias de Paiva opta por citar Lúcia Pimental (2003), crendo que «o mais importante é que o livro não fique na situação de óvni – objeto voador não

---

<sup>144</sup> «En los primeros años de vida, el niño aprende, escucha y practica canciones de cuna, juegos mímicos, oraciones, cuentos maravillosos, sencillas historias dialogadas o rimadas, canciones, etc., además de acceder directamente, con la ayuda de un mediador adulto cercano, a libros de imágenes y álbumes ilustrados. La primera selección de lecturas escolares debería tener en cuenta que en los cuentos maravillosos los niños encuentran que se reconocen en sus miedos, en sus deseos, en sus temores o en sus anhelos» (Cerrillo e Senís, 2005: 30).

<sup>145</sup> «Comme un jouet, il met en jeu le corps, le geste et le mouvement» (Escarpit, 2008: 326).

<sup>146</sup> «Il doit former le futur jeune lecteur» (Escarpit, 2008: 326).

<sup>147</sup> «Comme une peluche ou un «doudou», il met en jeu les sens» (Escarpit, 2008: 326).

identificado. Vale folhear, morder, examinar, brincar, tirar, pôr na caixa de brinquedos, brincar com os sons, imagens e palavras, sem preconceito com o material» (Paiva, 2013: 285). Deste modo, defende que a leitura pode passar pela apreciação sensorial e estética (que nós interpretamos como uma exploração direta e livre do objeto), uma demanda que exige tanto curiosidade como treino, e que, não raras vezes, se aproxima do «conceito de *enjoyment* – no sentido de gozo, prazer, alegria, divertimento, recreação» (*idem, ibidem*: 377). De acordo com J. A. Appleyard (1991), «using a book at this age is typically also a rich visual and even tactile experience of vivid images and of an object that can be held, pointed to, turned, opened, and closed» (Appleyard, 1991: 21). No contexto nacional, José António Gomes defende, numa breve reflexão dedicada à importância do contexto familiar no desenvolvimento de hábitos de leitura e do gosto pelo livro, inscrita no volume *Primeiros Livros Primeiras Leituras* (2017), que, nesta fase inicial, deve, portanto, optar-se por volumes dirigidos a pré-leitores e a leitores iniciais onde se prima pela vertente lúdica e cuja componente imagética seja preponderante face a um texto diminuto, podendo esta passar por livros compostos por materiais incomuns (de pano ou plástico, por exemplo). Assim, o mesmo investigador é a favor de que se «permita que a criança encare, no início, o livro como um brinquedo, um instrumento de prazer com o qual constrói uma relação lúdica. Isso criará melhores condições para uma receptividade positiva ao livro e à leitura» (Gomes, 2017: 90).

No seu volume *Interactive Books – Playful Media Before Pop-Ups* (2018), Jacqueline Reid-Walsh chama a atenção para o pioneirismo do filósofo inglês John Locke (1632-1704) e do seu ensaio *Some Thoughts Concerning Education* (1693). Locke destaca o papel da componente lúdica no processo de aprendizagem e a necessidade de se encorajar a curiosidade e a autonomia da criança. De acordo com a teoria educacional de John Locke, a criança adquire conhecimento a partir de experiências concretas com o mundo externo, assim «pictures, toys, and models can assist in teaching words and concepts» (Lerer, 2008: 104) uma mudança de paradigma que vê na educação a chave do desenvolvimento dos mais pequenos. No seu entender, a criança «should play, have fun and have toys of different kinds, including an object with words and letters, which, in addition to teaching, also amuses» (Silva, 2017b: 247). Reconhecendo no brincar uma ação natural e essencial da criança, «as archetypal Lockean child should be busy, active, autonomous, and a curious thinker engaged with objects (“playthings”) for learning and play» (Lerer, 2008: 106 *apud* Reid-Walsh, 2018: 21). Deste modo, «playthings could be simple objects found around the house (such as paper, pebbles, or keys), could be

made by adapting adult gambling devices (such as dice) into literacy toys, and, if at all possible, could be constructed by children themselves» (*idem, ibidem*). Na sua opinião, as crianças são, portanto, capazes de criar os seus próprios brinquedos a partir, por exemplo, de objetos naturais e domésticos, desde que não ponham em risco a sua segurança. Deste modo, Jacqueline Reid-Walsh (2018) termina o seu volume *Interactive Books – Playful Media Before Pop-Ups* chamando a atenção precisamente para o facto de os atuais e antigos criadores de livros móveis reconhecerem, à semelhança de Locke, o poder de uma simples folha de papel e «exploited paper as a rich interactive médium for education and play» (Reid-Walsh, 2018: 226).

Ainda que uma criança até aos 12 meses não seja capaz de reconhecer o que uma imagem representa<sup>148</sup>, a verdade é que, no final, o mais importante reside no ato de leitura em si mesmo, na partilha lúdica, afetuosa e divertida de um livro cheio de cores e formas variadas entre os pais e o bebé. A relação celebrada entre o mediador de leitura<sup>149</sup> (o adulto), o livro e o bebé é vital, uma vez que os laços emotivos que se estabelecem durante essa atividade são essenciais para formar a visão que o bebé terá sobre a leitura e os livros (Goldman, 2010). Com efeito, não é obrigatório que o bebé entenda tudo o que se lhe lê ou o que vê num livro, dado que, na realidade, aquilo que viu e escutou irá contribuir para alargar a sua consciência da língua ou para aprender novos vocábulos, bem como o seu conhecimento do mundo, além de despertar a imaginação e de o surpreender. Acima de tudo, importa procurar o livro adequado a um dado momento, à idade, ao gosto e personalidade do bebé (*idem, ibidem*). Segundo Maria Elisa Sousa (2007), «a criança que se habitua a ver no livro um companheiro que faz parte do seu mundo diário como os jogos, os brinquedos que vai manipulando e descobrindo progressivamente, aprenderá a tratá-lo como um amigo, a quem se dedica afeto, com quem se vivem cumplicidades, com quem se aprende a tolerância e a diversidade» (Sousa, 2007: 66). Num volume dedicado à listagem e seleção criteriosa de obras potencialmente dirigidas a bebés e a crianças até aos 7 anos de idade, Sophie Van der Linden (2011) defende que a edição de livros para bebés têm-se mostrado uma área, particularmente, promissora destacando o papel da componente material e visual destes volumes. Para esta, ainda que o bebé não compreenda todos os sentidos destas obras, na realidade, este irá interessar-se verdadeiramente pela

---

<sup>148</sup> Efetivamente, a capacidade representacional, isto é, a capacidade de representar mentalmente objetos e ações na memória, principalmente através de símbolos como palavras, números e imagens mentais emerge aproximadamente entre os 18 meses e os 2 anos de idade (Papalia *et al.*, 2001).

<sup>149</sup> A este respeito, talvez seja interessante citar a descrição de J. A. Appleyard daquilo que o mesmo entende como um cenário habitual de leitura antes de ir dormir «the child is nestled in the arms of an adult, who reads in the special voice of storytelling and in the rhythms that make even the least formal written prose diferente from spoken language. Pages are turned over, pictures and words pointed to, and the details of the story are dramatized by inflection and gesture. Typically the reading is accompanied by a running Exchange of questions and answers, comments about the story, and references to other experiences of the child and the reader and to people they know» (Appleyard, 1991: 21).

musicalidade e pelo ritmo do texto e funcionará como uma primeira introdução ao universo da escrita<sup>150</sup>.

Durante o estágio sensório-motor (aproximadamente durante os 2 primeiros anos de vida<sup>151</sup>), segundo Piaget, os bebês aprendem acerca de si próprios e do mundo através do desenvolvimento dos sentidos e das atividades motoras (Papalia *et al.*, 2001). Do nascimento até aos 3 meses, o bebê sente-se atraído por cores fortes e contrastantes como o branco e o preto e padrões marcantes, e posteriormente, a partir dos 3 meses, interessar-se-á pelo meio envolvente, explorando através do tato e da boca. Daí a importância dos livros-brinquedo que podem ser mordidos e manipulados livremente. Durante este período, a criança age a partir de esquemas que lhe permitem atuar no meio envolvente. Em vez de palavras e conceitos, a criança serve-se de percepções e movimentos, organizados em esquemas de ação, dado que a sua inteligência está ao serviço da ação e não da representação. Na presença de um objeto novo, o bebê incorpora-o sucessivamente em cada um dos seus esquemas ou estruturas de ação, como sacudir, esfregar, balançar, morder, como se se tratasse de compreender pelo uso. Na verdade, nesta fase, a criança dispõe de uma inteligência prática<sup>152</sup>, que se exerce com base nos objetos, num plano naturalmente diferente do adulto que atua ao nível dos conceitos abstratos (Papalia *et al.*, 2001). Assiste-se, portanto à «manipulação de objetos com a finalidade de atingir determinados objetivos, o que pressupõe o estabelecimento de relações entre meios e fins» (Deslandes, 2006: 44).

É precisamente esta dimensão física ou corpórea que tende a aproximar os leitores mais pequenos do livro-brinquedo. Potencialmente dirigidos a leitores inexperientes, os livros-brinquedo para a infância suscitam, regra geral, um maior grau de espontaneidade e de ação física do leitor do que «um domínio das sintaxes linguísticas (ler para entender)» (Paiva, 2013: 288). Na tese de Ana Paula Mathias de Paiva, pode ler-se: «o livro-brinquedo move a criança a querer experienciá-lo por aspetos instigantes ou convidativamente imperdíveis para a idade –

---

<sup>150</sup> De acordo com Sophie van der Linden, «la langue des livres lui transmet l'idée qu'il y a une autre langue que celle de tous les jours: celle du récit, qui va progressivement lui faire assimiler les notions essentielles pour ses premiers apprentissages» (Linden, 2011: 19).

<sup>151</sup> Nesta fase do seu desenvolvimento, Sophie van der Linden considera a opção por livros de qualidade uma condição imperativa: «il faut des textes bien construits, agréables à la lecture à voix haute. Ils utilisent encore solvante les répétitions pour structurer le récit et apporter une musicalité à la narration qui suscite généralement l'adhésion du public. Les images commencent à être également très variées, plus travaillées aussi et finalement, des ronds de couleur au dessin proche de la gravure en passant par la peinture, c'est toute une gamme esthétique à laquelle se forme le regard de l'enfant» (Linden, 2011: 25).

<sup>152</sup> Numa fase inicial de leitura de imagens, Denise Escarpit (2008) considera que a principal dificuldade destes jovens leitores se prende, essencialmente, com o reconhecimento das formas, processo no qual se torna fundamental a presença de um mediador atento capaz de fazer a ponte entre o mundo empírico e a representação simbólica. «Le très jeune enfant qui ne sait pas marcher ou qui commence à marcher explore un monde à trois dimensions; il expérimente ce monde en se cognant, en touchant; il le perçoit comme obstacle à ses déplacements, à ses désirs. Le voici confronté à une surface plane, avec des formes et des couleurs. Il doit passer de l'expérience concrète d'une forme à sa représentation symbolique: c'est pour cela qu'il touche les formes représentées. Et pourtant ce n'est pas lui qui va reconnaître la forme; c'est par la médiation de l'adulte, qui lui dira le nom de l'objet et, éventuellement, lui montrera l'objet réel que, peu à peu, il apprendra à passer du monde concret et quotidien à trois dimensions, au monde plan de sa représentation, à sa représentation symbolique» (Escarpit, 2008: 326).

morder, cheirar, pegar, apertar, balançar, rodar, dentre outros –, o que promove iniciativas espontâneas de manuseio, revisitação (brincar de novo) aprendizado exploratório» (*idem, ibidem*: 99-100; Paiva e Carvalho, 2011). Deste modo, nesta fase do desenvolvimento da criança, torna-se imperativo na hora de escolher um livro a atenção a fatores como «(...) a materialidade, os formatos, os temas, as cores, os acabamentos de impressão e a visualidade das capas devem ser considerados, posto que exercem fascínio no estágio sensório-motor. O manuseio direto é de fundamental importância neste estágio de ganho de controle motor e de domínio do ambiente» (Paiva, 2013: 436). Neste sentido, ainda que não aptos à descodificação da linguagem escrita, os mais pequenos podem e devem interagir ativamente com estes objetos estéticos, assumindo-se como verdadeiros protagonistas e agentes ativos e questionadores, que realizam formas singulares de leitura, a qual passa, nesta fase inicial, sempre por um contacto físico com o objeto livro<sup>153</sup> (Guimarães, 2011). Deste modo, inscrito numa manipulação livre e lúdica, a apreensão de sentidos passa por «fazer uma “leitura” de mãos e corpo inteiro dos livros, eles pensam, articulam ideias com vivências anteriores, imaginam e transformam o livro em outros objetos imaginários atribuindo-lhes, por vezes, novas significações» (*idem, ibidem*: 89). Rosele Martins Guimarães (2011) esclarece, mais adiante, que, tratando-se de bebés e de crianças até aos 3 anos de idade, a leitura do livro deve ser entendida como um ato prazeroso, afetuoso e experimental no qual são convocados os cinco sentidos, assumindo-se, deste modo, como uma «leitura estésica, sinestésica e estética» (*idem, ibidem*: 90). Não sendo, contudo, este facto impeditivo de uma gradual apreciação estético-literária, dado que «os conflitos veiculados nas obras mobilizam medos, alegrias e sentimentos que, muitas vezes, os pequeninos ainda não conseguem expressar oralmente, mas por meio da escuta e da interação com o livro – palavras e imagens em materialidades – constroem a leitura em sentidos múltiplos e a significação do mundo ao seu redor» (Ramos *et al.*, 2018: 111).

Deste modo, quando se trata de bebés e de crianças mais pequenas, deve dar-se preferência a livros compostos por materiais resistentes e que permitam uma manipulação segura (Evalte, 2014). Quando um pouco mais crescidos, as crianças poderão explorar volumes mais frágeis por via de um contacto mediado onde este último agente deverá ser responsável por alertar o jovem leitor dos cuidados a ter com o objeto-livro. Para Tatiana Evalte, «ao oferecer

---

<sup>153</sup> A título exemplificativo, podemos descrever o modo particular de apreensão física do objeto livro do seguinte modo: «a criança diante do livro observa, se concentra, escolhe, experimenta, troca um livro por outro de materialidade diferente (de pano, emborrachado, cartonado, com luzes e sons, aromas, tridimensionais em pop-ups, carregados de rimas, onomatopeias e alterações, dentre outros estímulos sensoriais), interage com outras crianças à sua volta, com o educador, tenta resolver dúvidas que a atividade prática com o livro como objeto gera» (Souza e Giroto, 2014: 4).

livros-brinquedo, desde cedo para as crianças, fazemos com que [gradualmente] elas tenham um maior cuidado em manuseá-los<sup>154</sup>, pois acabam por ouvir falar da fragilidade, tendo, assim, mais cautela com eles, sem deixar de aproveitar tudo o que estético tem a lhes proporcionar» (*idem, ibidem*: 114). Deste modo, o leitor adulto não deve impedir a criança de mexer no livro com receio de que este último o possa estragar, porque corre o risco de «fazer com que uma experiência tão rica se torne uma frustração para elas. É como mostrar um brinquedo à criança e ela não poder brincar com ele» (*idem, ibidem*: 114). Deve antes aproveitar a oportunidade para que os mais pequenos possam «fazer descobertas com tempo e autonomia» (Salla, 2012 *apud* Paiva, 2013: 578). Como refere Sandra L. Beckett, «the fragile nature of many of these works often discourages adults (parents as well as librarians) from allowing them into the hands of children. Artist's books often have the paradoxical status of being children's books that are kept away from children at all costs» (Beckett, 2012: 20-21). Assim, é hoje prática comum em bebetecas e em outros contextos formais de promoção da leitura o acesso livre e imediato a obras de recepção infantil, isto é, «pela existência de volumes próximos do olhar e das mãos dos leitores, por vezes, até organizados por temáticas ou, em certos casos, revisitados graficamente por crianças que os puderam manusear autonomamente, ler ou ouvir ler, por exemplo» (Silva, 2018: s/p).

Não obstante, alguns dos complexos livros tridimensionais produzidos na atualidade revelam-se objetos, verdadeiramente, multidimensionais, na medida em que as suas estruturas *pop-up* são compostos por vários mecanismos pequenos e frágeis, como as da já nomeada obra de Robert Sabuda, por exemplo, entre outros. Trata-se de edições ainda hoje montadas à mão, atualmente, em países não ocidentais e que, devido à sua fragilidade, a maioria das vezes, padecem de uma circulação restrita. Jacqueline Reid-Walsh chama a atenção para o tradicional resguardo destes volumes, defendendo, ainda, que não se trata de uma característica exclusiva do livro impresso: «children's movable books tend to be stored in libraries' reference sections or in special collections and, even if new, rarely circulate due to their delicacy. The artifacts are visible in children's departments of public libraries but are often only brought out for show-and-tell in read-aloud sessions. Typically, only the sturdiest cardboard books designed for toddlers may be checked out. Care is also required in the digital world. For, indeed, while the interface of a digital movable book may appear simple, its supports (such as iPads and cell phones) are

---

<sup>154</sup> Na verdade, «em muitas escolas, os livros são ainda tomados como um bem cultural sacralizado. E, nesta etapa da vida [na primeira infância], ele também é um bem de consumo, que pode e deve se deteriorar, o que será um bom sinal do autêntico e permanente manuseio pelos pequeninos» (Ramos *et al.*, 2018: 110).

expensive and breakable objects that must be handled with care» (Reid-Walsh, 2018: 2). Conclui que, por conseguinte, a criança acaba por ter um acesso muito restrito a estes volumes (Reid-Walsh, 2018).

No entendimento de Ana Paula Mathias de Paiva, ainda que grande parte dos livros-brinquedo se distinga por um apelo à aproximação espontânea, livre e autónoma por parte dos pequenos leitores, isto é, uma «leitura variável, não linear ou intercalada (...) intuitiva» (Paiva e Carvalho, 2011). Na verdade, uma leitura mediada destes objetos poderá ser mais proveitosa (Paiva, 2013). Contudo, isso não implica que se deva esperar que a leitura destes volumes se restrinja apenas a uma leitura mediada. Pelo contrário, «a leitura de iniciação passa pelo prazer tátil e contato direto, relação que não consegue ser substituída pela escolha adulta de um livro para a criança» (*idem, ibidem*: 599).

Assim, por via dos livros-brinquedo, o livro pode ser entendido, desde idades precoces (ainda antes da entrada na escola<sup>155</sup>), como fonte de prazer, estímulo à curiosidade/descoberta, à autonomia e instrumento indutor de conhecimento veiculado informalmente<sup>156</sup> e de forma fruitiva e interativa (*idem, ibidem*). Assim sendo, o livro-brinquedo, enquanto objeto capaz de convidar à livre manipulação<sup>157</sup>, propondo uma estimulante desformalização do ato de ler assente em temáticas do interesse dos pré-leitores e em modos/gêneros textuais diversos (como, por exemplo, de narrativas clássicas), contribui para a adoção de atitudes e de disposições em relação à linguagem escrita que se constituem como precursoras da literacia (Cervera, 2004; Goldman, 2010). Mas, para tal, torna-se imperativo que «haja construção de linguagem literária na obra, contato enriquecedor com a experiência estética e ênfase no modo como o tema é tratado, de forma que da obra possa emergir algo novo e surpreendente» (Paiva, 2013: 89).

---

<sup>155</sup> Dado que, tal como preconizado por Flávia B. Ramos, Marcela L. Pinto e Cynthia G. Giroto (2018), é nos primeiros anos de vida «que os gestos e ações embrionários do ato de ler começam a se constituir» (Ramos *et al.*, 2018: 108).

<sup>156</sup> Num breve estudo dedicado ao desenvolvimento de competências de literacia em crianças entre os 4 e os 6 anos de idade, da autoria de Coosje van del Pol (2012), patente em *Children's Literature in Education*, constata-se que o contacto assíduo e regular com o material escrito e, de um modo particular, com as histórias para a infância, assume um papel preponderante no processo de aquisição de competências de literacia. Assim, «although young children have not yet received any formal grammar instruction, they do know how sentences are structured and how that structure enables particular meanings and rules out others. (...) As far as young children are concerned, linguistic competence develops through learning by doing and by informal instruction. It flourishes best when a child grows up in a context that is rich in language, both spoken and written. (...) similarly we may think of "emergente literary competence" by offering children an environment rich in stories that encourage meaningful structuring activities and by havinh "literary conversations" with them» (Pol, 2012: 105).

<sup>157</sup> Não raras vezes distinto dos demais por uma «quase ausência de medo de errar a leitura» (Paiva e Carvalho, 2011) pela proximidade com o objeto lúdico.



## Resumo/Síntese de Capítulo

No seguimento da evolução da aceção de criança como ser ativo, espontâneo e criativo, o brincar e o jogo são hoje um tema de estudo no âmbito académico, sendo, igualmente, reconhecido o seu valor pedagógico.

Na revisitação efetuada, procurou-se explicitar que conceitos como jogo, brinquedo e brincar, inscritos num universo mais lato da atividade lúdica, apresentam múltiplos significados nem sempre de fácil destrição e/ou delimitação. Constituindo o brincar ou a ação de jogar uma necessidade primária no que à formação e desenvolvimento cultural e social diz respeito, podemos encontrar, desde muito cedo, manifestações lúdicas no comportamento da criança. Na verdade, numa fase inicial, este sujeito começa por explorar o próprio corpo através de brincadeiras funcionais, que, por via de constantes repetições prazerosas, se tornam «intenção, fechando-se o circuito intenção-ato-efeito» (Silveira e Cunha, 2014: 46), conduta basilar do fenómeno jogo (*idem, ibidem*). Tornou-se claro, igualmente, que só por via da intervenção física da criança é que um objeto se assume como um brinquedo, cumprindo simultaneamente o propósito de satisfação e de aperfeiçoamento e será através da sua prática lúdica que a criança se irá preparar para um estado de adultez. Aos olhos dos mais desatentos interpretada como uma atividade aparentemente frívola, o brincar, na verdade, assume facilmente contornos de grande complexidade e seriedade. Tal como afirmam Luciene Silveira e António Camilo Cunha (2014), na obra *O Jogo e a Infância: Entre o Mundo Pensado e o Mundo Vivido*, «o jogo faz de conta transporta a criança para um mundo imaginário e criativo que lhe dá uma sensação de força, de poder. Esse mundo ilusório é, muitas vezes, usado pela criança para exprimir as suas frustrações, os seus apelos, a sua dor, a sua alegria» (*idem, ibidem*: 48-49).

Contudo, muito por via de constrangimentos familiares, escolares e sociais e da crescente proliferação de jogos e brinquedos eletrónicos e da presença assídua da televisão na infância contemporânea, a ação lúdica do sujeito infantil tem vindo a sofrer mudanças significativas, cada vez mais subordinada a privações efetivas de autonomia, sociabilidade e ludicidade, tornando-o um sujeito passivo, sedentário e cada vez menos criativo (*idem, ibidem*). Assim, e de acordo com os autores supracitados, o objeto brinquedo anteriormente manufaturado no contexto doméstico «vem perdendo o lugar para brinquedos “prontos” que acabam por asfixiar a espontaneidade e a criatividade infantil» (*idem, ibidem*: 57).

A revisão teórica até aqui registada tornou, também, evidente a indissociabilidade do brincar e da aprendizagem nos primeiros anos de vida, tal como observado pela figura pioneira de John Locke (1632-1704) (Cardoso, 2012; Reid-Wash, 2018). 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 situa o livro-brinquedo para a infância. Efetivamente, 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. Considerado um objeto multidimensional que apela diversamente ao tato ou à visão, por exemplo, sendo o leitor convidado a exercer um papel ativo e cúmplice, o livro-brinquedo sobressai também pela sua forte componente imagética face a uma escassez ou ausência textual. A vasta oferta de processos de impressão e encadernação, bem como a abertura a outras artes e à influência da publicidade e da «estética da mercadoria» (Paiva, 2013), resultou em livros de elevado valor objetual onde não faltam jogos de movimento e/ou de transformação da ilustração, construções de figuras tridimensionais, ofertas de modos incomuns de encadernação e/ou de materiais inesperados, materializados em livros de aparência sedutora. Se alguns comungam de características pós-modernas, como a fragmentação, a descontinuidade ou a intertextualidade, resultando em objetos surpreendentes nos quais se acaba por questionar o próprio conceito de livro, afigurando-se, portanto, objetos estéticos de receção claramente dual, outros há que se limitam à aproximação do livro do objeto brinquedo facilmente descartável (e vendável ao mediador adulto menos literato), de produção massificada e de conteúdo óbvio, substantivando, em última instância, uma visão instrumental da leitura, mais preocupada com a transmissão de conteúdos educativos.

## II Parte – Prolegómenos para o estudo do livro-brinquedo

### 3. Apontamentos para uma História do livro-brinquedo

#### 3.1. Precedentes e evolução

Seguidamente, iremos dedicar-nos à História do livro-brinquedo, tendo como referências os estudos levados a cabo neste domínio por Gaëlle Pelachaud (2010; 2016), Jean-Charles Trebbi (2012), Marta Sánchez (2015) e Trish Phillips e Ann Montanaro (2011).

Deste modo, tentaremos dar a conhecer que «en estas obras tan antiguas y un poco rústicas, encontramos el gérmen de problemáticas en torno al libro que van a desarrollarse a principios del siglo XXI» (Trebbi, 2012: 8).

Ainda que, nas últimas décadas, a produção literária tenha vindo a revelar uma especial propensão para a dimensão de artefacto e/ou de objeto lúdico, a História do livro-objeto terá tido início na Idade Média (avançando paralelamente com a dos livros convencionais e do nascimento da literatura para a infância no século XVIII). Na realidade, ainda que a data da primeira aplicação de um elemento móvel num livro não seja muito precisa, esta parece remontar ao século XIII, e a Matthew Paris, um monge beneditino, em concreto à sua obra *Chronica Majora* (1250), que inclui um *volvelle* ou disco/roda giratório/a<sup>158</sup> (Trebbi, 2012; Phillips & Montanaro, 2011). O seu autor, um «conseiller du roi Henri III, relate dans cet ouvrage l’histoire de Angleterre. En guise de préface, l’auteur dessine une carte destinée au roi, afin de lui montrer la route du pèlerinage jusqu’à Jérusalem» (Pelachaud, 2016: 16). Estes dispositivos assumem a configuração de «disques concentriques de papier imprimé laissant apparaître une autre image lorsque le lecteur les manipule. Le disque de papier, inséré dans le livre peut pivoter grâce à une ficelle» (*idem, ibidem*: 88). Trata-se de ferramentas de precisão ou de cálculo de papel, características da Idade Média, «qui permet au lecteur d’appliquer les techniques décrites dans le livre sans avoir à posséder d’onéreux instruments» (*idem, ibidem*: 12).

No entanto, para Gaëlle Pelachaud (2016), *De Sphaera Mundi*, de Johannes de Sacrobosco (1190-1244/1256), também conhecido por John Holywood, um matemático e astrónomo inglês, publicada em 1230, dedicada à astronomia, terá sido a primeira obra inscrita nesta categoria. Sendo considerado o primeiro livro de astronomia impresso na Europa “il est fondé sur l’astronomie de Ptolémée, commentée par les scientifiques arabes (...) Manuel

---

<sup>158</sup> Dispositivos similares serão explorados, durante o século XIX, no domínio da literatura para a infância, permitindo a transformação de imagens/ilustrações.

d'initiation, le livre connaîtra 65 éditions jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle en Allemagne, en France et aux Pays-Bas" (*idem, ibidem*: 10).

Ramón Llull (1232-1316), ou Raymond Lulle, um filósofo e poeta místico, é autor de outra obra que tira partido de um engenho com as mesmas características, que, na opinião de Gaëlle Pelachaud (2016), é considerado o primeiro volume a fazer uso de *volvelles*. Na sua obra *Ars Magna* (1306), inclui discos giratórios de papel que, uma vez rodados, podiam gerar um variado número de combinações de ideias e que tinham por intencionalidade a conversão ao Cristianismo (Phillips & Montanaro, 2011). Com efeito, «ces disques concentriques de papier imprimé tournent sur eux-mêmes par l'action du lecteur et permettent la combinaison d'une infinité de phrases. Raymond Lulle se sert de ces disques concentriques comme d'un jeu combinatoire, ce qui donne lieu à une association de multiplex principes théologiques et philosophiques» (Pelachaud, 2016: 24).

Na verdade, apesar de os *volvelles* parecerem ter sido os primeiros dispositivos móveis a aparecer nos livros em obras de cariz científico onde se abordam conteúdos do domínio da astronomia, da teologia, da cartografia, da astrologia, da navegação, da medicina, por exemplo (Pelachaud, 2016), «they have continued to be used over the centuries and are still found in books, greetings cards and advertising today. As well as being useful teaching and learning aids, they add a tactile dimension to reading that has a timeless appeal» (Phillips & Montanaro, 2011: 11).

A estes primeiros livros seguiram-se os livros com abas ou os *lift-the-flap books*. Com efeito, «any book with moving pieces is called a "movable book" (...) volvelles were the first movables and these were followed by flaps» (*idem, ibidem*).

Ainda que inscritos numa tendência recente da literatura para a infância, a verdade é que a sua origem remonta a publicações de cariz didático dirigidas a um público adulto, comuns no séc. XVI, que tiram partido de sobreposições, que se destacam por uma «practical and direct observation, physically involving the researcher in the interaction with natural phenomena and objects, marked a radical change in the methodology of scientific investigation from the 16th century» (Crupi, 2016: 43). Tendo por temática a anatomia do nosso corpo, estas obras servem-se de abas de papel coladas a ilustrações do corpo humano para tornar mais compreensíveis os diversos órgãos e respetivas funções, «simplificando o método anterior – desenho de mais de 10 ilustrações justapostas, que deveriam ser lidas sequencialmente» (Costa, 2016: 23). Neste

âmbito, são de referir obras como *Catoptrum Microcosmicum*<sup>159</sup> (1619), de Johann Remmelin que se serve de abas que se levantam para, deste modo, dar a conhecer o corpo masculino e feminino, ou *Anatomie Iconoclastique. Atlas Complémentaire de Tous les Ouvrages Traitant de l'anatomie et de la Physiologie Humaines*<sup>160</sup>, de Gustave-Jules Witkowski (1844-1922), um cirurgião, editada já em 1876.



Figura 1 - *Catoptrum Microcosmicum* (1619), de Johann Remmelin

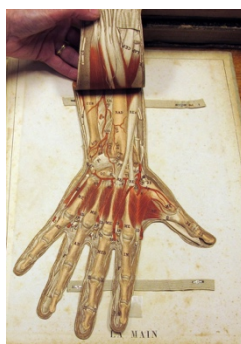


Figura 2 - *Anatomie Iconoclastique* (1876), de Gustave-Jules Witkowski

O recurso a esta estratégia de cooperação do leitor de quem se espera o manuseamento de pedaços de papel, que ora ocultam ora revelam informação relativa à anatomia humana, é ainda observável nos livros de medicina de referência do século XX, como é o caso do volume *Le Corps de l'Homme: Cinq Planches Coloriées à Feuilletts Découpés et Superposés*<sup>161</sup> (1903), de Edmond Perrier (1844-1921) (Pelachaud, 2016).

---

<sup>159</sup> Imagem retirada de [http://drc.usask.ca/projects/archbook/archbook\\_admin/images/Large\\_Remmelin\\_Catoptrum\\_2.jpg](http://drc.usask.ca/projects/archbook/archbook_admin/images/Large_Remmelin_Catoptrum_2.jpg)

<sup>160</sup> Imagem retirada de <http://www.biusante.parisdescartes.fr/images/banque/zoom/2012013.jpg>

<sup>161</sup> Imagem retirada de <http://www.le-livre.fr/photos/RO4/RO40108799A.jpg>

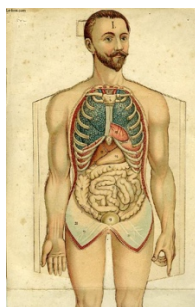


Figura 3 - *Le Corps de l'Homme* (1903), de Edmond Perrier

Na verdade, «by progressively leafing through these movable elements, the reader/spectator is invited to take part in a virtual autopsy, a simulation of the process of human dissection performed in anatomical theatres» (Crupi, 2016: 44-46).

Refira-se, igualmente, e ainda em 1903, a obra publicada por Moritz Platen (1844-1912) com o título *Livre d'or de la Santé: Méthode Nouvelle Complete et Pratique de la Médecine Naturelle et de l'Hygiène Privée Permettant de Traiter soi-même Toutes les Maladies et Assurant la Conservation de la Santé*, neste «le principe des volvelles dévoile de corps de la femme, et une planche démontable laisse apparaître les organes génitaux de l'homme. Ce volume est muni d'un fermoir, afin que les planches et les textes consacrés aux matières sexuelles ne soient pas vus par les enfants» (Pelachaud, 2016: 22).

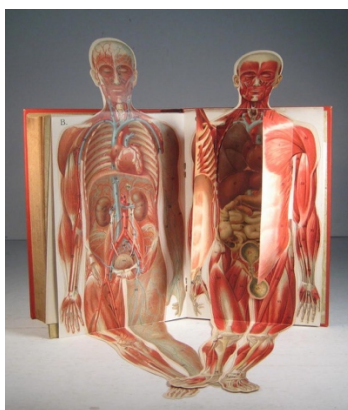


Figura 4 - *Livre d'or de la Santé* (1903), de Moritz Platen

Por último, ainda neste âmbito, é de assinalar, de igual modo, o volume *Larousse Médical Illustré*, do médico Galtier-Boissière (1857-1919), publicado em 1924.

As ilustrações com abas que se podem levantar, revelando uma outra visão, são frequentes em livros dedicados aos jardins como é o caso de *Description des Jardins de France*,

*Mêlée d'Observations sur la Vie de la Campagne et la Composition des Jardins* (1808), de Alexandre de Laborde (1773-1842), com desenhos de C. Bourgeois. Neste, «les dernières planches présentent des structures animées qui donnent un aperçu de ce que peuvent apporter les modifications du paysage» (Pelachaud, 2016:19).



Figura 5 - *Description des Jardins de France, Mêlée d'Observations sur la Vie de la Campagne et la Composition des Jardins* (1808), de Alexandre de Laborde

O mesmo também se observa no volume *Sketches and Hints on Landscape Gardening*<sup>162</sup> (1795), do arquiteto Humphry Repton (1752-1818): «they were “before” and “after” illustrations to show potential customers how their estates could be improved. The initial aquatint illustration showed the property in the unimproved state and the second, visible as the overlay was lifted, showed the property after Repton’s designs were completed» (Phillips & Montanaro, 2011: 13).



Figura 6 - *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1795), de Humphry Repton

Tendo por intenção tornar mais acessível a aprendizagem de conteúdos relativos à geometria, François Charles Marie (1788-?) publica o livro *Géométrie Stéréographique, ou Reliefs des*

<sup>162</sup> Imagem retirada de <https://www.donaldheald.com/pages/Books/17339/humphry-repton/sketches-and-hints-on-landscape-gardening-collected-from-designs-and-observations-now-in-the>, no dia 23-08-2017.

*Polyèdres pour Faciliter l'Étude des Corps*, em 1834. Neste volume, encontram-se presentes vinte e cinco planificações de sólidos geométricos, fixas à página por uma das faces, que se podem dobrar para, deste modo, fazer surgir o sólido representado a três dimensões. Trata-se, portanto, de abas de papel fixas à página que se podem não só levantar como também dobrar, conferindo uma dimensão espacial aos poliedros ilustrados (Pelachaud, 2016).

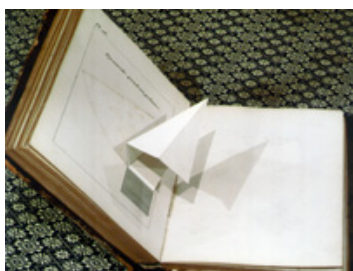


Figura 7 - *Géométrie Stéréographique* (1834), de François Charles Marie

A utilização de abas com um propósito, também ele, didático é observável na obra *Nouvelle Encyclopédie Autodidactique*<sup>163</sup> (1922), de Aristide Quillet (1880-1955). Composta por diversos volumes, nos quais «l'animation des images permet d'étudier de manière scientifique et technique les différents sujets» (*idem, ibidem*: 28), são abordados assuntos distintos inscritos em domínios como os da anatomia, da mecânica, da botânica ou da filosofia, entre outros.



Figura 8 - *Nouvelle Encyclopédie Autodidactique* (1922), de Aristide Quillet

Ainda no âmbito dos livros *lift-the-flap*, por volta de 1820, vêm a público uns volumes que «contienen pequeñas imágenes que se pueden levantar para descubrir una nueva imagen y, sobre todo, una enseñanza moral: por ejemplo, bajo el cofrecito de joyas descubrimos la

---

<sup>163</sup> Imagem retirada de [https://images-02.delcampe-static.net/img\\_large/auction/000/172/467/986\\_002.jpg](https://images-02.delcampe-static.net/img_large/auction/000/172/467/986_002.jpg)



humildad» (Trebbi, 2012: 11), apelidados de *Toilet Books*<sup>164</sup> (Phillips & Montanaro, 2011: 13; Sánchez, 2015).

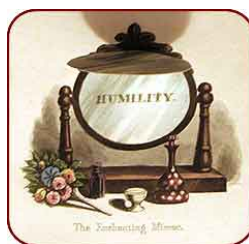


Figura 9 - *The Toilet* (1821), de Stacey Grimaldi e William Grimaldi

Os livros de figuras móveis, obras projetadas para «placer des figurines dans un décor ou à les habiller» (Pelachaud, 2016: 52), consistem em «libros de figuras móviles, con pequenos personajes recortados que se podían colocar en un decorado o bien apoyarse de pie sobre una mesa de lectura» (Trebbi, 2012: 11), que, no nosso entender, se podem considerar percursos dos livros-puzzle e de encaixe, começam a surgir a partir de 1800. Neste domínio, encontram-se obras como *Les Voyages de Gulliver, Nouvelle Édition Spécialement Destinée à la Jeunesse et Ornée de Nombreuses Figures Découpées*<sup>165</sup> (1830), de Jonathan Swift (1667-1745) e Charles Letaille, na qual «il faut placer le personnage dans la fente située dans l'image centrale» (Pelachaud, 2016: 52).



Figura 10 - *Les Voyages de Gulliver* (1830), de Jonathan Swift e Charles Letaille

Mas, também, *La Ferme* (1906), da editora Imagerie Marcel Vagné & Cie, e, *Découpez, Collez, la Maison est Faite* (1920), da Librairie Hachette & Cie, nas quais “le lecteur doit dans un

<sup>164</sup> Imagem retirada de <https://www.prbm.com/FeaturedBooks/Grimaldi.php>, no dia 10-05-2018.

<sup>165</sup> Imagem retirada de <http://classes.bnf.fr/livre/images/3/1308.jpg>, no dia 08-08-2016.

premier temps découper les figurines, puis, dans un second temps, les placer dans le décor. Il crée alors sa propre histoire” (Pelachaud, 2016: 52).

A partir de 1810, a editora londrina S. & J. Fuller inaugura, com o título *The History of Little Fanny*, uma série de livros com partes recortadas e destacáveis, isto é, «con muñecas para vestir con sus recortadas e intercambiales, que podían ser puestas de pie sobre la mesa o incorporadas en la escena de un cuento escrito generalmente en verso y del que son las protagonistas» (Sánchez, 2015: 49). Trata-se de um conjunto de onze livros com bonecas de papel, denominados *paper doll books*<sup>166</sup>, vindos a lume entre 1810 e 1812, todos eles pintados à mão e postos à venda por um preço considerável (Bento, 2009: 16; Phillips & Montanaro, 2011: 13).

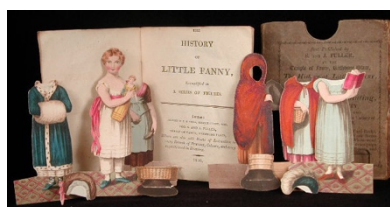


Figura 11 - *The History of Little Fanny* (1810), de S. & J. Fuller

Em 1677, surge aquele que terá sido o primeiro livro inscrito na tipologia *mix-and-match*, também apelidada de *pêle-mêle* ou *batiburrillo* (Trebbi, 2012: 8), pelas mãos do padre Christophe Leutbreuer (reeditado, posteriormente, no século XVIII), *La Confession Coupée, ou la Méthode Facile pour se Préparer aux Confessions*<sup>167</sup>. Trata-se de um volume de formato reduzido, em cujas «páginas, que catalogan todos los pecados posibles e imaginables, están recortadas en pequenas lengüetas. Bastaba con sacar las lengüetas del margen para señalar al confesor las faltas de las que uno se acusaba...» (Trebbi, 2012: 8).

---

<sup>166</sup> Imagem retirada de <https://janeaustensworld.files.wordpress.com/2011/05/1814-childrens-book.jpg>, no dia 14-08-2017.

<sup>167</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinning.com/originals/c3/e3/3e/c3e33e871fc72f610dc54ff42571935a.jpg>, no dia 13-08-2017.

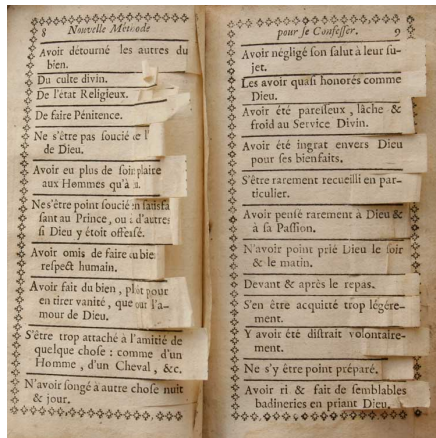


Figura 12 - *La Confession Coupée, ou la Méthode Facile pour se Préparer aux Confessions* (1677), de Christophe Leutbreyer

Gaëlle Pelachaud (2010) considera esta obra o primeiro livro-objeto, dado o modo particular de leitura a que este livro apela, justificando que «choix de combinaison laissé au «lecteur» qui est le pécheur, d'organiser les briles selon son pathos» (Pelachaud, 2010: 53).

Os livros editados durante o século XVII irão refletir uma grande influência do universo das ilusões óticas, da magia e dos primórdios do cinema (*idem, ibidem*).

Com efeito, é possível constatar que a exploração de efeitos óticos não é recente, remontando a um período exórdio ao cinema e a uma série de contribuições que o fizeram nascer. Desta forma, dada a proximidade observada entre o livro-brinquedo e os dispositivos usados no campo da animação da imagem<sup>168</sup>, faremos, seguidamente, uma breve incursão pela História dos brinquedos óticos<sup>169</sup>, tendo por base um estudo de Nuno Lacerda Bento, realizado na Faculdade de Belas Artes, da Universidade do Porto, no âmbito de uma dissertação de Mestrado em Design da Imagem. Este estudo, intitulado *Livro de Brinquedos Óticos: Transposição do Universo dos Brinquedos Óticos para o Formato de Livro* (2009), trabalho no qual o autor tem por objetivo final a criação de um livro dotado de diversos brinquedos óticos, apresenta um «levantamento genealógico [que] tem início nos primeiros dispositivos derivados de fenómenos naturais e termina nos nossos dias, com uma breve reflexão contextualizadora de cada um dos principais períodos» (Bento, 2009: 3), tendo como referências a coleção do realizador alemão Wener Nekes (1944-2017), o trabalho de Laurent Mannoni e o contributo pessoal de Abi Feijó (1956-). Neste volume, Nuno Lacerda Bento (2009) opta por, inicialmente,

<sup>168</sup> Note-se que ambos carecem de manipulação física ou do gesto do seu recetor/utilizador, por exemplo.

<sup>169</sup> Não sendo nosso intuito uma descrição detalhada da genealogia do brinquedo ótico, optaremos por fazer menção somente a alguns dos dispositivos óticos e das invenções que foram contribuindo para a animação da imagem e/ou do cinema e que, paralelamente, se mostrem mais próximos do livro-brinquedo ou pertinentes para a análise da sua História.

fazer referência a uma série de objetos que denomina de “Pré-Brinquedos Óticos”, cuja simulação de movimento advém de fenômenos naturais e, num segundo momento, opta por elencar todo um conjunto de invenções que têm por intuito dar a ilusão de movimento, desenvolvidas durante o século XIX. Este último período temporal é considerado a «era clássica dos brinquedos óticos» (*idem, ibidem*: 16). Salvaguardamos, no entanto, que, em determinados casos, a atribuição de uma data e a determinação do responsável pela criação de certas invenções suscita algumas dúvidas, «pois por vezes um indivíduo elaborou o conceito, outro materializou-o e ainda outro registou a patente e comercializou» (*idem, ibidem*: 39).

Como dizíamos anteriormente, este fervilhar de descobertas no domínio da animação da imagem e das ilusões óticas terá claras repercussões no domínio do livro-objeto, pelo que, no mapeamento da evolução dos brinquedos óticos, será feita menção a alguns dos volumes que refletem esta influência.

Importa, talvez, esclarecer que, com a aceção de brinquedo ótico, pretendemos referir-nos a «elementos que se centram na ilusão ótica, na alteração da imagem e na simulação da imagem em movimento (...) [mais propriamente a] aparelhos que apresentam alguma componente física ou tridimensional, por oposição a contextos de imagens bidimensionais onde a eventual ilusão ótica não esteja ligada a qualquer dispositivo mecânico, ótico, físico, eletrónico ou outros similares» (*idem, ibidem*: 10). Trata-se de instrumentos amplamente disseminados na cultura popular de então, também por via de uma exploração comercial, gozando, à ocasião, de uma grande popularidade (*idem, ibidem*).

Na verdade, a animação tem por intuito «criar a ilusão de movimento a partir de imagens estáticas. Criar, e não recriar como ocorre na fotografia e no cinema, sendo este o ponto que distingue a animação do cinema *stricto sensu*» (*idem, ibidem*: 12). A animação distingue-se, ainda, do cinema e da fotografia pela sua essência ficcional, ou seja, «quando o ser humano procurou a ilusão do movimento, com ela surgiu também a necessidade de ficcionar. O movimento será porventura da essência da palavra “animar” – etimologicamente a palavra provém do Latim *animare* dar vida a» (Barbosa Júnior, 2005: 28 *apud* Bento, 2009: 12). Os brinquedos óticos nascem, não raras vezes, dessa demanda pela ilusão de movimento, que o ser humano deseja desde a pré-história. Todavia, até que a mesma se assuma como tal, isto é, «através da rápida sucessão de imagens implica um grau de desenvolvimento científico e técnico mais complexo do que simples pinturas de paredes» (Barbosa Júnior, 2005: 29 *apud* Bento,

2009: 12). Com efeito, para a invenção do cinema<sup>170</sup> será necessária a reunião de contributos da fisiologia, que, desde o começo do século XX, explora o princípio da persistência retiniana da imagem, da fotografia e da projeção da imagem.

Numa fase inicial, o fenómeno de criação de uma ilusão de movimento resulta da manipulação de fenómenos naturais. Entre as formas mais remotas de construção da imagem animada, encontram-se os teatros de sombras, uma prática de projeção de sombras «do lado oculto da tela ou de outro suporte através de silhuetas rígidas» (Bento, 2009: 12), comum na sociedade oriental. Ainda que a sua origem não possa ser apontada com rigor, este costume é comumente associado a uma lenda chinesa de c. 121 A.C., «onde o mágico da corte Shao Ong, fez surgir diante do imperador Wu Ti da dinastia Han, o espírito de uma concubina já falecida» (*idem, ibidem*. 13). Uma outra forma de criação de movimento por via da exploração de fenómenos naturais passa pelo uso de câmaras escuras. Na opinião de Nuno Lacerda Bento (2009), a sua proveniência é, de um modo assíduo e erróneo, atribuída ao físico italiano Giovanni della Porta (1536-1615), pela referência que o mesmo faz a esta forma de representação na sua obra *Magiae Naturalis* (1558). Na obra *De Humana Physiognomia* (1586), Giovanni della Porta «descreve espelhos que alongavam ou encurtavam os rostos, tornavam os homens mais velhos ou mais jovens, deformavam-nos e desfiguravam-nos ou acrescentavam-lhes cabeças de animais. Afirmava inclusive, conseguir fazer surgir uma “imagem suspensa no ar” com o auxílio de um espelho» (Mannoni, 2003: 45 *apud* Bento, 2009: 13). Contudo, ainda no século IV A.C., é possível encontrar-se registos desta prática tanto no contexto ocidental, por via do filósofo grego Aristóteles, como na cultura oriental, através de matemáticos chineses Mohistas (Bento, 2009). Posteriormente, já no século XIII, as câmaras escuras apresentavam já um desenvolvimento considerável. O monge Roger Bacon (1214-1292), na sua obra *De Mirabili Potestate Artis et Nature*, dá conta dos avanços desta técnica à ocasião. Com efeito, à época, «muitos recursos estariam disponíveis para a criação de ilusões, aparições ou animações com elementos refletoras como espelhos mágicos, espelhos encantados, multifacetados, côncavos, convexos ...» (Mannoni, 2003: 44 *apud* Bento, 2009: 13).

Entretanto, começam a surgir instrumentos lúdicos capazes de produzir ilusões de que são exemplo as lanternas vivas. Estas foram alvo de referência, pela primeira vez, em 1584, na obra *La Première Partie des Subtiles et Plaisantes Inventions*, de Jean Prévost (1901-1944). Na atualidade, estes objetos são, não raras vezes, usados como elemento decorativo, consistindo

---

<sup>170</sup> A este respeito, convém recordar que «em rigorosa análise, o cinematógrafo é também ele próprio um brinquedo ótico, seguramente o de maior sucesso, o que o tornou o suporte natural da quase totalidade da produção contemporânea do desenho animado» (Bento, 2009: 12).

«numa tira de papel pintado com figuras colocada dentro de um cilindro que, através de um engenhoso sistema, girava sobre o seu eixo com uma vela ardendo no centro da lanterna. As figuras de cores vivas giravam projectando em torno de si vagos reflexos coloridos» (Bento, 2009: 14).

No século XVI, era comum a exploração de imagens ambíguas, as anamorfoses, onde artistas como Albrecht Durer (1471-1528) e Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) jogam com a dualidade de sentidos. Leonardo da Vinci (1452-1519) terá sido responsável por uma das primeiras aparições de imagens desta natureza, por via de um desenho seu datado de 1485 «onde, à primeira vista, apenas vislumbramos algo semelhante a uma nuvem e que, observada de um ângulo oblíquo acentuado torna-se numa cabeça de uma criança» (Mannoni, Nekes & Warner, 2006: 195 *apud* Bento, 2009: 14).

A Lanterna Mágica surge no século XVII, segundo Bento (2009), não pelas mãos do jesuíta alemão Athanasius Kircher (1602 -1680) (a quem, normalmente, é atribuída a autoria), mas graças a Christiaan Huygens (1629-1695).

Em 1677, terá surgido uma das primeiras descrições relativas às caixas de perspectivas, as Caixas Óticas ou *Peepshows*<sup>171</sup>, na obra *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten*, de Coburg Johann Christoph Kohlhaas (1604-1677), instrumentos que, nos anos que se seguiram, foram amplamente difundidos pelos feirantes, na Europa (Bento, 2009). Na verdade, «most peepshows seemed to be limited to a few viewing holes. Somehow, then, the showman's stories had to be good enough to sustain a crowd while intriguing them into paing for a view. It appears that some showmen concerned with the attention span of the audience, no matter how good their offering, augmented their shows with trained animals, magic lanterns and puppets (...)» (Balzer, 1998: 14). Estas caixas óticas eram bastante populares durante os séculos XVIII e XIX<sup>172</sup>, dado que, à ocasião, havia um grande interesse em torno da representação de uma terceira dimensão (*trompe-l'oeil*), pelo que, conseqüentemente, durante a década de 1860 começam a surgir as primeiras maquetes em papel (Pelachaud, 2016). Gaëlle Pelachaud descreve, ainda, de um modo mais particular, que «ces vues se contemplent à

---

<sup>171</sup> De acordo com Richard Balzer, «a peepshow is a closed, or semiclosed, box having at least one viewing hole through which a view is seen. The box may or may not use mirrors to create an illusion or redirect the viewing point. (...) Peepshows carried different names in different countries: in Holland, optiques, in Germany, guckkasten, in France, boîte d'optique, in Italy, mondo nuovo, in England and U.S., peepshow» (Balzer, 1998: 17).

<sup>172</sup> Na opinião de Richard Balzer, «certes les enfants faisaient partie du public, mais il semble improbable qu'ils aient pû en contituer la charpente, tout simplement parcequ'avant l'ère victorienne l'enfance n'était pas regardée comme une de petits adultes. Comment expliquer alors leur omniprésence dans ces images? probablement s'agit-il d'une astuce de l'artiste pour créer un sentiment d'innocence et d'émerveillement et, de manière intéressante, dans bien des gravures à caractère satirique les enfants sont utilisés por confronter l'innocence à la corruption du monde réel, et les spectateurs adultes ont un air de dupe ou une allure enfantine qui poussent à les tromper» (Balzer, 1998: 150).

travers une boîte optique dans laquelle a été glissée une image. Cette boîte est également munie d'un miroir et d'une lentille grossissante. La perspective, exagérée par le dessin et renforcée par la lentille, crée une effet de relief et de mise en abyme» (*idem, ibidem*: 38-39). Os termos *dioramas*, *livres théâtres*, *livres tableaux*, *livres tunnels*, ou *panoramas* (Pelachaud, 2016) correspondem às diversas designações que a exploração de efeitos de profundidade e de perspectiva podem assumir. Na realidade, os volumes desta natureza têm origem no contexto alemão, sendo, posteriormente, reproduzidos na Grã-Bretanha e a sua exploração era comum em obras que têm como ponto de partida peças de teatro, lendas ou contos (*idem, ibidem*). A produção destes volumes, igualmente, conhecidos por “Teatros em miniatura” ou livros-teatro, intensificou-se de acordo com Jean-Charles Trebbi (2012), sobretudo, a partir de 1870 e 1880. Neste domínio, são de referir obras como *Le Petit Chaperon Rouge*<sup>173</sup>, *Martin l'ours*, *Les Rois Mages* e *L'Arbre de Noël*, da coleção *Théâtre-miniature* (1880), das edições Guérin-Müller & Cie.



Figura 13 – *Petit Chaperon Rouge* (1880), da colec. «Théâtre-miniature», da editora Guérin-Müller & Cie

Refira-se, ainda, o livro *Grosse Menagerie*<sup>174</sup> (1882), editado por J. F. Schreiber, um livro-panorama onde se retratam alguns dos animais comuns num jardim zoológico do século XIX, alvo de reedição posterior em 1979 (Pelachaud, 2016). A componente pictórica deste volume goza de uma maior profundidade por via do recurso a pedaços de papel que, uma vez levantados, elevam uma sucessão de planos recortados, onde se ilustram jaulas de macacos, elefantes, um aquário, por exemplo. Trata-se, no nosso entender, de uma estratégia gráfica próxima da observada nos atuais livros *pop-up*, de plano frontal, abertos a 90°, se bem que, neste caso, a elevação de planos não ocorre aquando do abrir da página.

173 Imagem retirada de <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/grand/093.htm>, no dia 07-08-2017.

174 Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/61/aa/d6/61aad626c1705d92c4b3f0229325efc9.jpg>, no dia 07-08-2017.

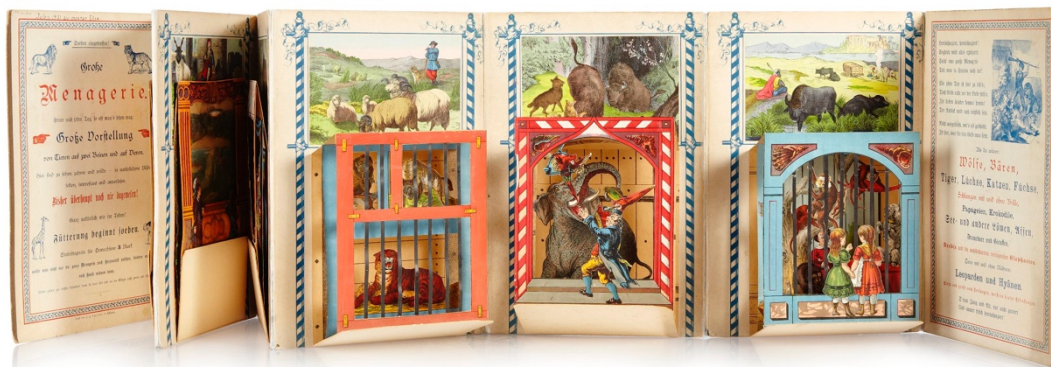


Figura 14 - *Grosse Menagerie* (1882), editado por J. F. Schreiber

No que concerne aos *peepshow books*, Trish Phillips e Ann Montanaro (2011) tornam claro que «these 18th-century displays were often quite elaborate constructions depicting scenes from distant cities, famous stories or topical events, and the viewer paid to look at the image. Handheld peepshow books were smaller objects with front and back covers and panels attached accordion-style on either both sides, or the top and bottom. Like the larger versions, illustrations were viewed through a hole in the cover, and when the book was extended, a three-dimensional effect was achieved» (Phillips & Montanaro, 2011: 14). Esta estratégia era comum em volumes que tinham por intencionalidade dar conta da profundidade do Túnel de Tamisa, construído sobre o rio Tamisa, em Londres e inaugurado em 1843, de que é exemplo o livro *A Brief Account of the Thames Tunnel* (1851). Neste, o leitor observa, através de dois orifícios presentes na capa, um cenário tridimensional, composto por diversos planos dobrados em acordeão.



Figura 15 - *A Brief Account of the Thames Tunnel* (1851), (S/N)<sup>175</sup>

<sup>175</sup> Imagem retirada de <https://i.pinimg.com/736x/62/64/5e/62645ed0ffee63e3799ac9a39b7dad69-victorian-toys-tunnel-book.jpg>, no dia 24-08-2017.





*Figura 16 - A Brief Account of the Thames Tunnel (1851), (S/N)<sup>176</sup>*

Uma figura que se destaca neste âmbito é Martin Engelbrecht (1684-1756), responsável por diversos “teatros de perspectivas” ou teatros óticos, publicações que mimetizam um palco cénico (Bento, 2009). Como refere Jean-Charles Trebbi, «este siglo [século XVIII] es también la época de los primeros juguetes «dioramas» o «peep shows», constituidos por escenas de papel caladas en varios planos que se desplegaban en profundidad, cuyo creador más célebre es Martin Engelbrecht. Este principio tan simple de yuxtaposición de imágenes recortadas, que se mira a través de un visor, proporciona un sorprendente efecto de relieve» (Trebbi, 2012: 8).

---

<sup>176</sup> Imagem retirada de <https://pbs.twimg.com/media/C92whWmXYAE-PyT.jpg>, no dia 24-08-2017.



Figura 17 - *Boîte d'optique* (1760), de Engelbrecht<sup>177</sup>



Figura 18 - *Théâtre d'optique* (s/d), de Martin Engelbrecht<sup>178</sup>

No contexto europeu, diversos aparelhos óticos vieram a lume no seguimento da criação da Lanterna Mágica. Com efeito, refira-se o Anemoscópio Artificial, de Johannes Zahn (1641-1707), pelo seu contributo na tentativa de projeção de uma animação contínua, o Polemoscópio, que, no século XVIII, «permitia ver sem ser visto através de uma espécie de luneta com um espelho inclinado» (Bento, 2009: 15), ou, ainda, o Megascópio, de Leonhard Euler (1707-1783), com o qual se «podia projetar uma pintura ou qualquer outro tipo de objeto opaco de pequenas dimensões» (*idem, ibidem*). Acresce-se, igualmente, o Zograscópio ou “máquina ótica diagonal”, considerada «uma versão mais simples, mais barata e mais leve das caixas óticas» (*idem*,

<sup>177</sup> Imagem retirada de <http://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/boite-doptiquecnc-ap11-1119.html>, no dia 07-08-2017.

<sup>178</sup> Imagem retirada de <https://www.anticstore.com/theatre-d-optique49434P>, no dia 07-08-2017.

*ibidem*), e a criação do Fantascópio, em 1799, por Étienne-Gaspard Robert (1763-1837), que se resumia a uma «sucessão de placas de vidro ou de gravuras projetadas a cores e acompanhadas de som» (*idem, ibidem*).

No que respeita à exploração de jogos óticos a partir de 1780, merece menção Louis Carrogis (1717-1806), pelo seu pioneirismo no âmbito da combinação de imagens em movimento. Louis Carrogis fora responsável pela realização de desenhos denominados por “transparentes”, apresentados à alta sociedade da ocasião (Pelachaud, 2016). Nestas obras, «les images se découvrent et s’animent au fur et à mesure, comme pour un livre rouleau, un *volumen*. Le rouleau se déploie au rythme de la lecture. Il se déplie soit à la verticale, soit à l’horizontale. On désigne par le terme *volumen* un rouleau sur lequel sont peints les divers épisodes d’un récit, rouleau que l’on déroule au fur et à mesure pour apprécier l’enchaînement de l’histoire. Le livre trouve ainsi le lien entre l’image en mouvement et les débuts de l’image animée» (Pelachaud, 2016: 33).

No ano de 1792, será publicado um anúncio relativo ao aparecimento de um novo espetáculo luminoso, assinado por Paul Philidor (possível pseudónimo de Paul de Philipsthal) (17??-1829). Trata-se da invenção da retroprojeção móvel conhecido por Fantasmagoria (Bento, 2009; Pelachaud, 2010). Em 1831, o belga Étienne-Gaspard Robertson (1723-1837), mais conhecido por "Robertson", edita um livro intitulado *Mémoires Récréatifs, Scientifiques et Anecdotes du Physicien-aéronaute*, um volume que faz uso da sombra, à semelhança de outros que começam a surgir no final do século XVIII e que surgem na sequência do aparecimento desta invenção.

Ainda neste domínio de exploração de efeitos de transparência, convém lembrar que, por volta de 1807, terão surgido imagens transparentes pintadas na parte de trás dos livros e iluminadas por uma fonte de luz apontada no verso (Pelachaud, 2016). Um exemplo de uma obra desta natureza é *Contes Fantastiques à Gravures Transparentes*<sup>179</sup> (1880), editado por Guérin-Müller & Cie.

---

<sup>179</sup> Imagens retiradas de [http://www.binetruy.org/10912.html?L=3&tx\\_jppageteaser\\_pi1\[backId\]=533](http://www.binetruy.org/10912.html?L=3&tx_jppageteaser_pi1[backId]=533), no dia 05-08-2017.



Figura 19 - *Contes Fantastiques à Gravures Transparentes* (1880), de Guérin-Müller & Cie.



Figura 20 - *Contes Fantastiques à Gravures Transparentes* (1880), de Guérin-Müller & Cie.

Tendo por base o mesmo princípio explorado na Lanterna Mágica, bastante comum à ocasião, surge a obra *Shadow and Substance*<sup>180</sup> (1860), de Charles Henry Bennett (1829-1867), na qual «chaque illustration est enrichie d'une ombre projetée» (Pelachaud, 2016: 35). Este ilustrador e caricaturista é responsável pela criação de obras onde se joga com os efeitos de luz e de sombra. Neste exemplo em particular, Charles Henry Bennett faz a combinação da configuração visual de um animal com a de uma figura humana, da qual resultam personagens cômicas (Pelachaud, 2016).

---

<sup>180</sup> Imagem retirada de <https://graphicarts.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/158/2014/11/shadow-and-sub3.jpg>, no dia 05-08-2017.



Figura 21 - *Shadow and Substance* (1860), de Charles Henry Bennett

Esta tendência de exploração das sombras é, também, comum, à ocasião, no universo do teatro, bem como no mundo da magia. É o caso da técnica de ilusão ótica conhecida por *Fantôme de Dircks*, mas também por *Fantôme de Pepper* ou *Spectre de Pepper* (*Pepper's ghost*), assim conhecido por causa do cientista inglês John Henry Pepper (1821-1900), responsável pela sua popularidade (Pelachaud, 2016). Esta técnica «permet de faire croire que des objets apparaissent ou deviennent transparentes, ou qu'un objet se transforme en un autre, au moyen d'une fine plaque de verre et des techniques d'éclairage particulières» (*idem, ibidem*: 35-37).

Em 1889, são publicados no jornal *Optical Magic Lantern*, que tinha por editor J. Hay Taylor, um conjunto de artigos dedicados à criação de sombras animadas e de “shadowgrams” (*idem, ibidem*: 37) por via da Lanterna Mágica, da responsabilidade de Theodore Brown (1870-1938). Durante o século XIX, este cientista desenvolveu «expériences autour des débuts du cinema, des effets visuels, des jeux d'ombres et de lumières, et des livres pop-up» (*idem, ibidem*: 37). Relativamente a uma edição de 2014 da obra *Lanterne Magique*, da coleção «Albums du Père Castor» (1935) de Ernest Flammarion, que tem por base a exploração de sombras, Pelachaud explica que: «le principe de l'ouvrage contemporain Lanterne magique (de la collection «Albums du Père Castor») est très simple. Le lecteur doit découper les parties blanches du dessin, avant de coller les morceaux de celofane de couleur fournis dans le livre. Les images sont projetées au mur, reprenant le procédé des lanternes magiques» (*idem, ibidem*: 37).

Em 1787, Robert Barker (1739-1806) regista a patente de um novo instrumento ótico que gozou de grande admiração à ocasião. Trata-se do Panorama, um espetáculo que, apesar de não emitir qualquer projeção nem animação, devia a sua popularidade ao facto de «permitir ao público sentir-se no coração de uma grandiosa representação» (Bento, 2009: 15). Na realidade, trata-se de uma sala circular pintada a toda a volta que, normalmente, correspondia a um registo

paisagístico, dotado de efeitos de profundidade e perspectiva (*idem, ibidem*). Uma das tipologias inscrita no vasto universo dos livros-brinquedo comporta precisamente volumes com claras afinidades com este dispositivo. Trata-se dos livros-acordeão, também designados por livros-panorama, *leporello* ou livros-concertina.

Criador de uma obra inventiva e multifacetada, Lothar Meggendorfer<sup>181</sup> (1847-1925), contemporâneo de Ernest Nister (1842-1909), concebeu, igualmente, alguns livros-concertina ou panorama, como *Grand Cirque International*<sup>182</sup> (1887), obra com cerca de um metro de comprimento, com ilustrações constituídas por diversos planos impressos separadamente que conferem profundidade ao cenário (Trebbi, 2012). Neste, pequenas abas de papel permitem dar vida a cerca de 450 personagens, objetos ou animais (Pelachaud, 2010).



Figura 22 - *Grand Cirque International* (1887), de Lothar Meggendorfer

Tendo por temática o universo animal, frequentemente eleito nos seus livros, destaca-se, ainda, *Im Zoologischen Garten*<sup>183</sup> (c. 1890), um outro livro-panorama onde este artista ilustra tridimensionalmente a atmosfera de um jardim zoológico (*idem, ibidem*).



Figura 23 - *Im Zoologischen Garten* (c.1890), de Lothar Meggendorfer

<sup>181</sup> Trata-se de um criador cuja obra é ainda hoje alvo de grande admiração. Dai a existência de um prémio dedicado à melhor engenharia de papel (bienal), atribuído pela *Movable Book Society* desde 1998, com o seu nome.

<sup>182</sup> Imagem retirada de <http://81.169.222.198/still/kunst/pic570/397/411201676.jpg>, no dia 08-10-2017. Em 1982, Babette Cole será responsável pela criação de um volume composto por seis cenas tridimensionais, uma configuração gráfica que partilha algumas semelhanças com este volume do século XIX, trata-se de *Don't Go Out Tonight: A Creepy Concertina Pop-up*.

<sup>183</sup> Imagem retirada de <http://popups.buchinhalte.de/bl/zoo-meggendorffer.jpg>, no dia 08-10-2017.

Os primeiros livros-brinquedo vindos a lume no contexto americano foram da responsabilidade dos irmãos McLoughlin (Nova Iorque, 1858-1920), apresentando várias semelhanças com as obras da editora Dean & Son. Veja-se, por exemplo, *The Lion's Den*<sup>184</sup> (1880), publicado em Nova Iorque.



Figura 24 - *The Lion's Den* (1880), editado por McLoughlin Bros

Na sequência do aparelho anterior surge, em 1822, o diorama<sup>185</sup>, pelas mãos de dois pintores franceses Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e Charles Marie Bouton (1781-1853). Trata-se de um modo de representação que permite conceder profundidade e realismo à imagem. Servindo-se de uma tela pintada de ambos os lados, a imagem altera de acordo com o ponto de vista do observador e pela alteração da luminosidade (vinda da frente ou do verso), simulando-se, deste modo, um efeito de tridimensionalidade (Bento, 2009; Pelachaud, 2016).

Tal como sucede no universo dos brinquedos óticos, a simulação do movimento através de imagens impressas nos livros pode fazer-se de diferentes modos. Um desses métodos pode passar pela pintura das bordas das páginas do livro, uma estratégia comum no período compreendido entre 1650 e 1900 (Pelachaud, 2016). Com efeito, nestas publicações, a ilustração vai sendo repartida pelas diferentes páginas do livro, isto é, cada margem externa da página esconde parte da imagem, sendo que esta só se tornará visível quando as páginas do volume são colocadas num determinado ângulo.

Quando fechado, o livro apenas revela as cores constituintes da imagem, não sendo possível visualizar-se a ilustração em causa. Com características análogas, há obras que dispõem de três pinturas sobre a borda do livro, ou seja, «la première quand le lecteur plie les pages dans un sens, la deuxième quand il les plie à l'envers, et la dernière (qui apparaît directement sur la tranche) quando le livre est fermé» (*idem, ibidem*: 32). Merece referência, neste âmbito, a obra

<sup>184</sup> Imagem retirada de [http://kyleolmon.com/blog/wp-content/uploads/2011/01/IMG\\_7146.jpg](http://kyleolmon.com/blog/wp-content/uploads/2011/01/IMG_7146.jpg), no dia 18-05-2018.

<sup>185</sup> Relativamente a esta invenção, Nuno Lacerda Bento (2009) optou por colocá-la fora da listagem dos brinquedos óticos.

*Autumn, Spring, Summer et Winter* (1837), de Robert Mudie (1777-1842), na qual são visíveis quatro ilustrações diferentes relativas a cada uma das estações do ano.



Figura 25 - Imagem de *Autumn, Spring, Summer et Winter* (1837), de Robert Mudie<sup>186</sup>



Figura 26 - Imagem de *Autumn, Spring, Summer et Winter* (1837), de Robert Mudie<sup>187</sup>



Figura 27 - Imagem de *Autumn, Spring, Summer et Winter* (1837), de Robert Mudie<sup>188</sup>

<sup>186</sup> Imagem retirada de <http://www.thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2013/09/winter-new.jpg>, no dia 12-07-2017.

<sup>187</sup> Imagem retirada de <http://www.thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2013/09/autumn-new.jpg>, no dia 12-07-2017.

<sup>188</sup> Imagem retirada de [https://68.media.tumblr.com/5eb6eee57d9fc90c066254e39297cb42/tumblr\\_inline\\_n640zxdA301qauoq4.jpg](https://68.media.tumblr.com/5eb6eee57d9fc90c066254e39297cb42/tumblr_inline_n640zxdA301qauoq4.jpg), no dia 12-07-2017.





Figura 28 - Imagem de *Autumn, Spring, Summer et Winter* (1837), de Robert Mudie<sup>189</sup>

A partir do século XVIII, em parte pela alteração do estatuto da criança, os livros animados passam a dirigir-se também potencialmente ao público infantil, ainda que estes volumes também conhecidos por “livre à système” ou “livre magique” não sejam concebidos explicitamente tendo em vista a manipulação por parte da criança. Efetivamente, «les matériaux et la fabrication des ouvrages sont donc sophistiqués, comme les livres à volvelles et les livres à disques, mais, pour les ouvrages destinés aux enfants, le principe est adapté à l’histoire et aux illustrations» (Pelachaud, 2016: 48). Em 1765, o inglês Robert Sayer (1725-1794) terá sido o responsável pelo primeiro livro-objeto de potencial recepção infantil, publicação apelidada por Gaëlle Pelachaud (2016) de “movable book”. Estes livros de baixo custo, tornaram-se conhecidos, sobretudo, por *Harlequinades*<sup>190</sup> (sendo, também, apelidados de *metamorphoses 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<sup>191</sup>, 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).

<sup>189</sup> Imagem retirada de [http://3.bp.blogspot.com/-Ay5qsMRy4f4/UjgT-JxKQ\\_I/AAAAAAAAASRI/qVyt57pTGBM/s1600/buku2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-Ay5qsMRy4f4/UjgT-JxKQ_I/AAAAAAAAASRI/qVyt57pTGBM/s1600/buku2.jpg), no dia 12-07-2017.

<sup>190</sup> Imagem retirada de <http://www.popuplady.com/assets/img/ref/harlequinadeweb1.jpg>, no dia 08-08-2017.

<sup>191</sup> Trata-se de um formato que gozou de grande sucesso à ocasião «numerosas editoriales de todo el mundo copiaron este sistema para relatar historias, y aunque solo en Inglaterra se publicano más de 50 títulos que se reimprimieron varias veces, muy pocos han sobrevivido hasta ahora, y la mejor colección encontrada está en la Biblioteca de la Universidad de California» (Sánchez, 2015: 43).



Figura 29 - *Queen Mab or The Tricks of Harlequin* (1771), de Robert Sayer

Ainda que admitindo variações, essas publicações normalmente têm uma ou duas folhas ilustradas, com a primeira folha dobrada perpendicularmente em quatro secções. Uma segunda folha é, então, cortada ao meio e dobrada nas margens superior e inferior, por forma a que cada aba possa ser levantada separadamente. Tirando partido de uma série de dobragens que o assemelham a um panfleto, quando se levanta ou se baixa parte de uma ilustração, surge uma nova imagem que faz a narrativa avançar, permitindo introduzir o leitor na história de modo fracionado (Phillips & Montanaro, 2011).

Diante do êxito destas obras, nos anos que se seguiram, vão surgindo versões mais complexas por iniciativa de editoras como Westhausseur et Capendu. A título representativo, Gaëlle Pelachaud (2016) faz referência a *Grimaces, Album à Transformations Comiques* (1890), editada pela Nouvelle Librairie de la Jeunesse Louis Westhausseur; *Bonshommes Comiques* (1900), da mesma casa editorial, e, por fim, com publicação no mesmo ano *Toto et Lili, 36000 Transformations Amusantes pour les Petits*, de A. Capendu. Estas três obras apresentam as páginas cortadas em tiras ou lâminas amovíveis, e «proposent au lecteur de jouer avec les portraits. Ces manipulations permettent de créer des scènes comiques» (Pelachaud, 2016: 49), aproximando-se da tipologia dos livros *mix-and-match* sobre a qual refletiremos, mais pormenorizadamente, em momento posterior deste estudo.

Retomando a listagem dos pré-brinquedos óticos, e ainda tirando partido do suporte de papel, refira-se a criação de Mioramas, por Jean-Pierre Brés (1782-1832), aproximadamente em 1820, que correspondiam a ilustrações em sequência que representavam, regra geral, paisagens, cuja ordem podia ser alterada (Bento, 2009).

Na lista de pré-brinquedos óticos, Nuno Lacerda Bento (2009) inclui, por último, o Caleidoscópio, redescoberto e com patente registada no ano 1817, pelo cientista e inventor escocês David Brewster (1781-1868), apesar de já conhecido na Grécia Antiga. Como alerta o

estudioso, «o facto de não se centrar diretamente na questão do movimento animado, porventura exclui-o do campo dos brinquedos óticos clássicos, embora se tenha mantido presente ao longo dos tempos como um brinquedo capaz de criar as mais belas ilusões óticas» (Bento, 2009: 16).

A persistência retiniana foi, na década de 1820, objeto de grande interesse por parte da comunidade científica europeia e, conseqüentemente, desencadeou a invenção e descoberta de diversos dispositivos/brinquedos óticos que, se, inicialmente, destinados à investigação científica, acabaram por rapidamente se transformar num modo popular de entretenimento. Na verdade, «a sociedade de então progressivamente culta e capitalista, incentivava a exploração comercial desses aparelhos segundo a perspectiva de que a ciência podia ser recreativa. Ou seja, os aparelhos já não tentavam enganar o espetador mas sim revelar os encantos e as maravilhas da ciência moderna» (*idem, ibidem*: 17). Desta forma, o século XIX, mais particularmente, durante o período pré-cinematográfico, será caracterizado pela proliferação de um rol de descobertas e invenções<sup>192</sup>, dedicadas à exploração da imagem em movimento, agora, «sem o temor religioso de outrora» (*idem, ibidem*: 17). Efetivamente, como afirma Nuno Lacerda Bento (2009), ainda que instrumentos desta natureza tenham sido criados tanto antes, como após este intervalo de tempo, na verdade, outros fatores contribuíram para a abundância destes dispositivos à ocasião. Com efeito, a crescente abertura da ciência aos cidadãos e a «maior liberdade intelectual» (*idem, ibidem*: 17) desta, em conjunto com a «crescente industrialização que possibilitava a massificação destes objetos, tornando-os mais baratos e acessíveis» (*idem, ibidem*) foram elementos determinantes. A par destes, a mudança de paradigma, no que respeita ao estatuto da criança «quer através do acesso à educação, quer pela proibição do trabalho infantil» (*idem, ibidem*: 17), contribuiu, igualmente, para que estes dispositivos óticos alcançassem o estatuto de brinquedos na vida dos mais pequenos.

Contudo, estes aparelhos óticos irão perder, progressivamente, «a aura de vanguarda científica» (*idem, ibidem*: 17), restando-lhes o estatuto de brinquedo, após o aparecimento da projeção cinematográfica, por via da primeira exibição pública dos irmãos Lumière, no ano de 1895. A partir de então, «os grandes inventos óticos progressivamente deixam de estar acessíveis ao cidadão comum, tornando-se uma indústria gigantesca» (*idem, ibidem*: 17).

O primeiro brinquedo ótico, o Taumatrópio, será redescoberto pelo geólogo britânico William Henry Fitton (1780-1861) e pelo John Ayrton Paris (1785-1856), em 1825. Trata-se de um

---

<sup>192</sup> Sendo de referir que muitas delas foram dadas a conhecer na Exposição Universal de Paris, em 1878.

pequeno disco de cartão que, numa das faces, tinha a representação de um pássaro e, no lado oposto, o desenho de uma gaiola vazia, preso por dois cordéis e, quando esticados e seguros pelo polegar e o indicador de cada mão e rodopiados a certa velocidade, faziam crer que o pássaro estava dentro da gaiola (*idem, ibidem*).

Em 1828, Joseph Plateau (1801-1883) desenvolve o Anortoscópio (comercializado, somente, a partir de 1836), um dispositivo que se resume a duas roldanas de tamanho distinto. Com efeito, «na roda mais pequena, Plateau ilustrava um [sic] figura anamórfica e curva, que girava rapidamente em torno do seu eixo. Na frente dessa ilustração sobre o mesmo eixo, mas girando em sentido contrário e a um quarto da velocidade, havia um disco pintado de preto e com quatro fendas estreitas (em vez das duas iniciais), dispostas em cruz. Se nos colocássemos de frente para o aparelho em movimento e do mesmo lado do disco preto, veríamos a anamorfose transformar-se numa imagem perfeitamente firme e visível» (Mannoni, 2003: 218 *apud* Bento, 2009: 17). Efetivamente, nos últimos anos desta mesma década, Joseph Plateau empreendeu uma série de estudos no domínio da persistência retiniana, desenvolvendo inclusivamente um outro dispositivo para testar as suas afirmações, o Fenascistiscópio<sup>193</sup>.

Posto à venda, apenas, a partir de 1867, mas construído em 1843, pelas mãos do matemático inglês William George Horner (1786-1837), segue-se o Zootrópio (ou *Daedaleum*). Este aparelho «consistia num cilindro largo com fendas recortadas a intervalos regulares sendo inserida no seu interior uma tira com imagens representando estágios sucessivos de um movimento. Ao girar o cilindro podíamos observar através das fendas essas imagens a ganharem vida» (Bento, 2009: 18). Este mesmo objeto é alvo de aprimoramento às mãos do inventor francês Émile Reynaud (1844-1918), que lhe acresce um cilindro central fixo com espelhos, criando, assim, o Praxinoscópio, no ano de 1877, no qual é possível «a visualização da animação através dos espelhos, e [já] não [através] das fendas, permitia que o brilho e as cores das imagens permanecessem inalterados» (*idem, ibidem*: 18).

A encerrar a listagem dos brinquedos óticos, Nuno Lacerda Bento (2009) faz menção ao *Flipbook*. Ainda que a sua origem não possa ser apontada com precisão, em 1868, o britânico John Barnes Linnet (c. 1831-), regista a patente do *Flipbook* ou Folioscópio, ao qual atribuiu o nome de *kineograph*. Trata-se de um pequeno livro de formato horizontal (aproximadamente, com 5x12cm), composto regra geral por 25 a 50 folhas, ao longo das quais é distribuída uma sequência de imagens que quando folheadas com a ajuda do polegar a determinada velocidade

---

<sup>193</sup> Em 1832, o matemático austríaco Simon Stampfer (1792-1864) terá criado um aparelho com as mesmas características denominado Disco Estroboscópico.

criam uma pequena animação pela ilusão de um movimento contínuo, mais ou menos rápido de acordo com a velocidade com que folheadas (Bento, 2009; Pelachaud, 2010). Trata-se de um formato particular que, como assinala Gaëlle Pelachaud, «est à mi-chemin entre le livre et le film [com a vantagem de que pode ser observado em qualquer lugar, que leva a que alguns autores o considerem uma espécie de cinema de bolso]. Le flip est très sensuel, le son émis par le feuilletage de l'ouvrage fait partie integrante de la lecture du livre. Les images se succèdent comme des images de bande dessinée. La différence est qu'elles ont besoin d'être manipulées pour générer du mouvement, alors que pour la bande dessinée le mouvement est suscité par le regard du lecteur qui chemine d'une case à une autre» (Pelachaud, 2010: 269).

Entretanto, no século XIX, há ainda lugar para o nascimento da fotografia, em 1826, pela mão do inventor francês Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), sob a designação de Heliografia que, no ano de 1839, evolui para o formato de Daguerreótipo, pelas mãos de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), pelo que, naturalmente, irão desenvolver-se formas de criar animações fotográficas. Deste modo, nascerão novas invenções como o Estereoscópio, de Charles Wheatstone (1802-1875) um cientista britânico, em 1838, e o Bioscópio, em 1852, do fotógrafo e inventor Jules Duboscq (1817-1886), por exemplo.

Convém, talvez, lembrar que se, até ao surgir da fotografia, a preparação de uma xilogravura para impressão se revelava dispendiosa e podia implicar, inclusivamente, vários dias de trabalho, com o advento deste novo meio de comunicação, capaz de conceber uma «imagem precisa e reproduzível» (Meggs & Purvis, 2009: 192) e de «isolar um momento único no tempo» (*idem, ibidem*), dá-se uma redução significativa de tempo e de custos.

Alguns fotógrafos do século XIX, dedicaram-se à exploração do potencial imagético/artístico da fotografia e, assim, «definiram e estenderam as fronteiras estéticas e comunicativas do novo meio» (*idem, ibidem*). Refira-se o surgimento de invenções como a “espingarda fotográfica”, de Jules Janssen (1824-1907), um astrónomo francês, em 1874, um «aparelho que captava uma série de imagens sucessivas a intervalos curtos e regulares, [que] veio a marcar o início da Cronofotografia» (Mannoni, 2003: 300 *apud* Bento, 2009: 23).

Com um legado merecedor de destaque a este nível, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904) recebeu, da parte de Leland Stanford, a encomenda de um registo fotográfico que atestasse a sua convicção de que o cavalo era capaz de, simultaneamente, sustentar as quatro patas no ar. Com este fim em mente, Muybridge realiza, entre 1877 e 1878, uma sequência de 24 fotografias das passadas de um cavalo em intervalos regulares, tirando partido de um

número igual de câmaras fotográficas e fixando, deste modo, o movimento do cavalo no tempo e no espaço. Isto fez Stanford vencer a aposta (Meggs & Purvis, 2009). Demarca-se, deste modo, a transição de uma temporalidade da imagem fixa para a linearidade da sequência. Consequentemente, «o desenvolvimento do cinema, o meio cinético de luz em movimento passando por uma série de fotos instantâneas juntadas pelo olho humano graças à persistência da vista, era a extensão lógica da inovação de Muybridge» (*idem, ibidem*: 194).

Deste modo, a 22 de março de 1895, os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) apresentam o cinematógrafo e realizam a primeira sessão pública, assinalando-se, desta forma, o nascimento do cinema. Com efeito, o cinema irá gozar de grande influência na primeira metade do século XX, dado que «com a capacidade do cinema em abranger um vasto público simultaneamente, iniciou-se uma gigantesca indústria recreativa, onde simples curiosos ou inventores solitários deram lugar a grandes companhias e a grupos de investigadores» (Bento, 2009: 23).

Consequentemente, os brinquedos óticos acabaram por perder a simplicidade e o cariz artesanal e material que os definia e tornaram-se mais elaborados, isto é, «já não bastava ver uma imagem a mover-se, tinha que vir agregado um jogo apelativo ou uma história interessante» (*idem, ibidem*). No entanto, nos primórdios do século XX, mesmo após o aparecimento do cinema, ainda era possível adquirir alguns destes brinquedos nas ruas de Paris (Mannoni, 2003: 240 *apud* Bento, 2009: 22).

Ao longo do processo de desenvolvimento dos brinquedos óticos, foram-se desenvolvendo outras formas de animação e de provocar uma ilusão de tridimensional como, por exemplo, as impressões anaglíficas<sup>194</sup>, dadas a conhecer em 1853, pelo alemão Wilhelm Rollmann (1907-1943) (com patente registada pelo fotógrafo francês Louis Ducos de Hauron [1837-1920] em 1891), «muito populares nos anos 1950 nos livros de banda desenhada juntamente com a Xografia, ou Impressão lenticular, desenvolvida nos anos 1930» (Bento, 2009: 26). A título exemplificativo, refiram-se os títulos *Album féé*<sup>195</sup> (1935), de Rose Celli (1895-1983) e Marguerite Reyniers, com ilustrações de Hélène Guertik, da coleção «Albums du Père Castor».

---

<sup>194</sup> Trata-se de uma técnica que faz uso de óculos 3D de duas cores diferentes para fazer a leitura de uma imagem tridimensional. De um modo geral trata-se de uma estratégia que faz uso do conceito de estereoscopia, ou seja, da «análise de duas imagens da cena que são projetadas nos olhos em pontos de observação ligeiramente diferentes (distância pupilar), sendo que o cérebro funde as duas imagens no córtex visual, e nesse processo, o indivíduo obtém informações quanto à profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos, gerando uma sensação de visão tridimensional». // <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estereoscopia>, no dia 17-05-2018.

<sup>195</sup> Imagem retirada de [http://2.bp.blogspot.com/\\_6H9ZwtZcA7o/TTK7e6\\_Ca5I/AAAAAAAAABtI/BVc\\_sTJp9zw/s1600/k7Hf6.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_6H9ZwtZcA7o/TTK7e6_Ca5I/AAAAAAAAABtI/BVc_sTJp9zw/s1600/k7Hf6.jpg), no dia 07-08-2017



Figura 30 - *Album Fée* (1935), de Rose Celli e Marguerite Reyniers

Neste domínio, acrescenta-se o aparecimento dos autoestereogramas de pontos aleatórios (1844), pelo cientista e inventor escocês David Brewster (1781-1868), bem como dos hologramas<sup>196</sup>, uma técnica dada a conhecer pelo engenheiro e inventor húngaro-britânico Dennis Gabor (1900-1979), em 1947, pela qual foi premiado com o Nobel da Física de 1971. Na verdade, «le mot «hologramme» vient du grec *holos* («en entier») et *graphein* («écrire»). Il s'agit historiquement d'un procédé de photographie en relief. Aujourd'hui, un hologramme représente une image en trois dimensions, une image qui semble "suspendue en l'air"». (Pelachaud, 2016: 193).

Por último, neste domínio, fica uma referência a duas técnicas *Lifetiles* e a *Scanimation*, desenvolvidas em 1992 e em 2005, respetivamente, e ambas por Rufus Butler Seder, tendo como ponto de partida os seus *Kineticards* que datam de 1998. Todavia, «la scanimation est une technique ancienne d'animation. Les silhouettes dessinées dans de multiples positions apparaissent à travers la trame de l'écran. L'effet stroboscopique crée l'illusion du mouvement» (*idem, ibidem*: 192). Na sua obra *Gallop!*<sup>197</sup> (2007), Rufus Butler Seder (com tradução portuguesa em 2009, pela Booksmile, com o título *Galope!*) torna possível, a cada movimentar de página, a simulação de movimento contínuo dos diferentes animais nele representados, iniciando, igualmente, o leitor no jogo intertextual, pela alusão ao trabalho de decomposição fotográfica do movimento empreendido por Eadweard Muybridge (1830-1904). De um modo particular podemos dizer que esta forma de animação joga com dois princípios fundamentais: “para empezar; el ojo y el cerebro reconstruyen las cuatro quintas partes que faltan de la imagen. Después, entra en juego el fenómeno bien conocido de la persistencia retiniana y provoca una ilusión de movimiento; al deslizar la lámina por encima del papel, se pasa de una imagen a outra” (Trebbi, 2012: 48). Na tradução em língua portuguesa desta publicação observa-se uma intencional proximidade do relato do potencial leitor, sustentado pelo uso de interjeições e de sugestões auditivas/palavras onomatopaicas, bem como pelas constantes

<sup>196</sup> *Safari: A Photocular Book*<sup>196</sup> (2012), de Dan Kainen e Carol Kaufmann, é um volume recente que se inscreve neste domínio.

<sup>197</sup> Imagem retirada de <https://scanimationBooks.com/the-Books/gallop/>, no dia 17-05-2018.

interpelações e comparações como, por exemplo, «sabes saltar como o gato?». O percurso actancial assenta, deste modo, em oito frases interrogativas, todas iniciadas pela mesma forma verbal, «sabes». Questiona-se diretamente o destinatário extratextual acerca das suas competências, ao mesmo tempo que se estabelece um paralelismo entre os seus dotes e os do animal representado a cada página ímpar, como, por exemplo, «cai sempre de pé», referindo-se ao gato e diante da pergunta supracitada. Face a todas essas habilidades, o discurso textual culmina com a caracterização do leitor como «uma estrela», incitando-o, assim, a ser feliz e a encarar a vida com otimismo e confiança.



Figura 31 - *Gallop!* (2007), de Rufus Butler Seder

No que à exploração deste efeito de ilusão de movimento diz respeito, também conhecido por *ombro-cinéma*, a obra *The Magic Moving Picture Book*, publicada em Inglaterra no ano de 1898, é normalmente apontada como sendo o primeiro volume no domínio das ilusões óticas (Trebbi, 2012). Esta obra foi, ainda, alvo de uma edição francesa, intitulada *Le Motographe, álbum d'images animées*<sup>198</sup> (1899), cuja capa é assinada pelo pintor francês Toulouse-Lautrec (1864-1901). Neste volume, «on voit alors la fumée qui se dégage du bateau à vapeur, da la locomotive ou du volcan, les roues qui tournent, le mouvement de la mer...» (Pelachaud, 2016: 44-45), por via da exploração do efeito de *moiré*, um efeito visual que resulta da manipulação de dois padrões semelhantes e da sua sobreposição (Trebbi, 2012).

A título exemplificativo, e evocando uma outra obra de natureza semelhante, refira-se *A Television Book Choo Choo* (1949), de Oscar Fabres (1894-1960).

---

<sup>198</sup> Imagem retirada de [http://mediatheques.grand-albigeois.fr/uploads/Image/29/14010\\_264\\_RES-B307-1.jpg](http://mediatheques.grand-albigeois.fr/uploads/Image/29/14010_264_RES-B307-1.jpg), no dia 07-08-2016.



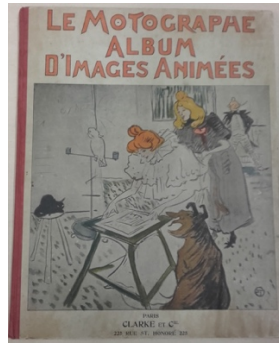


Figura 32 - *Le Motographe, Album d'images Animées* (1899), publicado por Clarke & Cie

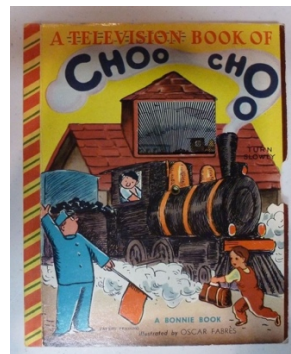


Figura 33 - *A Television Book Choo Choo* (1949), de Oscar Fabres

O interesse pela animação da imagem observada em torno das invenções acima elencadas irá marcar, igualmente, o universo editorial do século XIX. Com efeito, «tout est mis en ouvre pour donner vie et relief à l'image» (Pelachaud, 2016: 50). Os primeiros livros animados foram criados na Alemanha, seguindo-se a produção na Inglaterra para onde alguns alemães se deslocaram devido aos meios de impressão, pelo que estas primeiras obras eram escritas em inglês ou em alemão, de acordo com a nacionalidade dos seus destinatários. Durante o período bélico relativo à Guerra Franco-Germânica (1870-1871), a produção de livros desta natureza no contexto francês é nula, enquanto que, na Alemanha, se assiste à criação de obras inovadoras, sendo retomadas as relações comerciais entre ambos os países após o *terminus* do conflito (Pelachaud, 2010). Convém lembrar que «yet, while movables had been a part of book design for centuries, they were almost always used in scholarly works and in books for adults, and it was not until the 19th century that these techniques were applied to books that were designed to entertain and delight children» (Phillips & Montanaro, 2011: 14).

A partir do século XIX, na Alemanha e em Inglaterra, começam a surgir os primeiros livros perfurados, nos quais um orifício inscrito em cada página deixa antever determinados detalhes (Pelachaud, 2016). A título exemplificativo, refira-se a obra *La Tête à 8 Corps*,

*Transformations Mirifiques du Déserteur Jean Dératé*<sup>199</sup> (1899), de Étienne Ducret (1829-1909) com ilustrações de Lothar Meggendorfer (1847-1925), da editora L. Westhausser.



Figura 34 - *La Tête à 8 corps, transformations mirifiques du déserteur Jean Dératé* (1899), de Étienne Ducret

A partir de meados do século XIX, a editora Dean & Son, fundada em Londres, antes de 1800, por Thomas Dean, proclama ser a primeira editora responsável pela publicação de livros-móveis (Phillips & Montanaro, 2011). Ainda que haja registos de obras desta natureza desenvolvidas anteriormente, não se pode ignorar o contributo significativo desta casa editorial no domínio dos livros animados (*idem, ibidem*). Com efeito, pai e filho «fueron los primeros en dedicarse exclusivamente al mercado de estos libros, y en realizar un programa de publicaciones continuas e mantenidas sin interrupción durante años, manteniendo el monopolio del género desde los años 40s hasta los 60s... (Sánchez, 2015: 53).

Para a concretização de cerca de setenta livros, esta editora especializada em “movable picture books” e “toy books”, criou um departamento próprio de artesãos responsáveis pela criação manual destes mecanismos (Phillips & Montanaro, 2011; Carpenter & Prichard, 2005). Apostando em estratégias visuais/gráficas inovadoras, esta editora arrisca-se na criação dos primeiros modelos de livros *pull-the-tab* por volta de 1855/56, «mais les mouvements sont encore grossiers et la tentative ne fut guère poursuivie jusqu’à ce qu’un Allemand, Lothar Meggendorfer, mette au point un système approprié à ses images» (Pelachaud, 2010: 51-52). Um dos seus maiores contributos passou pela criação dos primeiros livros com imagens tridimensionais, os *Scenic Books*, cuja primeira publicação data de 1856. Trata-se de livros cuja ilustração se distingue por «escenas compuestas por 3 capas alineadas una detrás de otra para dar un efecto tridimensional. Cada capa se fijaba a la siguiente por un trozo de cinta que

---

<sup>199</sup> Imagem retirada de <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411102345&anummer=385&detail=1>, no dia 08-08-2016.

terminaba assomando por detrás de la capa del fondo, para tirar de ella y levantar la escena en perspectiva» (Sánchez, 2015: 53). Veja-se, por exemplo, o terceiro volume desta coleção, intitulado *Cinderella*<sup>200</sup> (1856) e publicado em Londres.



Figura 35 - *Cinderella* (1856), da coleção «Dean's New Scenic Books», de Dean & Son

Entre os títulos vindos a lume da responsabilidade de Dean & Son encontram-se *Dean's Moveable Red Riding Hood* (c. 1857), objeto no qual cada plano da ilustração está preso ao seguinte por uma fita, que uma vez puxada faz surgir um novo cenário em perspectiva, ou *Little Red Riding Hood and Cinderella: With Surprise Pictures*<sup>201</sup> (1875), um livro dotado de ilustrações que, por via do recurso a dobragens, introduz novos elementos que transformam a ilustração anterior, atribuindo, deste modo, a noção de sequencialidade.



Figura 36 - *Little Red Riding Hood and Cinderella: With Surprise Pictures* (1875), de Dean & Son

Esta editora fora, ainda, responsável pela publicação de livros em cujo engenho de tiras de papel, com duas abas (inferior e superior) era capaz de revelar uma ilustração existente numa camada inferior, transformando, deste modo, a imagem que se encontrava à superfície, os *Dissolving Views*. Na verdade, trata-se de livros com imagens fragmentadas e transformáveis

<sup>200</sup> Imagem retirada de <https://www.skinnerinc.com/auctions/2819T/lots/118>, no dia 18-05-2018.

<sup>201</sup> Imagem retirada de <https://cdn3.volusion.com/pfrqx.myqaz/v/vspfiles/photos/D-8-7.jpg?1494683308>, no dia 08-08-2017.

de que são exemplo *Dean's New Book of Dissolving Views*<sup>202</sup>, publicados entre 1860 e 1862, cujo título abarca três volumes diferentes (Phillips & Montanaro, 2011).



Figura 37 - *Dean's New Book of Dissolving Views* (1860), (S/N)

Na verdade, as estratégias de animação da imagem em livros de papel do século XIX são múltiplas. Neste período, casas inglesas como H. Grevel & Co., Ward & Lock, Darton and Co., e Read & Co. trouxeram a lume diversos livros-objeto (*idem, ibidem*). A supremacia da família Dean no que concerne à produção de “movable picture books” e “toy books” ver-se-á ameaçada por Ernest Nister (1841-1906) e Raphaël Tuck (1821-1890) (*idem, ibidem*). Este último funda em Londres, no ano de 1870, uma editora especializada na concepção de livros dotados de mecanismos vários (à semelhança da casa editorial Dean & Son) que são, de seguida, impressos e montados na Alemanha (*idem, ibidem*). Na verdade, «depuis 1850 en effet, la technologie allemande en matière d'impression et d'illustration est prépondérante. Raphaël Tuck est le premier Allemand à concurrencer Dean» (Pelachaud, 2010: 55). Entre as obras publicadas por Raphaël Tuck & Sons encontram-se alguns livros-panorama. Na realidade, o êxito dos panoramas de figuras móveis de Raphaël Tuck & Sons levou à produção de mais de trinta títulos, a partir de 1890 (Phillips & Montanaro, 2011). *Days in Catland with Louis Wain*<sup>203</sup> (1895) é um livro-panorama onde doze pequenas figuras de papel, correspondentes a gatos em cenários e gestos humanizados, devem ser distribuídas pelos diversos cenários ilustrados por Louis Wain. No final, todas as figuras devem ser arrumadas num envelope anexo.

<sup>202</sup> Imagem retirada de [https://c1.staticflickr.com/4/3224/3966528186\\_d20cab7f2a.jpg](https://c1.staticflickr.com/4/3224/3966528186_d20cab7f2a.jpg), no dia 08-08-2017.

<sup>203</sup> Imagem retirada de [https://s3-eu-west1.amazonaws.com/lot-images.atgmedia.com/SR/10729/2908273/212-201466111614\\_540x360.jpg](https://s3-eu-west1.amazonaws.com/lot-images.atgmedia.com/SR/10729/2908273/212-201466111614_540x360.jpg), no dia 08-10-2017.

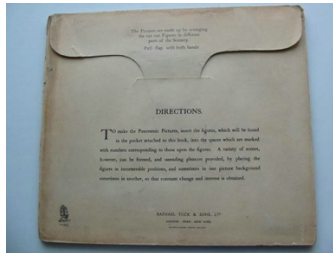


Figura 38 - *Days in Catland with Louis Wain* (1895), editado por Raphael Tuck & Sons<sup>204</sup>



Figura 39 - *Days in Catland with Louis Wain* (1895), editado por Raphael Tuck & Sons



Figura 40 - *Days in Catland with Louis Wain* (1903), editado por Raphael Tuck & Sons<sup>205</sup>

*Buttercup Farm*, da coleção «Father Tuck's "Panorama" Series»<sup>206</sup> (c.1900), é um outro livro com animais destacáveis que se podem retirar e dispor livremente. Com o auxílio de pequenas peças verdes, de recorte em forma de ferradura, as figuras sustentam-se verticalmente. As personagens alcançam, deste modo, uma existência própria, “vivendo” para além dos limites do livro, aproximando-se do brinquedo.

<sup>204</sup> Imagem retirada de <https://www.stellaBooks.com/images/stock/627/627756~3.JPG>, no dia 25-08-2017.

<sup>205</sup> Imagem retirada de <https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/dominic-winter-book-auctions/catalogue-id-srdom10012/lot-9902a195-b866-4715-96c4-a42200340b0c>, no dia 25-08-2017.

<sup>206</sup> Imagem retirada de <https://cdn0.rubylane.com/shops/321341/HSM-243021415.3L.jpg?66>, no dia 08-10-2017.



Figura 41 - *Buttercup Farm Father Tuck's "Panorama" Series* (c. 1900), de Raphaël Tuck & Sons

A esta coleção pertencem, ainda, alguns volumes onde se revisitam alguns contos tradicionais editados na primeira década do século 20 como *Little Snow White*<sup>207</sup> (s/d), *Cinderella* (s/d), *Beauty and The Beast* (s/d), por exemplo.



Figura 42 - *Little Snow White* (s/d), da coleção «Father Tuck's "Panorama" Series», editada por Raphaël Tuck & Sons

Refira-se, ainda e também, a título exemplificativo, *Father Tuck's Meadowsweet Panorama with Movable Picture*<sup>208</sup> (1908), um outro livro-concertina com peças destacáveis passíveis de encaixe pelo leitor sobre um cenário campestre.



Figura 43 - *Father Tuck's Meadowsweet Panorama with Movable Picture* (1908), de Raphaël Tuck & Sons

Esta casa editorial trouxe a lume publicações compostas por mecanismos diversos, de que são exemplo *Merry Times*<sup>209</sup> (1895), *Fun for Little Folks* (1890), um outro volume que «had

<sup>207</sup> Imagem retirada de <http://cdn3.volusion.com/pfrqx.myqaz/v/vspfiles/photos/T-13-2T.jpg?1494683308>, no dia 13-05-2018.

<sup>208</sup> Imagem retirada de <https://cdn3.volusion.com/pfrqx.myqaz/v/vspfiles/photos/T-18-4.jpg?1494683308>, no dia 08-10-2017.

<sup>209</sup> Imagem retirada de [https://www.vintagepopupBooks.com/Raphael\\_Tuck\\_Sons\\_History\\_s/1857.htm](https://www.vintagepopupBooks.com/Raphael_Tuck_Sons_History_s/1857.htm), no dia 24-08-2017.

plates that folded down at right angles to the reader as the book was opened, forming a three-dimensional scene» (Phillips & Montanaro, 2011: 15) ou *A Very Good Book* (1897) e *Robinson Crusoe* (1890), da coleção «Father Tuck's Mechanical Series», estes dois últimos próximos dos livros *pull-the-tab*, entre outros.



Figura 44 - *Merry Times* (1895), editado por Raphael Tuck & Sons

Raphael Tuck & Sons foi responsável pela edição de alguns volumes da autoria do artista plástico Louis Wain (1860-1939), que se distinguem pela abundância de representações antropomórficas de gatos com olhos grandes, alguns dos quais próximos da tipologia do livro-brinquedo, como, por exemplo, *Comical Kittens and their Frolics*<sup>210</sup> (1896), um livro com elementos tridimensionais.



Figura 45 - *Comical Kittens and their Frolics* (1896), editado por Raphael Tuck & Sons

Os *volvelles*, comuns em publicações da Idade Média, de cariz científico, começam, então, a ser usados no domínio da literatura para a infância. A obra *BA.BE.BI.BO.BU*<sup>211</sup> (1890) editada, em Paris, por A. Capendu, é um volume no qual «les disques mobiles et ajourés

<sup>210</sup> Imagem retirada de <https://cdn3.volusion.com/pfrqx.myqaz/v/vspfiles/photos/T-4-3.jpg?1494683308>, no dia 25-08-2017.

<sup>211</sup> Imagem retirada de <https://www.salondulivrerare.paris/userfiles/images/editions/2016/galerie/33.jpg>, no dia 08-08-2017.

permettent dans cet ouvrage de créer de nouveaux mots: en effet, il est possible, grâce à ce procédé, de les modifier lettre par lettre» (Pelachaud, 2016: 54).



Figura 46 - *BA.BE.BI.BO.BU* (1890), de A. Capendu

À semelhança de outros editores do seu tempo, A. Capendu, responsável pela *Librairie Enfantine Illustrée* em França, opta pela produção de volumes que seguem os novos valores sobre a infância e, assim sendo, aposta em obras que primam pela ludicidade relativa à leitura, elegendo artistas como Lothar Meggendorfer (1847-1925) (Pelachaud, 2016). Com efeito, os livros mais originais do século XIX são fruto do trabalho deste criador alemão, autor de alguns dos mecanismos mais complexos (Phillips & Montanaro, 2011), alguns dos quais vindos a lume pelas edições Schneider (em Munique) e por J.F. Schneiber (em Esslingen). Meggendorfer não se contentava com apenas um efeito por página. Por conseguinte, trouxe a lume um conjunto diversificado de obras que primam pela qualidade estética e sofisticação, sobretudo a partir de 1880 (Trebbi, 2012). Estas, além de ostentarem um caráter sofisticado, refletem, igualmente, um olhar atento e crítico sobre a realidade vigente, fatores que ampliam o universo recetivo destas obras. Veja-se, por exemplo, o volume *Comic Actors*<sup>212</sup> (1851), um livro *pull-the-tab*, onde «Meggendorfer showed how he could take an ordinary situation and find humour in it. In one scene, a man pressing a jacket while a cat sits on the ironing board. As the tab is pulled, the iron moves across the fabric and the cat pulls its tail away from the hot iron» (Phillips & Montanaro, 2011: 17).

<sup>212</sup> Imagem retirada de [http://www.larepublicacultural.es/local/cache-vignettes/L650xH410/1891-comic\\_actors-lothar\\_meggendorfer-p75ce7.jpg](http://www.larepublicacultural.es/local/cache-vignettes/L650xH410/1891-comic_actors-lothar_meggendorfer-p75ce7.jpg), no dia 08-08-2017.





Figura 47 - *Comic Actors* (1851), de Lothar Meggendorfer

Meggendorfer criou um sistema complexo de animação, através do qual, com apenas uma tira de papel, se animavam uma série de personagens ou animais, fazendo destes volumes verdadeiros livros-vivos. Criador de uma obra inventiva e multifacetada, Meggendorfer concebeu, igualmente, alguns livros-concertina.

Tirando partido da técnica de recorte, Lothar Meggendorfer dá a conhecer, em 1887, o volume *The City Park*<sup>213</sup>, um *leporrello* que, para além da leitura tradicional, pode ser desdobrado de diferentes modos, funcionando como uma autêntica escultura de papel.

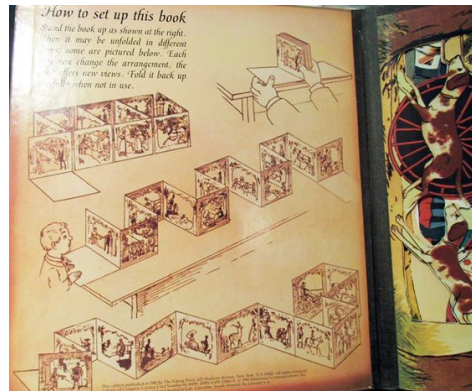


Figura 48 - *The City Park* (1887), de Lothar Meggendorfer

<sup>213</sup> Imagem retirada de <https://i.pinimg.com/736x/38/a9/f5/38a9f50026ff906b684e17b9d3bbaef9-pop-up-paper-craft.jpg>, no dia 08-10-2017 e Imagem retirada de <https://www.stellaBooks.com/images/stock/1402/1402260~1.JPG>, no dia 25-08-2017.



Figura 49 - *The City Park* (1890), de Lothar Meggendorfer

Tendo por temática o universo animal, frequentemente eleito nos seus livros, destaca-se, ainda, *Im Zoologischen Garten*<sup>214</sup> (c. 1890), um livro-panorama onde este artista ilustra tridimensionalmente a atmosfera de um jardim zoológico (Pelachaud, 2010).



Figura 50 - *Im Zoologischen Garten* (c.1890), de Lothar Meggendorfer

A título exemplificativo, refira-se, ainda, o volume *Monsieur Séraphin de Chiképatan natif de Gratin-les Gommeux (Seine et Garonne)*<sup>215</sup> (1900 ou 1910), de Ernest d'Hervilly, com ilustrações de Lothar Meggendorfer, da editora Nouvelle Librairie de la Jeunesse Louis Westhausser.

---

<sup>214</sup> Imagem retirada de <http://popups.buchinhalte.de/bl/zoo-meggendorffer.jpg>, no dia 08-10-2017.

<sup>215</sup> Imagem retirada de <https://imgix.tcdn.co/i/product/original/0/410947-59a26cb20cd843a581ee9eec88456080.jpeg?w=500&q=100&auto=format%2Ccompress&fm=jpeg>, no dia 08-08-2017.



Figura 51 - *Monsieur Séraphin de Chiképatan natif de Gratin-les Gommeux (Seine et Garonne)* (1900 ou 1910), de Ernest d'Hervilly

O primeiro exemplar de um volume inscrito na categoria dos livros *pull-the tab* terá vindo a lume em 1831, sob o título *Livre Joujou avec Figures Mobiles*<sup>216</sup>, da autoria de Jean-Pierre Brès, o qual terá inventado este mecanismo «pour retrouver la magie des metamorfoses provoquées par la baguette des fées et pour “mettre en action” des scènes de l’histoire» (Pelachaud, 2016: 56).



Figura 52 - *Livre Joujou avec Figures Mobiles* (1831), de Jean-Pierre Brès

Para Jean-Charles Trebbi (2012), trata-se, efetivamente, de «una de las primeras obras llamadas interactivas: los asteriscos en el margen del texto indican al niño cuándo debe accionar la pequeña lengüeta de papel que modificará la imagen» (Trebbi, 2012: 11).

Outros autores irão fazer uso destas abas para transformar a componente ilustrativa, tal como se pode verificar nos volumes *Les Surprises, ou le Bien et le Mal: livre d’images contenant douze tableaux coloriés exécutés avec le plus grand soin d’après les tableaux originaux de C. Haeblerlin*<sup>217</sup> (1860), da editora Guérin-Müller & Cie, onde é possível constatar que «l’animation

<sup>216</sup> Imagem retirada de [https://www.livresanimes.com/actualites/img0504/livrejoujou\\_1.jpg](https://www.livresanimes.com/actualites/img0504/livrejoujou_1.jpg), no dia 09-08-2017.

<sup>217</sup> Imagem retirada de <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/cache/2f54c6e2-ac7f-4494-a580-7bcf5dd56fd4/big.jpg>, no dia 09-08-2017.

des images fait apparaître deux ambiances différentes, celle du bien et celle du mal. Seuls les personnages changent: il y a en effet l'enfant sage et l'enfant puni» (Pelachaud, 2016: 56).

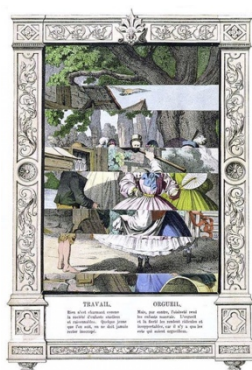


Figura 53 - *Les Surprises, ou le Bien et le Mal*: livre d'images contenant douze tableaux coloriés exécutés avec le plus grand soin d'après les tableaux originaux de C. Haeblerlin (1860), da editora Guérin-Müller & Cie.

Gaëlle Pelachaud (2016) faz referência a outras três obras inscritas na tipologia dos livros *pull-the-tab*, vindas a lume nos anos seguintes, nomeadamente *La Mère Michel*<sup>218</sup> (1890, de Pierre Delcourt), *Scènes Émouvantes et Paisibles*<sup>219</sup> (1870, de A. Legrand) et *La Princesse Rose-des-bois*<sup>220</sup> (1905, de Étienne Ducret e Félix Juven), volumes nos quais «la décomposition du mouvement, très simple, est extrêmement proche du procédé utilisé pour les films d'animation» (Pelachaud, 2016: 58).



Figura 54 - *La Mère Michel* (1890), de Pierre Delcourt

218 Imagem retirada de <https://cdn3.volusion.com/pfrqx.myqaz/v/vspfiles/photos/A-24-5.jpg?1494683308>, no dia 10-08-2017.

219 Imagem retirada de <https://assets.catawiki.nl/assets/2016/6/26/0/6/b/06bedf0a-3b97-11e6-8727-81d4cf13c0c7.jpg>, no dia 10-08-2017.

220 Imagem retirada de <https://mediathequeducarresaintlazare.files.wordpress.com/2014/06/animation-tirette.jpg?w=610&h=228>, no dia 10-08-2017.

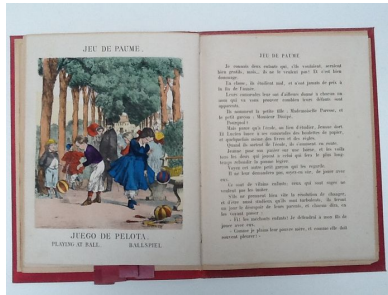


Figura 55 - *Scènes Émouvantes et Paisibles* (1870), de A. Legrand



Figura 56 - *La Princesse Rose-des-bois* (1905), de Étienne Ducret e Félix Juven

Ernest Nister (1841-1906), também alemão, foi outro editor especializado em livros-vivos. Nister trouxe a lume diversas publicações, cuja componente imagética se caracteriza pelo uso de cores suaves e de «escenas idílicas con niños impecables un mundo ideal! Sus decorados favoritos representan prados floridos de la campiña inglesa» (Trebbi, 2012: 23). Entre a sua obra preponderante no universo editorial para a infância vinda a lume no final do século XIX e nos primeiros dez anos do século XX, encontram-se alguns livros com ilustrações mutáveis (já fizemos anteriormente referência a algumas obras com características similares), uma tipologia que pode assumir duas variantes, ou seja, a transformação das ilustrações pode fazer-se com o recurso a uma espécie de persiana, devendo o leitor puxar uma pequena aba de papel, por forma a fazer surgir uma outra imagem sobre esse mesmo espaço, ou por via de um disco giratório (Pelachaud, 2016). A título exemplificativo da primeira versão, refira-se *Pleasant Pastime Picture* (1894), de Clifton Bingham (1859-1913), da editora E. P. Dutton & Co. com ilustrações da sua autoria, bem como, *Here and There*<sup>221</sup> (1894).



Figura 57 - *Here and There* (1894), de Ernest Nister

Entre as obras compostas por discos giratórios capazes de simularem um efeito de decomposição de uma imagem, encontra-se *Rondes et Rimes*<sup>222</sup> (s/d).

---

<sup>221</sup> Imagem retirada de [https://pictures.abeBooks.com/RMIDDLETON/20385831139\\_5.jpg](https://pictures.abeBooks.com/RMIDDLETON/20385831139_5.jpg), no dia 25-08-2017

<sup>222</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e9/fb/84/e9fb84765b4f9b42044e56c4e9ea5d57.jpg>, no dia 10-08-2017.

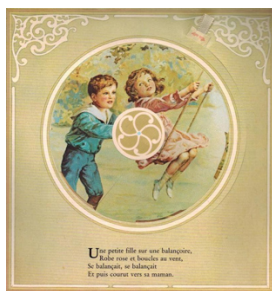


Figura 58 - *Rondes et Rimes* (s/d), de Ernest Nister



Figura 59 - *Magic Windows, an Antique Revolving Picture Book* (s/d), de Ernest Nister

As obras mais emblemáticas e populares no contexto europeu e americano deste criador inglês terão sido publicadas entre 1891 e 1900 e tornaram-no o melhor editor dessa ocasião em Inglaterra, concorrendo diretamente com as casas editoriais de Dean & Son e Raphael Tuck & Sons. A sua empresa estava sediada em Londres e foi inaugurada 1877, e através desta, Ernest Nister, juntamente com o escritor Robert Ellice Mack, (diretor) fez adaptações e traduções de obras alemãs para a língua inglesa (Pelachaud, 2016). As suas obras distintas das demais à ocasião «eran realizadas en Nuremberg (important ciudad en la creación de juguetes hacia 1890), para su posterior revisión en las oficinas de Londres, donde se comprobaban los títulos, se preparaban las traducciones y, si era necesario, se creaba texto nuevo para adaptarlo a las diferencias de gustos entre los niños ingleses, los alemanes y los americanos, por ejemplo» (Sánchez, 2015: 57).

Em alguns dos livros de Ernest Nister, as ilustrações socorrem-se de elementos tridimensionais que se elevam automaticamente ao virar da página, e que «no necesitaban desplegarse de manera manual como los de Tuck o con una cinta como los de Dean» (*idem, ibidem*: 58), de que é exemplo o título *Model Menagerie*<sup>223</sup> (1895), pertencente a um conjunto designado por *Panorama Picture Books*.

<sup>223</sup> Imagem retirada de <https://www.stellaBooks.com/images/stock/218/218949~8.JPG>, no dia 25-08-2017.



Figura 60 - Model Menagerie (1895), de Ernest Nister

O mesmo sucede em *Little Pets*<sup>224</sup> (1896), obra na qual as figuras recortadas se elevam automaticamente ao virar da página adjacente, criando um cenário montado sobre uma ilustração, mas num outro plano, unido por linhas e tiras de papel, conferindo, desta forma, um efeito de profundidade às ilustrações (Phillips & Montanaro, 2011).



Figura 61 - Little Pets (1896), de Ernest Nister

Em 1897, terá surgido em França o primeiro livro dotado de elementos sonoros, *Le Livre d'images Parlantes*<sup>225</sup>, de Kratz-Boussac, um volume no qual «le son se produit en tirant sur la cordelette agrémentée de petits boutons en os tourné. Un système musical à soufflets imite le son de l'animal [um total de nove] correspondant à l'image» (Pelachaud, 2016: 68). Trata-se da tradução em língua francesa de *The speaking Picture Book. A Special Book with Picture, Rhyme and Sound for Little People*, produzido manualmente na Alemanha (Sánchez, 2015).

---

224 Imagem retirada de [https://cdn.shopify.com/s/files/1/0987/6332/products/image\\_2d2008b8-2fed-4f1f-b9a3-026ed3b04006\\_1024x1024.jpg?v=1483210462](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0987/6332/products/image_2d2008b8-2fed-4f1f-b9a3-026ed3b04006_1024x1024.jpg?v=1483210462), no dia 10-08-2017.

225 Imagem retirada de <http://media.gettyimages.com/photos/pages-of-le-livre-dimages-parlantes-childrens-sound-effects-book-by-picture-id521175633>, no dia 10-08-2017.





Figura 62 - *Le Livre d'images Parlantes* (1897), de Kratz-Boussac

Como consequência da 1ª Guerra Mundial, a produção de livros-brinquedo torna-se episódica ou escassa, facto decorrente das restrições, no que respeita ao acesso a papel, a mão de obra e a empresas gráficas alemãs, levando ao *terminus* da importação de obras alemãs. E chega, assim, ao fim a primeira idade de ouro do livro móvel (Sánchez, 2015).

O século XX será caracterizado pela criação de livros-objeto aptos ao manuseamento por parte da criança. Surge, então, em 1929, uma nova tipologia de livros interativos, os livros *pop-up* (compostos por formas autoerécteis como os da atualidade), objetos que, durante o período mediado pelas duas guerras mundiais, são produzidos em Inglaterra por S. Louis Giraud (1805-1883) e, nos Estados-Unidos, pela sociedade Blue Ribbon. Com efeito, o britânico S. Louis Giraud será responsável, a partir de 1934 até 1950, pela sua publicação através da série intitulada *Bookano Stories*, que Jean-Charles Trebbi (2012) considera serem as primeiras animações automáticas, dado que, nestes seus volumes, em, pelo menos, cinco páginas, era possível as ilustrações adquirirem tridimensionalidade ao se erguerem automaticamente apenas com o abrir da página (Phillips & Montanaro, 2011). A título exemplificativo, refira-se a obra *Bookano Zoo, Animals in Fact, Fancy and Fun*<sup>226</sup>, de S. L. Giraud, editado pela Strand Publications, em Londres, em 1939.



Figura 63 - *Bookano Zoo, Animals in Fact, Fancy and Fun* (1939), de S. L. Giraud

---

<sup>226</sup> Imagem retirada de <https://stellaBooks.com/images/stock/822/822943~5.JPG>, no dia 11-08-2017.

Na opinião de Trish Phillips e Ann Montanaro (2011), os livros produzidos por Louis Giraud «were moderately priced and lacked the quality of earlier movable books. Produced on coarse, absorbent paper, using inferior printing and colour reproduction techniques, and finished with inexpensive covers and bindings, they were affordable and popular novelties» (Phillips & Montanaro, 2011: 18).

Segundo Nuno Lacerda Bento (2009), a editora Blue Ribbon terá registado o termo *Pop-up*, em 1933. Com efeito, esta editora «claimed to be the first publisher to use the term “pop-up” to describe movable illustrations, and registered the trademark for “full legal protection for the exclusive use of this name”» (Phillips & Montanaro, 2011: 18).

Em meados da década de 1930, o mercado editorial é alvo de um novo impulso (*idem, ibidem*). Assim, a editora Blue Ribbon, criada em 1930, «copied the stand-up techniques that had been used in the british books, and applied the technique to american classics. They found a combination that proved successful: animated books of Walt Disney characters and classic fairy tales with pop-ups» (*idem, ibidem*: 18). *Jack the Giant Killer*<sup>227</sup> e *The “Pop-up” Pinocchio*<sup>228</sup>, com ilustrações de Harold B. Lentz, correspondem aos dois primeiros volumes *pop-up* editados pela Blue Ribbon, no ano de 1932.

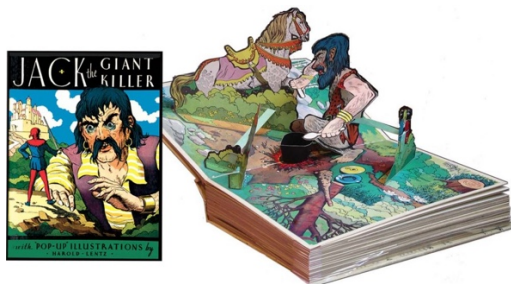


Figura 64 - *Jack the Giant Killer* (1932), ilustrações de Harold B. Lentz



Figura 65 - *The “Pop-up” Pinocchio* (1932), ilustrador por Harold B. Lentz

<sup>227</sup> Imagem retirada de <https://www.alephbet.com/pages/Books/23749/jack-the-giant-killer>, no dia 28-08-2017.

<sup>228</sup> Imagem retirada de <https://stellaBooks.com/images/stock/1310/1310743~4.JPG>, no dia 28-08-2017.

Harold B. Lentz será, igualmente, responsável pelas ilustrações do livro *The "Pop-up" Mother Goose*<sup>229</sup>, publicado pela Blue Ribbon, em 1934.



Figura 66 - *The "Pop-up" Mother Goose* (1934), ilustrado por Harold B. Lentz

Trish Phillips e Ann Montanaro (2011) dão conta do sucesso desta editora, «with four titles rated among the top five juvenile books of the year, Blue Ribbon pop-up book sales topped the 1933 juvenile best-seller list. In two years their sales had reached 300,000 copies but by the end of 1935, they were no longer publishing pop-up books. The Blue Ribbon Books varied in size and number of pop-up and captured the support of readers during their brief reign» (Phillips e Montanaro, 2011: 19).

Neste período, irão surgir os primeiros volumes *pop-up* da Disney publicados pela Hachette, em França, a partir de 1934. A título exemplificativo refiram-se os volumes *Mickey Hop-Là* (1934) e *Mickey et le Prince Malalapatte* (1935), de Magdeleine du Genestoux (1873-1942).



Figura 67 - *Mickey Hop-Là* (1934), de Silly Symphonies

---

<sup>229</sup> Imagem retirada de <https://i.pinimg.com/736x/e7/e0/58/e7e0583e24b8b0676df2f97287ad3fad-pop-up-Books-paper-engineering.jpg>, no dia 28-08-2017.



Figura 68 - *Mickey et le prince Malalapatte* (1935), de Magdeleine du Genestoux

O artista americano Julian Wehr (1898-1970) foi responsável pelo aparecimento de alguns livros-brinquedo a preços acessíveis que gozaram de uma grande aceitação, próximos da tipologia dos livros *pull-the-tab*, durante a década de 40 e 50 do século passado, obras nas quais uma única aba permite dar vida a múltiplos elementos (Phillips e Montanaro, 2011). Trata-se de «libros bidimensionales que, a diferencia de los mecanismos anteriores, que siempre disponían las lengüetas en la parte inferior o lateral de la página, las incluían en el interior de la ilustración. Entonces, podían moverse a través de una ranhura realizada en la propia página, las cuales accionaban mecanismos que movían en diferentes direcciones» (Sánchez, 2015: 66). Este imigrante alemão, conhecedor da obra de Lothar Meggendorfer, publicou mais de 9 milhões de livros à escala mundial, através da sua firma Wehr Animations, ainda hoje ativa sob a responsabilidade do seu filho Paul Wehr.

Entre as suas obras, encontram-se títulos como *The Exciting Adventures of Finnie the Fiddler*<sup>230</sup> (1942) e *The Gingerbread Boy* (1943).



Figura 69 - *The Exciting Adventures of Finnie the Fiddler* (1942), de Julian Wehr

<sup>230</sup> <https://www.jacksantique.com/products/1942-finnie-the-fiddler-movable-animation-book>, no dia 28-08-2017.



Figura 70 - *The Gingerbread Boy* (1943), de Julian Wehr<sup>231</sup>

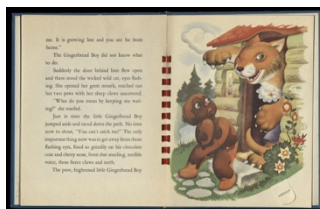


Figura 71 - *The Gingerbread Boy* (1943), de Julian Wehr<sup>232</sup>



Figura 72 - *The Gingerbread Boy* (1943), de Julian Wehr<sup>233</sup>

No ano seguinte, Julian Wehr irá trazer a lume um outro volume onde faz uso do mesmo mecanismo gráfico, desta vez uma revisitação dedicada ao conto clássico de Charles Perrault (1628-1703), *Little Red Riding Hood*<sup>234</sup>.

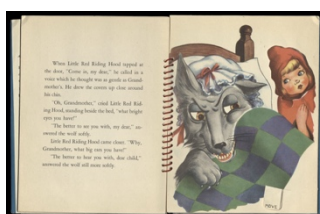


Figura 73 - *Little Red Riding Hood* (1944), de Julian Wehr

Esta artista foi responsável pela componente ilustrativa e pela engenharia de papel do livro *The Animated Bunny's Tail* (s/d), escrito por Paul Ernest Wehr, uma obra reeditada em

<sup>231</sup> <http://www.lib.utah.edu/img/rare-Books/PZ7-W45Gi-1943-Gingerbread-Man-Position1-1000.jpg>, no dia 29-08-2017.

<sup>232</sup> <http://www.lib.utah.edu/img/rare-Books/PZ7-W45Gi-1943-Gingerbread-Man-Position3-1000.jpg>, no dia 29-08-2017.

<sup>233</sup> <http://www.lib.utah.edu/img/rare-Books/PZ7-W45Gi-1943-Gingerbread-Man-Position3-1000.jpg>, no dia 29-08-2017.

<sup>234</sup> <http://www.lib.utah.edu/img/rare-Books/PZ8-L783We-1944-Little-Red-Riding-Hood-Position2-1000.jpg>, no dia 29-08-2017.

2005, com uma evidente relação de intertextualidade com o clássico *The Tale of Peter Rabbit*, editado, pela primeira vez, em 1902, da autoria da inglesa Beatrix Potter (1866-1943).



Figura 74 - *The Animated Bunny's Tail*<sup>235</sup> (2005), de Paul Wehr, editado pela Wehr Animations



Figura 75 - *The Animated Bunny's Tail* (2005), de Paul Wehr

Evocando, ainda, outros volumes ilustrados por Julian Wehr, refiram-se, também, os títulos *Animated Animals*<sup>236</sup> (1943), com texto de Edward Ernest, os clássicos *Snow White and the Seven Dwarfs*<sup>237</sup> (1942), *Cinderella*<sup>238</sup> (1945), *The Wizard of Oz*<sup>239</sup> (1944) ou, ainda, *Toyland*<sup>240</sup> (1944), de Martha Paulsen, *Animated Story Rhymes A New Book of Old Favorites* (1944), entre outros.

<sup>235</sup> <http://wehranimations.com/bunnys2.gif>, no dia 29-08-2017.

<sup>236</sup> <http://www.ebay.com/itm/Animated-Animals-Edward-Ernest-Julian-Wehr-DJ-Intact1943-/361332416996>, no dia 29-08-2017.

<sup>237</sup> <https://www.abeBooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=13492105021&searchurl=sortbv%3D17%26an%3Djulian%2Bwehr#&gid=1&pid=4>, no dia 29-08-2017.

<sup>238</sup> <https://d2ydh70d4b5xgv.cloudfront.net/images/1/4/cinderella-animated-by-julian-wehr1945-animated-book1st-edition1762446b4bfb9d3c7a2a756f454b7ead.jpg>, no dia 29-08-2017.

<sup>239</sup> <https://www.thornBooks.com/pages/Books/18518/frank-baum-julian-wehr/the-wizard-of-oz-animated-by-julian-wehr>, no dia 29-08-2017.

<sup>240</sup> <https://www.oldimprints.com/pictures/33612.jpg?v=1485044658>, no dia 29-08-2017.



Figura 76 - *Animated Animals* (1943), de Edward Ernest

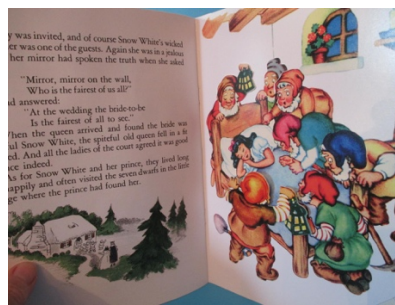


Figura 77- *Snow White and the Seven Dwarfs* (1942), de Julian Wehr



Figura 78 - *Cinderella* (1945), de Julian Wehr



Figura 79 - *The Wizard of Oz* (1944), de Julian Wehr

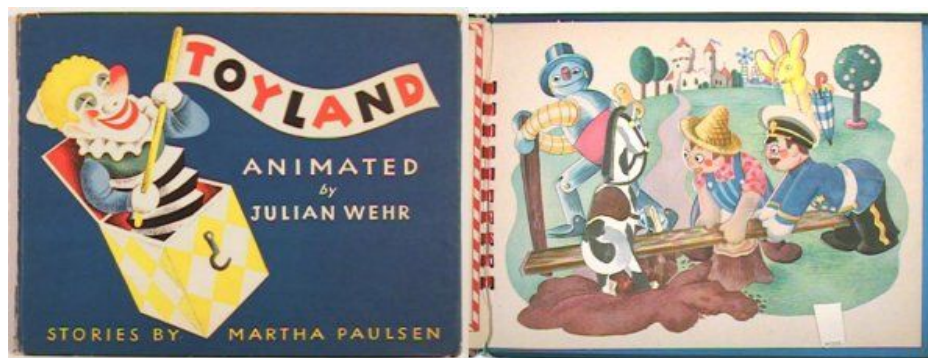


Figura 80 - *Toyland* (1944), de Martha Paulsen

Entre 1939 e 1954 surge uma coleção que tem por nome «Jolly Jump-ups», composta por dez livros da autoria de Geraldine Clyne (editados pelos irmãos McLoughlin), cujas animações são realizadas pelo marido engenheiro de papel. Com efeito, «they conveyed a comforting, idealized view of American life during and after World War II. (...) Until then, pop-up books had been made from die-cut sheets which were folded and glued on to flat pages. The difference in the Jolly Jump-up illustrations was that they were printed on a single sheet of paper which was die-cut and folded to form a three-dimensional scene. The flat portions of the illustration were glued to stiff boards so that the pop-up would stand as the page opened. The Books were formatted horizontally, with the text printed parallel to the spine» (Phillips e Montanaro, 2011: 21). A título exemplificativo refiram-se os volumes *Jolly Jump-ups ABC Books*<sup>241</sup> (1948), *Jolly Jump-Ups See the Circus*<sup>242</sup> (1944), ou, ainda, *Jolly Jump-ups and their New House*<sup>243</sup> (1939), entre outros.

<sup>241</sup> <https://www.amazon.com/Jolly-Jumps-Ups-ABC-Book/dp/B001RMDA7A>, no dia 29-08-2017.

<sup>242</sup> <http://www.oldchildrensbooks.com/sites/default/files/19404%20JollyJumpUpsSeeCircus%20ill1.jpg>, no dia 29-08-2017.

<sup>243</sup> <https://www.libraries.rutgers.edu/rul/libs/scua/montanar/jolly.htm>, no dia 29-08-2017.





Figura 81 - Jolly Jump-ups ABC Books (1948), de Geraldine Clyne



Figura 82 - Jolly Jump Ups See Circus (1944), de Geraldine Clyne

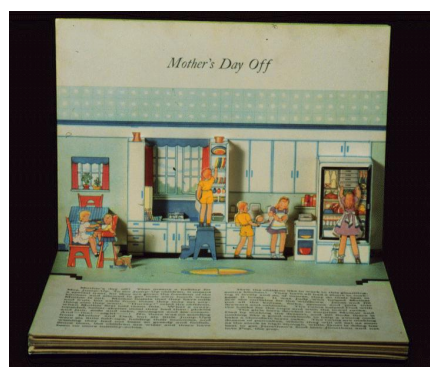


Figura 83 - Jolly Jump-ups and their New House (1939), de Geraldine Clyne

Ainda que esta estratégia gráfica tenha sido patenteada pelo casal Clyne, na verdade, vários editores a reproduziram, sendo bastante comum nos dias de hoje (Phillips e Montanaro, 2011: 21).

Trish Phillips e Ann Montanaro (2011) destacam, igualmente, por volta da década de quarenta do século XX, a obra do animador de marionetas, escritor e ilustrador Tony Sarg (1880-1942), chamando a atenção para *Tony Sarg's Surprise Book: Look Listen Smell Taste and Feel*<sup>244</sup> (1941), um livro com grande sucesso, e para *Tony Sarg's Treasure Book* editado no ano seguinte, uma publicação com um formato próximo de uma caixa, em cujas «figures in multi-layered scenes could be moved by rotating an embedded disk» (Phillips e Montanaro, 2011: 21).

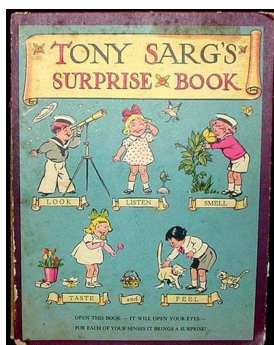


Figura 84 - *Tony Sarg's Surprise Book: Look Listen Smell Taste and Feel* (1941), de Tony Sarg



Figura 85 - *Tony Sarg's Surprise Book: Look Listen Smell Taste and Feel* (1941), de Tony Sarg

---

<sup>244</sup><https://www.abeBooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=7510935766&searchurl=tn%3Dtony%2Bsarg%2527s%2Bsurprise%2Bbook%26sortbv%3D17%26an%3Dsarg%2Btony>, no dia 29-08-2017.

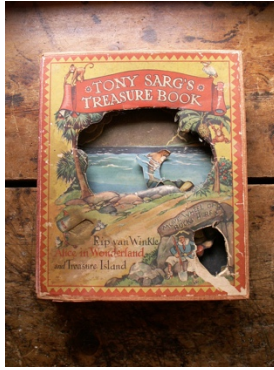


Figura 86 - Tony Sarg's Treasure Book<sup>245</sup> (1942), de Tony Sarg



Figura 87 - Tony Sarg's Treasure Book<sup>246</sup> (1942), de Tony Sarg



Figura 88 - Tony Sarg's Treasure Book<sup>247</sup> (1942), de Tony Sarg

---

<sup>245</sup> <https://www.etsy.com/no-en/listing/242505219/vintage-childrens-book-tony-sargs>, no dia 29-08-2017.

<sup>246</sup> <https://www.etsy.com/no-en/listing/242505219/vintage-childrens-book-tony-sargs>, no dia 29-08-2017.

<sup>247</sup> [https://www.vintagepopupBooks.com/Tony\\_Sarg\\_s\\_Treasure\\_Book\\_W\\_original\\_BOX\\_p/a-38.htm](https://www.vintagepopupBooks.com/Tony_Sarg_s_Treasure_Book_W_original_BOX_p/a-38.htm), no dia 29-08-2017



Figura 89 - *Tony Sarg's Treasure Book*<sup>248</sup> (1942), de Tony Sarg

No que respeita ao mercado livreiro inglês, este vê-se afetado pela morte de Louis Giraud em 1951, dado que «él había tenido el “monopolio” durante y después de la guerra, y muchos otros editores de libros infantiles se sintieron intimidados como para poder competir con él» (Sánchez, 2015: 67).

Contudo, nos anos 50 do século XX, por via da escola de ilustração e animação, fundada pelo realizador de filmes de animação Jiří Trnka (1912-1969), a Checoslováquia «estaba a la vanguardia de la innovación en el campo del libro animado» (Trebbi, 2012: 25). Num volume dedicado à obra do arquiteto Vojtěch Kubašta (1914-1992), que tem por título *The Life and Art of Vojtech Kubasta (1914-1992)*, citado por Jean-Charles Trebbi (2012), a colecionista Ellen G. K. Rubin descreve-o como «(...) uno de los artistas más imaginativos y notables del siglo XX. Conjugó el conocimiento del arte popular checo, las marionetas, la arquitectura y las artes gráficas para crear universos lúdicos, mágicos, que impresionan y maravillan a la vez a niños y adultos» (Trebbi, 2012: 25). Responsável por mais de trezentos títulos traduzidos em mais de trinta 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» (Trebbi, 2012: 12). Gaëlle Pelachaud defende, ainda, que os livros deste criador terão sido alvo de uma certa indiferença pelos

---

<sup>248</sup> [https://www.vintagepopupbooks.com/Tony\\_Sarg\\_s\\_Treasure\\_Book\\_W\\_original\\_BOX\\_p/a-38.htm](https://www.vintagepopupbooks.com/Tony_Sarg_s_Treasure_Book_W_original_BOX_p/a-38.htm), no dia 29-08-2017.

recetores adultos pelo facto destes terem sido produzidos e vendidos a baixo custo. Contudo, a originalidade das obras de Vojtěch Kubašta atraiu a atenção do editor americano Waldo Henley Hunt (1902-2009) que quis importar a sua obra para os Estados Unidos (Pelachaud, 2010). Impedido pelo Partido Comunista checoslovaco, Waldo Hunt criará a sua própria editora Graphics International que, mais tarde, dará lugar à Intervisual Books, dedicada à edição de livros *pop-up* que a estudiosa Ellen Rubin, citada por Gaëlle Pelachaud (2010), considera responsável pela segunda idade de ouro do livro animado e que vem crescendo até aos dias de hoje. Durante a década de 1950, dedicar-se-á, sobretudo, aos contos de fadas<sup>249</sup>: «featuring Kubašta bold colours and distinctive graphic style. They were all formatted horizontally with the text printed parallel to the spine» (Phillips & Montanaro, 2011: 22). Edita, pois, obras compostas por *pop-ups* frontais dotados de pequenas abas que permitem dar vida às histórias narradas e introduzir novos elementos na ação (ocultando outros). As obras deste artista foram divulgadas à escala mundial pela editora Artia, editora situada em Praga. A sua primeira publicação (um livro *pop-up* com pequenos pedaços de papel/abas que se podem fazer deslizar) data de 1956 e tem por título *Little Red Riding Hood*<sup>250</sup>, tratando-se de uma revisitação do conto tradicional. No mesmo ano, surge o título *Sleeping Beauty*<sup>251</sup> (1956).



Figura 90 – Roodkapje [*Little Red Riding Hood*] (1956), ilustrado por Vojtěch Kubašta

<sup>249</sup> Algumas destas obras chegaram ao contexto português, como mais adiante procuraremos esclarecer.

<sup>250</sup> Imagem retirada de [https://pictures.abeBooks.com/ONDREJ/22382877833\\_3.jpg](https://pictures.abeBooks.com/ONDREJ/22382877833_3.jpg), no dia 16-08-2017.

<sup>251</sup> <https://i.pinimg.com/736x/f0/b9/27/f0b927ba6eb5ce96d919ea9ad7914028-pop-up-Books-vintage-illustrations.jpg>, no dia 31-09-2017.



Figura 91 - *Sleeping Beauty* (1956), ilustrado por Vojtěch Kubašta

Vojtěch Kubašta 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 profundidad. Su formación como arquitecto le facilitaba la comprensión de los volúmenes y la visión 3D» (Trebbs, 2012: 25).

No entendimento de Trish Phillips e Ann Montanaro (2011), o trabalho deste artista, fonte de inspiração da maioria dos atuais criadores de livros *pop-up*, é alvo de um aperfeiçoamento com a publicação de *pop-ups* de grande dimensão entre 1960 e 1962. *The Voyage of Marco Polo*<sup>252</sup> (1962), *Ricky the Rabbit*<sup>253</sup> (1961), *The Day of the Bison Hunt*<sup>254</sup> (1962) e *Peter and Sally on the Farm*<sup>255</sup> (1961) são alguns destes sofisticados volumes, compostos por uma única ilustração tridimensional de dimensões significativas em página dupla (Phillips & Montanaro, 2011).

---

<sup>252</sup> <https://i.pinimg.com/564x/98/00/01/9800016bf28f478000815ee7f89b7bf6.jpg>, no dia 31-08-2017.

<sup>253</sup> <http://www.allpopups.com/images/stock/384/384457~2.JPG>, no dia 31-08-2017.

<sup>254</sup> [https://img0.etsystatic.com/140/0/6105968/il\\_570xN.943376478\\_hf50.jpg](https://img0.etsystatic.com/140/0/6105968/il_570xN.943376478_hf50.jpg), no dia 31-08-2017.

<sup>255</sup> <https://www.ebth.com/items/6478065-1961-peter-and-sally-on-the-farm-pop-up-book-by-vojtech-kubasta>, no dia 31-08-2017.



*Figura 92 - The Voyage of Marco Polo (1962), ilustrado por Vojtěch Kubašta*



*Figura 93 - Ricky the Rabbit (1961), ilustrado por Vojtěch Kubašta*



*Figura 94 - The Day of the Bison Hunt (1962), ilustrado por Vojtěch Kubašta*



Figura 95 - *Peter and Sally on the Farm* (1961), ilustrado por Vojtěch Kubašta



Figura 96 - Peças destacáveis de *Peter and Sally on the Farm* (1961), ilustrado por Vojtěch Kubašta<sup>256</sup>

Recorde-se que o referido artista foi responsável pela criação de livros *pop-up* a partir de narrativas clássicas, mas também «creó grandes formatos en forma de espetaculares panoramas de los cuales el más conocido está dedicado a Cristóbal Colón (*How Columbus Discovered America*<sup>257</sup> [1961]), así como multitud de escenas de belenes» (Trebbi, 2012: 26).

<sup>256</sup> <https://www.stellaBooks.com/images/stock/1205/1205234~2.JPG>, no dia 31-08-2017.

<sup>257</sup> Imagem retirada de <http://www.allpopups.com/images/stock/2114/2114417~3.JPG>, no dia 17-08-2016.





Figura 97 - *How Columbus Discovered America* (1961), ilustrado por Vojtěch Kubašta

Merecem, ainda, referência *Robinson Crusoe*<sup>258</sup> (1957), *Das Kleine Auto*<sup>259</sup> (1981) e *Noah's Ark*<sup>260</sup> (1960), lembrando que «pour certaines illustrations, des pièces supplémentaires sont ajoutées; elles peuvent être déplacées à l'aide d'un onglet» (Pelachaud, 2016: 129).

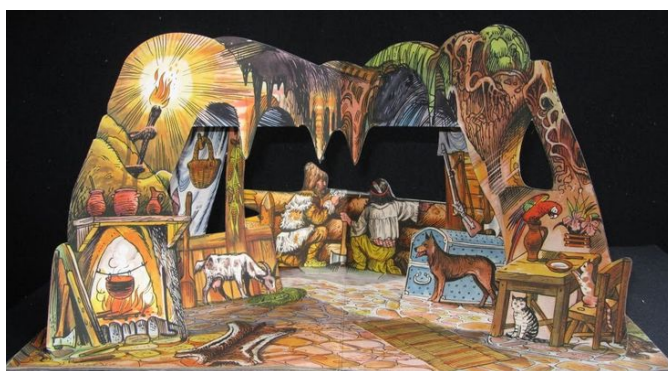


Figura 98 - *Robinson Crusoe* (1957), ilustrado por Vojtěch Kubašta

<sup>258</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a6/a9/33/a6a933822b818ac58b5d607d4212ce1c.jpg>, no dia 16-08-2017.

<sup>259</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c6/dd/38/c6dd38f7b9d5befe9a287ce72667b13e.jpg>, no dia 16-08-2017.

<sup>260</sup> Imagem retirada de <http://www.ephemerasociety.org.au/2016/02/paper-engineering-exhibition-adelaide/>, no dia 16-08-2017.



Figura 99 - *Das Kleine Auto* (1981), de Vojtěch Kubašta



Figura 100 - *Noah's Ark* (1960), ilustrado por Vojtěch Kubašta

Vojtěch Kubašta fora ainda responsável, no início dos anos 60 do século passado, por uma coleção de oito livros que tinham por personagens dois rapazes Tip e Top<sup>261</sup> e o seu cão da

<sup>261</sup> Durante a nossa pesquisa, demos conta da existência de duas traduções em língua portuguesa dedicadas a estes dois personagens, intitulados *Zé e Manel na Quinta* (s/d) e *Zé e Manel no Jardim Zoológico*, com ilustrações e engenharia de papel de Vojtěch Kubašta. Trata-se de livros *pop-up* com abertura a 90° distribuídos pela Electroliber- Gonçalo W. de Vasconcelos, inscritos na série de obras deste conceituado autor, a que aludiremos mais adiante, dada a conhecer aos pequenos leitores portugueses com texto impresso e colado em língua portuguesa sobre o texto original, impresso na Checoslováquia. *Zé e Manel na Quinta* conta com um desfecho desafiante e apelativo que convida o leitor a assumir um papel ativo e crucial para o desfecho da narrativa. A contracapa do volume apresenta um mapa da quinta com todos os espaços físicos discriminados (pocilga, curral, capoeira, etc.), apresentado sob a forma de um labirinto, sendo o leitor responsável por ajudar Manel a encontrar o caminho correto para chegar até ao Zé, que se encontra no lado oposto. Este desfecho intrigante é apresentado sob a forma de uma interpelação direta ao leitor, como se pode ver de seguida: «de qualquer maneira quando Manel saiu do lugar onde se escondera eram já horas de dizer adeus ao Porquinho Sabichão. Porém ele não sabia como ir ter com o Zé, vejam se são capazes de ajudar o Manel a encontrar o Zé na parte de trás do livro». Trata-se de uma obra reeditada recentemente pela B4U Publishing que se serve também de mecanismos semelhantes aos usados nos livros *pull-the-tab*. Estes permitem “dar vida” a personagens, fazendo-as cavalgar, ou abrir jaulas ou, ainda, fazer com que o Porquinho Sabichão beba leite, por exemplo, entre outras ações que facilmente cativam pequenos leitores. A título exemplificativo, veja-se o seguinte vídeo dedicado à divulgação da obra em causa: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=58&v=bADPrP7swKE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=58&v=bADPrP7swKE) (acedido no dia 30-04-2019).

raça Dachshund. Vejam-se, por exemplo, os títulos ou *Tip + Top dans la Lune*<sup>262</sup> (1965) ou *Tip & Top Go Camping*<sup>263</sup> (1962).



Figura 101 - *Tip + Top dans la Lune* (1965), ilustrado por Vojtěch Kubašta



Figura 102 - *Tip & Top Go Camping* (1962), ilustrado por Vojtěch Kubašta

A partir da década de 1960, a produção de livros-animados alcança um novo impulso, sendo considerada por Marta Sánchez (2015) a segunda idade de ouro do livro-objeto. Deste modo, entre os anos 60 e 70 do século passado, Waldo (Wally) Hunt será responsável pela publicação de diversos livros-objeto, com a chancela da sua editora Graphics International,

<sup>262</sup> Imagem retirada de [http://p5.storage.canalblog.com/50/90/824588/93105853\\_o.jpg](http://p5.storage.canalblog.com/50/90/824588/93105853_o.jpg), no dia 16-08-2017.

<sup>263</sup> <http://www.allpups.com/images/stock/1314/1314515~3.JPG>, no dia 01-09-2017.

fundada em 1964, em Los Angeles. Nesta, traz a lume uma série de obras que primam pela qualidade da componente imagética, por uma impressão cuidada e por um custo de produção reduzido. A montagem é feita na Colômbia, em Singapura e no Japão (Pelachaud, 2016). Impedido de importar as obras do criador checo Vojtěch Kubašta, Waldo Hunt funda a sua própria editora, com a qual nasce o conceito de *packager* ou *packaging company*. De acordo com Marta Sánchez (2015), no âmbito da produção de livros *pop-up*, o *packager* corresponde a «un elemento o empresa de conexión entre los ilustradores, autores, ingenieros de papel, impresores y fabricantes, que venden los libros a múltiples editores de todo el mundo» (Sánchez, 2015: 69). Trata-se de uma intermediação que encontra a sua legitimidade na elevada complexidade e experiência necessárias à produção de livros tridimensionais, dado que nem todos os editores têm meios económicos ou o conhecimento necessários para fazer face a todos os detalhes do processo de criação. A Graphics International foi, então, responsável pela produção de centenas de obras para editoras algumas das quais dotadas de mecanismos múltiplos, americanas, inglesas, francesas e japonesas, como, por exemplo, a Random House sediada em Nova Iorque. Em 1966, a Graphics International foi comprada pela Hallmark Cards, empresa fundada em 1910 em Missouri (EUA) responsável pela produção de cerca de quarenta títulos (*idem, ibidem*). Waldo Hunt dá início, em 1975, a uma nova editora com o nome Intervisual Communications, em Los Angeles, contando com a colaboração de respeitados engenheiros de papel como, por exemplo, o polaco Jan Pieńkowski (nascido em 1936), James Diaz, David Pelham, Ron Van der Meer (1945-), entre outros. O primeiro volume *pop-up*, da responsabilidade da Random House, tem por título *Bennett Cerf's Pop-Up Riddles*<sup>264</sup>, sendo publicado em 1965.



Figura 103 - *Bennett Cerf's Pop-Up Riddles* (1965), publicado pela Random House

<sup>264</sup> <https://library.bowdoin.edu/arch/exhibits/popup/images/full/CerfRiddles150.jpg>, no dia 01-09-2017.

Um outro volume desta casa editorial que merece referência tem por título *20,000 Leagues Under the Sea*<sup>265</sup> (c.1960), clássico da autoria do escritor francês Júlio Verne (1828-1905).



Figura 104 - *20,000 Leagues Under the Sea* (c. 1960), publicado pela Random House

É precisamente a partir da década de 60 que começa a surgir a designação de engenheiro de papel, que vem creditar o trabalho dos criadores de elementos tridimensionais e mecânicos em papel dos livros *pop-up* a partir de então (Phillips & Montanaro, 2011). Na verdade, este reconhecimento deve-se ao trabalho inovador do dinamarquês Ib Penick (1930-1998), residente nos Estados Unidos, responsável por diversos livros *pop-up* dedicados a séries como, por exemplo, *A Rua Sésamo*, *Star Wars* ou *Popeye*, entre outras. Recorde-se que, à ocasião, patenteou diferentes mecanismos de papel (Sánchez, 2015).

*Index Book*<sup>266</sup>, do artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987), editado em 1967 pela Random House, juntamente com a obra do designer italiano Bruno Munari (1907-1998), vem aproximar, de acordo com Marta Sánchez (2015), o livro-animado ou o livro-brinquedo dos chamados livros de artista<sup>267</sup>.



Figura 105 - *Index Book* (1967), de Andy Warhol

<sup>265</sup> <http://solarcrap.blogspot.pt/2012/05/20000-leagues-pop-up-book.html>, no dia 04-09-2017.

<sup>266</sup> Imagem retirada de <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/andy-warhols-index-book-FgPHkROqjAxoloYsTwwqXg2>, no dia 17-05-2018.

<sup>267</sup> Importa talvez lembrar que os livros de artista correspondem a publicações que «sont conçus par des artistes ayant eux-mêmes élaboré les divers dispositifs, indépendamment des genres constitués, des maquettes de collections préexistantes, ou bien des normes imposées par les éditeurs. Le livre d'artiste, plus que tout autre type de livre, réclame une appréhension active de l'objet, tant au niveau perceptif que cognitif (...) Le format, donc, invite à la lecture et à l'appropriation individuelle du livre et de son message. Il devient un laboratoire exploré par l'artiste. Il peut être comparé à une architecture de papier» (Pelachaud, 2016: 104).

Com efeito, ao longo da sua existência, o livro tem sido objeto de grandes mutações, que conduziram a que, a partir do século XX, «le livre à système destine aux enfants offre un nouveau destin au livre d'artiste» (Pelachaud, 2010:15). O livro de artista distingue-se dos demais pela elevada atenção conferida à concretização de todos os seus constituintes e no modo como estes se conjugam. Na opinião de Gaëlle Pelachaud (2016), «le format, donc, invite à la lecture et à l'appropriation individuelle du livre et de son message. Il devient un laboratoire exploré par l'artiste» (Pelachaud, 2016: 104).

Desta forma, os artistas começam a interessar-se pelos mecanismos usados em livros de cariz científico, tendo em vista a exploração de novas formas e ritmos de leitura, sendo considerados por Gaëlle Pelachaud (2016) os percursos da interatividade. Com efeito, nestes volumes, a leitura assume um cariz envolvente, dado que a materialidade destes objetos estéticos convida à proximidade e ao gesto físico do leitor, um agente que, não raras vezes, assume igualmente o papel de espetador (Pelachaud, 2016).

Um dos primeiros artistas que «s'investit personnellement dans la vie du livre, la typographie et l'art» (Pelachaud, 2016: 104) é o poeta dadaísta Tristan Tzara (1896-1963). *La Rose et le Chien*<sup>268</sup> (1958), uma publicação ilustrada com gravuras de Picasso, é a sua obra mais notável. Segundo Gaëlle Pelachaud (2016), Tristan Tzara, Picasso (1881-1973) e Pierre-André Benoit (1921-1993) foram grandes apreciadores dos «livres d'astronomie et de cadrans solaires» (Pelachaud, 2016: 104), volumes que, aliás, serviram de inspiração na criação de *La Rose et le Chien*, obra “sur des cercles concentriques mobiles comportant des zones évidées par Pierre-André Benoit” (*idem, ibidem*).



Figura 106 - *La Rose et le Chien* (1958), de Tristan Tzara

<sup>268</sup> Imagem retirada de <http://expositions.bnf.fr/brouillons/images/3/103.jpg>, no dia 15-08-2017.

Na verdade, a inspiração para a criação dos livros de artistas advém não apenas das estratégias empregues nos primeiros livros-objeto de cariz científico, mas também de obras de cariz ficcional pensadas para os mais pequenos. É o que sucede, por exemplo, em obras como *Cent Mille Milliards de Poèmes*<sup>269</sup> (1961), de Raymond Queneau (1903-1976). Trata-se de uma publicação que prevê a participação ativa do leitor e que faz lembrar o jogo surrealista *cadavres exquis* (inventado por volta de 1925 em França), como se pode verificar no texto da introdução citado por Gaëlle Pelachaud (2010): «c'est plus inspire par le livre pour enfants intitulé *Têtes folles* [1948, ilustrado por Walter Trier] que par les jeux surréalistes du genre *cadavres exquis* que j'ai conçu et réalisé ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vrai que le nombre, quoique limité, fournit vingt-quatre heures sur vingt-quatre». L'écriture est un jeu qui se joue à deux. Por produire ces textes, la machine combinatoire a besoin d'énergie» (Pelachaud, 2010: 192).



Figura 107 - *Cent Mille Milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau

Na realidade, esta publicação inscreve-se na tipologia dos livros *mix-and-match*, explorada em algumas das obras da literatura para a infância, como, por exemplo, a publicação *Heads, Bodies & Legs*<sup>270</sup> (1946), de Denis Wirth-Miller, um livro composto por três conjuntos de páginas separadas (tiras de papel), que, ao virar, criam figuras inusitadas.

---

<sup>269</sup> Imagem retirada de <http://ekldata.com/NtQuC6df7rO6jJ4yYDvBTckxSA0.jpg>, no dia 15-08-2017.

<sup>270</sup> Imagem retirada de <https://ursulaglitch.wordpress.com/>, no dia 16 de maio de 2018.



Figura 108 - *Heads, Bodies & Legs* (1946), de Denis Wirth-Miller

Para Jean-Charles Trebbi (2012), Květa Pacovská (1928-/-), tal como Bruno Munari (1907-1998), «propone a los niños que examinen el arte en la forma del libro, dando rienda suelta a la imaginación, a las emociones y al propio camino del lector en el libro» (Trebbi, 2012: 78). Com efeito, o intuito das obras de Bruno Munari, um autor, igualmente, premiado com o Prémio Andersen, em 1974, «es divertir a los niños a la vez que educa su visión del mundo a través de la lectura de la imagen» (*idem, ibidem*). O trabalho deste artista italiano é, ainda hoje, alvo de grande admiração, especialmente, nos contextos italiano, francês e japonês<sup>271</sup>, essencialmente pela força da exploração da forma e da materialidade do livro que as suas publicações evidenciam. Servindo-se de estratégias simples (como a dobra, o papel recortado, as transparências, pedaços de papel que se podem levantar, por exemplo), mas usadas com mestria, «Munari explora todos los mecanismos sin relieve ni articulación que permitan dar vida al libro» (*idem, ibidem*). Responsável por um legado artístico vasto e polifacetado, no qual se inscrevem várias obras dirigidas aos mais novos, na década de 60, Munari dá início a um projeto no qual «el libro es percebido como un objeto tátil, fuente de descubrimientos y sorpresas gracias a la “gimnasia de la lectura”» (*idem, ibidem*: 76). Entre as suas obras, encontram-se títulos como *Animals for Sale*<sup>272</sup> (1945), um volume com recortes de página de dimensão variada, *Gigi Has Lost His Cap*<sup>273</sup> (1945), que se distingue pelo uso de pedaços de papel que se podem levantar incitando a curiosidade do leitor através de um jogo de descobertas, ou *Never Content* (1945), entre outros.

<sup>271</sup> Refira-se, por exemplo, o artista japonês Katsumi Komagata.

<sup>272</sup> Imagem retirada de [https://c1.staticflickr.com/3/2506/3890796346\\_a4c50f6a75\\_z.jpg?zz=1](https://c1.staticflickr.com/3/2506/3890796346_a4c50f6a75_z.jpg?zz=1), no dia 17-08-2017.

<sup>273</sup> Imagem retirada de <http://www.vintagechildrensbooksmykidloves.com/2010/11/jimmy-has-lost-his-cap-where-can-it-be.html>, no dia 17-08-2017.



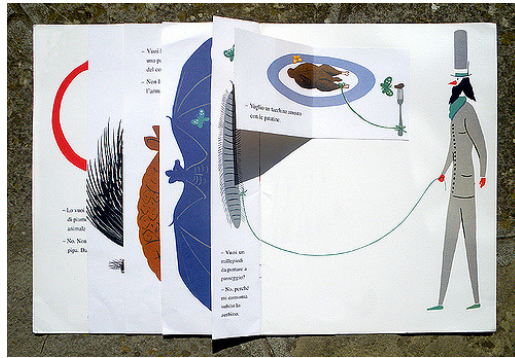


Figura 109 - *Animals for Sale* (1945), de Bruno Munari



Figura 110 - *Gigi Has Lost His Cap* (1945), de Bruno Munari

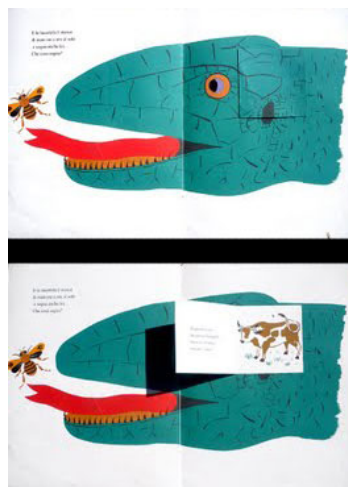


Figura 111 - *Never Content* (1945), de Bruno Munari

A título exemplificativo, refiram-se, ainda, *Dans le Brouillard de Millar*<sup>274</sup> (1996), editado pela Corraini Editore, e *Na noite escura*, uma tradução em português da editora Bruaá, de 2011.

<sup>274</sup> Imagem retirada de [http://3.bp.blogspot.com/\\_9UdMlnSW4/TB3DQIhh9EI/AAAAAAAAAB-w/iCeO\\_ZphE4A/s1600/RIMG0192.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_9UdMlnSW4/TB3DQIhh9EI/AAAAAAAAAB-w/iCeO_ZphE4A/s1600/RIMG0192.jpg), no dia 17-08-2017.



Figura 112 - *Dans le Brouillard de Milan* (2012), de Bruno Munari



Figura 113 - *Na Noite Escura* (2011), de Bruno Munari

No universo geográfico da Checoslováquia merece, igualmente, referência o trabalho de Květa Pacovská (1928-), cuja obra ostenta uma clara influência da «tradição estética de artistas como Klee, Kandinsky o Miró» (Trebbi, 2012: 78), artista que joga de forma exímia com a tridimensionalidade do objeto-livro e com a noção de uma quarta dimensão decorrente do gesto do leitor. Na realidade, segundo Jean-Charles Trebbi (2012), os livros desta artista plástica «son un terreno fabuloso de juegos interativos donde se juntan los colores vivos, los recortes, los papeles sofisticados (brillantes, mates...) y a veces incluso animaciones en pop-up» (Trebbi, 2012: 78). A título exemplificativo, refiram-se obras como *Le Théâtre de Minuit*<sup>275</sup> (1993), *Hasta el Infinito* (2008), editado pela Fatoría K., ou outras vindas a lume pela Minedition como *Un, Cinq, Beaucoup* (1991), *Couleurs, Couleurs, Le Petit Roi des Fleurs*<sup>276</sup> (2009), um pequeno livro perfurado, mas também interpretações de clássicos como *Le Petit Chaperon Rouge* (2008), *Hänsel & Gretel* (2009), *Cendrillon*<sup>277</sup> (2009), *La Petite Fille aux Allumettes* (2005), de Hans Christian Andersen. Merece, também, referência o álbum *The Sun is Yellow*<sup>278</sup> (2012), editado

---

<sup>275</sup> Imagem retirada de <http://atelierpourenfants.blogspot.pt/2010/10/kveta-pacovska.html>, no dia 16-08-2017.

<sup>276</sup> Imagem retirada de <https://images.booklooker.de/x/00VxWp/Kveta-G%C3%A4rtner-Pacovska+Der-kleine-Blumenk%C3%B6nig.jpg>, no dia 16-08-2017.

<sup>277</sup> Imagem retirada de [http://www.fineza-col.com/data/fineza/product/20121031\\_33aa80.jpg](http://www.fineza-col.com/data/fineza/product/20121031_33aa80.jpg), no dia 17-08-2017.

<sup>278</sup> Imagem retirada de <https://moonpicnic.com/wp-content/uploads/2015/10/the-sun-is-yellow2.jpg>, no dia 16-08-2017.

pela Tate Publishing, obra na qual o leitor tem à disposição diversos mecanismos que apelam ao contacto físico, como abas que se podem levantar ou pequenos discos giratórios.



Figura 114 - *Der Kleine Blumenkönig* (2006), de Květa Pacovská



Figura 115 - *Cendrillon* (2009), de Květa Pacovská



Figura 116 - *The Sun is Yellow* (2012), de Květa Pacovská



Figura 117- *Le Théâtre de Minuit* (1993), de Květa Pacovská

A partir de finais da década de 1970, os livros *pop-up* aumentam em número e complexidade, um movimento crescente que fez ascender igualmente os preços destas obras (Sánchez, 2015). Se, inicialmente produzidos na Europa e nos Estados Unidos, os livros animados deslocaram a sua produção entre os anos 40 e 50 do século XX para a Itália, Japão, América do Sul (Colômbia<sup>279</sup>), a partir de 2001, esta centra-se na mão de obra barata do oriente asiático (China e Tailândia), mesmo que, na atualidade, a maioria dos livros-objeto sejam projetados/idealizados no contexto americano e na Inglaterra (Sánchez, 2015).

A par das publicações atrativas da Random House e da Hallmark, nas décadas de 1960 e 1970, começam a surgir outros livros-objeto dotados de mecanismos simples e vendidos a preços reduzidos pela casa editorial Dean & Son (Phillips & Montanaro, 2011). Na verdade, durante os anos 60, surgem vários livros-carrossel de configuração circular, semelhante aos primeiros volumes desta natureza já anteriormente mencionados. Assiste-se, também, à reedição e adaptação de outras tipologias de livros-objeto do século XIX (período áureo do livro-animado) de que são exemplo as obras *The Great Menagerie*<sup>280</sup>, reimpressa em 1979 (editada, originalmente, em 1884, por J. F. Schreiber) pelo Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, e *Revolving Pictures* (1ª edição - 1895), de Ernest Nister, reeditada em 1979, pela Philomel Books.

---

<sup>279</sup> De acordo com Marta Sánchez (2015), durante o período de 1960-1970, a empresa colombiana Carvajal foi a líder mundial na produção de livros *pop-up*.

<sup>280</sup> Imagem retirada de <https://www.etsy.com/listing/192902396/pop-up-book-the-great-menagerie1979-an>.



Figura 118 - *The Great Menagerie* (1979), reeditado pelo Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque



Figura 119 - *Revolving Pictures* (1895), de Ernest Nister, reeditado pela Philomel Books

Segundo Gaëlle Pelachaud (2012), o livro *pop-up* mais vendido até hoje em todo o mundo (com mais de 4 milhões de exemplares) terá vindo a lume em 1979<sup>281</sup>, sendo ilustrado por Jan Pieńkowski (1936-/-), publicado pela Intervisual Communications e tendo como engenheiro de papel Tor Lokvig. Este objeto «combine tous les systèmes d’animation» (Pelachaud, 2012: 133), inclusivamente elementos sonoros e tem por título *Haunted House*<sup>282</sup>. Trata-se de uma das primeiras obras dotada de elementos tridimensionais a ser reconhecida com uma Medalha Kate Greenaway, da British Library Association, em 1980. De acordo com Waldo Hunt, trata-se de uma mudança de paradigma, no que respeita aos livros *pop-up*, que, deste modo, se afastam da imagem anterior que via nestas obras um brinquedo e um tipo de livro menor (Sánchez, 2015). Alvo de tradução no Brasil, *A Casa Mal-Assombrada* é composta por um texto muito breve, onde, como assinala Elizabeth Romani (2011), «o leitor é surpreendido com os efeitos sonoros através da emissão do som de um serrote e do ranger da boca do monstro durante a abertura e o fechamento do livro. Neste sofisticado *pop-up*, o lúdico é explorado também nas imagens tridimensionais, o que aumenta a expectativa do leitor. Rico em detalhes e espaços volumétricos,

---

<sup>281</sup> De acordo com Marta Sánchez (2015), neste ano, surge, igualmente, o primeiro volume dedicado à história do livro móvel *Movable Books. An illustrated history*, de Peter Haining.

<sup>282</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/bc/a0/3a/bca03a95f558d24000e5836db497851e.jpg>, no dia 17-08-2017.

o leitor é convidado a descobrir as surpresas por detrás de cada seta e janela» (Romani, 2011: 23).



Figura 120 - *Haunted House* (1979), de Jan Pieńkowski

De acordo com Trish Phillips e Ann Montanaro (2011), a década de 1980 dará início a um *boom* de livros *pop-up* nunca antes visto, muitos dos quais dirigidos a um público adulto. Ainda que reconhecendo o pioneirismo no sentido da distribuição e globalização dos livros *pop-up*, da parte de Waldo Hunt, Marta Sánchez (2015) assinala, ainda, o contributo de outras *packaging company*, tais como Compass Productions (California), White Heat (New Mexico), Sadie Productions (Inglaterra), entre outros, que deram a conhecer a obra de artistas como David Carter (1957-), Robert Crowther (1948-), James Roger Diaz, Dick Dudley, David Hawcock, Keeps Moseley, Chuck Murphy, Ib Penick (1930-1998), Jan Pienkowski (1936-), Matthew Reinhart<sup>283</sup>, John Strejan (1933-), Robert Sabuda<sup>284</sup> (1965-) e Ron van der Meer<sup>285</sup> (1945-).

---

<sup>283</sup> Refira-se, por exemplo, a sua obra *Star Wars-Pop-up Guide to the Galaxy* (2007) premiada pela *Movable Book Society*, pela melhor engenharia de papel em 2008, ou *The Jungle Book: A Pop-Up Adventure* (2006), por exemplo.

<sup>284</sup> Responsável pela engenharia de papel de livros *pop-up* mundialmente conhecidos alguns dos quais distinguidos com o prémio Meggendorfer, para melhor engenharia de papel como *The Christmas Alphabet* (1994), *Cookie Count: A Tasty Pop-up* (1997), *The Wonderful Wizard of Oz: A Classic Collectible* (2000), mas também *The Wonderful Wizard of Oz* (2001), de L. Frank Baum ou *The Chronicles of Narnia* (2007), alguns dos quais traduzidos para língua portuguesa pela Gailivro como *Alice no País das Maravilhas* (2004) uma adaptação da versão original de Lewis Carroll e *Peter Pan* (2009), de de J. M. Barrie's e, ainda, *Enciclopédia Mitológica - Deuses & Heróis* (2010), editado pela Assirio & Alvim, realizado em conjunto com Matthew Reinhart.

<sup>285</sup> De acordo com Marta Sánchez (2015), este artista insistia na defesa de uma visão dos livros-objeto como verdadeiros *crossovers* capazes de fascinar gerações mais novas, mas igualmente leitores mais experientes, apostando em mecanismos interativos mais resistentes, de que é exemplo a obra *Sailing Ships* (1984), um volume publicado pela Intervisual e dirigido ao público adulto, que se distingue pela complexidade dos seus mecanismos tridimensionais.



Figura 121 - *The Wonderful Wizard of Oz* (2001), de L. Frank Baum e Robert Sabuda



Figura 122 - *Alice No País das Maravilhas* (2004), de Lewis Carroll e Robert Sabuda



Figura 123 - *Peter Pan* (2009), de Robert Sabuda



Figura 124 - *The Chronicles of Narnia* (2007), de C. S. Lewis, ilustrado por Robert Sabuda



Figura 125 - *Star Wars, la galaxie en 3D* (2007), de Matthew Reinhart



Figura 126 - *The Jungle Book* (2006), de Matthew Reinhart

David A. Carter (1987-), um conceituado engenheiro de papel americano e criador de mais de quarenta livros, considera que o seu papel enquanto ilustrador exige uma colaboração «entre el concepto y la historia, la obra de arte y la ingeniería del papel. [Deste modo] Si la ilustración es buena pero no funciona con las palabras o la ingeniería del papel, entonces la modifico» (Trebbi, 2012: 90). Na sua obra *Pop-up, Art et Technique* (2009), elaborada em conjunto com James Diaz «il explique toutes les techniques permettant de fabriquer des pop-up.



L'ouvrage presente le vocabulaire et permet de télécharger des gabarits. Des explications mathématiques et géométriques, ainsi que des informations sur l'application industrielle des techniques du pop-up sont également livrées» (Carter e Diaz, 2009 *apud* Pelachaud, 2016: 142). Entre as suas criações estão obras como *One Red Dot*<sup>286</sup> (2005), *Hide & Seek*<sup>287</sup> (2012), assente segundo o próprio num «concepto que consiste en ocultar varias imágenes en el interior de mis pop-up» (Carter e Diaz, 2009 *apud* Pelachaud, 2016: 90), *600 Black Spots*<sup>288</sup> (2007), *Blue 2*<sup>289</sup> (2006), de entre outras.



Figura 127 - *One Red Dot* (2005), de David A. Carter



Figura 128 - *Hide & Seek* (2012), de David A. Carter

---

<sup>286</sup> Imagem retirada de <http://kinderbooks.net/wp-content/uploads/2015/01/97806898776983.jpg>, no dia 21-08-2017.

<sup>287</sup> Imagem retirada de <http://shop.tate.org.uk/3-for-2-childrens-books/hide+seek-pop-up/inv/12973>, no dia 21-08-2017.

<sup>288</sup> Imagem retirada de [http://naskin.typepad.com/grafisch\\_ontwerp\\_en\\_meer/2012/07/david-carters-pop-up-books-for-children-of-all-ages.html](http://naskin.typepad.com/grafisch_ontwerp_en_meer/2012/07/david-carters-pop-up-books-for-children-of-all-ages.html), no dia 21-08-2017.

<sup>289</sup> Imagem retirada de [http://naskin.typepad.com/grafisch\\_ontwerp\\_en\\_meer/2012/07/david-carters-pop-up-books-for-children-of-all-ages.html](http://naskin.typepad.com/grafisch_ontwerp_en_meer/2012/07/david-carters-pop-up-books-for-children-of-all-ages.html), no dia 21-08-2017.



Figura 129 - *600 Black Spots* (2007), de David A. Carter



Figura 130 - *Blue 2* (2006), de David A. Carter

Em 1994, Ann Montanaro, autora do volume *Pop-up and Movable Books: A Bibliography* (1993), dá início a uma sociedade internacional dedicada aos livros móveis, *Movable Book Society*<sup>290</sup>, uma organização que reúne artistas, editores, colecionadores, entre outros, em eventos que refletem sobre estes livros realizados a cada dois anos, desde 1996. Nestas conferências bienais, é, ainda, atribuído a um artista o Prémio Meggendorfer pela melhor engenharia de papel. *The Christmas Alphabet* (1994), *Cookie Count: A Tasty Pop-up* (1997), e *Wonderful Wizard of Oz: A Classic Collectible* (2000), todos com engenharia de papel de Robert Sabuda; *Knick-Knack Paddywhack!* (2002), de Andrew (Andy) Baron; *One Red Dot: A Pop-up for Children of All Ages* (2005), de David A. Carter; *Star Wars-Pop-up Guide to the Galaxy* (2007), de

<sup>290</sup> Em 2014, esta organização criou dois novos prémios, o de melhor engenheiro de papel emergente e um outro na categoria de melhor livro de artista móvel ou *pop-up*.

Matthew Reinhart; *ABC3D* (2008), de Marion Bataille; *Paper Blossoms* (2010), de Ray Marshall; *Transformers: The Ultimate Pop-up Universe* (2013), de Matthew Reinhart e *Welcome to the Neighborhood* (2003), de Shawn Sheehy, foram as obras distinguidas até então.

No ano 2000, assiste-se a um menor número de livros *pop-up* e ao *terminus* do segundo período áureo do livro-objeto (Sánchez, 2015). Em contraponto com a sofisticação e exuberância da maioria dos livros-objeto, as publicações assinadas pelo japonês Katsumi Komagata (1953-) distinguem-se pela sensibilidade poética, pela simplicidade, pela pureza e/ou crueza dos materiais, normalmente circunscritos a folhas monocromáticas, recortadas e sobrepostas (Sánchez, 2015).

Já no contexto francês, merece destaque a obra *ABC 3D*<sup>291</sup> (2008), de Marion Bataille (1963-), que assenta na exploração da simetria de cada letra (bastante depurada), em cooperação com a dobra central e o modo de abertura do objeto-livro. Na verdade, trata-se de um volume «très proche de l'art optique, ce livre en trois couleurs (noir, blanc et rouge) nous entraîne dans monde d'illusions» (Pelachaud, 2016: 142).



Figura 131 - *ABC 3D* (2008), de Marion Bataille

Tirando partido do seu conhecimento multidisciplinar de editor, ilustrador e de engenheiro de papel, Gérard Lo Monaco (1948) é um outro autor de diversos livros-objeto. Este designer de papel argentino, estabelecido em França, é responsável pela conceção da componente imagética dos títulos *Un Voyage en Mer* (2016), *Le Livre des Jouets de Papier*<sup>292</sup>

<sup>291</sup> Imagem retirada de [http://3.bp.blogspot.com/-4xr48TEF9\\_U/URLnVodwANI/AAAAAAAAAATo/me\\_RDipsg7M/s1600/3D+paper+2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-4xr48TEF9_U/URLnVodwANI/AAAAAAAAAATo/me_RDipsg7M/s1600/3D+paper+2.jpg), no dia 22-08-2017.

<sup>292</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7b/e2/a5/7be2a5b09ee2d3bfa8be3b9f5bf5e5eb-pop-up-Books-monaco.jpg>, no dia 21-08-2017.

(2014), *Magique Circus Tour*<sup>293</sup> (2013), *Madame Sonia Delaunay*<sup>294</sup> (2014), *Le Petit Prince*<sup>295</sup> (2010) ou *Le Petit Nicolas*<sup>296</sup> (2008), de entre outras. Gérard Lo Monaco assina, ainda, as ilustrações de *Les Dix Droits du Lecteur*<sup>297</sup> (2012), de Daniel Pennac.



Figura 132 - *Un Voyage en Mer* (2016), de Gérard Lo Monaco



Figura 133 - *Le Livre des Jouets de Papier* (2014), de Gérard Lo Monaco

---

<sup>293</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/95/19/2a/95192a65bc05a09ba7f12f4178d57952.jpg>, no dia 22-08-2017.

<sup>294</sup> Imagem retirada de <https://folioBooks.pl/wp-content/uploads/2015/04/9781849763349-04.jpg>, no dia 22-08-2017.

<sup>295</sup> Imagem retirada de [http://4.bp.blogspot.com/-u0cPsw2uHmU/UPPw5caDul/AAAAAAAAAfk/2Uz6mENSI4E/s1600/DSC\\_7316.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-u0cPsw2uHmU/UPPw5caDul/AAAAAAAAAfk/2Uz6mENSI4E/s1600/DSC_7316.jpg), no dia 22-08-2017.

<sup>296</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/aa/57/c6/aa57c6c7e5d851393339a23ddfe93dab-popup-paper-art.jpg>, no dia 22-08-2017.

<sup>297</sup> Imagem retirada de <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71VONSiKwYL.jpg>, no dia 22-08-2017.

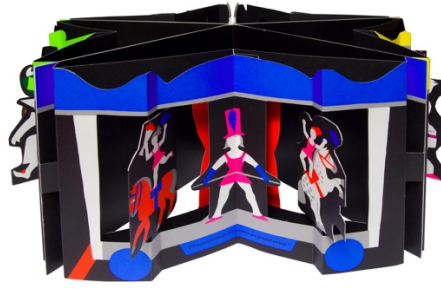


Figura 134 - *Magique Circus Tour* (2013), de Gérard Lo Monaco



Figura 135 - *Madame Sonia Delaunay* (2014), de Gérard Lo Monaco



Figura 136 - *Le Petit Prince* (2010), de Gérard Lo Monaco



Figura 137 - *Le Petit Nicolas* (2008), de Gérard Lo Monaco



Figura 138 - *Les Dix Droits du lecteur* (2012), de Daniel Pennac, ilustrações de Gérard Lo Monaco

Um outro autor de livros-objeto francês, conhecido internacionalmente, é Philippe Ug (1958-). Os seus livros primam pela diferença a diversos níveis, singularidades que, por exemplo, podem passar pela impressão em serigrafia, ou pela aposta em livros de grandes dimensões, ou, ainda, pela adição de odores, sendo, regra geral, pouco convencionais e dotados de uma dimensão teatral, onde abundam figuras robóticas e foguetes.

A título exemplificativo da sua obra, refiram-se *Novopolis*<sup>298</sup> (2010), um volume impresso em serigrafia, *Drôle d'oiseau*<sup>299</sup> (2011), *Big Bang Pop*<sup>300</sup> (2012), *Les Robots n'aiment pas l'eau*<sup>301</sup> (2013), *Le Jardin des Papillons*<sup>302</sup> (2014), ou, *Lutins des Bois*<sup>303</sup> (2015), de entre outras.

<sup>298</sup> Imagem retirada de <http://www.philippe-ug.fr/?c=20>, no dia 22-08-2017.

<sup>299</sup> Imagem retirada de <http://www.philippe-ug.fr/?c=66>, no dia 22-08-2017.

<sup>300</sup> Imagem retirada de <http://www.philippe-ug.fr/?c=78>, no dia 22-08-2017.

<sup>301</sup> Imagem retirada de <http://www.philippe-ug.fr/?c=86>, no dia 22-08-2017.

<sup>302</sup> Imagem retirada de <http://www.philippe-ug.fr/?c=95>, no dia 22-08-2017.

<sup>303</sup> Imagem retirada de <http://www.philippe-ug.fr/?c=96>, no dia 22-08-2017.



*Figura 139 - Novopolis (2010), de Philippe Ug*



*Figura 140 - Drôle d'oiseau (2011), de Philippe Ug*



*Figura 141 - Big Bang Pop (2012), de Philippe Ug*



*Figura 142 - Les Robots n'aiment pas l'eau (2013), de Philippe Ug*



*Figura 143 - Le Jardin des Papillons (2014), de Philippe Ug*



Figura 144 - *Lutins des Bois* (2015), de Philippe Ug

Com local de trabalho situado em Paris, Jean-Marc Fiess merece, igualmente, a nossa referência pela criação de volumes *pop-up* como *ABC 5 langues*<sup>304</sup> (2013) e *9 meses*<sup>305</sup> (2015), este último traduzido e editado em língua portuguesa pela Edicare.



Figura 145 - *ABC 5 langues* (2013), de Jean-Marc Fiess

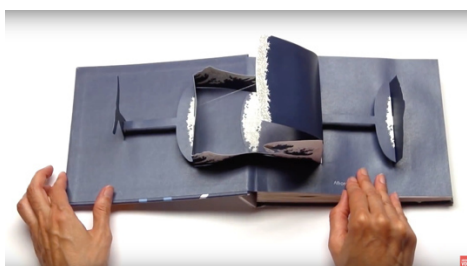


Figura 146 - *Neuf Mois* (2015), de Jean-Marc Fiess

Nos últimos anos, os livros-objeto distinguem-se pela complexidade das suas criações, «con sofisticados ilustraciones emergentes e intrincados mecanismos» (Sánchez, 2015),

---

<sup>304</sup> Imagem retirada de <https://i.ytimg.com/vi/u5QDSyPio5g/maxresdefault.jpg>, no dia 22-08-2017.

<sup>305</sup> Imagem retirada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/8e/2a/ee/8e2aeeb086e5a6a5b193b467b6fd0435.png>, no dia 22-08-2017.



características que fazem destes volumes, cada vez mais, um objeto de entretenimento, capaz de surpreender leitores de distintas idades.

Em suma, o livro tem alcançado uma dimensão de artefacto, no qual «la lecture est un acte intime, acte au cours duquel le lecteur doit être proche de la matérialité du livre; cela permet de contrôler le rythme de la lecture. Souvent, le lecteur, qui est également spectateur, doit se livrer à des actions physiques imprévues, comme le déroulement ou le glissement des pages, ou encore la rotation d'une roue, afin de découvrir l'image et le texte. Il développe ainsi une réflexion sur le livre» (Pelachaud, 2016: 106). As similitudes com outras artes, como a escultura ou a arquitetura (pela exploração de uma terceira dimensão) ou com o origami (pela exploração da dobra), ou mesmo com o cinema (pela exploração do movimento), foram conduzindo a uma reflexão sobre o livro por parte de diversos artistas, ao longo do século XX (Pelachaud, 2010; 2016). A variedade de processos de impressão e de acabamento e encadernações disponíveis levaram ao romper da bidimensionalidade da página e da rigidez da leitura, transformando significativamente o objeto livro que hoje conhecemos (Pelachaud, 2010; 2016).

## **3.2. O livro-brinquedo em Portugal**

### **3.2.1. Experiências pioneiras: nascimento do livro-objeto/brinquedo para a infância no contexto nacional**

De seguida, iremos avançar no sentido da problematização das origens deste tipo de edição no contexto nacional, tratando-se, na verdade, de uma abordagem não exaustiva e, naturalmente, condicionada por restrições contextuais inerentes à sua elaboração que se prendem, sobretudo, com alguma dificuldade de acesso e consulta de certos originais mencionados. A nossa abordagem parte de uma sucinta referência às origens e aos principais estádios evolutivos respeitantes ao reconhecimento da literatura que tem na criança o seu potencial destinatário, tendo como referência autores como Bastos (1999), Cunha (1985), Gomes (1979), Gomes (1997), Lemos (1972), Pires (1983), Rocha (1984), Silva (2005; 2011; 2015; 2016), entre outros. Os percursos de leitura que partilharemos procuram dar conta da multiplicidade de formas editoriais, em especial, e textuais (verbais e ilustrativas) de alguns livros-objeto editados no contexto nacional ao longo do século XX, ainda que estes nunca tenham alcançado a ousadia e a própria qualidade das edições internacionais.

Tal como propuramos explicitar num outro lugar (Martins, 2013), a apologia da necessidade de se instituir uma distinção entre os temas para adultos e aqueles que se destinam às crianças não é conjeturável antes do Humanismo (renascentista). Durante os séculos XVI e XVII, um conjunto de alterações políticas, sociais, económicas, culturais e ideológicas, às quais se acrescenta, ainda, a difusão da imprensa, bem como a mutação evidente do público leitor e dos seus autores (agora também de origem burguesa) e o rápido progresso verificado nos séculos seguintes, revelaram-se fatores capazes de impulsionar tal demarcação. Encarada como um adulto em miniatura, a criança era inscrita num público leitor composto maioritariamente por adultos de baixa instrução. Desconheciam-se as necessidades específicas dessa faixa etária, em particular, e, conseqüentemente, não foi visível, de imediato, a separação entre temas para adultos e outros para crianças (Lemos, 1972).

Efetivamente, se nos circunscrevermos ao contexto português, será apenas a partir do século XIX que os escritores se irão dedicar, progressivamente, ao desenvolvimento de uma literatura para a infância, âmbito no qual os livros «(...) passaram também a ser vistos como objetos para entretenimento e fruição» (Mourão, 2010: 55). Neste tempo, face à escassez de obras originais, assiste-se à adaptação e/ou anexação da literatura dos adultos para crianças,

com as fábulas<sup>306</sup> e contos tradicionais (Rodrigues, 2008; Bastos, 1999). Até então, as obras que se dirigiam a este grupo etário, estando estritamente ligadas ao circuito escolar, restringiam-se ao apresentado nos livros escolares<sup>307</sup>, ou a contos tradicionais transmitidos oralmente (Rocha, 1984). Afastado do seu caráter de instrumento de recreio e diversão, o livro remetia-se a um uso com intenções pedagógicas, funcionando, à ocasião, como meio de instrução e educação, não raras vezes, inscrito numa tendência pragmática e moralizadora. Daí que estudiosos como Maria Antonieta Cunha (1985), no seu livro *Literatura Infantil - Teoria & Prática*, se questionem sobre a leitura das crianças antes do advento da literatura que lhe é específica. Deste modo, se parte desse público tinha ao seu alcance os grandes clássicos, nomeadamente as crianças da nobreza, em contrapartida, as classes mais desfavorecidas acediam a histórias de cavalarias, de aventuras, fazendo da literatura de cordel, assente em lendas e contos folclóricos, um foco de grande interesse das classes populares (Cunha, 1985).

Após um evidente aumento na produção de livros dirigidos à infância, resultante de mudanças de caráter político, cultural e educativo, é possível registar-se alterações na forma de encarar essa literatura (Rodrigues, 2008), pelo que, nos últimos anos do referido século e no início do século XX, «apesar do interesse comercial que já começava a apresentar, a literatura infantil era considerada – e sê-lo-ia por algumas décadas ainda – não como subgénero ou, antes, literatura menor, mas como trabalho de maior projeção e nobreza – uma espécie de cruzada, na qual se honravam de participar os espíritos mais graves e mais cultos» (Lemos, 1972: 18).

No estudo intitulado “A Primeira República (1910-1926) e a Literatura para a Infância: Uma importante viragem estética”, que integra o volume *Capítulos da História da Literatura Portuguesa para a Infância*, vindo a lume em 2016, Sara Reis da Silva dá conta da vitalidade observada nos títulos editados neste intervalo temporal. Na verdade, neste período, apelidado de «época de ouro da literatura portuguesa para a infância» (Gomes, 1997), os ideais de «Progresso, Trabalho, Instrução, Liberdade e Pátria» (Lemos, 1972: 19) transparecem da escrita

---

<sup>306</sup> A partir do século XVIII, começa a assistir-se à introdução da noção de divertimento e instrução na escrita para crianças, no seguimento do defendido por Locke e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), sendo que o primeiro contribuiu para «a introdução do modelo da fábula na escrita para crianças, e foram publicadas numerosas edições das Fábulas, bem como outros textos inspirados pela sua exigência “moralista” de textos infantis adequados» (Shavit, 2003: 189). Para este estudioso as fábulas eram o melhor material de leitura para crianças. Já o segundo com a obra *Emílio ou Da Educação* (1762), irá exercer uma importante influência na educação infantil do século XIX, este «clama por uma concepção “natural” de vida e põe a criança no centro do processo educativo e da vida» (Pereira, 2015: 181).

<sup>307</sup> Como, por exemplo, os «abecedários [*horn books*] que incluíam o alfabeto, o Pai Nosso, o Credo e os Dez Mandamentos. Os abecedários visavam ensinar a criança a ler, mas no entanto, eram também usados para ensinar princípios morais. (...) os livros de leitura exprimiam os valores que a educação religiosa desejava inculcar. (...) acentuava sempre a ideia do “pecado original” e da morte prematura, porque o ponto de vista puritano fundamental era que a criança era pecadora por natureza e a educação devia guiá-la no caminho da salvação» (Shavit, 2003: 186-187).

de autores como Ana de Castro Osório (1872-1935), Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), António Sérgio, Carlos Selvagem (1890-1973), Aquilino Ribeiro (1885-1963) ou Jaime Cortesão (1884-1960). Todavia, como ressalva esta estudiosa, o golpe militar de 28 de maio de 1926 e a imposição de um regime ditatorial terão inevitáveis repercussões na escrita destinada aos mais novos.

No domínio investigativo português, importa assinalar o estudo (ainda inédito) levado a efeito, em 2012, por Raquel Patriarca, que tem por título *O Livro Infantil entre 1870 e 1940 – uma Perspetiva Histórica*. Durante todo o período levado a análise pela autora, é possível registar-se o entendimento instrumental dos livros que têm na criança o seu potencial destinatário «no sentido da formação e ensino das crianças e jovens, nas várias vertentes do seu desenvolvimento moral, mental e comportamental» (Patriarca, 2012: 321-322). Neste, Raquel Patriarca chama a atenção para o facto de os contos publicados a partir de 1932 denotarem um visível «esvaziamento nos conteúdos, limitando-se a ilustrar virtudes que devem ser imitadas e comportamentos que devem ser adotados, dentro do quadro de valores pedagógicos e morais simplificados e marcados pela ideologia conservadora da época (...) [bem como a presença de] aspetos definidores do ser português, cristalizados em atividades agrícolas ou artesanais, representados também através das ilustrações» (*idem, ibidem*: 295). Com efeito, ao invés das anteriores recolhas explícitas feitas a partir das narrativas da tradição oral, entre 1926 e 1940, regista-se uma forte predominância da reescrita/revisitação de contos tradicionais, género «particularmente apropriado à veiculação dos ensinamentos morais e comportamentais que se pretendem transmitir» (*idem, ibidem*: 320). Assim, durante o período da Ditadura Militar e nos primeiros anos do Estado Novo, «os valores do trabalho e da perseverança são acrescidos da humildade, da obediência e da resignação, num cenário onde se acentua cada vez mais a valorização da ruralidade e de modelos vivenciais marcados pelos ideais nacionalistas, católicos e conservadores preconizados pelo Estado» (*idem, ibidem*: 322-323). Marcados pela infantilização do discurso, designadamente pela presença assídua de diminutivos (inclusivamente, nos próprios títulos), os volumes então analisados celebram os valores do trabalho, sobretudo, rural «o amor à terra, os benefícios da vida no campo» (*idem, ibidem*: 308), com referências a arraiais, a festas populares e a fainas agrícolas, por exemplo. Nesta aceção do “livro como um meio de formação” das gerações mais jovens, é frequente o retrato da condição da pobreza «revestida de uma dignidade e de uma honradez próprias» (*idem, ibidem*: 308), bem como a promoção dos «valores de humildade, do contentamento, da concordância passiva e

resignada da condição de cada um, e, naturalmente, da obediência» (*idem, ibidem*. 308). No universo literário que tem na criança como potencial destinatário, torna-se manifesta portanto, «a noção de quase obrigatoriedade de ser feliz» (*idem, ibidem*. 308), por via do fomento de um comportamento passivo e conformista. Na verdade, nos contos tradicionais, que Raquel Patriarca entende como potencialmente direcionados às crianças de uma condição social mais baixa, abundam «exemplos de comportamento segundo os quais as crianças devem ser trabalhadoras, obedientes, cumpridoras e bondosas, portadoras da sensatez necessária à diferenciação entre o bem e o mal e do contentamento que lhes permita ser felizes» (*idem, ibidem*. 323). Nos livros para a infância, evocam-se, igualmente, e ainda segundo o mesmo estudo «temas da História de Portugal, os elementos da etnografia portuguesa e a descrição de viagens (ainda que imaginárias) às várias regiões e províncias de Portugal e do “Mundo Português”» (*idem, ibidem*. 309-310), bem como as colónias africanas e o Brasil. A estes somam-se, também, as menções à vida de Jesus, dos Santos e das aparições de Fátima, em ações e atitudes de cariz exemplificativo (*idem, ibidem*). A par destas particularidades regista-se, igualmente, entre 1870 e 1940, um desenvolvimento progressivo da ilustração, cada vez mais substantivado «como aspeto passível de leituras simbólicas e ideológicas cada vez mais significativas» (*idem, ibidem*. 326).

Nos finais dos anos 60 e inícios dos anos 70, observa-se uma expansão na literatura dirigida aos mais novos, assente em duas vertentes diferentes. Assim sendo, num dos polos, persiste o “conservadorismo”, vinculado à ideologia do Estado Novo assente em princípios tradicionalistas, pela edição ou reedição de títulos com os quais «se procura veicular temáticas nacionalistas e/ou valores como Deus, Pátria e Família» (Silva, 2011a: 188). Paralelamente, assiste-se a uma linha que integra trabalhos originais de qualidade, que questiona o contexto social em vigor, socorrendo-se de ferramentas como o humor, por via do *nonsense* e do absurdo, e a crítica social, pela reinvenção do maravilhoso e do fantástico, uma literatura que, simultaneamente, disponibiliza modelos de conduta inovadores, de assinalável imaginação e criatividade (Gomes, 1997; *idem*, 2011a; Silva, 2016). No capítulo “Literatura portuguesa para a infância da década de 60 e inícios dos anos 70 do século XX – alguns contributos”, inscrito no já citado volume *Capítulos da História da Literatura Portuguesa para a Infância*, vindo a lume em 2016, como mencionámos, entre os escritores portugueses, Sara Reis da Silva destaca os nomes de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945), Adolfo Simões Muller (1909-1989) e Jaime Cortesão (1884-1960) como pertencente à primeira vertente, remetendo para o segundo grupo,

Sophia de M. B. Andersen (1919-2004), Matilde Rosa Araújo (1921-2010), Ricardo Alberty (1919-1992), Ilse Losa (1913-2006), Irene Lisboa (1892-1958), Maria Lúcia Namorado (1909-2000), Luísa Dacosta (1927-2015), Patrícia Joyce (1913-1985), Maria Cecília Correia (1919-1993), Alves Redol (1911-1969), Maria Isabel Mendonça Soares (1922-), Alice Gomes (1910-1983), Papiniano Carlos (1918-2012), Manuel Ferreira (1917-1992), Norberto Ávila (1936-), entre outros. Precisamente entre as décadas de 60/70 do século XX, em alguns países europeus, irá observar-se um notório desenvolvimento do álbum fruto de progressos técnicos das artes gráficas. Salvaguardamos, no entanto, que, em Portugal, excetuando alguns exemplos pioneiros, até à viragem do século XX, o ainda retraído desenvolvimento de álbuns<sup>308</sup> se reduzia, praticamente em exclusivo, a traduções de obras estrangeiras<sup>309</sup>. Na verdade, como explicitámos noutra lugar (Martins, 2013), devido a um conjunto de orientações atinentes à seleção de temas e/ou a aspetos a observar no que respeita à literatura para os mais pequenos, reunidas em *Instruções sobre Literatura Infantil* (1950), promulgadas pela "Direcção dos Serviços de Censura", a par de outras barreiras de natureza social e política, será apenas após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que se assistirá ao nascimento de novos autores, à demonstração de interesse das universidades por questões que se prendem com o *design* e a ilustração, e consequentemente à edição de álbuns (Bastos, 1999; Silva, 2011a).

No que respeita à literatura infantojuvenil, o período abrangido pelos anos 70 e princípios de 90, irá evidenciar um maior desenvolvimento neste campo em Portugal, apoiado numa série de circunstâncias<sup>310</sup> como a melhoria de bibliotecas escolares, o aumento da população escolar fruto do alargamento da escolaridade obrigatória, a criação da disciplina de Literatura para a Infância em diferentes graus de formação, bem como o aumento da divulgação de exposições, seminários, colóquios e ações de formação neste circuito, e, ainda, pela publicação de volumes<sup>311</sup>, de trabalhos de investigação de âmbito académico e das primeiras revistas (Gomes, 1997; Bastos, 1999). Deste modo, sem esquecer o contributo significativo

---

<sup>308</sup> Recorde-se que, por exemplo, a tradução do *The English Struwwelpeter* [Pedro Esgrouviado], de Heinrich Hoffman dar-se-á apenas em 2001.

<sup>309</sup> A este respeito, registre-se a tradução já tardia, em Portugal, de álbuns de referência artística e literária de autores como Leo Lionni (1910-1999), Iela Mari (1931-2014), Eric Carle (1929-), Mercer Mayer (1943-), David McKee (1935-) ou Maurice Sendak (1928-2012), entre outros. Para uma análise mais aprofundada *vide*, por exemplo, RAMOS, Ana Margarida (2010). «A edição e a tradução de álbuns narrativos para a infância». RAMOS, Ana Margarida (2010). *Literatura para a infância e ilustração – leituras em diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 95-116, entre outros.

<sup>310</sup> Recorde-se, por exemplo, o surgimento de prémios literários como “O Ambiente na Literatura Infantil”, em 1976, da Secretaria de Estado do Ambiente, o “Prémio de Teatro Infantil”, em 1978, da Secretaria de Estado da Cultura ou o “Prémio Calouste Gulbenkian”, iniciado em 1980 (Bastos, 1999).

<sup>311</sup> *Vide*, por exemplo, Maria Laura Bettencourt Pires, com a sua *História da Literatura Infantil em Portugal* (1983), ou *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, de Natércia Rocha (1984), ou ainda, *Literatura Infantil. História, Teoria, Interpretações*, de Américo António Lindeza Diogo (1994).

(para uns considerado pioneiro<sup>312</sup>) sucedido na década de 70, assumindo em simultâneo, as funções de autor/ilustrador, levado a cabo por Leonor Praça<sup>313</sup> (*Tucha e Bico*, 1969), Maria Keil (*As Três Maças*, 1988; *Os Presentes*, 1979; *O Pau-de-fileira*, 1977) e Manuela Bacelar<sup>314</sup> (série *Tobias*, estreada em 1989; *O meu Avô* e *O Dinossauro*, 1990) na criação de álbuns de edição nacional, servindo de estímulo criativo a gerações seguintes, o álbum narrativo para os primeiros leitores (e pré-leitores) correspondia ao ramo menos explorado no panorama contemporâneo de edição nacional, até há relativamente pouco tempo (Rocha, 1984; Silva, 2011a).

A História do livro-objeto em Portugal foi-se escrevendo, à semelhança do sucedido no contexto internacional, em paralelo com a História da literatura para a infância “convencional”. Na verdade, algumas casas editoriais começam a conceder maior atenção aos elementos peritextuais, como o formato e a encadernação, desafiando os limites do conceito de livro e alterando, não raras vezes, a construção deste objeto e/ou a sua leitura. Entre as casas editoriais pioneiras na exploração das potencialidades criativas/experimentais e lúdicas do objeto-livro, uma tendência, na verdade, marcante da edição contemporânea que tem na criança o seu potencial recetor, encontram-se casas sobejamente conhecidas como a Editorial Infantil Majora, por exemplo.

“Um amigo que diverte e educa” era esta uma das divisas, aliás, explicitamente esclarecedora dos propósitos desta Editorial, empresa portuguesa de jogos, brinquedos e livros fundada no Porto, em 1939, pelas mãos de Mário José de Oliveira (1908-1995) (Silva, 2016; Barreto, 2002), empresa e personalidade às quais já aludimos. Na sequência de uma viagem à Alemanha, o fundador toma a iniciativa arrojada de largar o seu emprego como contabilista e começar a fabricar cubos para puzzles e jogos, a partir da cave da casa dos seus pais na Avenida da Boavista, num contexto particularmente hostil<sup>315</sup>. Revelando, desde cedo, um «interesse pela formação de um leitorado que criasse o hábito do prazer da leitura e o amor pelo livro» (D’Abreu, 2013: 713), sobretudo, em crianças menos favorecidas, a Editorial Infantil

---

<sup>312</sup> Para uma abordagem mais particular, *vide*, por exemplo, SILVA, Sara Reis da Silva (2011). «A presença dos álbuns narrativos na literatura portuguesa para a infância: primeiras manifestações». SILVA, Sara Reis da (2011). *Entre textos – Perspetivas sobre a literatura para a infância e juventude*. Porto: Tropelias e Companhia, pp. 221-237.

<sup>313</sup> *Vide*, por exemplo, a análise de RAMOS, Ana Margarida (2010). *Literatura para a infância e Ilustração. Leituras em diálogo*. Coleção «Percurso da Literatura Infanto-Juvenil/2». Porto: Tropelias & Companhia.

<sup>314</sup> Para uma análise mais aprofundada, *vide Palavras e Imagens de Mãos Dadas – A Arquitetura do Álbum Narrativo em Manuela Bacelar*, Tese de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.

<sup>315</sup> Recorde-se o contexto particularmente desfavorável de então, «viviam-se anos turbulentos na Europa e muito do que povoava as casas das crianças portuguesas vinha de Espanha - um país na ressaca da Guerra Civil - e da Alemanha - um dos principais fornecedores de jogos e brinquedos para Portugal - onde começava a II Guerra Mundial» (*In* <https://www.publico.pt/2011/12/04/jornal/viagem-a-fabrica-dos-brinquedos23518621>).

Majora é responsável pelo aparecimento de volumes de baixo custo e de *design* apazível, como os livros de pano publicados a partir de 1940<sup>316</sup>, «de tamanho relativamente pequeno, profusamente ilustrados e de fácil manejo, dirigidos a crianças de muito pouca idade que ainda não conhecessem o abecedário ou tivessem começado a aprender as primeiras letras» (*idem, ibidem*).

Entre os volumes que levaremos a análise encontra-se um conjunto com a designação “Livros publicados em pano”<sup>317</sup>, da responsabilidade da editora em causa, uma coleção com um vasto número de títulos, se tivermos em atenção as listas presentes nas contracapas de algumas destas obras. Assim, numa leitura comparada destas listas, podemos apontar a existência de mais de quarenta livros, cuja data de edição por nós apontada segue, sempre que possível, o indicado no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, dado que, pelo menos nos volumes que levaremos a análise, não consta qualquer referência à data de edição. Referimo-nos, portanto, aos títulos: *As Férias de Tonito* (1954); *Dois Alegres Brincalhões* (1954); *O Cortiço de Zumbe-Zumbe* (1954); *Patinhos, Pintainhos e outros Bichinhos* (1954); *As Minhas Aves* (s/d); *Os Meus Animais* (s/d); *A Bicharada do Zézito* [sic] (1954); *No Mundo da Passarada* (1957); *O Carnaval da Bicharada* (1957); *Engraçada Bicharada* (1960); *Os Bichos do Tico-Tico* (1960); *Ratinhos, Patatecos e Outros Bonecos* (1960); *Bebé no Jardim Zoológico* (1954); *A Flauta Mágica* (s/d); *Pinóquio no Reino da Bicharada* (1959); *Circo* (s/d); *ABC das figuras* (s/d); *O Feijoeiro Mágico* (s/d); *Livro dos Pequeninos* (1954); *Cinco Histórias para Ti* (1961); *História da Carochinha – Adaptação do Tradicional* (1954); *No Mundo dos Animais* (1951); *Memórias do Gato das Botas* (1958), adaptado por Gabriel Ferrão; *Os Três Porquinhos da Floresta* (s/d), *Branca de Neve* (s/d), *A Gata Borralheira* (adaptação) (1954); *ABC da Bicharada* (s/d); *A Menina do Capuchinho Vermelho* (s/d); *Letras e Letrinhas em Histórias Pequenas* (1956); *Pai-Nosso*, do Padre Armando Pereira (1957); *Ave-Maria*, do Padre Armando Pereira (1950); *Salvé-Rainha*, do Padre Armando Pereira (1957); *História da Fátima* (s/d); *O Burrico Jericó* [passeia com o Totó] (1964/65); *Pintainhos Amarelos* [são de todos os mais belos] (1964/65); *Caracol, Meu Caracol* [põe os pauzinhos ao sol] (1964/65); *O Carneirinho Mé-Mé* [é bem bonito, não é ?] (1965); *O Bebé e o seu Patinho Vão Tomar Banho ao Laguinho* (1964/65); *Chega-te Cá, Ó Lindinha* [que eu só gosto de galinha] (1964/65); *Donald e os seus Sobrinhos vão à Pesca*, da Walt Disney

---

<sup>316</sup> Natércia Rocha, em *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, dá conta da existência destas publicações em pano. Tendo por base quer originais, quer adaptações, as coleções de baixo custo vindas a lume a partir dos anos 40, «tratando-se quase sempre de edições sem data, repetidas ao longo de vários anos e por vezes até em livros de pano, não é possível ligá-las a este ou aquele período; mas é nesta época que se desenvolve mais tal género de publicações, sem grandes exigências mas com público seguro» (Rocha, 1984).

<sup>317</sup> De assinalar o cuidado na inserção de muitos dos títulos na capa destes volumes (em especial os de Gabriel Ferrão), revelando uma composição equilibrada/articulada entre o registo imagético e a tipografia.



(1969); *Um Macaquinho a Pular, Uma Cobra a Rastejar* (1965); *Pinóquio*, da Walt Disney (1969); *O Livro das Cores* (1965); *O Livros das Horas* (1965); *As Contas do Pimpampum* (s/d); *Vamos Contar* (1961/65); *A Bela Adormecida* (1961), adaptação de Costa Barreto e ilustrações de Laura da Costa ou *Alice no País das Maravilhas* (1962), adaptação de Costa Barreto e ilustrações de Laura da Costa. Alguns destes livros têm uma edição semelhante em papel. Alvo de aprovação pelas autoridades censórias de então, estes volumes eram «fabricados num pano tratado de forma que ficasse uma tela maleável e lavável que podia ser impressa em máquinas tipográficas e que não se podia nem rasgar nem romper e sendo as bordas superior e inferior das páginas picotadas, conferindo-lhes assim uma grande durabilidade» (D'Abreu, 2013: 713).

De seguida, procederemos à leitura e interpretação de algumas destas obras, para, assim, concluir acerca das estratégias (verbais, visuais e gráficas) mais relevantes e assíduas. A definição do *corpus* textual teve em consideração a variedade de estruturas narrativas, por exemplo, a diversidade de composições gráficas e de formatos (por exemplo, ao nível do próprio material de composição/produção do livro) e a variedade de registos plásticos/técnicas plásticas.

Iniciamos com a análise de *A Bela Adormecida*<sup>318</sup> (1961), de Costa Barreto<sup>319</sup> (1914-1973) e ilustrações de Laura da Costa<sup>320</sup> (1910-1993), uma revisitação do conto tradicional que deixa transparecer os valores vigentes da sociedade de então, como procuraremos explicitar. A intriga inicia com a indicação da entrada num universo fantástico. Sublinhe-se, desde já, a

---

<sup>318</sup> «Conto de fadas conhecido especialmente após a versão de Charles Perrault e publicado em 1697 sob o título original de *La Belle au Bois Dormant*, integrado na coletânea «Contos da Mãe Gansa – Histórias do tempo Passado. A partir de finais do século XIX, o título simplificou-se e é mais comum falar-se em *A Bela Adormecida* do que em *A Bela Adormecida no Bosque*» (Barreto, 2002: 74).

<sup>319</sup> César Augusto Abbott (1910-1977), estudou na Escola Superior de Belas Artes do Porto. A 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: 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 Alvazir*; *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.

<sup>320</sup> Laura Olinda Alves Costa nascida em 1910, no Porto, é considerada «uma das mais prolíficas ilustradoras de livros para crianças e de costumes tradicionais portugueses da década de 1940», segundo o designer Jorge Silva (autor do cuidado blog <http://almanaguesilva.wordpress.com>). Sérgio Costa Araújo, curador da exposição *Laura Costa (1910-1993) – Primeira retrospectiva da ilustradora*, patente no Centro de Estudos Mário Cláudio (Paredes de Coura), entre dezembro de 2016 e março de 2017, em entrevista ao jornal Público (*In* <https://www.publico.pt/2017/01/18/culturaipsilon/noticia/a-ilustradora-que-coloriu-uma-imagem-do-portugal-do-seculo-xx1758593>) esclarece que a obra desta artista não passa somente pela ilustração, mas também pela pintura e publicidade. Entre os elementos distintivos da sua obra, Sérgio Costa Araújo enumera «uma estética muito feminina, um traço redondo, adocicado e colorido, tendo como fontes os contos tradicionais portugueses e europeus, e a iconografia do mundo rural», destacando, igualmente, o modo como «infantiliza o mundo adulto, numa estética muito 'português suave' – a família rural portuguesa muito pobre, mas sempre muito arrumadinha». Aponta, igualmente, para a existência de aspetos no seu registo gráfico que denunciam a «importação do desenho europeu para a infância, como ele foi feito nomeadamente pela inglesa Kate Greenaway [1846-1901] e pelo francês Hansi [Jean-Jacques Waltz, 1873-1951]». Já Jorge Silva chama a atenção para «subtil sensualidade daqueles olhos semicerrados e orgulhosamente incomunicáveis com o leitor», bem como para as afinidades gráficas entre as ilustradoras Laura Costa e Raquel Roque Gameiro (1889-1970) «pelo primado do desenho, de traço constante e linear, pela ausência de profundidade e modelação de volumes» (*In* <https://almanaguesilva.wordpress.com>). Entre as obras ilustradas por esta artista encontram-se coleções como «Pinto Calçado» e «Varinha Mágica», ambas escritas por Fernando de Castro Pires de Lima (1908-1973).

ênfase atribuída ao trabalho e o cariz prestimoso atribuído aos anões<sup>321</sup>. Segue-se a apresentação do rei e da rainha, cuja descrição revela uma grande benevolência e preocupação para com o povo<sup>322</sup>, que muito ansiavam pelo nascimento de um filho. De um modo divergente da narrativa matriz, surge a figura da Nossa Senhora para realização de tal desejo: «Por fim, tanto pediram a Nossa Senhora e, com eles, todo o povo, que Nossa Senhora teve dó, concedendo-lhes a graça de uma filha – uma princesinha tão linda e tão sossegadinha, que encantava toda a gente». De notar a referência à criança como «sossegadinha», de certo modo, tradicionalista, associada às ideias de passividade e de obediência. A referência à celebração do nascimento pelo povo parece deixar transparecer elementos e divertimentos comuns da sociedade rural portuguesa, tanto pelos instrumentos referidos no discurso verbal<sup>323</sup>, como pelos trajes, cores, etc., presentes na ilustração. A presença do religioso, é, de novo, evidente pela referência ao batizado<sup>324</sup>. A antagonista desta versão é uma Fada Velha que não fora convidada e que, inesperadamente, surge na festa. Não deixa de ser curioso o modo como esta se apresenta: «-Sou velha, estou feia, cheiro mal? Já não vos agrada a minha companhia, não é verdade? Pois ides pagar caro a vossa presunção...». Apesar desta atribuir à menina o triste fado de morrer aos quinze anos, a Fada Nova altera o «castigo», tornando possível o despertar da menina, após a picada no fuso da roca, «com o beijo-mão do Príncipe, que tenha tanto de belo como de virtuoso». Ainda que tratando-se de uma princesa, e, portanto, pressupondo-se, à partida, que não necessite de trabalhar, é interessante notar que, quando esta cresce, é referida como «menina mais bonita, trabalhadeira e com tão bom coração» (sublinhado nosso). À semelhança do hipotexto, a princesa pica-se numa roca e, com ela, cai todo o palácio num sono profundo, durante cem anos. Como figura adjuvante do «Príncipe Formoso», que decide enfrentar o dragão, surge a voz da Fada Nova<sup>325</sup>. Vencido o «feroz dragão», o Príncipe beija a mão da Princesa. A concluir o discurso textual, surge a expressão idiomática «Meu dito, meu feito», e uma breve descrição do casamento: «Dias passados, realizou-se o casamento. E nunca houve festa mais linda, nem mas feliz: o coche de oiro e cristal, tirado por seis cavalos brancos,

---

321 « (...) naquele tempo maravilhoso em que anõezinhos muito trabalhadores e prestáveis, moravam em lindas casinhas nas florestas (...)».

322 « (...) governavam certo país um rei e uma rainha, a quem o povo muito queria e respeitava pelas suas qualidades eram bons, inteligentes e justos, e tinham mandado construir muitas coisas úteis: escolas, para que todos soubessem ler, escrever e contar; um lar, para agasalho dos velhinhos pobres e dos meninos sem pai nem mãe; hospitais, para os doentes; estradas e pontes, para facilitar o transporte das mercadorias».

323 «Para festejar o nascimento da princesinha, o povo dançou alegremente nas ruas e praças ao som de rabecas, ferrinhos, bombos e pandeiretas e houve muito fogo de vista»

324 «Mas o que deu mais que falar foi o batizado».

325 «Não tenhas medo. Mostra-lhe a palma da mão direita. Ela brilhará como um espelho e cegá-lo-á. Depois, podes matá-lo facilmente [sic] com a tua espada».

onde seguiam os noivos; a chuva de flores e, sem cessar, caía das varandas e janelas sobre ele; os vivos do povo...». De notar, a abertura do relato pelo recurso a letras capitulares<sup>326</sup>, acompanhadas de ornamentos gráficos. O discurso visual, assinado por Laura Costa, é composto por imagens coloridas, com figuras delimitadas a negro de olhos entreabertos, de vestes volumosas, cuidadas e/ou ornamentadas, que apresentam, em jeito de legenda ao fundo da página, um pequeno fragmento textual retirado do discurso verbal. Como constata Catarina Ramalho Luís, «nas adaptações de contos de fadas, Laura Costa não retratava a torpeza dos vilões das histórias infantis. Com o seu traço puro, até as piores criaturas afiguravam-se feias mas simpáticas» (2015: 55).



Figura 147 - Página de *A Bela Adormecida* (s/d), de Costa Barreto (ilust. Laura Costa)

Em 1962, surge uma outra adaptação de Costa Barreto, desta vez da narrativa clássica *Alice no País das Maravilhas*<sup>327</sup>, com ilustrações de Laura Costa, também impressa em pano, cuja conhecida matriz fora originalmente publicada a 4 de julho de 1865, por Lewis Carroll (1832-1898), com ilustrações de John Tenniel (1820-1914). A célebre narrativa *nonsensical* é aqui recontada de um modo distinto, em vários pontos, do hipotexto original. Logo no *incipit*, Alice manifesta o seu gosto por histórias: «Que pena só acontecerem coisas tão lindas e divertidas nas histórias!». Sublinhe-se, aqui, a escolha pelo adjetivo “lindas”, na referência à escrita para os mais novos, denunciando, assim, a visão da época da literatura para a infância. Apesar de se preservarem alguns dos momentos/elementos mais significativos como o encontro com o coelho, a queda no mundo subterrâneo, quando a protagonista segue o «Coelho Branco», a alternância entre a pequenez e a enormidade, a presença de «uma lagarta muito pretenciosa,

---

<sup>326</sup> Numa breve reflexão de João Manuel Caetano e Rosa Maria Oliveira, que tem por título *As letras capitulares na ilustração dos livros infantis em Portugal, nos séculos XIX e XX*, conclui-se que «a letra capitular (...) procura aproximar a linguagem escrita à gráfica. Interligando duas expressões, aparentemente distintas, mas afinal com a mesma raiz: o desenho e a escrita. Nos livros para crianças a sua função é ainda mais importante, porque estimula a imaginação e o interesse pela leitura e ajuda a percorrer o caminho dos mundos fantásticos prometidos pela leitura» (Caetano & Oliveira, s/d.: s/p).

<sup>327</sup> Publicada originalmente em Inglaterra, em 1865, por Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), com o título *Alice's Adventures in Wonderland*.

que fumada [sic] cachimbo sentada num cogumelo», já a tradicional abundância de criaturas peculiares e antropomórficas e a linguagem plena de absurdo são, neste caso, substituídas por elementos mais realistas. Este volume evidencia, assim, uma arquitetura textual assente na simplicidade lexical e discursiva, omitindo grande parte das peripécias do original inglês. O desvio em relação ao texto-matriz<sup>328</sup> é evidente pela referência a um mar misterioso e uma praia «onde vários bicharocos corriam de roda, dançavam e cabriolavam. Que bicharocos tão patuscos e simpáticos! Cumprimentavam, como qualquer senhor bem educado, e piscavam o olho». Assiste-se, ainda, à introdução de «dois irmãos gémeos, muito gordinhos e brincalhões. [que] Não, não sabiam o que era feito do senhor Coelho Branco, mas em paga contaram-lhe a história da Morsa de Grandes Bigodes e do Marinheiro da Perna de Pau». A elisão das personagens e situações absurdas passa pela introdução de outras menos “chocantes” como o amigo Dom Pato, o vizinho Pirilampo que «trouxe consigo a mulher, a sogra e os seus nove filhos», substituindo-se, desta forma, as velas do seu bolo de aniversário, a Dona Aranha ou a menina Lagartixa. A referência aos ideais salazaristas, como a família é também notória. Releia-se, por exemplo, o seguinte segmento: «Passados os seus anos, Alice começou a ter saudades dos seus pais e irmãozinhos». Merece, igualmente, referência o encontro com a Rainha de Copas, que convida Alice para jogar a «macaca» consigo. Todavia, esta última recusa, dizendo que «só gostava do “esconde-esconde”». Perseguida pelos naipes de cartas após a Rainha lher ter ordenado que lhe cortassem a cabeça, Alice acaba por atravessar de novo o mar e voltar para «junto da Carvalheira». O volume encerra num tom sentencioso e que sublinha essa opção pelo afastamento do universo onírico do texto original, como se pode ver pela última fala de Alice: «-Ainda bem que regressei aonde as coisas parecem o que realmente são! – desabafou Alice, logo que acordou do seu estranho sono, ou da viagem ao País das Maravilhas». Uma nota, ainda, para assinalar a presença de expressões como «enquanto o coelho Branco se punha ao fresco» e «e foi com pena que deixou os dois manos» (sublinhado nosso) e de uma certa infantilização pelo uso de alguns diminutivos. A ilustração apresenta as personagens e os elementos da narrativa, tendo por base uma apresentação cuidada, predominando as cores vivas e fortes.

Seguimos, agora, com *Branca de Neve* (ilust. de Laura Costa e tradução de Costa Barreto), livro impresso em pano, com texto cuja autoria surge registada logo na abertura do

---

<sup>328</sup> Note-se que, no texto original, «Alice vai vivendo episódios onde a imaginação, o fantástico e a verosimilhança imperam, misturando-se a todo o momento a realidade com a fantasia. Diversas personagens entram na história, para além do Coelho Branco: o Gato de Cheshire, o Chapeleiro Louco, a Lebre, a Tartaruga Falsa, a Lagarta, a Duquesa e até um baralho de cartas, cujas figuras alice acabara de conhecer e que giram à sua volta» (Barreto, 2002: 28-29).

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<sup>329</sup>). 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 floresta<sup>330</sup>, 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, desculpa, igualmente, o progenitor<sup>331</sup> 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 animais<sup>332</sup> que fazem companhia a Branca de Neve, ao mesmo tempo que assumem uma função relevante<sup>333</sup> no desenrolar da narrativa e zelosa para com a protagonista.

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 já aludimos e distinto da narrativa matriz), conduzem à morte da madrasta, que perseguida por estes últimos, cai de um precipício.

---

<sup>329</sup> Note-se que esta tradução apresenta claras semelhanças com uma outra de Costa Barreto mas com ilustrações da responsabilidade de César Abbott, 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 trechos como a evocação repetida nos dois livros “– Espelho catita: quem é de todas a mais bonita?”.

<sup>330</sup> «(...) era mandada apanhar lenha, para estragar as mãos e na esperança de que os lobos a comessem ou de que desse algum trambolhão, que a tornasse aleijadinha».

<sup>331</sup> «Branca de Neve fora encarregada desse trabalho pesado, porque tinha madrasta e esta era, além de muito má, não menos vaidosa».

<sup>332</sup> 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.

<sup>333</sup> 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 arranjaremos casa, onde serás estimada”. Cremos que esta estratégia de responsabilizar os animais pela entrada na casa de sete desconhecidos (uma opção igualmente observada no noutro 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 observado na versão matriz.

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). Aqui, os anões estão identificados e apresentam especificidades, como o trabalho numa mina de diamantes, aspetos que facilmente nos remetem para a versão filmica 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 deste volume.

Estes livros de pano, vindos a lume pela Majora, contam, ainda, com outras duas adaptações de contos tradicionais, *História da Carochinha* (1954) e *A Gata Borralheira*, ambos sem qualquer referência ao autor/ilustrador. O primeiro, *História da Carochinha* (1954), uma adaptação em verso, apresenta um discurso pictórico cujo grafismo nos parece próximo da linguagem gráfica de Gabriel Ferrão<sup>334</sup>, distinta pela «simplicidade feliz das suas ilustrações com cores garridas» (Luís, 2015: 56). Arquitetado em quadras, nas quais o segundo verso rima com

---

<sup>334</sup> Autor simultâneo [muitas das vezes] de texto e ilustrações, Gabriel Ferrão divide com Laura Costa e César Abbott a produção artística de grande parte dos produtos da Editorial Infantil Majora, nas suas primeiras décadas de existência. Entre as obras ilustradas (por vezes, também escritas) por este estão títulos como (datados segundo a indicação presente no catálogo da Biblioteca Nacional): *Aventuras de Dois Gémeos: Novela Infantil* (1947) (da coleção Gato Preto); *Memórias do Chico Pinoca* (1948) (da coleção Coelho Branco); *A Bengala do Papo-Seco*, de Dora Santiago (ilustrações de Gabriel Ferrão) (1949); *Joanico na Terra dos Narigudos* (1948); *Inventos e Tropelias do Serapião Tobias* (1949) (da coleção Gato Preto); *Aventuras da Joaninha Encarnada* (1950); *O macaco Pescador* (1948) (da coleção Salta Pocinhas); *História Maravilhosa do Pastorinho João* (1948) (da coleção Sarapico Mafarrico); *Desventura do Zé Pacóvio* (1948); *A Vingança do Serigaito* (1948) (da coleção Coelho Branco); *Pedrito no Reino da Fantasia* (1949); *Joanita Corre Mundo* (s/d); *Histórias do Tio Sabe-Tudo*, de Maria de Quental (ilustrações de Gabriel Ferrão) (s/d); *A Raposinha Gaiteira Caiu na Ratoeira* (1955) (da coleção Patareco); *As Manhas da Raposinha...* (1948) (coleção Coelho Branco); *A Velha Malvada* (1948) (coleção Coelho Branco); *Coisas do Senhor Trombudo e Outros Contos para Crianças* (1965); *O Pequeno Rei da Floresta livre: Conto Infantil Original* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *O Boneco de Neve do Príncipe Vimar: Conto Original* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *O Castigo do Zé Lobo: Adaptação do Tradicional* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *Dona Lebre Perna Fina e Proezas do Faustino Abelhudo: Contos Tradicionais* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *A Fortuna do Tio Miséria: Novela Infantil Passada Entre Anões* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *O Gigante dos Olhos Tortos: Conto Infantil Original* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *O Presente das Boas Fadas e Outros Contos* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *Quá-quá, Dorminhoco e Pata Choca: Conto Infantil Original* (1948) (coleção Salta Pocinhas); *O Ganso de Ouro do João Simplório*, de Hugo de Vasconcelos (ilustrado por Gabriel Ferrão) (1950); *Diabruras do "Pés de Lã"*, de João Paulo (1948) (ilustrações de Gabriel Ferrão, coleção Gato Preto); *O Menino do mar*, de Dora Santiago (1949), (ilustrações de Gabriel Ferrão, coleção Gato Preto); *Proezas da Matreirinha* (1952); *Histórias de Jerico-Jericó* (s.d.); *Farrusquito o desastrado*, de Dora Santiago (1965) (ilustrações de Gabriel Ferrão); *Era Uma Vez Certa Galinha Pedrês*, de Maria de Quental (1954) (ilustrações de Gabriel Ferrão, coleção Pequeninha); *Dom Urso Abelhudo*, de Vera Borba (1954) (ilustrações de Gabriel Ferrão, coleção Pequeninha); *O Cabritinho Descuidado* (s.d.); *A Desforra do Pilha-Galinhas* (Novela Policial Infantil) (1948) (coleção Detetive); *Na Pista do Olho Vivo* (Novela Policial Infantil) (1948) (coleção Detetive); *Fagulha, Fogaça e Faisca no País dos Trinca Espinhas* (Novela Policial Infantil) (1948) (coleção Detetive); *Perdidos no Vale dos Leões* (s/d), entre outros. Responsável pelo reconto de diversos volumes que revisitam contos tradicionais, por exemplo, obras de Gabriel Ferrão destacam-se pela comicidade do nome dos seus protagonistas, figuras que ficam livres «habitualmente de padrões e padrastos violentos, desbaratam pelo caminho mentirosos, intriguistas, avaros e ladrões, e chegam ao fim da jornada ricos e sábios» (In <https://almanaguesilva.wordpress.com/2011/07/08/pes-para-que-te-queiro/>). A respeito do seu registo gráfico Jorge Silva chama a atenção para a «figuração cômica e naïf dos seus bonecos, imitação irregular dos desenhos animados dos estúdios americanos» (In <https://almanaguesilva.wordpress.com/2011/07/08/pes-para-que-te-queiro/>).

o último ou assentes em rima cruzada (*abab*), que acompanham cada uma das quatro ilustrações presentes em cada página dupla e que dão conta dos principais momentos da diegese. O *incipit* dá conta do achado de cinco reizinhos por parte da Senhora Carochinha que, de imediato, se livra da vassoura, do balde e do esfregão e começa a apregoar «–Bichinhos e bicharocos,/ vejam bem que estou riquinha!/ qual de vocês quer casar,/ com a linda Carochinha?». Deste modo, vão-se sucedendo diversos pretendentes, em concreto, um cão, um burro, um boi, entre outros, «mas a verdade amiguinhos,/ é que nenhum lhe convinha». A crítica à vaidade desmedida e à valorização das aparências torna-se evidente quando a protagonista se deixa encantar pelas «promessas segredadas» do pequeno rato, de «bela vida regalada». Veja-se: «E assim foi que aconteceu,/ porque a tonta delambida/ foi ao rato que escolheu,/ só de pensar nessa vida». Já casados, ao fazerem um passeio, a Carochinha dá conta da falta da sombrinha e, quando o João Ratão volta a casa para ir buscá-la «sem demora toc, toc...» (assinale-se a presença de palavras onomotopaicas), acaba «cozido como um chouriço». O volume encerra num tom sentencioso e moralista: «desde então a Carochinha,/ toda de negro vestida,/ pensa bem que ser vaidosa/ não dá sorte nesta vida...». A capa desta obra apresenta a figura da carochinha com uma moeda na mão, a vassoura na outra, com um ar contente, com outros animais ilustrados e um caldeirão a ferver, com um rato lá dentro, uma série de elementos que questionam, desde logo, o leitor fazendo-o avançar com hipóteses de leitura.



Figura 148 - História da Carochinha (s/d), da Majora

Pertencente a este 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 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<sup>335</sup>. 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 caráter da madrasta “má e fingida” e das filhas “feias e invejosas” (indiretamente, distintas, ainda, pela preguiça<sup>336</sup>), ao mesmo tempo que dá conta da pobreza<sup>337</sup>, da infelicidade e do trabalho<sup>338</sup> constantes da jovem órfã de mãe<sup>339</sup>, 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 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 escrita de Perrault, seguindo-se, de imediato, o anúncio do baile e o aparecimento da figura auxiliar da madrinha<sup>340</sup> que transforma uma abóbora, quatro ratos e um cão numa carruagem «com equipagem de grande gala» (sem se explanar 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 procura<sup>341</sup>, se descobre pertencer à Gata Borralheira. De notar a preocupação com a introdução de personagens animais referidas textualmente sem especificação da espécie “só os bons animaizinhos gostavam da infeliz Gata Borralheira”. Simultaneamente, em três ilustrações relativas a esse período de humilhação e ao momento da transformação por intervenção da madrinha, podemos ver 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 pelo caraterização — “só a pequena Gata Borralheira ficou em casa” (sublinhado nosso) —, uma

---

<sup>335</sup> Com um grau mais ou menos variável de similitudes e dissimelhanças, esta tradução decorre 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*, assinada por Pierre Darmancour (1678-1700), filho de Charles Perrault (1628-1703), à ocasião com 19 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)*.

<sup>336</sup> “as filhas da madrasta passavam o tempo sem fazer nada”.

<sup>337</sup> “pobre menina”; “andava vestida como uma pobrezinha”.

<sup>338</sup> “trabalhava noite e dia sem parar”

<sup>339</sup> Tal como na versão de Perrault, a Gata Borralheira é introduzida logo no início após a referência ao segundo casamento.

<sup>340</sup> 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.

<sup>341</sup> 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.



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 Borralheira 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 madrasta, experimentar o sapato<sup>342</sup>. Por fim, é ainda de assinalar o facto de terem sido elididas as moralidades finais da narrativa de Perrault.

Do ponto de vista paratextual, trata-se de um volume de tamanho reduzido pertencente a uma coleção dirigida a leitores iniciais e a pré-leitores, com um total de dez páginas, todas numeradas. 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 repetitivas<sup>343</sup>, com um estilo próximo do dos desenhos animados.

---

<sup>342</sup> 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.” (2014: 345).

<sup>343</sup> 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.



Figura 149 - A Gata Borracheira (s/d), da Majora

Segue-se a análise de um conjunto de livros de pano da mesma editora todos eles sem referência ao autor, ao ilustrador e nem mesmo a data de edição, que têm por temática o universo animal. Inscritos na designação de «livros de imagens/imaginários» (Duran, 2002), potencialmente destinados a pré-leitores «acentue-se o facto de talvez o elemento que melhor diferencie estes volumes seja, de facto, a imagem, colocada em conjunto e associada a palavras ou a expressões que, geralmente, cumprem a função de legenda e têm como objetivo ser reconhecidas pelo pequeno leitor» (Silva, 2016: 51).

Começamos pelo título *No Mundo dos Animais* (1951). Neste, cada página dupla dá a conhecer quatro pares de progenitoras e seus filhotes, ilustrados, sobre um fundo branco com escassos elementos contextuais que permitem a identificação dos seus habitats. Cada par é acompanhado por um discurso verbal bastante contido, assente em dois versos que, ora descrevem as ações destes, ora enaltecem as suas características próprias, valorizando-se, por vezes, o papel da imitação dos mais velhos (pais) no processo de aprendizagem. Veja-se «Olha bem cá para mim,/ Para seres bom pinguim!». A sua arquitetura alicerça-se em episódios acumulativos, que permitem a soma ou subtração da informação/páginas, sem que a narrativa mais global sofra danos significativos, seguindo o modelo do livro-portefólio ou catálogo, cuja estruturação se baseia numa lógica de enumeração de informações (Bastos, 1999; Ramos, 2011). O discurso animado e cuidado na escolha lexical, por forma a rimar (ainda que, por vezes, se verifique a presença de diminutivos), distingue-se pela adjetivação expressiva, mas também pelo uso da metáfora («As borboletas no ar/ Lembram flores a voar») e da aliteração

«Papa, papa, pintainho,/ Para ficares um galinho». As ilustrações são simples, coloridas, com uma perspetiva simplificada, mas cuidada, permitindo uma fácil identificação por parte do leitor.



Figura 150 – *No Mundo dos Animais* (1951), da Majora

Um outro livro de pano dedicado à mesma temática é o *Livro dos Pequeninos*, de 1954 (segundo indicação do catálogo da Biblioteca Nacional), uma edição na qual não consta qualquer menção à data de publicação, nem à autoria do texto e/ou das ilustrações. Todavia, Gabriel Ferrão é o autor/ilustrador de três volumes da Majora que revelam uma relação de intertextualidade relativamente à obra em análise. O primeiro apresenta um título homónimo, mas acrescido do determinante definido: *O Livro dos Pequeninos*. É um volume de 1950, encadernado em Lisboa, na Gráfica Portuguesa (na verdade, como mencionámos, muitas destes obras publicadas em pano tiveram também uma edição em papel). *O Bebê e o seu Patinho vão Tomar Banho ao Laguiño*<sup>344</sup>, publicado, pela primeira vez, em 1964, apresenta um título que corresponde a um segmento textual presente no volume *Livro dos Pequeninos*. Além disso, no final da obra em análise, o texto alude, ainda, à figura da “raposinha gaiteira” que se assume como protagonista num outro livro deste autor. Trata-se de *A Raposinha Gaiteira Caiu na Ratoeira* (1955), um volume editado em Lisboa, pela Agência Portuguesa de Revistas. A somar a estes indícios, toda a componente visual do *Livro dos Pequeninos* revela claras afinidades com o registo característico deste ilustrador.

Retomando a nossa análise, a edição em pano do *Livro dos Pequeninos*, cuja totalidade do discurso verbal possui uma estrutura rimática, apresenta a cada dupla página quatro pares

---

<sup>344</sup> Com uma estrutura muito semelhante, e repetindo, inclusivamente, fragmentos textuais do *Livro dos Pequeninos* (1950), o livro *O bebê e o seu patinho vão tomar banho ao laguiño* (1965) é um pequeno álbum-portefólio de pano, com breves episódios autónomos, descritos em dois versos a cada página, marcado pela adjectivação e descrição. Por tudo isto, e tendo em consideração o discurso visual julgamos que este livro é da autoria de Gabriel Ferrão ainda que não haja neste a menção ao autor.

de filhotes animais ou humanos, sendo cada par seguido de dois versos de natureza descritiva, em jeito de legenda. Deste modo, os fragmentos textuais que acompanham as imagens não funcionam numa lógica sequencial, mas, antes, num processo de acumulação de informação (essencialmente, descritiva, marcada pela adjetivação) relativa aos diversos seres retratados. De assinalar a presença da figura do «pretinho» com o seu burro e, mais adiante, do «pretinho Barnabé/[que] não gosta de andar a pé».<sup>345</sup> Algumas das figuras retratadas visualmente, marcadas pela simplicidade compositiva e por um uso apelativo/forte da cor, revelam uma clara antropomorfização como «Tic Tac vai à escola/ Com seus livros na sacola» (um coelho), ou «A joaninha Aliceta/ Com a sua trotineta». De notar, igualmente, os reflexos de uma visão característica da época relativa à figura da criança, aquando da referência aos filhos dos pinguins transportados num pequeno carrinho: «Para evitar empecilhos,/ Fez um carro para os filhos». O formato reduzido e o material resistente, aliado à «reduzida linha narrativa» (Hilmann, 1995: 97), facilitam o manuseio livre deste objeto que tem essencialmente por intencionalidade favorecer a descoberta e a leitura/nomeação do mundo envolvente da criança.



Figura 151 - Livro dos Pequenos (s/d), da Majora

*Tão úteis os animais* veio a lume, segundo o catálogo da Biblioteca Nacional, em 1971. A simplicidade lexical e frásica, a par da própria aparência gráfica do volume, das opções cromáticas e dos detalhes visuais, autorizam a filiação deste livro no domínio da receção pré-leitora. Em cada página, é graficamente representado um animal em conjunto com os produtos que derivam deste, ou daquilo que esse animal tem para “oferecer” ao ser humano, por exemplo, a vaca com a manteiga e o leite, os patos com a almofada de penas, os porcos com os pincéis e um presunto, etc. Os animais, retratados com grande rigor, sempre inscritos numa

<sup>345</sup> A este respeito, recorde-se o processo de colonização portuguesa levado a efeito entre 1926 e 1974, tendo em consideração que «o Brasil e a Venezuela não poderiam mais escoar o excedente populacional que procurava emigrar, e (...) [diante de] uma acentuada descida das remessas monetárias enviadas para as suas famílias pelos emigrantes, facto perturbador das finanças do Estado [português]. A criação de um novo império português na África foi assim a solução encontrada pelos militares e governantes, que deixaram este projeto a cargo de António de Oliveira Salazar» /n <https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/98638>.

mancha circular, que vai variando de cor, facto que permite além do alargamento do léxico e do conhecimento do mundo, a aquisição do conceito das cores, surgem acompanhados por um discurso textual contido, sob a forma rimática. Inscrito na tipologia do livro-catálogo (Ramos, 2011), neste, importa, sobretudo, a objetividade e a veiculação de conteúdos (Silva, 2016). O discurso verbal é, portanto, simples e rimado (o segundo verso rima com o último), marcado pela adjetivação, pelo uso de diminutivos e por um estilo coloquial que confirma a intencional proximidade do relato do potencial leitor («com as penas dos patinhos/ enchemos as almofadas,/ que dão aos meus leitorzinhos/ sonecas mais regaladas»), fazendo-se acompanhar de um registo ilustrativo colorido, de cariz realista e pormenorizado.



Figura 152- Tão Úteis os Animais (s/d), da Majora

Com uma arquitetura, igualmente, próxima do livro de conceitos (Bastos, 1999), seguindo, deste modo, uma «área que continua a ser visivelmente lacunar no nosso país» (Silva, 2016: 51), *As Minhas Aves* é uma obra que proporciona um interessante exercício de observação, propondo a cada página três a quatro aves ilustradas isoladamente, em desenhos de natureza realista (com a exceção da figura de um pato vestido e com gestos humanizados), seguidos de uma legenda nominal. A componente verbal passa, ainda, pela inclusão a cada página de um curto texto, em quadra, no qual o segundo verso rima com o último, assente, sobretudo, na descrição, que dá conta das características dos diversos animais, das suas relações de semelhança e dissemelhança. Veja-se, por exemplo, «A Íbis com a Cegonha/São aves todas lirós.../ Mas o mocho de olhos tortos/ Vá para longe de nós!».



Figura 153 - *As Minhas Aves* (s/d), da Majora

Ainda no âmbito do «livro formativo, de conceitos, informativo ou enumerativo/acumulativo» (Silva, 2016), merecem referência o *ABC das Figuras* (1954) e *Livro das Cores* (1965), ambos com data de publicação apontada pelo catálogo da Biblioteca Nacional. *ABC das Figuras*<sup>346</sup> (1954) tem por temática a apresentação das letras do alfabeto inscritas num círculo colorido, ora em minúscula, ora em maiúscula, onde duas figuras ilustradas acompanham cada letra, seguidas da respetiva legenda nominal, como, por exemplo, «A – avestruz/aquário»; «B – boi/barco», etc. Muitos dos animais ilustrados seguem os gestos e usam roupas como os humanos, observando-se, assim, a presença da personificação. Além disso, algumas das figuras apresentadas são personagens características da época, num país onde prevalece uma vida rural como em o H – hortelão e Z – Zé-Povinho. Num segundo momento, surge uma sequencialização numérica de 0 a 9, sendo os algarismos acompanhados por um número igual de elementos ilustrados, seguidos de uma legenda nominal.



Figura 154 - *Abc das Figuras* (s/d), da Majora

Já o *Livro das Cores* (1965) dá a conhecer as cores, diferentes a cada página, com o elemento central retratado na cor em causa, acompanhado por um breve texto de cariz poético (a par deste surge sempre um círculo preenchido pela cor em análise). À semelhança dos livros analisados anteriormente, abunda novamente a adjetivação, bem como o recurso pontual a

<sup>346</sup> Ainda que não apresentando qualquer referência ao autor e ilustrador, os desenhos aparentam ser da autoria de Gabriel Ferrão.

diminutivos. Além disso, todo o discurso verbo-icónico tira partido quase sempre da figura animal (um peixe azul, uma foca com uma bola encarnada, um cavalo castanho (aliteração em c), um papagaio verde de crista vermelha, o pintainho amarelo, a Dona Porquinha vaidosa e os seus filhos cor-de-rosa, o coelho vestido de cor-de-laranja, a estes soma-se o Zézito com a estrela lilás, seres de reconhecida identificação da parte dos mais pequenos. De assinalar a presença de interpelações diretas ao leitor, como «É ou não engraçado,/ Este belo peixe AZUL,/ tão gordo e tão apressado?», ou quando, já no *explicit* do volume, se encerra com a referência a dois cães, um branco, outro preto: «Dois cãesinhos a correr./ Um é BRANCO, outro é PRETO./ – Qual dos dois irei escolher?». As figuras ilustradas ocupam quase a totalidade da página, surgem emolduradas e impressas sobre um fundo branco, seguem de perto o indicado no texto e apresentam-se quase sempre de ar sorridente<sup>347</sup>, inclusivamente o sol que aparece na referência ao amarelo. A sublinhar o caráter pedagógico/instrumental deste volume, a sua capa apresenta um menino de joelhos que aponta com uma cana para uma série de círculos coloridos, mimetizando-se, deste modo, a relação dicotômica professor/aluno, sujeito ativo/ouvinte passivo em sala de aula.



Figura 155 - *O Livro das Cores* (s/d), da Majora

Um outro livro de pano, sem qualquer referência ao autor/ilustrador, nem a data de edição, ainda que apontada pela Biblioteca Nacional como sendo 1970, é *Tico-Tico e Pé Ligeiro*. O discurso verbal fabulístico vivo e rimado, marcado pela adjetivação expressiva, dá conta da ousadia de «dois coelhos maneirinhos», que ignoram constantemente os conselhos da mãe Branquinha. Quando esta os alerta para os perigos da “mestre raposinha”, levados pela prepotência respondem «A ladina da matreira?/ Essa velha desdentada?/ – Se vier à clareira/ volta p’ra toca estafada», juntando-se aos restantes companheiros «em jogos, e brincadeiras,/ num constante/ rodopio,/passavam horas a fio/ junto à margem da ribeira». Todavia, certa ocasião são surpreendidos pela raposa, num episódio em cuja referência o escritor se dirige

---

<sup>347</sup> Um olhar atento por alguns volumes ilustrados por Gabriel Ferrão permite verificar aliás, que parte das suas obras apresentam esta mesma expressão facial sobre o sol.

diretamente aos leitores: «E só lhes digo amiguinhos/ que apesar de ligeirinhos/por um triz não escapavam». O discurso verbal encerra no habitual tom moralista ou educativo: «quando voltavam p'ra casa/ e contaram tudo à mãe/ juraram nunca mais/ desfariam de ninguém,/ Pois se não fora o Piloto,/ como avisava a Branquinha,/ teriam servido os dois/ de jantar à raposinha». De notar que a componente pictórica colorida composta por figuras simples, recortadas sobre o fundo branco com poucos elementos contextuais, seguindo de perto o indicado no texto, apresenta agora os dois irmãos em ações mais recatadas, um deles a ler sentado num banco, mostrando, assim, maior obediência.



Figura 156 – Tico-tico e Pé Ligeiro (s/d), da Majora

Refira-se, ainda, a existência de alguns livros de pano com personagens das conhecidas animações da *The Walt Disney Company*, empresa que se estreou com a recriação de *Snow White and the Seven Dwarfs*, em 1937. Entre os volumes com estas características encontram-se títulos como *Donald e os seus Sobrinhos vão à Pesca* (1969), bem como versões rimadas como em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1970) ou em *A Gata Borracheira* (1971). Assinale-se, neste último, a referência aos valores católicos no desfecho: «Deus os fez Deus os juntou e a gata foi rainha». Com um discurso rimado surge também *A Menina do Capuchinho Vermelho*, em 1971. Apesar do emprobecimento da componente imagética, estas últimas obras destacam-se pelo notório cuidado na escolha vocabular, por forma a rimar todo o texto, como se pode constatar no seguinte excerto de *A Menina do Capuchinho Vermelho* (1971): «Avó, mas que olhos tem! – Filha são p'ra te ver bem./ Avó, que mãos de espantar! – Filha são p'ra te abraçar./ Avó, essa tua boca, nem a estou a conhecer./ Tens razão linda netinha, é grande p'ra te comer!». Um elemento desviante do hipotexto clássico, neste último, é o aparecimento do «Zé gandrão» que intimidou o lobo mau. Em 1969, surge *Pinóquio*, um outro livro de pano cuja componente pictórica é da responsabilidade da Walt Disney, mas em cujo texto são evidentes alguns pontos



divergentes da narrativa-matriz, vinda a lume por Carlo Collodi (pseudónimo de Carlo Lorenzini (1826-1890)), em 1883. A figura do grilo presente em várias ilustrações, e mesmo na própria capa, nunca é alvo de referência no discurso verbal. À semelhança de outras adaptações supracitadas, este reconto denota um cuidado na escolha vocabular, por forma a todo o texto rimar e se distinguir pela sua estrutura sob a forma de prosa rimada. Trata-se de uma versão simplificada, onde se omitem várias peripécias e personagens presentes no hipotexto, como a Fada Azul, entre outros. Construído por Geppeto, o menino de madeira «para ser obra bem acabada, quis ir para a Escola aprender a Tabuada». No entanto, cruza-se com a Raposa e o Gato, dois compadres, que o prendem numa gaiola de onde sai com a ajuda de dois passarinhos, ainda que lhes tenha mentido, dizendo que quem o metera lá fora um gigante. Com o nariz de novo curto graças aos dois passarinhos, Pinóquio, ao invés de estudar, «foi jogar bilhar». Consequentemente, «cresceram-lhe as orelhas e nasceu-lhe um rabinho; Pinóquio ficou tal e qual um burrinho». Com a promessa de se emendar, Gepetto apara-lhe as orelhas e o rabo, e ainda lhe dá um gatinho, que sublinhe-se era «alegre e estudioso».



Figura 157 - *A Gata Borralheira* (1971), da Walt Disney

A Majora é, igualmente, responsável pela vinda a lume de alguns livros perfurados<sup>348</sup> na zona dos olhos ou do rosto da personagem protagonista e impressa na capa desses volumes. Entre estes, estão obras como *Josézito [sic] Pequenito*, obra sem qualquer referência ao autor nem ao ilustrador, nem mesmo com data de edição. Todavia, o catálogo da Biblioteca Nacional apresenta o registo de duas edições uma de 1964 e outra de 1965. Perfurado na zona dos olhos, sempre com o mesmo cortante, este volume de capa mole apresenta, na última página, os olhos do protagonista em impressão holográfica, o que faz com que este personagem pisque o olho alternadamente, de acordo com o movimento que o leitor imprime ao objeto-livro. Cada

<sup>348</sup> Inscrito, igualmente, na categoria dos livros com recortes tal como os volumes a que aludiremos de seguida, merece referência a obra *Pedrito, Zézinha e os seus Amigos (s/d)*, da responsabilidade da mesma editora, um volume de discurso rimado, profusamente ilustrado que se serve de pequenas perfurações a cada página para dar a conhecer diversos animais da quinta e os locais onde normalmente cada um permanece, como a coelheira ou o lago, por exemplo, de entre outros.

página direita apresenta a figura do Josèzito em grande plano, com uma indumentária diferente, de acordo com as personagens que o mesmo vai encarnando ao longo do relato. Contudo, em todas as ilustrações, mantém-se a mesma expressão facial sorridente. Valorizando a noção de intertextualidade (e intericonicidade), este livro dá a conhecer os sonhos de Josèzito, um «pobre garoto», mas «menino feliz» que, por saber ler e escrever, à noite, lia as histórias que lhe davam e, com elas, sonhava «ser o herói desses contos de encantar». Escapando da sua vida agreste, em sonhos, torna-se o gato das botas do Marquês de Carabás, o alfaiate que «matou sete [moscas] numa assentada», o pequeno João dos feijões mágicos, o «Mestre Reco, o mais sábio dos Três Porquinhos», e aquele que era o seu herói favorito: Robinson Crusoe. Encarnado neste último, acaba naufragado numa ilha onde «quase sem nada, conseguiu fazer tudo quanto precisava para viver como um rei». Aí salva um «pequeno selvagem» a quem dá o nome de «Sexta-feira» e a quem ensina a sua língua e a servi-lo dedicadamente<sup>349</sup>. Sublinhe-se, aqui, a figura do negro e a alusão à superioridade do colonizador. O pequeno herói ainda enfrenta uns piratas que tentam apoderar-se da sua ilha, regressando depois à sua Pátria «onde escreveu as suas maravilhosas aventuras». Esta referência a uma certa heroicidade por feitos de descoberta<sup>350</sup>, exploração do outro, e a referência à Pátria não é, em nada, inócua, se considerarmos o esforço de propaganda do Estado Novo e a exaltação da narrativa nacionalista e imperial. A última personagem que Josèzito interpreta é a do “Resingão” [sic], figura presente no conto da Branca de Neve e os Sete Anões. Já de volta à realidade, Josèzito descobre um «velho cofre cheio de maravilhosas moedas de ouro» enquanto trabalhava com o pai. Esta obra encerra, deste modo, com um desfecho positivo, atendendo à nova vida farta do protagonista e com um tom moralista, que vem reforçar a chamada de atenção do autor, notória ao longo do volume para uma riqueza não material: «Mas acreditem que nunca mais teve nada tão belo como aquilo que, sonhando, por vezes julgara ter. Agora, ainda sonha de vez em quando, mas os seus sonhos são cada vez mais pobres. Agora o Josèzito é um pobre menino rico». Deste modo, a figura ilustrada na capa de roupas remendadas, em trajes de menino pobre e com este mesmo livro na mão (*mise en abyme*), dá lugar, na contracapa, a uma figura de roupas

---

<sup>349</sup> Importa, talvez, sublinhar aqui a relação de proximidade entre *Josèzito Pequeno e As aventuras de Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. Com efeito, «o náufrago Robinson Crusoe de Daniel Defoe reproduz, em uma ilha deserta, a civilização moderna com a ajuda de Sexta-Feira, um indígena que lhe serve de criado” (Rodrigues, 2013) regressando posteriormente a Inglaterra. Em 1967, este texto matriz é alvo de uma revisão inovadora a cargo do francês Michel Tournier, por via da qual se «aponta para as absurdidades do preconceito, da escravidão e da busca incessante pelo capital» (*idem, ibidem*).

<sup>350</sup> Recorde-se que «após a Segunda Guerra Mundial, o então líder de Portugal, António Salazar tentou manter intacto o que restava do império pluricontinental, num momento em que outros países europeus estavam já a iniciar a descolonização dos seus territórios. Em 1961, as tropas portuguesas em Goa foram incapazes de impedir o avanço das tropas indianas que marcharam para a colónia em número superior. Salazar deu início a uma guerra (a Guerra Colonial Portuguesa) com o objetivo de eliminar as forças anticoloniais em África, a qual durou até à queda do regime em 1974». In [https://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio\\_Portugu%C3%AAs](https://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_Portugu%C3%AAs)

cuidadas, de bola na mão e sapatos brilhantes. Num discurso vivo e rico em sonoridades, aberto a partir da fórmula hipercodificada de abertura «Era uma vez», a componente verbal conta, ainda, com interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo, «E vejam bem, amiguinhos, quanto pode a fantasia! De quanto ela é capaz!», ou «Decerto os meus amiguinhos ainda estão bem lembrados dos três porcos rolicinhos, alegres e engraçados» e, ainda, «Como estão vendo, imaginação não faltava ao Josézito. E que maior riqueza se pode ter do que tal imaginação, que faz viver tão belas aventuras?».



Figura 158 - Josézito Pequeno (s/d), da Majora

*O Jardim Zoológico* (1965) é um outro volume de configuração semelhante, perfurado na zona dos olhos. O próprio *incipit* dá conta deste elemento distintivo<sup>351</sup> da publicação em causa. O discurso verbal rimado dá a conhecer um apartado de animais selvagens, abundando, portanto, as caracterizações dos animais e descrições dos habitats, num discurso vivo<sup>352</sup> (ainda que não isento de diminutivos), marcado pelo humor. Ainda que com uma função claramente informativa e didática, de que as notas acessórias esclarecedoras dos vocábulos *Coala* («Mamífero marsupial australiano. É um animal trepador») e *Dingo* («Cão selvagem que caça em matilha. Anda sempre esfomeado») não deixam dúvidas, a esta somam-se as potencialidades lúdicas apontadas, tanto pela configuração singular como, igualmente, pela visão curiosa das várias espécies referidas. Refira-se, por exemplo, a menção ao urso: «Eis, finalmente, o senhor urso, um bicho espalhado por várias partes do mundo. Se um sujeito casmurro e mau génio dá curso, costuma-se dizer: - Este homem é mesmo um urso». Notam-se, também, a presença de algumas expressões mais comuns, como «Em terras australianas vive o mestre canguru, um patusco bem liru» (sublinhado nosso), ou ainda, a referência cómica às diversas utilidades da

---

<sup>351</sup> «Neste livrinho que ides folhear, vereis passar imensa bicharada. Não há coisa mais engraçada que ver bichos a brincar. Serão bichos pequerruchinhos e também dos tamanhões, desde os lindos passarinhos aos mais ferozes leões. Vereis seus olhos mexer, remexer e revirar. Para cima e para baixo, para a esquerda e prá direita vereis seus olhos virar... este mexer de olhinhos dará mesmo a impressão que são vivos os bichinhos que neste livro estão».

<sup>352</sup> Registe-se, no entanto, a presença de alguns erros ortográficos como "cubiçados".

tromba do elefante: «para apanhar comidinha, para lavar o corpinho, espargindo sobre ele jorros de água fresquinha, e, quanto está mal-humorado, para distribuir bordoada como se fosse um cajado» (sublinhado nosso). A componente verbal é, ainda, pontuada por interpelações diretas ao leitor, como «Diz-me lá, bom leitorzinho, é bonitinho, não é?», ou a que encerra o volume «E prontos [sic], meus amiguinhos, eis acabado este livrinho, todo cheio de bichinhos, com seus olhos a mexer, como se fossem vivos». Por tudo isto e considerando a referência direta à leitura cooperativa entre a componente pictórica e a componente textual<sup>353</sup> (sabendo-se que Gabriel Ferrão é, diversas vezes, autor simultâneo dos dois discursos) e atendendo ao registo gráfico das ilustrações, arriscamo-nos a apontar o nome deste como possível autor d' *O Jardim Zoológico*.



Figura 159 - *O Jardim Zoológico* (s/d), da Majora

Ainda em 1965, surge um outro volume, desta vez, perfurado sempre com o mesmo cortante na zona do rosto da protagonista, com olhos que piscam à semelhança do anterior, sem referência ao autor nem ao ilustrador, nem datado, *Os Sete Desejos da Joanhina*. O leitor pode, assim, a cada virar de página, ir “vestindo” a protagonista com diferentes trajes que se coadunam com os lugares por onde viaja. Este conto retrata os vários desejos da Joanhina, depois desta encontrar «um bonito anel de ouro» dentro de um cofre, com a seguinte inscrição: «Sete desejos que tenhas/ tu verás realizados./ Basta apenas que me esfregues/ nos teus cabelos doirados». Com o tapete voador, o primeiro dos seus desejos, é-lhe possível viajar pelo presente, passado e futuro. A protagonista decide, então, viajar ao passado, regressando «aos tempos da pedra lascada». Não satisfeita com o que vê, pede um «cavalo voador» que a leve ao «reino dos brinquedos». Contudo, por intervenção do divino («Mas o homem põe e Deus

---

<sup>353</sup> «Por isso, o bom canguru anda sempre precavido contra esses comilões. Enquanto é pequenino, pela mãe é transportado, e também alimentado, numa bolsa que ela tem, como veem na gravura».

dispõe»), o cavalo é levado pela força do vento para o reino dos anões. Dois dias passados, sente «saudades da sua casinha» e depois de ter gasto «três desejos mesmo à maluca», acha mais prudente pedir «uma quinta cheia de bicharada»<sup>354</sup>. Contudo, os custos com a vasta herdade eram elevados e Joaquina pede, então, uma «soma astronômica». Levada pela riqueza decide passar umas férias na China, indo de paquete. Todavia, o barco afunda e, para se salvar, recorre de novo ao anel e regressa «com segurança à sua rica terrinha». Valorizando os valores apregoados à época de elogio à Pátria, o autor ainda descreve este retorno numa descrição diretamente dirigida ao leitor «a viagem de regresso foi feita a cavalo numa pequena nuvem puxada por passarinhos, e só lhes digo que foi agradável de verdade». O claro elogio à vida rural que pauta esta obra é claramente evidente no desfecho tranquilizador: «(...) desta singular aventura apenas ficou com uma enorme quinta e uma não menos fortuna, para administrar. Apenas? Tomariam todos os leitorzinhos que esta sorte lhe batesse à porta!... Não é verdade!».



Figura 160 - *Os Sete Desejos da Joaquina* (s/d), da Majora

Com texto e ilustrações de Gabriel Ferrão, *Pedrito no Reino da Fantasia*<sup>355</sup>, impresso na Litografia Império, no Porto, segundo a Biblioteca Nacional, em 1949, é um curioso volume em cuja capa surge a referência “livro-brinquedo”. Na verdade, esta edição cartonada distingue-se pela inserção da figura do protagonista em cartão recortado, com cabeça e pernas articulados, fixo na zona reservada à guarda-final. O leitor pode, assim, a cada virar de página, ir vestindo o Pedrito com as roupas ilustradas a cada página ímpar, em repetidos planos frontais. No nosso entender, este volume aproxima-se da tipologia do livro-boneco articulado, ainda que a designação avançada pela editora Edicare seja a de livro-marioneta, para nomear a coleção a que pertence o volume *As Aventuras de Gastão - o Brincalhão*, de Madeleine Deny e Marie

<sup>354</sup> Note-se, aqui, o recurso à expressão idiomática «Meu dito, meu feito» aquando da concretização do desejo e, que por forma a condizer com a nova vida, «as suas roupas transformaram-se num característico traje de abastada lavradeira».

<sup>355</sup> Com uma configuração idêntica e ostentando a mesma designação de “livro-brinquedo”, refira-se, ainda, a existência do livro *Joanita Corre Mundo*, do mesmo criador.

Paruit, publicado em 2013, uma obra contemporânea de configuração gráfica muito semelhante à criada pela Editorial Infantil Majora, em 1949. Retomando a nossa análise, esta obra dá conta da aventura vivida por Pedrito, um menino muito pobre que estava tão cansado «que nem sabia se teria forças para chegar a casa» e vestido «com o seu fatinho remendado e o saquito das esmolas ao ombro, cheio de fome e de frio», que decide abrigar-se da chuva no «buraco dum velho castanheiro». Refira-se que, em casa, ou melhor, na sua cabana, esperava-o «o terrível padrasto sempre pronto a bater-lhe por tudo e por nada». Enquanto sonhava com um confortável agasalho, «um abafo, como aqueles que usavam os filhos dos fidalgos com ricas golas de pele e algibeiras quentinhas», ouve uma voz do fundo do buraco «*Se os vestidos formosos/ te dão assim alegria,/ Pedrito, vou-te levar/ ao Reino da Fantasia*». Arrastado por uma «rampa enorme», entra, então, num universo fantástico<sup>356</sup> onde pode usar os fatos que desejar. Refira-se, aqui, a proximidade notória desta passagem com a narrativa *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Com Pedrito no Reino da Fantasia e depois de informado por um anão de que «*Neste reino singular,/ Terá tudo o que pedir:/ Lindas coisas p'ra brincar/ Belos fatos p'ra vestir*», sucedem-se uma série de desejos (o traje oriental, um fato à marinheiro, um cachorro como companheiro batizado de «bola de arminho», um fato de passeio, um fato de pele de cão), acompanhados da descrição das brincadeiras concretizadas em contextos espaciais diversos. Vendo-se num mundo maravilhoso, Pedrito decide ficar por aquele reino «onde nada lhe faltava», pedindo «um casaco de veludo bordado a ouro» e uma «casinha jeitosa». A componente verbal distingue-se pelo uso recorrente da adjetivação, pela habitual expressão idiomática «Meu dito, meu feito», pela introdução de quadras rimadas e pelo uso de diminutivos como «o bom do nosso amiguinho», numa das referências ao protagonista. O volume encerra num tom moralista, dirigindo-se intencionalmente ao leitor: «Aqui para nós, acho que ele fez muito bem. Tomaram [sic] muitos meninos que lhes acontecesse a mesma coisa!». Entre a mancha textual surgem ilustrações mais pequenas e monocromáticas que dão conta dos principais momentos da diegese. Atendendo ao contexto censório de então, não deixa de ser curiosa esta crítica subtil às assimetrias evidentes entre meninos ricos e meninos pobres, que, cremos, poder vislumbrar-se em *Pedrito no Reino da Fantasia*, bem como pela transparência de uma dura realidade que norteia a vida dos mais pequenos, onde a pobreza e a violência conduzem ao trabalho precoce.

---

<sup>356</sup> Neste universo onírico, «os animaizinhos andavam vestidos como as pessoas e cumprimentavam-no respeitosamente», recorde-se que o protagonista desta narrativa era um menino pobre que pedia esmola, portanto, figura excluída da sociedade, não sendo, assim, inócua esta menção ao cumprimento respeitável da parte dos animais.



Figura 161 - *Pedrito no Reino da Fantasia* (s/d), de Gabriel Ferrão



Figura 162 - *Pedrito no Reino da Fantasia* (s/d), de Gabriel Ferrão

Em 1970, pela Electroliber Gonçalo W. De Vasconcelos (Lisboa/Porto), vem a lume *A Bela Adormecida – Conto de Fadas com Música*, pertencente a uma série à qual se somam *Branca de Neve*, *A Gata Borralheira* e *Capuchinho Vermelho*. As ilustrações emolduradas, somente presentes nas páginas ímpares, surgem assinadas por Truus Vinger. Este livro distingue-se pelo facto de, em anexo, trazer um disco de vinil. A versão apresentada do conto tradicional revela-se empobrecida, pelo proliferar de diminutivos, evidenciando também uma redação pouco cuidada, se considerarmos o número de acentos ortográficos em falta, por exemplo, ou a referência à princesa com Z “princeza”. Registe-se o discurso, por vezes, dirigido diretamente ao leitor/ouvinte como «E que viu ela?» ou «Sabem o que aconteceu?».



Figura 163 - *A Bela Adormecida – Conto de Fadas com Música* (1970), da Electroliber

Segue-se a análise de um livro com som<sup>357</sup> *Um Passeio do Cordeirinho*, um livro das Edições Majora, sem qualquer referência ao autor nem ao ilustrador, nem datado, embora o catálogo da Biblioteca Nacional aponte 1959 como ano de lançamento. Volume de capa mole e recortado que, quando pressionado numa zona assinalada pertencente à coleira do protagonista, emite um som<sup>358</sup>, que depreendemos corresponder ao som do cordeirinho. No entanto, devido ao precário estado de conservação do volume consultado, já não foi possível ouvir-se qualquer som. A narrativa principia com uma autocaraterização do protagonista, um cordeirinho, o filho mais novo de uma ovelha, que vive numa quinta, juntamente com um burro, galinhas e um gato, figura com quem tinha grande proximidade. Invejando a sorte do gato que, em novo, se aventurava por passeios, o protagonista decide partir, sucedendo-se o relato de todas as peripécias vividas, num discurso proferido na primeira pessoa, de organização simples e de ordem cronológica. Ainda que «cansado e aborrecido» e perdido ao fim de pouco tempo, o cordeirinho acaba por, inesperadamente, viajar de comboio até à aldeia, encetando, de seguida, um discurso descritivo, pormenorizado e pontuado pela adjectivação dos vários elementos e/ou animais e contextos espaciais (a aldeia, o prado, a floresta) que vai observando. Ao longo desta aventura, o cordeirinho vai conhecendo animais diversos e estabelecendo breves diálogos. A componente verbal distingue-se pela presença de marcas de proximidade com o leitor ouvinte como «Mas já vi tanta coisa que vão ficar admirados!» ou «Mal o comboio parou, que vejo eu?». O volume encerra com o regresso a casa. O discurso visual, que ocupa quase a totalidade das páginas, de natureza realista, fazendo uso da técnica de aguarela, é, portanto, rico em detalhes. Além disso, sublinha o intuito informativo de veiculação de conteúdos relativos à temática animal

---

<sup>357</sup> Refira-se, ainda, a existência de um outro título pertencente a esta coleção *Os Dois Periquitos na Colónia de Férias*, segundo o catálogo da Biblioteca Nacional publicado, também, em 1959.

<sup>358</sup> 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: 311).



e à natureza desta obra, proporcionando um interessante exercício de observação. As guardas decorativas apresentam alguns animais ilustrados em tons de cinza.



Figura 164 - *Um Passeio do Cordeirinho* (s/d), da Majora

Já em 1979, a Majora trará a lume a coleção «Os meus contos “Puzzles”», composta por quatro títulos *Capuchinho Vermelho*, *O Gato das Botas*, *O Soldadinho de Chumbo* e *Pinóquio*. Cada um destes volumes, de tamanho reduzido e composto por quatro páginas, vem anexado a uma caixa de cartão que, no seu interior, contém vinte e cinco peças de um puzzle de 21x19 cm que reproduzem a ilustração presente na capa de cada livro. O título de cada uma destas obras encontra-se somente inscrito na lombada, sendo a capa composta apenas pela ilustração do protagonista. Cada uma destas publicações conta com caracteres manuscritos pontuados por trechos ilustrativos de personagens, elementos ou lugares referidos em tamanho muito reduzido e inscritos na mancha verbal. O texto verbal apresenta-se em todos eles visivelmente simplificado, tanto do ponto de vista lexical e sintático, como no que diz respeito à construção da diegese, com escassos detalhes. Refira-se o visível apagamento de pormenores, aparentemente tidos como “chocantes”. Refira-se, por exemplo, no caso de *Capuchinho Vermelho*, o facto da avó e da menina não serem comidas, antes escondem-se num armário e o lobo não é morto, acabando por fugir por uma janela. Em todos eles, prima o final feliz com exceção do livro d’ *O Soldadinho de Chumbo*<sup>359</sup>, no qual a bailarina cai no fogo e o soldadinho que tenta salvá-la também morre queimado: «No dia seguinte o menino encontra um bocado de chumbo e um coração dourado, triste lembrança dos seus amigos».

---

<sup>359</sup> Conto de fadas escrito originalmente por Hans Christian Andersen e publicado pela primeira vez em 1838.



Figura 165 - *O Gato das Botas* (1979), coleção «Os Meus Contos “Puzzles”», da Majora

Neste breve apartado, contamos, igualmente, com alguns volumes da Agência Portuguesa de Revistas<sup>360</sup>, recortados de acordo com a silhueta da(s) figura(s) ilustrada(s) na capa. *Tiçozinho o “Rei da Bola”* e *A Pequena Aviadora*, ambos datados de 1956, segundo o catálogo da Biblioteca Nacional, apresentam textos e desenhos da responsabilidade de Gabriel Ferrão<sup>361</sup>.

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), «passou por várias direcções, reestruturações, cisões, altos e baixos, até à sua liquidação» (Mimoso, s/d), 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. 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<sup>362</sup> 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*, que chegou a alcançar os cento e cinquenta mil exemplares semanais, entre outras.

Efetivamente, «além de alcançar numerosos segmentos-alvo definidos pelo sexo (além da *Crónica Feminina* publicou uma *Crónica Masculina* e uma *Crónica Desportiva*), pelos interesses pessoais (cinema, televisão, romances policiais, ficção científica, labores,...), ou pela

<sup>360</sup> Para uma análise mais particular sobre esta casa editorial consultar, <https://www.inverso.pt/APR/APRindex.htm>. Refira-se, ainda, a realização de uma exposição dedicada aos primeiros 25 anos desta agência (1948-1973), presente na Biblioteca Nacional entre 27 de setembro e 28 de dezembro de 2018.

<sup>361</sup> De acordo com Garcia Barreto (2002), terá ainda colaborado no “Gente Miúda”, um suplemento infantil destacável do “Jornal do Exército”.

<sup>362</sup> Refira-se a título exemplificativo a coleção dedicada à *História de Portugal* de autoria nacional, com desenhos da responsabilidade de Carlos Alberto Santos, datada de 1951, ou a segunda coleção posta à venda por esta casa em 1952, *Famosas Estrelas de Cinema*, ou ainda, *Raças Humanas*, uma coleção de grande sucesso que originalmente publicada em Espanha virá as suas ilustrações serem substituídas por desenhos que distinguiam «tipos regionais portuguesas» (Mimoso, s/d) de Portugal lançada em junho de 1956, bem como uma outra dedicada às Bandeiras do Universo, da mesma ocasião. Em 1965, esta editora trará a lume uma coleção de cromos que teve por base à distribuição de ilustrações inspiradas no filme de animação dedicado ao conto da Branca de Neve, da responsabilidade de Walt Disney.

idade, praticou uma segmentação por poder económico» (Mimoso, s/d: s/p). Até 1973, período durante o qual se manteve sob responsabilidade dos seus fundadores, a Agência «constitui[u] um extraordinário exemplo de sucesso à americana em terras portuguesas, no qual se misturam a capacidade de inovação, a orientação para o mercado, uma certa visão de qualidade, a aceitação do risco e a capacidade de vencer crises através de soluções de recurso» (Mimoso, s/d: s/p). A referida distribuidora, mais tarde, tornada editora, alternava a sua atividade entre criações de autoria nacional e produtos de origem espanhola inspirados na Editorial Bruguera, da Catalunha (Mimoso, s/d: s/p).

No que respeita ao público infantil são de referir a aposta na publicação de revistas semanais como *Rato Mickey*, que incluía textos americanos, traduzidos da Walt Disney Productions, da editora Dell, uma coleção iniciada a 26 de agosto de 1955 e chegada ao fim quatro meses depois, ou a revista infantil *Mariazinha* de 1957, «com 32 páginas de histórias de BD para crianças, curiosidades, contos, passatempos e humor» (Mimoso, s/d: s/p).

*Tiçozinho o “Rei da Bola”*<sup>363</sup> é um volume de capa mole, de discurso todo ele rimado, vivo marcado pelo humor, pelo jogo de sonoridades, e pela interpelação direta ao leitor «Chuta aqui, chuta acolá/ amiguinhos vejam lá». Num claro elogio à instrução escolar e aos valores católicos, o texto retrata a vida do pequeno Tição<sup>364</sup>, menino negro que vive «lá nos confins do sertão,/ onde os bichos são ferozes/ e os “bambis” correm velozes/ perseguidos p’lo leão», que jogava bem à bola e o encontro deste com um caçador que o leva para Lisboa. Reconhecendo em Tição a «fibra de campeão», o caçador questiona-o se estudara na Missão, afirmando que sim, Tição esclarece que «Aprendi a amar a Deus/ que nos guia lá dos céus/ a escrever e a contar». Encantado pela simplicidade do menino, o caçador leva-o para Lisboa onde este continua a estudar e a jogar, onde «muito em breve se tornou,/ campeão da sua escola./ Era tal o seu jeito [sic]/ que por todos foi eleito/ Don Tição o “Rei da Bola”». A componente imagética distingue-se pelo uso de cores fortes, algo próximas do desenho animado, e pela inclusão de animais não mencionados no texto que, além de permitirem a identificação do contexto selvagem, viabilizam, em última instância, o alargamento do vocabulário e do conhecimento do mundo.

Talvez seja, ainda, importante lembrar o contexto histórico-cultural subjacente à edição desta obra. Na verdade, o colonialismo foi um fator central na História do Estado Novo. Com

---

<sup>363</sup> Convém, talvez, lembrar que, ao longo do volume, se observa a presença de diversos erros ortográficos.

<sup>364</sup> Atendendo ao universo semântico e ao próprio contexto histórico-cultural da edição do volume em análise, importa assinalar que semanticamente o vocábulo Tição está relacionado com significados como «pedaço de lenha aceso ou meio queimado; brasa; carvão; pessoa muito suja ou enfarruscada; pessoa muito morena ou muito escura» (AA.VV., 2014).

efeito, a ideologia colonialista tinha «o objetivo declarado de salvaguardar o património colonial português das ambições estrangeiras e de o converter num Império» (Pimenta, 2013). Como tal, à ocasião, o racismo gozava em Portugal de uma «espécie de estatuto político» (*idem, ibidem*) (à semelhança de outros contextos europeus), encontrando-se legitimado, no contexto nacional, pelo *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, promulgado em 1954. Neste último, ficava claro que as pessoas de pele branca eram consideradas *a priori* sujeitos civilizados, ao passo que os negros «tinham de provar a sua civilização por meio de testes estabelecidos pelas autoridades coloniais e, se fossem aprovados, tornar-se-iam assimilados» (*idem, ibidem*), sendo, portanto, evidente a desigualdade de direitos que pautava a classificação etnológica, distinguindo civilizados e indígenas, uma classificação com a qual estes últimos eram vistos como «sujeitos coloniais sem direitos cívicos nem políticos e compelidos ao trabalho obrigatório pelas autoridades coloniais» (*idem, ibidem*). Todavia, a pressão internacional conduziu à alteração do estatuto político das colónias<sup>365</sup> portuguesas, passando as províncias ultramarinas a ser parte integrante da Nação Portuguesa, por via de uma doutrina integracionista empreendida na década de 1950 (*idem, ibidem*).



Figura 166 - *Tiçozinho o "Rei da Bola"* (1956), de Gabriel Ferrão

Apresentando todas as páginas recortadas de acordo com a silhueta da protagonista e de um avião presentes na capa, *A Pequena Aviadora*, de Gabriel Ferrão, distingue-se, ainda, pela adição de um pequeno chapéu de pano verde no topo do livro, preso à personagem principal, elemento que permite prender todas as folhas do volume quando colocado sobre a cabeça da figura ilustrada. Com um discurso rimado ao longo de todo o volume, este livro dá a conhecer as viagens da protagonista por vários continentes, do Japão, ao Polo Norte, depois aos Estados

---

<sup>365</sup> A referência a África e a outras colónias portuguesas é matéria comum na escrita para os mais novos, tal como afirma António Garcia Barreto «ou em simples histórias em que o ambiente e as personagens se enquadram na realidade africana, com destaque para Angola, mas também Guiné e Moçambique, ou em novelas infantis mais elaboradas, que para além do aspeto lúdico associado à leitura transmitiram também uma posição ideológica do escritor relativamente à nossa presença nesse espaço ultramarino, o que é certo é que África não ficou ausente da literatura infantil portuguesa» (Barreto, 2002: 19).

Unidos, ao Brasil (Rio de Janeiro<sup>366</sup>), terminando no continente Africano (Guiné), em resultado do seu desejo de «Unir, num abraço amigo,/ todas as terras do Mundo». Recorde-se a «progressiva institucionalização do conceito de Império como aspeto estruturante e essencial para o país» (Patriarca, 2012: 33) durante o regime autoritário. A componente pictórica é composta por ilustrações muito cuidadas, onde abundam vários elementos distintivos (elementos arquitetónicos, animais, trajes, etc.) dos diversos contextos por onde passa a menina, que complementam todas as descrições<sup>367</sup>, ao longo do relato verbal. O desenlace é marcado pelo regresso a Portugal, a «sua santa terrinha», onde, segundo a componente imagética, a aguarda uma figura masculina de barrete verde e vermelho e trajes característicos dos meios rurais, acompanhado por uma vaca. O discurso textual, sustentado pela adjetivação expressiva e pela presença da diminutivos, denuncia, ainda, a presença dos ideais Deus, Pátria e Família, preconizados pelo Estado Novo: «-Meu Deus!/ Como eu gostava/ de seguir as brancas nuvens,/ deslizando pelo espaço!». Por último, talvez, seja de assinalar a curiosa referência aos Estados Unidos: «E nesse grande país/ das expansões ruidosas/ viu gentes bem curiosas/ formando um povo feliz».



Figura 167 - *A Pequena Aviadora* (s/d), de Gabriel Ferrão

Com um texto dramático, soma-se a este nosso estudo o volume, também, ele recortado de acordo com a silhueta do protagonista, *O Doutor Quim* (1967), com texto e ilustrações do espanhol Juan Ferrándiz<sup>368</sup> (1917-1997), editado pela Agência Portuguesa de Revistas. Trata-se

---

<sup>366</sup> De referir que, à ocasião, o Rio de Janeiro correspondia à capital do Brasil.

<sup>367</sup> Veja-se, por exemplo, o relato da passagem pelo Japão «E nessa terra florida,/ das casinhas de papel/ cercadas de cerejeiras,/ foi muito bem recebida/ por moças hospitaleiras/ com taças de chá e mel./ Despediu-se a Joanhina/ com pena de não ficar».

<sup>368</sup> As ilustrações compostas por formas estilizadas e suaves composições de Juan Ferrándiz Castells, fazem uso de jogos de luz «irradiaban humildad, sencillez, e, inexplicablemente, carecían de rasgos de cursilería que, sin embargo, si tuvieron sus centenares de plagiadores. Sin recurrir a complejas técnicas gráficas, lograba transmitir ternura, calidez y humanidad a sus animales y a sus populares pastorcillos de mirada picara y vestidos con pantalones llenos de remiendos de colores, a sus ángeles descarados, a sus vírgenes niñas maravillosas de caras ladeadas o a sus etéreos Niños Jesús» // [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Ferr%C3%A1ndiz](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Ferr%C3%A1ndiz) .

de uma obra pensada para ser levada a cena, cujos os modos de leitura se encontram detalhadamente expressos<sup>369</sup>, nas guardas iniciais e finais deste livro. Esta obra, toda arquitetada num discurso rimado, dá conta da aflição de uma mãe ao ver a sua filha doente. São várias as personagens que vão surgindo, cada qual com o seu falso diagnóstico (desde resfriamento, indigestão, angina, reumático até a congestão) e possíveis tratamentos, que passam, por exemplo, pela aplicação de pomada e tintura de iodo, a ingestão de uma infusão, ou mesmo por um saco de água quente. Vendo a filha cada vez pior, a mãe segue o conselho do «senhor Ramiro» e chama «um bom doutor». Surge, assim, o doutor Quim que esclarece tratar-se da faringe inflamada. Depois de fazer uma série de observações, medir a pressão arterial e de fazer um «exame» ao sangue à menina, o médico dá uma injeção à doente, deixando uma receita com a mãe. A esta última é, ainda, recomendado «não se deixe aconselhar!/  
receitar, pr'a certa gente,/ chega quase a ser um vício/mas tenha sempre presente/ cada qual com seu ofício»<sup>370</sup>. O livro encerra com a mãe satisfeita, passeando na rua, com a sua filha sorridente e curada, perante os olhares alheios de desdém, e num tom moralista conclui-se: «(...) a conselhos eu farei/ ouvidos de mercador./ E depressa mandarei/ chamar o senhor doutor!». A componente visual é sustentada por figuras arredondadas e expressivas, de ar delicado, que ilustram as diversas personagens e instrumentos usados no diagnóstico do médico.



Figura 168 - O Doutor Quim (1967), de Juan Ferrándiz

<sup>369</sup> Com efeito, na guarda inicial pode ler-se «esta história foi escrita em diálogos, para que possa, também, representar-se como peça de teatro. Um de vocês interpretará o papel de “doutor Quim” e arranjará amigos e amigas para desempenharem os outros papéis. [depois de apresentar uma pequena lista com todas as personagens acrescenta-se] Procurem que a representação seja natural. Não falem depressa, nem devagar de mais. Pronunciem bem as palavras. Devem valorizar as frases com gestos e expressões a caráter. Combinado? Então, vamos lá...». Já na guarda final esclarece-se, igualmente, «na primeira cena, a Mãe deve estar só, a chorar. Pouco depois, entra a Avó, e a Mãe diz-lhe: «Avô! Estou tão aflita!», etc. A avó, antes de responder, senta-se, apalpa a barriga à boneca, e só, então, lhe volve: «Não te assustes, não é nada! E, após uma pausa: «Um simples resfriamento...» A Mãe torna a chorar, e a Avó conclui: «Que passará num momento, graças a esta pomada!» Entretanto, tira uma caixa do bolso, abre-a, finge mergulhar os dedos no seu conteúdo e, depois, esfrega a barriga da boneca. Então, entra a Vizinha do Lado, que diz: «Sou a vizinha do lado...», etc. E, assim, sucessivamente, segundo o exigem as situações. Compreendido, não é verdade? Adeus e boa sorte!».

<sup>370</sup> Refira-se que a ilustração presente neste fragmento textual apresenta o doutor Quim com o dedo levantado em tom recriminatório.

Ainda da responsabilidade da Agência Portuguesa de Revistas, faremos, igualmente, uma breve análise de um volume, não datado, recortado com encadernação de argolas com ilustração de M. Nivbó<sup>371</sup> (1912-1982) e texto de J. Pizá, o *Tim e a Tina na Praia*. Encerrando uma narrativa simples e linear, esta obra dá conta de um dia passado na praia, por via de um texto rimado, onde cada dois versos surgem manuscritos ao fundo da página, numa zona que lhes está reservada, fora da ilustração, que ocupa quase a totalidade. Depois de pescarem algo para o almoço, decidem nadar e «bater o Batista Pereira». Recorde-se que Joaquim Batista Pereira (1921-1984) foi um nadador internacional português, do Alhandra Sporting Club que, em 1954, bateu o recorde mundial da Travessia do Canal da Mancha. Segue-se o almoço, a apanha de marisco como petisco da tarde, um «belo passeio de barquinho» e um retrato de Tina como recordação. De seguida, tiram uma sesta na areia, fazem mais um passeio de barco, acabando por comprar um robalo e regressar a casa com grande alegria. Note-se o recurso à adjectivação e o uso de diminutivos. A composição visual, muito preenchida, é composta por figuras curvilíneas/arredondadas, de ar sorridente.



Figura 169 - *Tim e a Tina na Praia* (s/d), de J. Pizá (ilust. M. Nivbó)

Segue-se a análise de *Bombeiros*, editado pela Majora, obra pertencente a uma coleção (sem referência ao autor/ilustrador, nem datado) composta, ainda, pelos títulos *Jeep*, *Ambulância* e *Polícia* que, além de se distinguirem naturalmente pela constância temática, se diferenciam pelo facto de todas as páginas e capas serem recortadas de acordo com a silhueta dos veículos de designação homónima à do título, e pela inclusão de umas rodas de plástico, aspetos que aproximam estes livros do brinquedo. Trata-se de um pequeno volume de capa mole, com uma intriga breve, simples e linear que se inicia em pleno clímax: «-Socorro! Acudam! Fogo! A minha casa está a arder! – dizia assustado Pedro, fugindo com os animaizinhos da sua

<sup>371</sup> Sobre a escrita de M. Nivbó (1912-1982), vide, por exemplo, *Arte en las alambradas: Artistas españoles en campos de concentración, exterminio y Gulags* (2016), de Francisco Agramunt Lacruz.

casa em chamas». Socorrendo-se do telefone mais próximo, Pedro chama os bombeiros que, todavia, ficam sem água. A solução passa pelo recurso ao Elefante D. Trombeta, animal do circo. O volume encerra com um desfecho positivo: «Apagado o fogo, Pedro, muito agradecido, despediu-se dos seus amigos... lembrar-se-ia sempre de D. Trombeta como salvador da sua casa». A componente pictórica acompanha o fio condutor da ação. Num estilo que se assemelha ao dos desenhos animados, é composta por figuras coloridas e delimitadas por uma linha preta. De destacar o cuidado na inserção do título inscrito na lateral do carro de bombeiros.

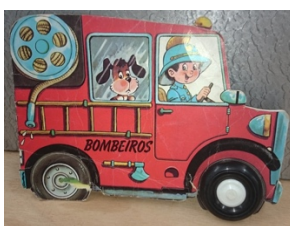


Figura 170 - Bombeiros (s/d), da Majora

A Editorial Infantil Majora fora, ainda, responsável pela publicação de livros com ilustrações tridimensionais, isto é, livros *pop-up* com abertura a 90° de plano frontal. Inscrita nesta tipologia, refira-se a série «Mini Contos em Relevo», que conta com as seguintes adaptações: *Cinderela*, *O Pequeno Polegar*, *A Ratinha Vaidosa*, *Sindebade o Marinheiro*, *O Gato das Botas*, *Os Três Porquinhos*, *Alice no País das Maravilhas* e *Ali Babá e os 40 Ladrões*. Sem qualquer menção à data de publicação, nem ao autor destes recontos e revisitações pictóricas, a singularidade destes livros passa pela disposição horizontal, pelo tamanho reduzido e pelo recurso a ilustrações tridimensionais que, a cada dupla página, representam dois momentos distintos da diegese, um sobre a página superior e um outro plano sobre a página inferior. Caracterizados pelo aligeiramento actancial e/ou pela intencional suavização, estes livros apresentam um texto verbal, bastante breve, contido em peripécias e descrições, onde se destaca, ainda, a presença de alguns diminutivos. A configuração visual colorida, de estilo figurativo em todos eles é bastante profusa, e destaca-se pelo traço arredondado, pelo desenho de olhos grandes em todas as personagens, recriando os gestos, ações e, genericamente, os actantes que compõem os enredo. Conquanto o formato singular prenda a atenção, esta coleção não evidencia uma componente visual apelativa e inovadora. Note-se, igualmente, o desfecho



quase sempre positivo ou em tom sentencioso, por vezes, com uma moral explícita<sup>372</sup> onde se destaca, por exemplo, o perdão ou o arrependimento<sup>373</sup> das personagens antagonistas<sup>374</sup>.



Figura 171 - Cinderela (s/d), coleção «Mini contos em Relevo», da Majora

Com uma disposição horizontal e ostentado uma componente pictórica igualmente composta pela técnica do *pop-up* de plano frontal, mas num formato superior, destacamos alguns volumes com texto da responsabilidade de Costa Barreto e ilustrações de César Abbott, igualmente editados com a chancela das edições Majora. Trata-se de uma série de recriações de contos tradicionais<sup>375</sup>, não datados, de uma coleção que tem por designação «Livro Infantil com Relevo». Dentro desta passaremos à análise d'*A Gata Borralheira* (1963<sup>376</sup>), *A Menina do Capuchinho Vermelho* e *Branca de Neve e os 7 Anões*.

O reconto *A Gata Borralheira* corresponde a uma publicação numerada que perfaz um total de seis páginas duplas. Neste livro o leitor tem contacto imediato com o par romântico, aludindo-se de antemão à peripécia central, o baile<sup>377</sup> logo na capa. 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

---

<sup>372</sup> Visível no desfecho d'*A Ratinha Vaidosa* «isto ensinou à ratinha vaidosa a pensar mais em como os outros são por dentro do que parecem por fora» ou no final d'*Os Três Porquinhos* «dai em diante, os dois porquinhos aprenderam que em primeiro lugar, está o trabalho e depois a brincadeira».

<sup>373</sup> Veja-se, o final de *O Pequeno Polegar*, «com as moedas recebidas regressaram a casa onde os seus pais os aguardavam muito arrependidos. Desde então viveram muito felizes graças ao Pequeno Polegar».

<sup>374</sup> Veja-se o final de *Cinderela*, «assim o príncipe casou com a Cinderela e viveram os dois muito felizes depois de terem perdoado às meias-irmãs que tinham sido tão más» ou o desfecho de *Ali Babá e os 40 ladrões* «Ali Babá obrigou-o a pôr o seu irmão em liberdade, a quem perdoou, e a devolver aos seus verdadeiros donos todas as riquezas roubadas».

<sup>375</sup> Note-se, contudo, que devido ao elevado estado de deterioração dos volumes consultados não nos é possível afirmar se estas obras possuíam ou não outros elementos distintivos que permitissem, por exemplo, dar vida a personagens.

<sup>376</sup> Data apontada segundo consulta do Catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>377</sup> Contudo, a verdade é que do que aconteceu 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.

leitura de que se trata de uma versão adocicada<sup>378</sup>, procurando deixar transparecer uma postura de “humildade feliz”<sup>379</sup>, em conformidade com os valores do regime salazarista.

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 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 cristã<sup>380</sup>. Ainda que não referidos verbalmente, a jovem surge mais do que uma vez acompanhada de um cão<sup>381</sup>, enquanto as irmãs de um gato<sup>382</sup>, 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[s/c]» 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 filhas<sup>383</sup>. 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 «os príncipes não gostam nada do cheiro a estrugido»<sup>384</sup> (sublinhado nosso), enquanto a segunda, seguindo na mesma este tratamento insultuoso e humilhante, justifica que «Para a Gata Borradeira, 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.

---

<sup>378</sup> 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.

<sup>379</sup> Esta versão inicia com a representação de uma cozinha, onde se encontra Gata Borradeira sentada junto da lareira (sorridente), ainda que vestida de modo pobre, com roupas remendadas.

<sup>380</sup> «Tem paciência, Gata Borradeira, 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 Borradeira, que é a nossa princesa, apesar de andar vestida de serapilheira!»».

<sup>381</sup> Note-se que o cão goza de uma interpretação ambivalente, pois se, por um lado, é companheiro e vigilante, por outro, surge como animal impuro e desprezível, signo do apetite sexual (Chevalier e Gheerbrant, 2011: 155).

<sup>382</sup> Animal cujo simbolismo revela, não raras vezes, ambiguidade, que comparativamente com o cão é visto com maior desconfiança (Chevalier e Gheerbrant, 2011: 347).

<sup>383</sup> Que contrariamente à figura da protagonista «(...) dormiam boas sonecas, comiam bombons e iam a festas e ao teatro».

<sup>384</sup> Esta mesma expressão pode ler-se num outro volume de Costa Barreto, de 1963, levado a análise por Maria Elisabete Bárbara (2014).

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». 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. Aqui a protagonista assume a forma de uma personagem linear<sup>385</sup>, 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 seja vista como princesa, reforça-se 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.

Possuindo, em certa medida, como hipotexto a versão dos irmãos Grimm (ainda que apresentando alguns elementos desviantes), *A Menina do Capuchinho Vermelho*<sup>386</sup>, de Costa Barreto e com ilustrações de César Abbott, corresponde a uma narrativa que principia com a despedida da menina e a sua passagem pela floresta. Esta publicação apresenta uma disposição horizontal e ostenta uma componente pictórica composta pela técnica do *pop-up* de plano frontal (também conhecido por livro-teatro). No *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, António Garcia Barreto dá conta da existência de livros de armar ou em relevo no início dos anos 60, 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: 312). Retomando a análise d' *A Menina do Capuchinho Vermelho*, convém assinalar a presença de alguns animais,

---

<sup>385</sup> 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.

<sup>386</sup> Este volume parece ter sido publicado em 1965 de acordo com Garcia Barreto (2002).

figuras marcadas pela preocupação e advertência face ao perigo: «Uns senhores Coelhos, que por ali andavam a passear, ficaram espantados com a coragem da Menina. Certo passarão, que tinha o ninho numa das árvores, piou: «Mau negócio, mau negócio!» e mestre Pato, sempre pronto a dar conselhos, grasnou: - Tem cuidado com o Lobo Mausão, Capuchinho! Olha que ele é sabidolas e atrevido...». Ainda que observada pelo «Lobo Mausão[sic]», este não chega a estabelecer diálogo com a menina, antes corre apressadamente para casa da avó, e, comendo-a, coloca os seus óculos e mete-se na cama a aguardar a sua chegada. Saliente-se o modo como a falsa avó convida a netinha a entrar: «-Entra, entra depressa, minha netinha, que estou cheia de apetite e morta por te ver!». Ao longo do relato, os animais assumem grande importância no processo de apreensão do(s) sentido(s), tanto na componente verbal<sup>387</sup>, como no discurso imagético<sup>388</sup>. O lobo, vestido de “falsa avó”, dizendo ir dar a benção à protagonista, tenta comê-la. No entanto, surge um lenhador (e não o comum caçador) que o mata com o auxílio de um machado, retirando a avó ainda viva. Assinale-se, ainda, o final deste reconto, elemento distinto das suas matrizes perruáltiana e grimmiana: «-Vai, vai em boa hora, minha rica Menina, e volta amanhã com outro bolo de chocolate! E a Capuchinho Vermelho foi para casa, tendo muito que contar...». Facto, igualmente, interessante é a presença da figura da Nossa Senhora num quadro sobre a cama da avó e de um retrato cuja figura masculina se pode depreender tratar-se do avô que já deve ter falecido. Registe-se, também, a presença de um pombal sobre o telhado tanto da casa da Menina do Capuchinho como da casa da avó, de onde saem pombas brancas, cujo simbologia repousa essencialmente nas ideias de pureza e de paz.



Figura 172 - *A Menina do Capuchinho Vermelho* (s/d), de Costa Barreto (ilust. César Abbott)

A revisitação do conto maravilhoso *Branca de Neve e os 7 Anões*, dos mesmos autores, datada 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

<sup>387</sup> Além das suas falas fazerem prever a ocorrência de um acontecimento trágico logo no início do relato, quando a menina entra na casa da avó, dá-se conta, igualmente, da aflição dos animais «A bicharada, que sabia estar lá dentro o Lobo Mausão [sic], ficou aflita. E D. Burro zurrro mesmo, lá da cerca: - O Lobo Mauzão tem os dentes tão grandes e tão afiados! Pobre do Capuchinho!!! Era tão boa menina...».

<sup>388</sup> Ao longo do discurso visual, é possível observarem-se vários animais que se escondem com medo do lobo, bem como um cão e um gato preto ilustrados, com um ar desconfiado, cada vez que o lobo surge com o seu ar ameaçador e de dentes arreganhados.

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 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. São vários os 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, de 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 ao descrito 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 versão, desenhada por César Abbott, a uma ilustração profusa (num registo cuidado que recorda a técnica da aguarela/pintura), materializada num cenário 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).

A Electroliber, de Gonçalo W. De Vasconcelos (Lisboa/Porto), é responsável pelo aparecimento no mercado editorial português de alguns volumes de disposição horizontal, com ilustração em relevo por via da técnica do *pop-up*, de abertura frontal, do conceituado criador de livros para a infância e arquiteto (profissão que não chegara a exercer) Vojtěch Kubašta (1914-1992). Responsável por diversas adaptações dos contos tradicionais, é ainda o criador de duas personagens de referência da História do livro *pop-up* para a infância, «it was partly to escape from the past that Kubasta dreamed up Tip and Top, two boys, one thin and impetuous, the other fat and cautious, who chase after adventure in the modern world, sometimes with their dachshund, Tap»<sup>389</sup>. A respeito de uma exposição dedicada à sua vasta obra, da

---

<sup>389</sup> // <https://www.nytimes.com/2014/01/31/arts/design/pop-ups-from-prague-celebrates-vojtech-kubasta.html> [acedido a 03-05-2019].

responsabilidade de Ellen G. K. Rubin, intitulado “Pop-Ups From Prague: Centennial Celebration of the Graphic Artistry of Vojtech Kubasta”, o conhecido engenheiro de papel Robert Sabuda afirma: «What's astounding about Kubasta, as opposed to many pop-up artists today working with multiple layers of paper, is that he achieved his effects using a single piece of paper (...) That is the real magic of Kubasta. Look at one of his pop-ups from the side, and it looks like a staircase. The positive space is missing from the background, because it has been cut out, but you don't notice it. The simplicity of it, from a paper engineer's point of view, is simply amazing»<sup>390</sup>.

Entre as revisitações dos contos tradicionais deste autor presentes no mercado português, encontram-se volumes detentores de uma forte componente visual, com elementos *pop-up* concebidos com qualidade, de rigor e pormenor notórios, como *A Bela Adormecida* e *Capuchinho Vermelho*, obras não datadas, mas cujas versões inglesas parecem ter vindo a público em 1961. Esta coleção inclui, também, *Branca de Neve e os 7 Anões*; *O Gato das Botas*; *A Gata Borralheira*; *Dora e os Três Ursos* e *Os três Porquinhos* (duas histórias num só volume); *A Galinha dos Ovos de Ouro* e *As Botas de 7 Léguas* (duas histórias num só volume); *O Baú Voador* e *O Isqueiro Maravilhoso*, *O Lobo e os 7 Cabritinhos*, *A Gata Borralheira*, *Hansel e Gretel*. Estes livros eram impressos na Checoslováquia, estando, portanto, escritos em checo, no entanto, para circularem no mercado português, eram-lhes colados pedaços de papel com o texto em língua portuguesa sobre o texto original. O formato horizontal destas obras permite a leitura de cada livro como se de um cenário de “uma peça de teatro” se tratasse. Com efeito, o modo como o próprio texto é inserido em cada 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 volumes dotados de elementos tridimensionais e de peças móveis que o leitor é convidado a puxar ou a “dar vida” a personagens, mimetizando gestos destas, por exemplo, ou a somar novas informações ao discurso imagético.

Relativamente à obra *A Bela Adormecida*, de Vojtěch Kubašta importa destacar, além da configuração gráfica inovadora e apelativa, o registo humorístico do discurso verbo-icónico relativo ao sono profundo no qual todo o palácio caiu e da forma como os elementos presentes na cozinha, ao acordarem, retomaram as ações que tinham ficado congeladas. Veja-se «o cozinheiro deu uma bofetada ao ajudante, a cozinheira continuou a bater a massa, a outra a cortar as cenouras, o outro cozinheiro a depenar o ganso, o rapazola a lambar o prato, o cão a

---

<sup>390</sup> <https://www.nytimes.com/2014/01/31/arts/design/pop-ups-from-prague-celebrates-vojtech-kubasta.html> [acedido a 03-05-2019].

devorar o chouriço e o gato o rato». Aqui o leitor pode interagir com o objeto-livro fazendo surgir as três fadas sobre uma janela ilustrada ao fundo, aquando do nascimento da menina, ou mimetizar o beijo entre o Príncipe e a Bela Adormecida, por via de abas presentes nas margens do livro, por exemplo.

Revisitado pelo mesmo autor, *Capuchinho Vermelho* principia com uma breve apresentação da protagonista, seguida do pedido da mãe e respetiva advertência para que leve «um cestinho com bolos, fruta e uma garrafa de vinho», mas com cuidado por causa do lobo mau. Apesar de toda a descrição idílica relativa à floresta, o lobo acaba por surgir e Capuchinho Vermelho, ingenuamente, conta-lhe que segue para a casa da avó que «Faz hoje anos e eu vou dar-lhe os parabéns, bato três vezes à porta e a avó abre logo, logo». Apressadamente, o lobo dirige-se a casa da avó e acaba por a devorar. Aí aguarda pela Capuchinho, personagem também ingerida por ter ficado imóvel de medo. Com o habitual apontamento humorístico de Vojtěch Kubašta, o lobo não se dá por satisfeito, comendo tudo o que vinha no cestinho, deita-se a dormir e sonha que está numa grande festa «onde grandes pedaços de carne a pingar gordura eram assados no espeto». Enquanto dormia, acenava com a cabeça muito satisfeito, ação que o leitor pode simular pelo recurso a uma aba. Surge, então, um guarda florestal (elemento distinto da versão grimminiana) que, com uma faca afiada, lhe abre a barriga, de onde saem as duas personagens muito confusas. O relato encerra com um jantar para celebrar. Neste, também, esteve presente o guarda florestal e todos «estiveram contentes até altas horas da noite». Ao longo do volume, são várias as abas que permitem animar a leitura e introduzir e esconder elementos. Refira-se, por exemplo, a capa onde um pedaço de papel com uma seta estica a língua do lobo e, simultaneamente, afasta a figura da menina que se protege atrás de um tronco de uma árvore. Na contracapa do volume, surge a figura da Capuchinho Vermelho ilustrada à janela, lendo esta mesma história, a sua própria história, segmento que substantiva visualmente a técnica do *mise en abyme*.



Figura 173 - *Capuchinho Vermelho* (s/d), de Vojtěch Kubašta

A encerrar esta breve reflexão acerca dos primórdios da História do livro-objeto em Portugal, merece, ainda, referência o título *Dias infantis*, um volume da Majora que tem como singularidade a inserção de um relógio com ponteiros de plástico manipuláveis logo na capa<sup>391</sup>. Desconhecendo-se o seu autor/ilustrador, e sem menção à data de publicação, numa consulta do catálogo da Biblioteca Nacional aponta-se para 1959. Este «livro de conceitos» (Bastos, 1999) arquitetado com o objetivo de aquisição da noção de tempo/horas, apresenta, ao cimo de cada página, uma indicação por extenso das horas, a par de um pequeno relógio ilustrado com os ponteiros na hora em questão. Toda a obra é sustentada por uma componente verbal, simples, cuidada e rimada que dá conta das rotinas habituais na vida dos mais pequenos. Desde o despertar (e pequeno-almoço), passando pela «obrigação» de alimentar o canário e o gato, de regar as flores, aos momentos de recreio, de arrumação dos brinquedos, entre outros, vão-se transmitindo noções de boa educação<sup>392</sup> e higiene<sup>393</sup>. Ao longo do volume, são, constantemente, repetidos os vocábulos onomatopáicos TIC-TAC que dão conta da passagem do tempo. A obra encerra com uma despedida explícita aos leitores: «E assim, suavemente,/ todos esses amiguinhos,/ cuja vida conheceram,/ há muito que adormeceram/ e repousam docemente./ Os ponteiros, no entanto,/ continuam a girar: TIC-TAC.. TIC-TAC, sem parar!». A componente imagética dá conta das diversas ações narradas, sendo composta por personagens infantis rechonchudas, algo barrocas e de ar feliz, figuras igualmente presentes em tamanho diminuto e numa disposição repetitiva (próxima do padrão) nas guardas iniciais e finais.



Figura 174 - *Dias Infantis* (1959), da Majora

---

<sup>391</sup> Com uma configuração verbo-icónica muito semelhante a este refira-se a existência de um outro volume intitulado *Que Horas São?*, da mesma editora, não datado, dedicado à apresentação da rotina diária de um menino chamado João.

<sup>392</sup> Veja-se, por exemplo, «São horas de merendar./ E o Tico tão comilão/ trata logo de agarrar/ tudo quanto tem à mão. – “Que feio é ser glutão!”», diz a Nena ao seu maninho, / – “Repara bem como eu bebo/ este copo de leiteinho”. “Devagar, devagarinho.../Depressa come o leão/ e todo o bicho daninho/ que não tenha educação».

<sup>393</sup> Veja-se, por exemplo, «Limpinhos e bem lavados,/ é assim que vão para a cama/ os meninos asseados. / Pois um corpinho lavado,/ já é certo e bem sabido,/ dormirá mais repousado.



A reflexão e as análises levadas a efeito, a partir de um conjunto restrito de volumes exemplificativos, torna evidente o pioneirismo de determinadas casas editoriais, em particular, da Editorial Infantil Majora, no que concerne à edição de livros-objeto no contexto nacional. Situados num limbo entre o livro-objeto e o objeto-brinquedo, não obstante as diferenças existentes em termos de materiais e tipologias editoriais, na globalidade, as obras revisitadas divergem do modelo tradicional do livro, sendo evidente um maior investimento na componente gráfica no que respeita à materialidade e à sua construção (Ramos, 2017).

Materializados, essencialmente, em textos narrativos (contos) e poéticos<sup>394</sup>, as obras analisadas refletem uma certa visão instrumentalizada do livro para a infância, quer por via de uma veiculação direta de conteúdos educativos, quer através, e sobretudo, do desenvolvimento moral e comportamental, que, não raras vezes, transparece do desfecho moralizante. Efetivamente, «sendo a criação literária uma atividade que, de alguma forma, reflete a realidade social, política e cultural» (Patriarca, 2012: 31), não é de estranhar a constância dos valores de obediência, concordância passiva, sacrifício, pobreza, humildade, sensatez, entre outros, num contexto enodado pela repressão exercida pelo Estado. A veiculação de uma atitude nacionalista/patriótica, conservadora, de uma doutrina de raiz católica, de valorização dos ideais do trabalho (em especial, o rural) e da família, tem inevitáveis consequências na escrita para os mais novos, contribuindo, deste modo, para a simplificação do discurso e para o esvaziamento de conteúdos (sobretudo, na reescrita dos contos), aspetos, aliás, já anteriormente apontados por autores como Sara Reis da Silva ou Raquel Patriarca, como fomos sugerindo ao longo do presente estudo. Sublinhe-se o discurso verbal algo infantilizado, tornado evidente pelo recurso constante a diminutivos. Se hoje o livro-brinquedo goza de um duplo destinatário, atraindo leitores de faixas etárias e/ou perfis distintos, que fazem destes livros objeto de colecionismo, no período em análise, é inegável que se trata de obras que têm nas crianças o seu destinatário explícito, e de um modo mais particular, as crianças portuguesas, num determinado período histórico (Bárbara, 2014; Patriarca, 2012).

Todavia, não deixa de ser curioso que, num contexto marcado por uma entidade autoritária e normalizadora de mentalidades e comportamentos (e, inclusive, da criatividade), seja possível registar-se um número considerável de obras que se demarcam por uma configuração gráfica atraente e algo distante da estrutura convencional do livro, apostando-se em aspetos como a interatividade e/ou no envolvimento lúdico e emocional do leitor. Na verdade,

---

<sup>394</sup> No caso do modo dramático, observámos a edição de apenas um volume.

esta postura, que poderemos apelidar de arrojada, observada nas obras analisadas, partilha com a edição contemporânea para a infância, de cariz reconhecidamente experimental, a crescente valorização da materialidade das publicações que têm nos mais pequenos o seu potencial recetor. A ludicidade que caracteriza estas obras precursoras tornou, igualmente, possível uma espécie de emancipação do papel do leitor, por via de uma ação colaborativa deste agente com o discurso e de gestos fisicamente envolvidos com o objeto livro. Na verdade, a configuração gráfica inovadora em muitas das obras analisadas desempenha uma função relevante do ponto de vista da captação do leitor (não raras vezes, de baixo poder económico), incitando à criação fruitiva de hábitos de leitura, ainda que, a maioria das vezes, de essência pouco exigente (Rocha, 1992).

#### **4. Proposta tipológica: sistemas, técnicas, princípios e/ou materiais mais recorrentes**

Seguidamente, retomaremos algumas tipologias já fixadas por estudiosos como Pelachaud (2010; 2016), Sánchez (2015) e Trebbi (2012), um conjunto de reflexões nas quais surgem classificações diversas destes objetos estéticos. Esta revisitação permitir-nos-á, depois, analisarmos e classificarmos, com mais propriedade, as obras que compõem o *corpus* textual central deste estudo.

Gaëlle Pelachaud (2010; 2016) agrupa o vasto universo de livros animados em duas grandes categorias, ou seja, entre «les livres à relief et à tirettes» e «les livres sans tirettes ni articulations». Na primeira, esclarece: «les livres à relief et à tirettes créent un volume, avec des pages qui se déplient, un effet de mouvement réalisé au moyen de tirettes, ou encore des images qui se transforment grâce à des volets, des disques mobiles, des images coulissantes» (Pelachaud, 2016: 83). Deste modo, neste grupo, a autora inclui «le pop-up; les tirettes ou languettes; les volvelles; le livre à trou; l'arlequinade/le pêle-mêle/le méli-mélo; le carrousel/le livre maison; le livre tunnel/le panorama/le diorama/le livre théâtre/le livre tableau; les images à transformation/le livre à disques coulissants/le tableau mobile» (Pelachaud, 2016). O segundo grupo é composto por obras que tiram partido de «pliages, de volets qui se soulèvent d'images découpées et superposées, ou encore de transparentes. Ils permettent d'obtenir une transformation de l'image ou une combinaison avec d'autres images» (*idem, ibidem*. 96). Neste último, a autora inscreve «le livre accordéon/le leporello; le livre à rabats/le livre à volets/ le livre à flaps; la plage pliée; l'album tactile; le livre à figures mobiles» (Pelachaud, 2016).

Já Jean-Charles Trebbi, no desdobrável presente no final da obra, *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales* (2012), com diversos esquemas explicativos, distribui os livros animados por quatro grandes grupos: o grupo relativo aos “sistemas planos”, o dos “sistemas en volumen”, um outro tendo por base “principios de encuadernación” e, finalmente, o grupo composto por “materiales múltiples”. De seguida, apresentaremos um esquema que sintetiza esta classificação levada a cabo por Jean-Charles Trebbi. Aquando da análise individual de cada uma das tipologias, teremos oportunidade de desenvolver com maior detalhe cada uma destas classificações.

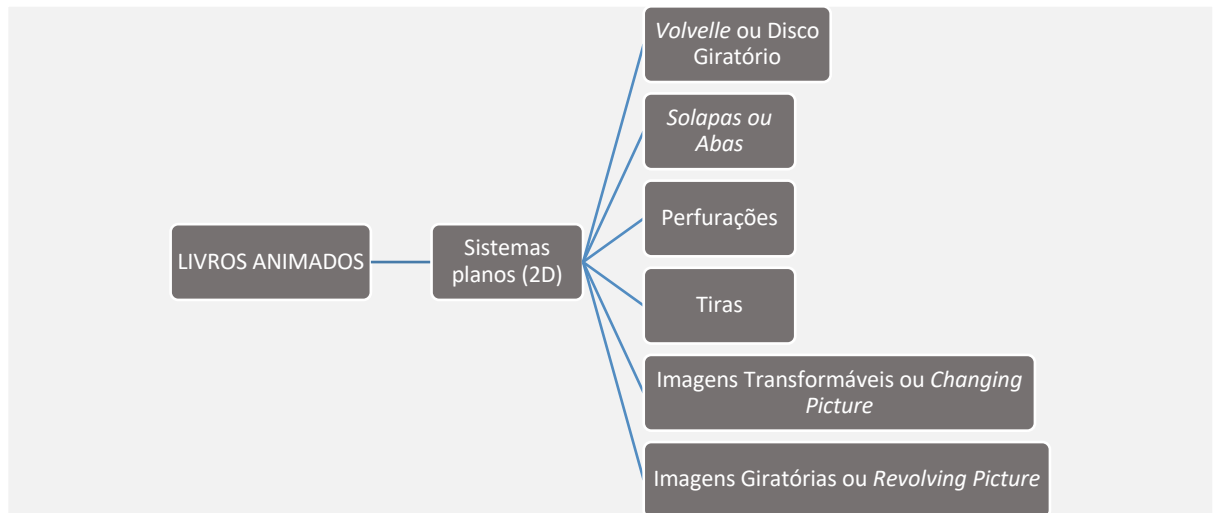


Figura 175 – Classificação de livros compostos por sistemas planos, segundo Jean-Charles Trebbi (2012).

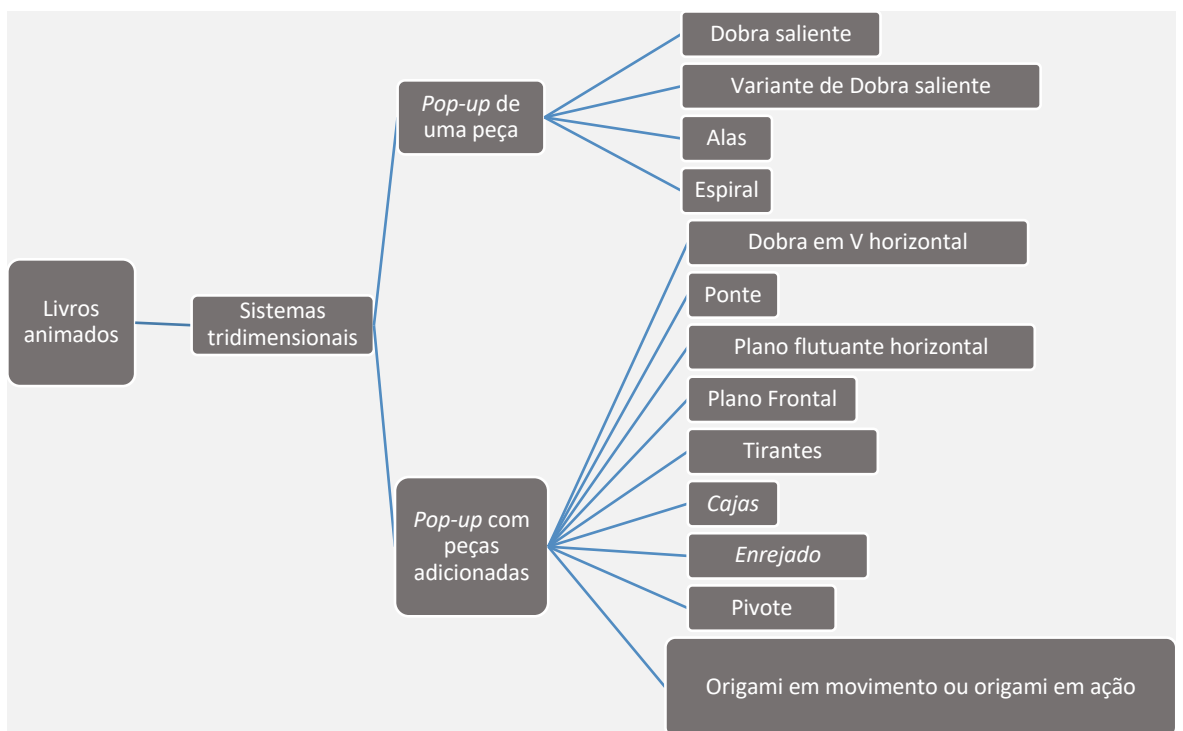


Figura 176 - Classificação de livros compostos por sistemas tridimensionais, segundo Jean-Charles Trebbi (2012).

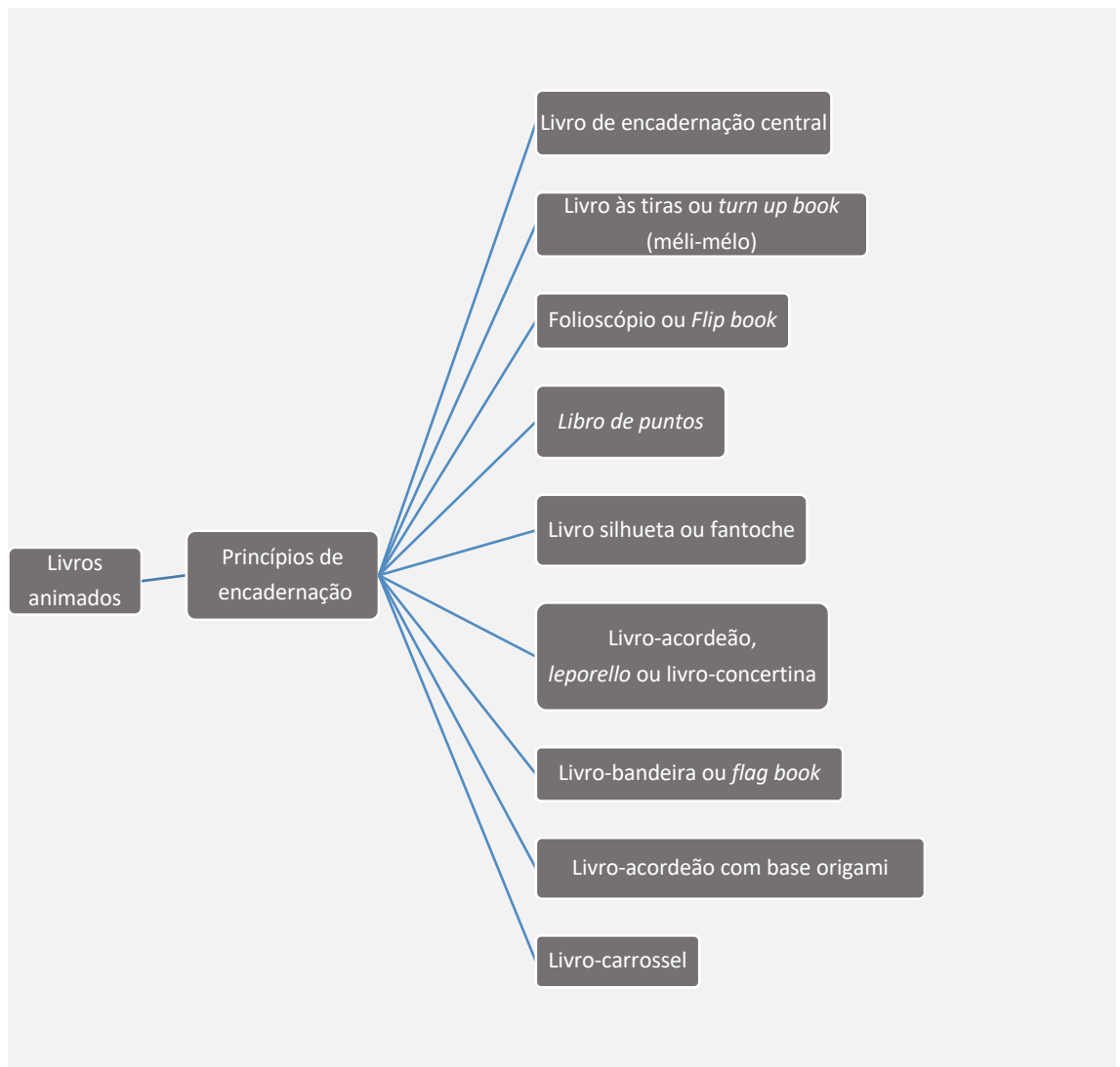


Figura 177 - Classificação de livros segundo o princípio de encadernação, de acordo com Jean-Charles Trebbi (2012).

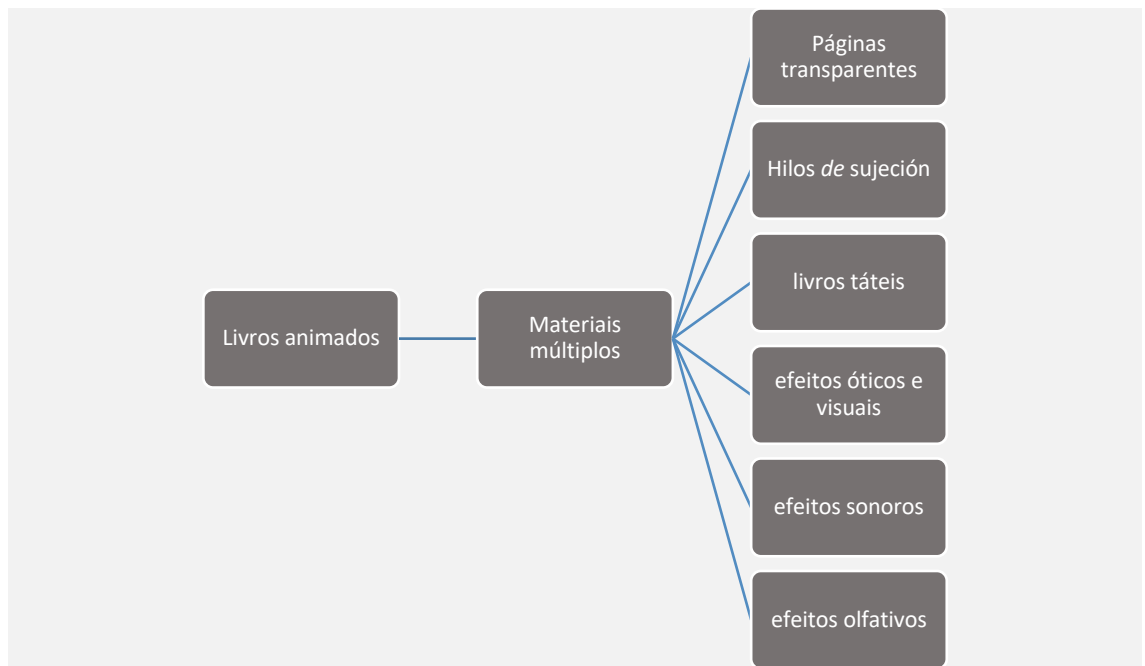


Figura 178 - Classificação de livros compostos por materiais múltiplos, segundo Jean-Charles Trebbi (2012).

Por seu turno, Marta Sánchez (2015) divide estes livros em três conjuntos, de acordo com o tipo de mecanismo de que se servem. Assim, propõe o grupo dos livros *Novelty* ou livros móveis (*movable or novelty books*), composto por volumes que se socorrem de mecanismos bidimensionais. Neste conjunto, a autora reúne os livros dotados de elementos simples e planos sobre a superfície da página com os quais se produzem efeitos de movimento ou de transformação da imagem. O grupo dos livros *pop-up* que se distingue pelas estruturas auto erécteis, ou seja, pelo recurso a figuras que saltam ou surgem ao abrir da página, envolvendo tridimensionalidade e movimento e, por fim, o grupo dos livros de construção múltipla. Este último alia as várias técnicas de construção em papel com outros materiais como o acetato, o plástico, entre outros. Dentro dos livros *pop-up*, Sánchez (2015) distingue, ainda, entre as obras compostas por uma única peça, ou seja, onde a figura é formada pelo recurso a cortes e dobras a partir da própria página base, sem adição de outras peças de papel, pressupondo uma abertura a 90° e entre os livros compostos por múltiplas peças que implicam uma abertura a 180°, sendo construídos pelo recurso a outras peças de papel, presas ou encaixadas à página base ou a outra forma que atue como base, paralelamente ou em ângulo. O terceiro grupo corresponde aos livros *pop-up* desdobráveis ou origami que se podem construir com uma única página de papel ou com adições cortadas ou dobradas.

Marta Sánchez (2015) elabora, ainda, uma classificação dos livros-objeto, de acordo com a sua morfologia ou configuração, a encadernação e o modo de abertura ou leitura, agentes que proveem diretamente do tipo de mecanismo usado. Assim sendo, as tipologias estipuladas pela estudiosa resumem-se a:

1. livro tradicional ou *standard* (formato vertical ou horizontal)
2. livro às tiras ou de imagens combinadas (*mix-and-match*, *pêle-mêles* ou *turn-up*)/ *harlequinade*
3. livro túnel (*peep-show book*)
4. livro carrossel (*circular peep-show book*): livro *carrucel-teatrillo* (*star book*) e livro carrossel-casa
5. Livro-teatro (*stage-set*) de 90° (*90° stage-set*) e livro-teatro de 180° (*180° stage-set*), ou, ainda, livro cenário
6. livro desdobrável (*foldout book*): livro póster; livro *leporello* (acordeão, *fanfolded*, ou concertina)
7. livro *troquelado* (recortado, *shape book*)
8. livro cascada (*roly poly*)
9. livro diorama
10. livro *flip book*
11. livro *index tabs book*
12. livro *flag book* ou *flip-flap book*
13. livro com efeitos óticos: livro com efeito moiré; livro de imagens bicolores

Fazendo referência à existência de cerca de quarenta e quatro mecanismos básicos (Carvajal, 2000 *apud* Sánchez, 2015), Marta Sánchez propõe, ainda, uma distribuição destes em três grandes grupos, de acordo com o efeito que se pretende simular, apesar da mesma admitir que alguns destes mecanismos podem partilhar afinidades com um outro grupo. Deste modo, os mecanismos usados nos livros animados podem simular um efeito de movimento, quer por via da ação física do leitor que puxa pequenas abas ou manipula uma roda (dotando, nestes casos, a obra de particular interatividade), quer através da ativação automática de tiras ocultas que provocam um movimento no decurso do virar da página. Os mecanismos de animação do livro podem, igualmente, provocar uma transformação na imagem que se resume na conversão de uma imagem numa segunda ou terceira imagem. Este efeito serve-se de abas

ou pedaços de papel colados à página pensados para serem levantados revelando, desta forma, uma imagem/elemento que se encontrava oculta(o). Pode também servir-se de abas que, quando puxadas ou discos que quando manipulados fazem surgir uma segunda imagem que estava escondida atrás de uma janela ou recorte da página. Por fim, o efeito de transformação da imagem pode, ainda, derivar de uma janela ou disco fracionada(o), isto é, composto por imagens cortadas em tiras que, ao manipular de um pequeno pedaço de papel ou fita, se mesclam e fazem surgir uma outra imagem que se encontrava invisível. Os mecanismos podem, ainda, ser agrupados num último conjunto que pretende provocar um efeito de relevo ou tridimensionalidade e que passa pelo uso de figuras tridimensionais, ou seja, «el relieve se obtiene mediante estas piezas dispuestas em vários planos o niveles y entrelazadas unas con otras. Cuando se abre el libro o se acciona un mecanismo (se tira de una lengüeta, se levanta una solapa, etc.), se eleva la figura por encima del plano de la página, quedando casi exenta de ella» (Sánchez, 2015: 205).

Por último, a autora supracitada propõe a classificação destas estratégias gráficas e/ou mecânicas relativas à engenharia de papel em três grupos: mecanismos bidimensionais ou 2D, mecanismos tridimensionais ou 3D e, por último, o grupo composto por outros mecanismos ou elementos interativos. Assim sendo, dentro do campo dos mecanismos bidimensionais, isto é, daqueles que respeitam a bidimensionalidade da página «estando ocultos bajo ella o transformándose sobre ella pero sin levantarse apenas de su superficie» (*idem, ibidem*), a autora inclui: *solapa* ou *flap*, *lengüeta* ou *pull-tab*, *ruleta* ou *rueda (wheel/ revolving picture)*, *troquel (die-cut* ou *cut-out)*, *transparência (acetato)*, *transformaciones* ou *imágenes disolventes/metamorfosis* ou *dissolving images* (podendo variar entre disco dissolvente ou *dissolving wheel* e *ventana disolvente* ou *dissolving window*). No grupo dos elementos ou estruturas tridimensionais ou em relevo, estão incluídas todas aquelas que «al ser accionadas automáticamente al abrir la página o por medio de algún otro mecanismo (solapa, lengüeta, etc.), o al ser manipuladas directamente por el lector, se levantan por encima de la superficie del libro dando lugar a una figura tridimensional o en relieve» (*idem, ibidem*: 214). Dentro deste conjunto, encontram-se as figuras auto erécteis (*pop-ups*) de uma única peça ou de múltiplas peças (plegados em “V” ou “V” fold; capas flotantes ou *layered pop-ups*; *pop-ups* de figuras geométricas; *pop-up* de peça em arco; *pop-up* bizagra ou “codo” de movimento; *pop-up de rejilla* ou *sliceforms*). No universo dos mecanismos tridimensionais, Sánchez compreende, ainda, os livros-túnel ou *peep-show books*, os desdobráveis adicionados ou *added fold-out*, bem como,



encartes (sobre y cartas). Por fim, no grupo composto por outros mecanismos ou elementos interativos ou “ad hoc” remete-nos para adições específicas ou especiais como «hologramas, chips de luz y/o sonido, objetos reales, texturas, cassettes, cd's, etc.» (*idem, ibidem*. 220).

Os livros-brinquedo que compõem o *corpus* desta investigação serão, portanto, alvo de uma sistematização que decorre essencialmente da categorização estabelecida por Jean Charles-Trebbi (2012) e de critérios que se prendem com a sua morfologia ou configuração, dos princípios de encadernação, do modo de abertura ou de leitura, dos materiais de impressão de acordo com tipo de mecanismo usado, como assinalava Marta Sánchez (2015), bem como do próprio contexto ou da situação espaço-temporal do seu uso ou manuseio. Contudo, dada a multiplicidade e o experimentalismo que os caracteriza, os limites ou fronteiras entre as tipologias estabelecidas por vezes são ténues, dando lugar a volumes verdadeiramente híbridos.

Para a definição do *corpus*, delineámos um conjunto de características essenciais ao reconhecimento de um livro-objeto, adaptando alguns elementos do método estabelecido por Marta Sánchez (2015), que nos permitiram identificar quais os exemplares a levar a análise nesta investigação. Deste modo, uma vez identificados os autores do texto, ilustração e da engenharia de papel (sempre que possível), restringimos a seleção de livros aos dirigidos a um público infantil (ainda que não exclusivo) ou, de um modo mais particular, a pré-leitores. De seguida, identificámos o modo/género literário, o qual foi variando entre a ficção ou o texto narrativo (clássico ou original/de autor) e a não-ficção ou o texto didático. Dentro deste último, podemos encontrar volumes dedicados à transmissão dos primeiros conceitos, como os livros-abecedário, numerários, livros com cores, animais, etc.. Nesta categoria, podemos, ainda, encontrar a narrativa gráfica (sem texto) e livros-catálogo.

Posteriormente, passamos à identificação do mecanismo usado no âmbito da engenharia de papel, de acordo com o conjunto de mecanismos enumerados por Marta Sánchez (2015):

1. Abas (*flaps*):
  - 1.1. de virar ou de levantar
  - 1.2. com *pop-up* incluído
  - 1.3. para ativar outro mecanismo
  - 1.4. abas na borda da página (*gatefold*)/ de abertura em cascata
2. Imagens combinadas (*mix-and-match*)

3. Tiras (*pull tabs*)
  - 3.1. de puxar
  - 3.2. de movimento (deslocamento ou fazendo girar outro elemento)
  - 3.3. para levantar uma aba
  - 3.4. para ativar outro mecanismo
4. Desdobráveis (*fold-up*)
  - 4.1. Dobra em V
  - 4.2. Capas flutuantes ou plataformas
  - 4.3. *Pop-ups* (com movimento ou sem movimento)
5. Roletas/discos giratórios
  - 5.1. De girar/com janelas recortadas
  - 5.2. Com movimento de outro elemento
6. Transformações ou metamorfoses
  - 6.1. Disco dissolvente
  - 6.2. Janela dissolvente (ou veneziana)
    - 6.2.1. Ativada por uma tira ou fita
    - 6.2.2. Ativada por abas
    - 6.2.3. Ativada ao virar da página
7. Livro-túnel
8. Livro-acordeão
9. Recortes/perfurações/ elementos detacháveis
10. Transparências
11. Desdobráveis adicionados
12. Outros elementos interativos (velcro, sons, objetos tridimensionais, etc.)

Seguidamente, procederemos à análise técnico-compositiva do *corpus* fixado que compreende a extensa e variada multiplicidade e heterogeneidade de objetos que conformam o domínio do livro-brinquedo. Trata-se de um conjunto de volumes editados em Portugal em 2014<sup>395</sup>. A este conjunto, cronologicamente circunscrito, juntámos uma série de outros títulos, cuja configuração se apresenta “original”, como mencionámos, que optámos por juntar ao

---

<sup>395</sup> Importa talvez lembrar que a maioria das obras a serem analisadas não apresentam qualquer referência relativa à data de edição, tendo esta sido apurada através de contacto direto com as editoras e que passou pela facultação da parte das principais editoras nacionais de listas com todos os livros editados em 2014 de potencial receção infantil.

*corpus* textual principal e/ou central da investigação em pauta, para, assim, concluir acerca das estratégias discursivas (verbais e ilustrativas) e/ou mecanismos retórico-estilísticos mais relevantes dos livros-brinquedo. Assim, antes de mais, apresentamos um esquema explicativo que torna visível a divisão de categorias distintas de livros-brinquedo identificadas nesta nossa análise.

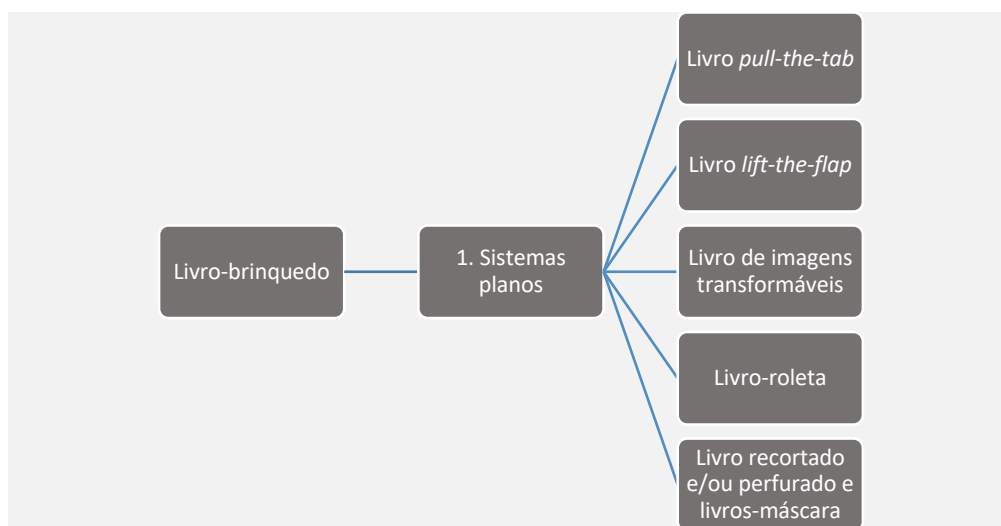


Figura 179 - Categoria de livros-brinquedo composta por volumes de sistemas planos.

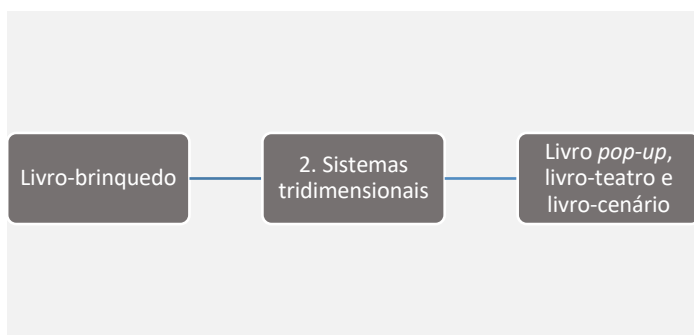


Figura 180 - Categoria de livros-brinquedo composta por volumes de sistemas tridimensionais.

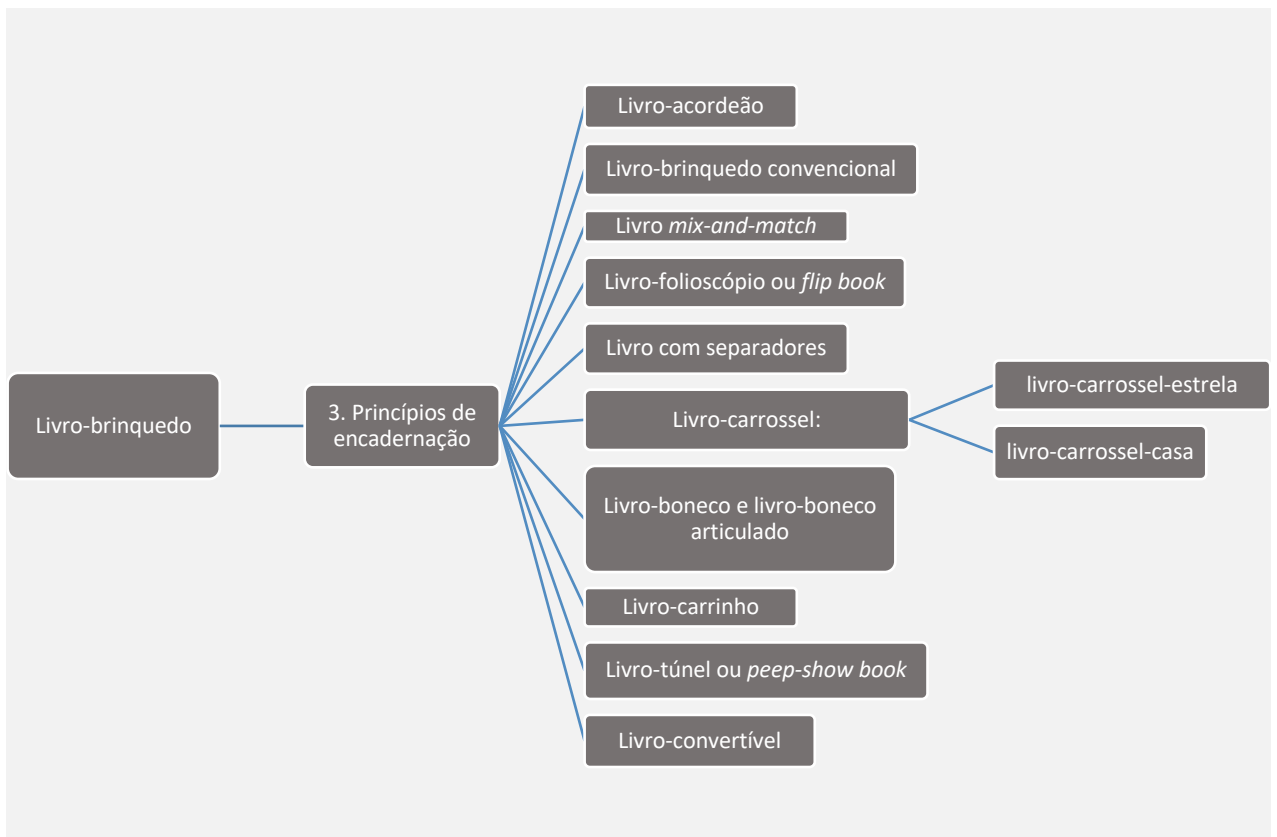


Figura 181 - Categoria de livros-brinquedo composta de acordo com os princípios de encadernação.

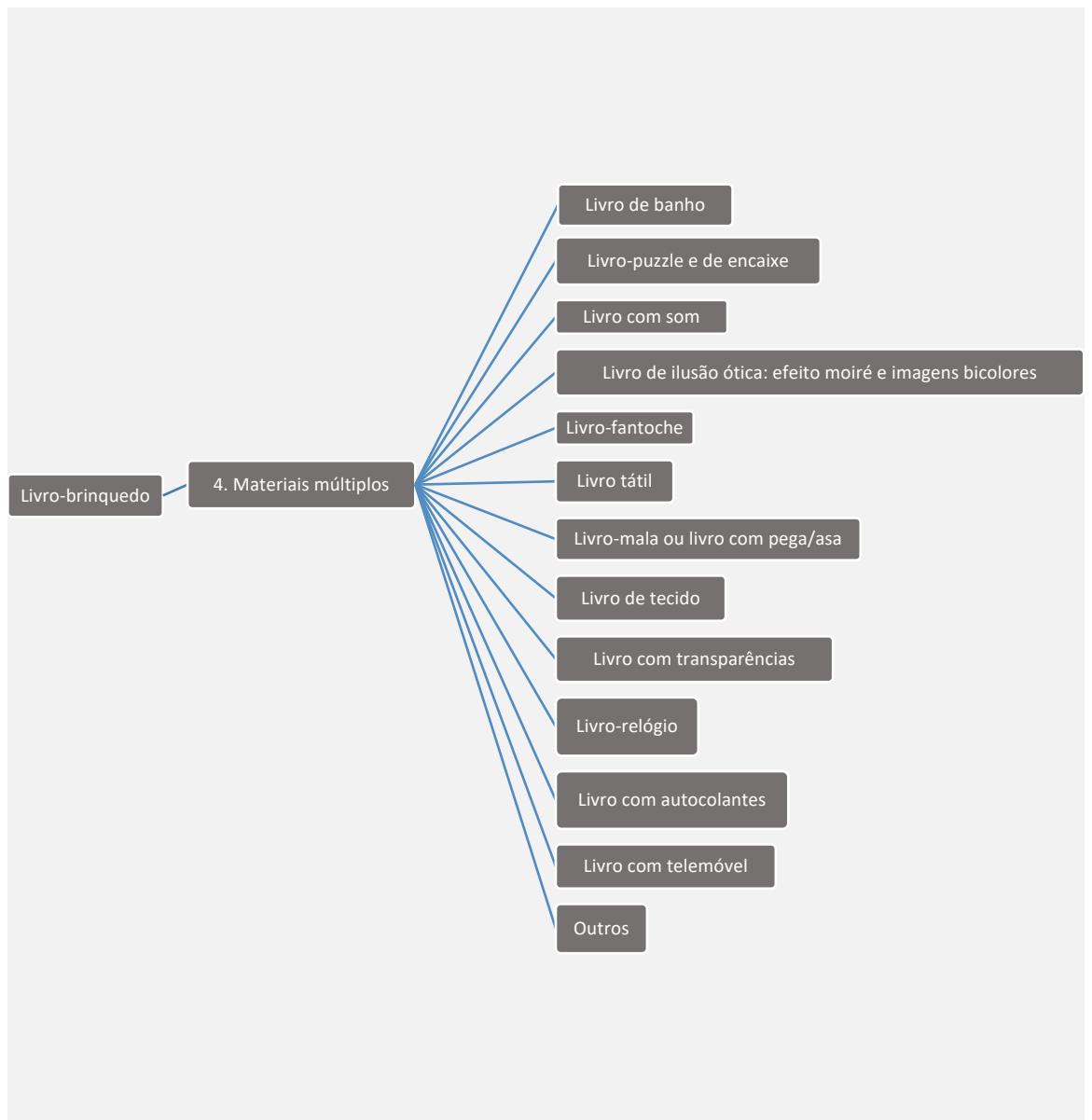


Figura 182 - Categoria de livros-brinquedo composta por materiais múltiplos.

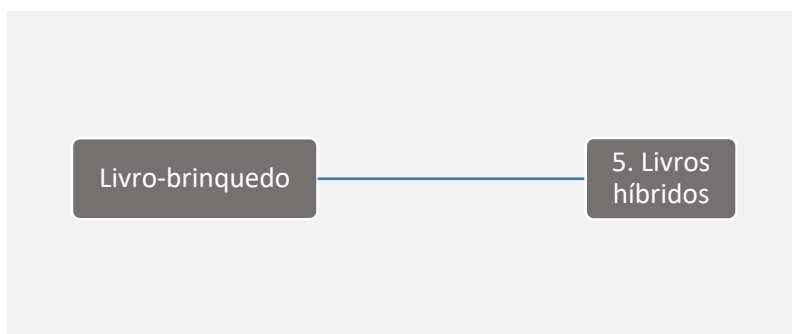


Figura 183 - Categoria de livros-brinquedo composta por livros híbridos.

## 1. SISTEMAS PLANOS

### 1.1. Puxar, desvendar e interpretar: para uma caracterização do livro *pull-the-tab*

O livro *pull-the-tab* apresenta semelhanças com «la tarjeta de sistema [articulado], que crea un efecto de animación con gran ingenio y escasos médios. Con mucha frecuencia se trata de simples desplazamientos de lengüetas de papel o cárton ligero (...)» (Trebbi, 2012: 41). Estes cartões fazem uso de estratégias variadas, para conferir animação, subdividindo-se em diferentes categorias: «tarjetas de “ventana simples” o de solapa (...); tarjetas “de ventanas múltiples” (...) o trípticos; tarjetas de “ventanas correderas” (...); las tarjetas “de tirador” (...); las tarjetas “de disco” (...); las tarjetas “recortadas” (...)» (Trebbi, 2012).

Os livros *pull-the-tab* distinguem-se pelo uso de tiras de papel (*tirettes* ou *languettes* (Pelachaud, 2016), de manuseio fácil, que, uma vez acionadas, acrescentam informação à componente visual dessas obras, revelando, por exemplo, uma nova imagem ou fazendo surgir um *pop-up*, num constante jogo de mostra e esconde ou procura e descobre, potenciando o efeito de surpresa da leitura e estimulando a imaginação dos seus leitores.

De acordo com Marta Sánchez, trata-se de livros em cujas imagens «se ponen en movimiento mediante una tira de papel (o cinta, cuerda, etc.) que cuando se tira de ella, se empuja o se desliza en la dirección indicada (como si fuera una palanca), causa que una ilustración o figura se mueva, se levante o surja tridimensionalmente (pop-up)» (2015: 208). Nas versões mais ousadas, estes mecanismos podem colocar em movimento vários elementos em simultâneo com apenas uma tira de papel.

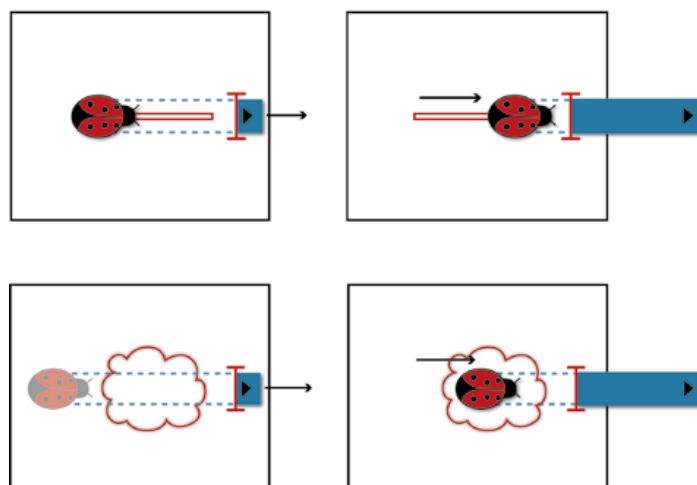


Figura 184 – Efeito de movimento e efeito de movimento e de transformação (fazendo surgir um elemento escondido)<sup>396</sup>.

A ludicidade que os caracteriza reclama um contato vivo e um «leitor interactivo» (Taberner-Sala, 2017: 184), capaz de realizar múltiplas inferências, fazendo deste um agente que «colabora com o discurso de uma maneira física, para além de intelectual» (*idem, ibidem*: 186), pelo que a leitura «passa a depender das decisões que o leitor toma na hora de manipular o objecto livro» (*idem, ibidem*: 191). Este leitor colaborativo<sup>397</sup>, face aos mecanismos de manipulação conjeturados, «passa a formar parte do discurso, confundindo o seu espaço real com o da ficção» (*idem, ibidem*: 186). Afastados da habitual leitura linear, passiva e sequencial, estes objetos aproximam-se de conceitos como o jogo ou o brinquedo<sup>398</sup> propondo uma «leitura hipertextual<sup>399</sup>» (*idem, ibidem*).

Consequentemente, autores como Rosa Taberner (2017) defendem a tese de uma «relação causal entre a leitura no écran e o espaço físico do livro» (*idem, ibidem*: 185), pela relação entre o gesto do leitor e o acesso à interpretação e compreensão do(s) sentido(s). É precisamente esta especial cumplicidade que se observa entre este objeto gráfico e o leitor, que vê estes volumes também como uma fonte de divertimento, passível de potenciais revisitações/releituras, facto que se reveste de especial relevância quando está em causa o fomento do gosto pelo livro e pela leitura junto dos leitores mais novos (*idem, ibidem*).

<sup>396</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 208).

<sup>397</sup> Marta Sánchez chama a atenção precisamente para a interactividade que distingue as obras desta natureza, «este mecanismo es por lo tanto de los que más implica al lector en la interacción con el libro, ya que tiene que accionarlo directamente para poder ver los efectos que esconde y continuar con los acontecimientos del libro» (2015: 209).

<sup>398</sup> Esta familiaridade com o conceito de brinquedo resulta, sobretudo, da especial interatividade que estes objetos gráficos oferecem.

<sup>399</sup> Pelo que «o autor de um hipertexto não pode começar nem acabar a sua obra, pois esses limites, pela sua natureza dinâmica, estão sempre entreabertos à criatividade literária do leitor» (Ceia, s/d: s/p).

Caracterizados por uma acentuada desdramatização/desformalização da leitura tradicional, aspecto que amplifica o número dos seus potenciais destinatários, estes livros são, igualmente, capazes de estimular a autonomia gradual no processo de leitura e de manipulação do objeto e de contribuir para o desenvolvimento de competências de literacia<sup>400</sup>.

Partilhando afinidades com a aceção de brinquedo, estes objetos permitem um número infundável de repetições do gesto de puxar a aba, aspecto que estimula a memória, mas que, também, facilita a adesão dos pequenos leitores pela proximidade com o prazeroso “jogo do cu-cu”. Este jogo comum da relação mãe-bebé, normalmente «marcado por gestos e tons de voz exagerados» (Papalia *et al*, 2001: 202), é, frequentemente, relacionado por especialistas com o desenvolvimento da noção de permanência do objeto. Trata-se do processo de tomada de consciência de que, ainda que uma pessoa ou objeto estejam fora do alcance da visão, estes continuam a existir, funcionando este como um princípio basilar para a compreensão por parte do bebé de que ele tem uma existência distinta dos objetos e das outras pessoas (Papalia *et al*, 2001). Além do mais, estas brincadeiras abarcam a noção de *timing*, pelo interromper do ritmo por iniciativa do adulto, por exemplo, pelo que «preparam o caminho para a comunicação, para mais tarde falar e partilhar o ritmo das conversas» (Brazelton, 2009: 156).

Em suma, «se as crianças tiverem oportunidade de, nas suas brincadeiras, brincar também com as palavras, “desmontando-as” como fazem a muitos brinquedos, terão facilitado o caminho para aprender a ler» (Gonçalves *et al.*, 2007:17).

## **a) Análise do *corpus* textual**

### **i) Livros editados em 2014**

Nesta categoria, não houve acesso a volumes vindos a lume em 2014 que explorassem unicamente esta estratégia gráfica, fazendo-se mais adiante uma análise de obras onde se faz uso de tiras de papel ou de cartão, mas numa exploração conjunta com outros mecanismos relativos à engenharia de papel.

### **ii) Livros extra**

A título exemplificativo e procurando, a partir precisamente do recurso a um conjunto de títulos paradigmáticos, procederemos, agora, à análise de quatro volumes, todos estrangeiros,

---

<sup>400</sup> A este respeito, recordamos as palavras de Bruno Munari «une surprise trouvée dans un livre quand on est tout petit conduit à la rechercher toute sa vie dans les livres» (Maciel, 2012: s/p).



mas traduzidos e editados em Portugal. Em primeiro lugar, acentue-se o carácter plural da composição dos volumes em pauta. Com efeito, nestes, conjugam-se diferentes códigos e/ou linguagens, designadamente a verbal, a visual, a gráfica, associados/as a uma dinâmica motivada pelos gestos do leitor. Em segundo lugar, importa reiterar a diversidade de leituras que estes objetos possibilitam, abrindo hipóteses de leituras “por camadas”, ou seja, a uma primeira leitura, linear (chamemos-lhe assim), que se restringe à descodificação das ilustrações e das palavras no seu estado mais comum ou estático, seguem-se outras leituras resultantes da ação física sobre o livro, do puxar ou empurrar e da interpretação de conteúdo que, em múltiplas tiras, se vai revelando. Em terceiro lugar e por fim, sublinhe-se, uma vez mais, o carácter lúdico que os livros *pull-the-tab* encerram, convidando à diversão e à fruição de um especial jogo baseado na curiosidade e na surpresa, na busca, no desvendar ou na descoberta. Na verdade, o destinatário extratextual é ele também parte-integrante ou agente deste percurso lúdico que tem como única regra a vontade de ler e de conviver com livros “especiais”, com livros que preveem um manuseio livre e informal e que possibilitam um contacto estimulante, garantia indiscutível no desafiante e exigente processo de formação de leitores.

Iniciamos este percurso de leitura e análise com *Dingo e os Coelhos*<sup>401</sup> (1999) (título nominal composto), de Mathew Price e ilustrações de Emma Chichester Clark. Este volume é «fabricado com materiais não tóxicos, [com] tintas vegetais amigas do ambiente, [em] cartão fabricado com material reciclado [e] cartão branco isento de cloro e de ácido». Trata-se de um álbum narrativo cartonado e resistente, de cantos redondos, de formato reduzido, com patilhas (facilmente manipuláveis) que se puxam ou que se fazem subir e descer, conferindo, desta forma, movimento aos actantes, particularidades que atraem os seus destinatários preferenciais. Esta obra dá a conhecer, de um modo muito breve, as peripécias de um cachorro ainda inexperiente, o Dingo, heterocaraterizado pelo narrador não participante, no seu anseio de apanhar um coelho. Ainda que este os adore, na verdade, nunca apanhou nenhum, levando-o, até, a sonhar com os coelhos. Num discurso indireto muito condensado, composto por frases curtas, onde ao eixo narrativo principal é adicionado o relato de um breve episódio (analepse) no qual Dingo julga, mesmo, ter conseguido apanhar um coelho, o leitor é convidado a brincar com esta personagem principal, fazendo-o entrar num pequeno buraco cada vez que puxa uma das

---

<sup>401</sup> A mesma coleção dispõe, ainda, do volume *Dingo Encontra uma Amiga*. Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Dingo-e-os-Coelhos-PRICE-MATHEW-E-EMMA-C-CLARK/a364136>, no dia 05-05-2019.

patilhas<sup>402</sup>, ao mesmo tempo que faz sair um coelho noutra orifício presente na parte superior da ilustração, enganando, desta forma, o protagonista.

De sublinhar o caráter humorístico<sup>403</sup> do diálogo verbo-icónico colaborativo, sendo o discurso textual sempre colocado na margem superior da página, acompanhado por ilustrações que vão surpreendendo o leitor por via de um jogo de mostra e esconde. Cremos poder vislumbrar nesta pequena publicação composta por dez momentos ilustrativos uma chamada de atenção para a necessidade da luta por um objetivo, de persistência face às dificuldades que a vida irá apresentar ao longo do crescimento do pequeno leitor, aspeto sublinhado pela constante representação imagética da progenitora junto do protagonista (servindo-lhe de pilar<sup>404</sup>), bem como por um final onde este apenas sonha com o seu alvo não o chegando, realmente, a concretizar.

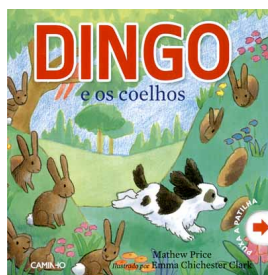


Figura 185 – *Dingo e os Coelhos* (1999), de Mathew Price

A componente pictórica, sempre inscrita numa forma quadrada e delimitada por margens brancas, resume-se ao contexto onde toda a ação decorre numa zona de campo onde abundam coelhos castanhos (apresentando um número limitado de personagens), pelo que predominam os tons verdes pontuados por algumas cores mais quentes que enformam as flores ou, ainda, pássaros igualmente presentes. No entanto, na última dupla página, são usados mais tons frios e escuros, dado o aproximar da noite, terminando, já, no que se depreende ser o contexto do lar onde Dingo dorme e sonha com a caça aos coelhos, uma opção gráfica que auxilia à compreensão da passagem temporal dia/noite.

---

<sup>402</sup> O leitor condiciona/age diretamente a (ou sobre a) ação narrada, ainda que dentro dos limites pré-definidos pelo escritor, estabelecendo com o primeiro uma espécie de coautoria.

<sup>403</sup> Note-se, por exemplo, o aceno de despedida dos coelhos quando Dingo se vai embora, acompanhado por «Se calhar têm saudades dele quando vai para casa».

<sup>404</sup> Note-se que, aquando da sua desilusão temporária com as constantes tentativas falhadas, Emma Clark optou por representar o pequeno Dingo junto da mãe que olha em frente, para o horizonte, numa atitude que nos leva a crer no seu papel adjuvante (motivador) junto deste.



Figura 186 – *Dingo e os Coelhos* (1999), de Mathew Price

Com texto e ilustração de Jo Lodge, segue-se o volume *O Pequeno Rugido Brinca às Escondidas!* (2012), um álbum narrativo (Ramos, 2011), com um título oracional ou narrativo, caracterizado pela abundância de ilustrações face a uma concisão textual (diálogo verbo-icónico colaborativo), no qual se «puxa, empurra e faz deslizar as peças grossas para brincar às escondidas na selva e encontrar muitas surpresas» (peritexto final). Logo no início, o leitor toma conhecimento, por via de um narrador não participante, de que o Rugido está a brincar às escondidas, tendo-se, então, por intuito incitar o leitor a encontrar os seus amigos, a Girafa Gigi, o Panda Puh e o Macaco Monti.



Figura 187 – *O Pequeno Rugido Brinca às Escondidas* (2012), de Jo Lodge

Servindo-se de cores atrativas, vibrantes/contrastantes e delimitadas a preto (sendo composto por figuras estilizadas, planas e arredondadas) ilustram-se diversas flores, árvores, borboletas, abelhas, aranhas, de entre outros, a par de uma espécie de casa da árvore com baloiço de pneus e escadas, por onde se fazem ocultar as personagens. O leitor é o principal responsável por desvendar o esconderijo de cada um, puxando ou rodando as tiras largas de pontas arredondadas, ilustradas na frente e no verso. Com interpelações diretas ao leitor, como «Consegues apanhá-lo antes que ele baloíce para longe?», entre outras, a obra requer, ainda,

que os jovens leitores sejam capazes de encontrar o pequeno Rugido, um leão, para que todos se despeçam. O jogo de descoberta constante sob o qual assenta o referido volume aproxima do “jogo do cucu” tão adorado pelos mais pequenos, uma vez que, quando cada uma das personagens surge, se repete um divertido “Cucuuu!”. No que respeita à materialidade, este volume distingue-se pelo recurso a um papel cartonado, resistente, por um formato irregular ainda que próximo do quadrangular, facilmente manipulável por mais inexperientes. À semelhança dos anteriores, exclui-se nesta obra o uso de guardas e logo na capa o leitor toma contacto com a figura do protagonista e, já na contracapa, são representadas em tamanho mais reduzido os restantes actantes. A ação segue uma ordem lógica/linear (encadeamento) iniciando com a necessidade de se descobrir onde se encontram a Gigi, o Puh e o Monti, finalizando com o aparecimento do próprio protagonista e a despedida de todos os personagens (acontecimentos concretizáveis apenas com o auxílio do leitor, que funciona aqui como uma personagem adjuvante), o que resulta, em última instância, num curioso e divertido jogo colaborativo estabelecido durante o processo de leitura.



Figura 188 – *O Pequeno Rugido Brinca às Escondidas* (2012), de Jo Lodge.

*O que estás a fazer?* (2016), obra com um título oracional ou narrativo, possui texto e ilustrações de Olivia Cosneau, tendo como engenheiro de papel Bernard Duisit, e é indicado pela editora para crianças com idade superior a 3 anos. Tendo como temática o mundo animal, em particular o das aves, o discurso linguístico assenta em constantes perguntas que fazem uso da repetição, que questionam o que cada um está a desempenhar, seguindo-se de uma breve resposta que indica a ação que o leitor é convidado a simular na página seguinte, por via do gesto físico de manipulação de cada aba de papel presente em cada ilustração.

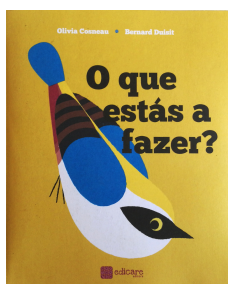


Figura 189 – *O Que Estás a Fazer?* (2016), de Olivia Cosneau

Desta forma, por via de tiras de papel que ora se deslizam da esquerda para a direita e no sentido inverso, ora se devem puxar, o leitor faz os flamingos dançar, ajuda o pica-pau a comer ou o pelicano a pescar, entre outros. Impresso em papel mate, a obra em apreço é substantivada por figuras estilizadas, simplificadas e recortadas (que ocupam um lugar central na ilustração), por vezes, tridimensionais (*pop up*), uma vez puxadas as abas, ultrapassando mesmo os limites da página, como quando a cauda do pavão supera a margem lateral direita, por exemplo. O conciso discurso linguístico, que prima pela adjetivação expressiva, socorre-se de caracteres com serifas pronunciadas, de grossura uniforme, inscrita nas fontes de características egípcias, sobre fundos de cores sólidas. Trata-se de uma publicação visualmente cuidada, que sintetiza de um modo cativante diferentes características das aves.



Figura 190 – *O Que Estás a Fazer?* (2016), de Olivia Cosneau

## 1.2. Histórias surpreendentes: algumas achegas sobre o livro *lift-the-flap*

Os livros *lift-the-flap* aproximam-se daquilo que Jean-Charles Trebbi denomina como detentores de «solapas, ventanillas o flap»<sup>405</sup>, acrescentando que «se trata de imágenes con

---

<sup>405</sup> Informação retirada do desdobrável presente no final da obra *El Arte del Pop-up. El Universo de los Libros Tridimensionales* (2012), de Jean-Charles Trebbi.

ventanitas: el lector levanta una lengüeta de papel para ver aparecer otra imagen». Por sua vez, Gaëlle Pelachaud na sua obra *Livres Animés: entre Papier et Écran* refere-se aos mesmos como “le livre à rabats/le livre à volets/le livre à *flaps*”, nos quais, segundo esta, «Une pièce de papier vient se superposer sur l’illustration principale. Cette feuille se soulève et révèle une autre image. Le livre à rabats permet de créer des surprises» (Pelachaud, 2016: 98). Inscritos no conjunto de mecanismos bidimensionais, Marta Sánchez (2015) sustenta que a “solapa” ou *flap* corresponde a um pedaço de papel fixo à página, que faz aparecer uma ilustração, um texto ou um *pop-up*, ao ser levantado ou desdobrado, que se encontravam inicialmente escondidos por baixo desta. O gesto de “levantar la solapa” / *lift-the-flap* ou *alza e scopri* pode fazer-se de modos distintos. A forma mais simples resume-se a um pedaço de papel colado projetado para ser levantado pelo leitor. Pode, igualmente, advir do recurso a uma tira que, quando puxada, levanta, em simultâneo, um conjunto de abas (*waterfall*). Uma outra versão deste mecanismo passa pelo acréscimo/expansão de informação textual ou pictórica pelo recurso a dobras sobre si mesmas presentes nas margens das páginas do livro, um recurso que Marta Sánchez designa por *Solapa de borde de página* ou *gatefold* (2015: 207). A referida autora entende, por último, como *solapas* as tiras que compõem as imagens combinadas/fatiadas dos livros *mix-and-match* ou *turn-up*, tipologia que teremos oportunidade de aprofundar mais à frente (Sánchez, 2015).

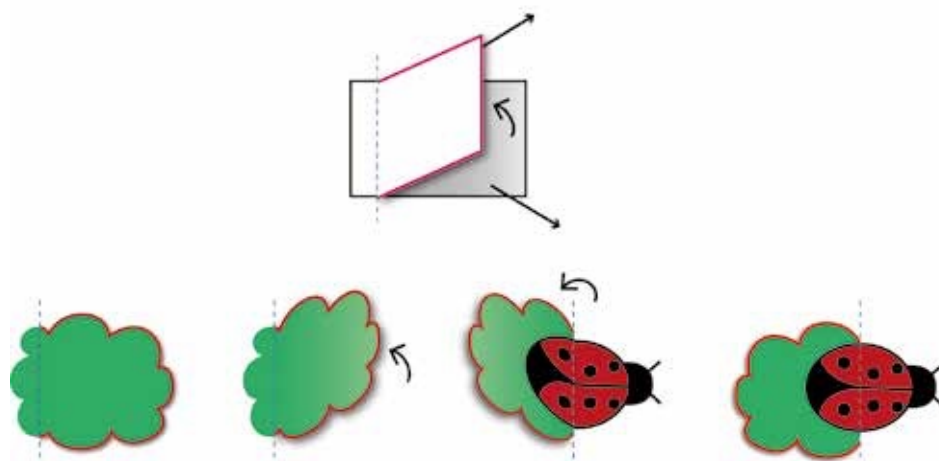


Figura 191 - Efeito de transformação através de abas ou pedaços de papel, de acordo com Marta Sánchez (2015)<sup>406</sup>

Nas obras revisitadas, dedicadas a temáticas diversas, a vertente pictórica ocupa um lugar central<sup>407</sup> (fator, aliás, essencial para crianças até aos seis anos), articulando-se sinergicamente

<sup>406</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 206).

com o discurso verbal. Em termos genéricos, as ilustrações analisadas tiram partido de imagens coloridas, de figuras representadas de forma muito sintética ou contida e de aspeto sólido, regra geral, contrastantes com o fundo, de contornos fortes e bem definidos.

Por via de uma leitura deliberadamente lúdica, os livros *lift-the-flap* analisados contribuem para a formação de leitores ativos e hábeis pelo aperfeiçoamento da capacidade de observação, de associação de ideias, para o desenrolar de inferências e revelação de implícitos, mas também para a antecipação e a confirmação das possibilidades interpretativas adiantadas.

Em termos formais esta estratégia gráfica torna possível uma leitura fragmentada (por via do acesso faseado à informação), sendo comum o seu uso em livros dedicados aos primeiros conceitos e à reflexão sobre as rotinas do dia a dia. Nesses, o leitor tem o poder de modificar a componente ilustrativa e envolve-se num jogo de esconde e revela, que convida à formulação de expectativas e de inferências que tornam a leitura destas obras um ato estimulante e desafiante.

## **a) Análise do *corpus* textual**

### **i) Livros editados em 2014**

Seguidamente, daremos início à análise de trinta e dois volumes (que compõem sete coleções) inscritos no *corpus* desta investigação e que se aproximam da tipologia dos livros *lift-the-flap*.

Iniciamos com a análise da coleção «100 Janelinhas Para Conhecer», composta pelos títulos *Animais*<sup>408</sup> (2014), *Formas e Cores* (2014), *Números* (2014) e *Palavras* (2014), editada pela Yoyo Books.

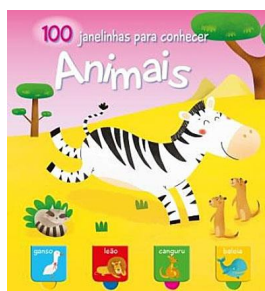


Figura 192 – *Animais* (2014), coleção «100 Janelinhas Para Conhecer», da Yoyo Books

---

<sup>407</sup> Com efeito, numa fase inicial, «as crianças não só pensam que a imagem é a fonte da mensagem, como também começam por tratar cada uma das páginas do livro como uma unidade, ou seja, seguindo a ação e construindo a história ao longo das páginas» (Viana e Teixeira, 2002: 46).

<sup>408</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/100-Janelinhas-para-Conhecer-Animais-Yoyo-Studios/a813965>, no dia 13-03-2018.

Trata-se de uma coleção cartonada, quadrangular, resistente de cantos redondos, que se distingue por um propósito educativo, evidente pela indicação na contracapa «As crianças estão sempre a aprender palavras novas». Aliás, estas surgem, desde logo, anunciadas nos próprios títulos nominais de cada um dos volumes. «Este livro proporciona-lhes uma forma divertida de aprenderem cem palavras novas nos contextos certos. As dicas e as cem janelas vão despertar a curiosidade da criança vezes sem conta. Aprender é divertido!». Todos os volumes da coleção fazem uso de abas de papel de tamanho reduzido e quadrangulares (sempre com a mesma dimensão), que incitam a um diálogo cooperativo entre texto e ilustração, com um intuito informativo/educativo. No caso da obra *Animais*, estas abas ora apresentam uma pequena parte do animal representado, chamando, deste modo, a atenção para um pequeno detalhe/porção desse animal, como, por exemplo, a carapaça de uma tartaruga (e uma vez levantado o pedaço de papel dá-se a ver o animal na sua totalidade com a respetiva legenda nominal), ora apresentam um animal ilustrado na sua totalidade na parte superior, encontrando-se escondido, por baixo desta, o substantivo que o identifica, ou o respetivo filhote, por exemplo. O recurso às abas pode, ainda, passar pela representação de um determinado objeto na parte superior destas, enquanto, na parte de baixo da aba, se esconde um animal (devidamente identificado) que o leitor deverá localizar na ilustração principal junto do objeto destacado na aba. Deste modo, as abas presentes neste volume encontram-se numa área aparte das ilustrações principais, sendo que estas últimas ocupam a totalidade de uma única página, alternando entre a página esquerda e a direita ou, mesmo, entre a dupla página, sendo realizadas em todos os volumes da coleção com recurso a ferramentas digitais, compostas por figuras planas (com alguns sombreados e/ou padrões), distribuídas num cenário profusamente ilustrado e colorido. O leitor deve, deste modo, realizar uma leitura, na maioria das vezes, simultânea, localizando e/ou reconhecendo os elementos (neste caso, animais ou parte do corpo destes) representados nas abas nas ilustrações principais, as quais recriam diferentes cenários como o espaço da sala de estar, o fundo do mar, a floresta, a quinta e a selva, propondo-se um interessante exercício de discriminação visual, tão importante para o desenvolvimento de uma literacia visual. Próxima da tipologia do álbum-catálogo (Ramos, 2011), esta publicação apresenta num discurso verbal muito breve e simples, que se resume a frases do tipo interrogativo (onde se destaca apenas o recurso breve à adjetivação) que convidam os mais novos a descobrir os animais ilustrados com o auxílio das abas. Refira-se, igualmente, a presença de frases do tipo interrogativo que incitam o leitor a adivinhar qual dos animais apresenta determinada particularidade/singularidade como,



por exemplo, «que pássaro consegue voar para trás?», entre outras. A inaugurar o volume, as guardas iniciais apresentam uma ilustração de dupla página que ilustra os diferentes continentes. Nestes espaços, encontram-se abas de papel nas quais se representam alguns dos animais emblemáticos de cada continente. No final, todos os elementos ilustrados ao longo do volume encontram-se reunidos nas guardas finais, inscritos em pequenos quadrados com uma legenda nominal, permitindo, aos leitores, relembrar todos os vocábulos aprendidos. A componente pictórica é composta por uma grande diversidade de animais de representações simplificadas, apelativas, coloridas, facilmente identificáveis (sem recurso a linhas de contorno), construídas a partir de ferramentas digitais.

*Formas e Cores* (2014) apresenta uma configuração gráfica e textual semelhante ao que vimos de descrever, convidando os mais pequenos a identificar a cor de um certo elemento, a reconhecer as formas (geométricas ou não), associando-as com a silhueta/configuração de determinado elemento ou animal e a identificar o número de vértices (que o volume denomina de cantos) de cada forma geométrica, pelo recurso a abas que o leitor deve levantar. As respostas às diversas questões encontram-se escondidas por baixo das abas de papel, criando, deste modo, um jogo de descoberta, onde ora se identifica cada elemento e se apresenta o nome da respetiva forma geométrica, ora se apresenta o animal em miniatura e se identifica a cor do mesmo. A última dupla página do volume apresenta algumas manchas coloridas, acompanhadas por uma legenda referente à cor, bem como algumas formas com a legenda nominal que as identifica, tornando mais fácil a memorização dos conceitos abordados. A folha de rosto de *Formas e Cores* (2014) apresenta uma ilustração de dupla página onde surgem representadas algumas personagens infantis a brincar ao ar livre, com pequenas abas quadrangulares. Nestas, na parte superior, encontram-se recriados visualmente alguns objetos, ocultando, por baixo, uma legenda nominal, composta pela referência à forma e pela referência à cor, por exemplo, «triângulo laranja».

*Números*<sup>409</sup> (2014) é um álbum-catálogo que tematiza uma numeração de um a cinco. Neste, o leitor deverá apurar a quantidade/o número de animais, legumes, veículos, entre outros elementos ilustrados e dispostos livremente em cada ilustração (ora de uma página, ora de dupla página), e cuja resposta se esconde por baixo de cada aba (com uma legenda nominal que os identifica). Estas abas podem apresentar um elemento na parte de cima, escondendo o

---

<sup>409</sup> Na folha de rosto deste livro, surge uma ilustração de dupla página onde se representa um espetáculo de circo protagonizado por leões, ursos, palhaços, entre outros. Aí, encontram-se abas de papel nas quais se oculta o algarismo e respetiva legenda nominal que identifica o número de elementos de determinada espécie presente na imagem, como, por exemplo, três macacos, entre outros.

algarismo e respetiva legenda nominal, ou exibem, na parte superior, o algarismo e ocultam, por baixo, o elemento em causa com uma legenda, composta pelo número por extenso, seguida do substantivo que o identifica, por exemplo, «três cerejas», entre outros. Já no final, surgem alguns elementos ilustrados (já apresentados anteriormente), dispostos organizadamente (ora por ordem crescente, ora por ordem decrescente) acompanhados pelo algarismo e referência por extenso, relembrando os conceitos abordados (números) e tornando mais fácil a sua aprendizagem/memorização. A componente imagética vai dando conta de diferentes contextos espaciais distintos como a cidade, a horta o ambiente aquático, por exemplo.

No último volume desta série *Palavras* (2014), as abas alternam entre a apresentação de uma pequena parte do elemento em causa (um objeto comum na sala de aula, um animal, um objeto do contexto doméstico, um brinquedo, um veículos, entre outros), chamando, deste modo, a atenção para um pequeno detalhe/porção desse elemento (e uma vez levantada, podemos vê-lo na totalidade juntamente com a legenda nominal), e entre a representação de um objeto ilustrado na sua totalidade na parte superior, encontrando-se escondido por baixo desta a referência nominal. A criança deve, igualmente, identificar estes elementos nas ilustrações de uma ou de duas páginas que retratam uma sala de aula, uma floresta com animais, uma casa, uma cidade e uma quinta. No final, todos os elementos ilustrados que se escondem por baixo das pequenas abas de papel surgem reunidos nas guardas finais do volume, inscritos em pequenos quadrados com uma legenda nominal, permitindo relembrar todos os vocábulos aprendidos.

Segue-se a coleção «O Primeiro Dia» com os títulos *Com o Animal de Estimação* (2014), *Na Escola* (2014), *Nas Férias* (2014) e *No Médico* (2014), editados pela Europrice. Volumes de intuito, igualmente, educativo, apresentam-se como «livros adoráveis com personagens simpáticas e muitas janelas para abrir e descobrir» (sublinhado nosso que pretende chamar a atenção para esta visão aligeirada/adocicada da escrita para a infância), como se pode ler na contracapa destes volumes. Por indicação da editora, trata-se de uma série de livros para crianças maiores de três anos, consubstanciados em obras de tamanho reduzido, resistentes, de cantos redondos, cartonadas e quadrangulares. Estas narrativas protagonizadas pelo Tito (personagem plana e de comportamento previsível), de acordo com a ordem linear, com a duração de um dia, são dadas a conhecer por um narrador heterodiegético, ostentando títulos oracionais ou narrativos. Recorre-se a pequenas abas de papel de tamanhos distintos a cada

dupla página para revelar elementos escondidos que correspondem a respostas às questões direcionadas ao leitor, presentes em cada dupla página ao longo de todos os volumes.

*Com o Animal de Estimação*<sup>410</sup> (2014) um volume que corresponde a um álbum-narrativo (Ramos, 2011) e principia com a chegada do Juca, o cão do Tito (o protagonista), seguindo-se a descrição das tarefas que os dois vão realizando em conjunto, até à hora de irem dormir. Antes de dormir, o Juca (o cão) tenta apertar a pasta dos dentes para lavar os seus também, uma ação que podemos entender como um apontamento humorístico. O discurso textual é composto por frases curtas, de cariz descritivo, sendo pontuado pelo breve recurso à adjetivação. Propõe-se uma leitura simples e rápida de um relato sem recurso a estilismos sofisticados e assente em frases curtas e num vocabulário bastante acessível. A par deste discurso principal (composto por uma ação fechada e ordenada cronologicamente dentro do período temporal de um dia), surgem também algumas frases do tipo interrogativo que desafiam o leitor a descobrir a resposta que se encontra por baixo de cada aba (entre duas a três abas por página dupla). Estas podem revelar o que se esconde atrás ou dentro de algum objeto, ou onde se encontra o Juca, por exemplo, entre outras. Grande parte dos objetos ilustrados e figuras presentes nos diferentes cenários, desde o contexto doméstico até ao exterior (parque), apresentam uma legenda nominal que os identifica, dando conta do vocabulário característico de cada ambiente (uma estratégia comum em todas as obras da coleção, limitada à temática ilustrada). A componente visual, consubstanciada tecnicamente pelo recurso a ferramentas digitais, é colorida e profusamente ilustrada, seguindo de perto o narrado. A representação pictórica proposta é, em nosso entender, algo desinteressante ou pouco exigente, assemelhando-se à linguagem visual dos desenhos animados, imperando, essencialmente, uma intencionalidade didática e carecendo todos os volumes desta coleção de um cuidado literário e estético. As personagens encontram-se um pouco infantilizadas e com feições sorridentes.



Figura 193 – *Com o Animal de Estimação*, coleção «O Primeiro Dia» (2014), da Europrice

---

<sup>410</sup> Imagem retirada de [http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o\\_primeiro\\_dia-159-detail](http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o_primeiro_dia-159-detail), no dia 13-03-2018.



Figura 194 – *Na Escola*, coleção «O Primeiro Dia» (2014), da Europrice

O álbum-catálogo (Ramos, 2011) *Na Escola*<sup>411</sup> (2014) revela a cada página as atividades do Tito no seu primeiro dia na escola. Assim, as ilustrações procuram descrever, literalmente, os diferentes espaços escolares, como o corredor, a sala de aula, por exemplo, e as atividades/ações comuns nestes contextos.

Já o volume *Nas Férias* (2014), em tudo semelhante aos anteriores no que respeita à configuração, linguagem visual e discurso textual, dá a conhecer as rotinas e os sítios por onde Tito passa numas férias fora do país, desde a partida de avião até ao regresso a casa, terminando com esta personagem infantil na cama a preparar-se para dormir. Aqui, os elementos legendados prendem-se com o interior de um avião e com o contexto da praia, por exemplo.

O último destes volumes da coleção «O Primeiro Dia», *No Médico* (2014), relata a primeira ida ao médico numa consulta de rotina do Tito. O volume inicia com a chegada ao consultório. Aí, o personagem principal aguarda na sala de espera. Durante a consulta, vão sendo narrados verbal e visualmente os diversos procedimentos comuns (nomeadamente, a auscultação dos pulmões, observação da garganta, a pesagem, por exemplo). Refira-se, ainda, a abordagem humorística que pontua/retrata o momento em que o médico observa a garganta de Tito. Neste volume, o leitor, depois de questionado («o que te parece o Tito?»), e ao levantar abas onde se encontra ilustrada a cabeça do protagonista, descobre, que, por baixo desta, se esconde “um leão a rugir!» de feição/ar sorridente (o único apontamento estilístico que conseguimos assinalar nesta coleção). Trata-se de uma metáfora visual que facilmente faz rir os mais pequenos. Além do discurso composto por frases curtas, de cariz descritivo, este é pontuado,

<sup>411</sup> Imagem retirada de [http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o\\_primeiro\\_dia-159-detail](http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o_primeiro_dia-159-detail), no dia 13-03-2018.

igualmente, por algumas interpelações diretas ao leitor, como «Agora o médico examina-lhe os ouvidos. Será que o Tito ouve bem?». As abas são usadas como estratégia para ocultar o que se esconde atrás ou dentro de algum objeto ou para introduzir informações relativas aos procedimentos médicos e novo vocabulário relativo a esta profissão e à saúde.

Da coleção «A Escolinha das Janelas» fazem parte as obras *Alfabeto* (2014), *Cores* (2014), *Números* (2014) e *Primeiras Palavras* (2014) (títulos nominais), sendo da responsabilidade da editora Europrice. Na contracapa destes livros de tamanho reduzido, cantos redondos, cartonados e resistentes (de capas plastificadas e sem guardas), pode ler-se a seguinte informação: «A escolinha das janelas é uma coleção de quatro livros criados especialmente para que as crianças explorem os seus primeiros conceitos. Cada página estimula a curiosidade para abrir as janelas e descobrir as respostas certas para cada pista».

*Alfabeto*<sup>412</sup> (2014) assume-se, deste modo, como um livro de conceitos/abecedário. Cada página apresenta um conjunto de letras do alfabeto em maiúscula, coloridas e impressas sobre abas de papel amarelas (com cantos redondos, facilmente manipuláveis), que, por baixo, escondem elementos ilustrados cuja legenda nominal se inicia pela mesma letra. Ao fundo da página pode ver-se uma faixa colorida onde surgem novamente as mesmas letras em análise, agora inscritas no interior de uma estrela, bem como alguns elementos visuais acompanhados da respetiva identificação. Distribuídos pelas duplas páginas, surgem, também, alguns elementos representados isoladamente, também seguidos da legenda nominal, todos estes com referências nominais que começam pelas letras em destaque.

Encontrando-se entre os primeiros livros dirigidos aos mais pequenos pelo seu contributo ao nível da aprendizagem das letras, os abecedários seguem normalmente uma determinada matriz: «la letra destacada se associa com una imagen, generalmente de un objeto o animal cuyo nombre empieza con dicha letra, y con una palabra o frase o una estrofa rimada en la que abunde esa letra» (Sanjuán, 2015: 44). Na contemporaneidade, estes volumes têm evidenciado um maior equilíbrio entre a funcionalidade estética e/ou lúdica e didática, distinguindo-se por uma crescente componente imagética, objetos verdadeiramente ambíguos não, necessariamente, restritos a um público infantil. Deste modo, não raras vezes é possível registar-se: «recursos poéticos vanguardistas o estructuras narrativas complejas que requieren un receptor literário implicado y dispuesto a captar los juegos verbales e intertextuales o los diversos niveles de interpretación (...) la función didáctica de la imagen, subordinada anteriormente a la

---

<sup>412</sup> Imagem retirada de <http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/a-escolinha-das-janelas1-detail>, no dia 13-03-2018.

facilitación del proceso lector, ha dado paso em muchas de las obras a unas ilustraciones que adquieren protagonismo y que buscan sorprender o emocionar esteticamente al lector, com recursos como las adivinanzas visuales, las letras escondidas em la ilustración, la narración em imágenes, la intertextualidade com códigos visuales contemporáneos como el cine, el cómic, los *graffiti*, etc., a veces com estilos estéticos poco habituales em los libros infantiles, como el surrealismo o el cubismo, y con una experimentación simultánea em la disposición de las imágenes em la página y em los formatos» (*idem, ibidem*. 60).

Contudo, no volume em apreço, palavras e imagens apresentam uma interação simétrica, na medida em que texto e ilustração redundam, repetindo cada um dos códigos, simultaneamente, a mesma informação. Neste, as ilustrações, criadas pelo recurso a ferramentas digitais, são compostas por figuras contornadas, sendo bastante simples e algo monótonas, uma vez que se verifica a existência de elementos que se repetem de volume para volume da coleção, representados isoladamente (com um parco investimento criativo), sem outros elementos contextuais (somente um fundo com um padrão repetido em tons suaves).



Figura 195 – *Alfabeto* (2014), da coleção «A Escolinha das Janelas», da Europrice

Próximo, também, do livro de conceitos, *Cores*<sup>413</sup> (2014) apresenta uma cor a cada página (vermelho, amarelo, azul, verde, cor e laranja, roxo, cor de rosa, castanho, preto e branco), através da representação gráfica de animais, alimentos ou objetos, por exemplo, da cor em causa. A par destes, surgem duas abas de papel, uma com a referência nominal da cor em letra maiúscula (por baixo da qual se esconde um elemento ilustrado da mesma cor) e uma outra aba com uma frase inacabada terminada por reticências que só é completada pela palavra oculta por baixo desta, e que serve, igualmente, de legenda do elemento ilustrado. Ao fundo de cada página, surge uma tira/faixa da cor em estudo com alguns elementos ilustrados legendados. As ilustrações compostas pelo recurso a ferramentas digitais seguem o mesmo

<sup>413</sup> Imagem retirada de <http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/a-escolinha-das-janelas1-detail>, no dia 13-03-2018.

estilo do volume anteriormente analisado. Refira-se, ainda, a falta de cuidado na inserção da tipografia, uma vez que a proximidade entre as cores desta e o fundo sobre o qual é impressa dificulta a sua legibilidade em vários momentos.



Figura 196 – *Cores* (2014), da coleção «A Escolinha das Janelas», da Europrice

O numerário/livro de conceito *Números* (2014) dá a conhecer os números de um a vinte, apresentando a cada página dois números cujos algarismos estão impressos sobre uma aba de papel que, por baixo, oculta alguns elementos pictóricos em número igual ao indicado, seguidos de uma legenda nominal. Surgem, igualmente, ilustrações de tamanho superior que apresentam a quantidade indicada na aba situada acima, como, por exemplo, três bebés, cinco bolas, entre outros. Ao fundo da página, encontra-se uma faixa colorida onde surgem, novamente, os algarismos, agora inscritos no interior de uma estrela. Ao nível da componente visual, esta obra segue o referido anteriormente sobre os restantes volumes da coleção. O último livro desta série *Primeiras Palavras* (2014) apresenta em cada página um conjunto de orações incompletas (terminadas por reticências), inscritas em abas de papel laranja, cujo substantivo que as completa (normalmente, subordinado a um tema por dupla página, como a escola ou a alimentação, os brinquedos, por exemplo) se encontra impresso, acompanhado da sua representação visual. Distribuídos pelas páginas duplas surgem, ainda, outros elementos ilustrados em maior dimensão cuja legenda nominal surge ao fundo da página inscrita numa faixa colorida. Ao nível da componente visual, esta obra segue o estilo anteriormente descrito. Trata-se, em suma, de um conjunto de obras pouco estimulantes, compostas por imagens infantilizadas e demasiado tipificadas, impressas em papel lustroso aspeto que ainda vem dificultar a leitura desta coleção.

A Europrice é, também, responsável pela coleção «O meu dia a dia» (2014) composta por quatro livros *lift-the-flap* de formato reduzido, quadrangular, cartonado e resistente (capa plastificada, papel lustroso, sem guardas): *Vamos Comer!*; *Vamos Dormir!*; *Vamos Tomar Banho!* e *Vamos Vestir!*. Com um propósito educativo perceptível na indicação da editora relativa a esta coleção («com muitas janelas para te divertires enquanto aprendes»), esta é composta por títulos oracionais ou narrativos. Em cada dupla página do volume *Vamos Comer!*<sup>414</sup> (2014), um álbum narrativo (Ramos, 2011), são representadas diferentes refeições realizadas pelo protagonista (ora apenas acompanhado pelo gato, ora com outras personagens) em contextos diversos e em momentos diferentes do dia<sup>415</sup>, num discurso principal breve (algo repetitivo) e de cariz informativo, no qual se destaca o recurso à participação direta do leitor<sup>416</sup>. A componente verbal sobressai pela simplicidade, por um vocabulário acessível, sem recurso a estilismos, sendo somente de assinalar o uso pontual de palavras onomatopaicas “Nham! Nham!”. À parte deste discurso central, surgem interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo, «abre o frigorífico e descobre os vegetais que o Lucas mais gosta?», entre outros, que convidam os mais pequenos a levantar as abas de papel (inclusivamente, pela presença de setas que apontam para as referidas abas) e a descobrir a resposta que se encontra escondida. Os diversos elementos ilustrados que compõem o cenário são, maioritariamente, legendados por vocábulos nominais. As ilustrações, realizadas através de ferramentas digitais, são simples, de cores vivas e traços arredondados, com um estilo próximo dos desenhos animados, singularidades que se repetem em todos os volumes desta série. Na verdade, a componente visual afigura-se demasiado infantilizada, marcada por uma constante repetição de formas, cores e escalas/perspectivas que diminuem o desejo de virar a página.

---

414 Imagem retirada de [http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o\\_meu\\_dia\\_a\\_dia-detail](http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o_meu_dia_a_dia-detail), no dia 15-03-2018.

415 A sucessão cronológica dos acontecimentos faz-se perceber pela alternância entre pequeno-almoço, almoço, lanche, fazendo-nos crer que tudo sucede no período de um dia.

416 «Espreita atrás do quadro de ardósia e descobre o que ele vai comer amanhã ao almoço».





Figura 197 – *Vamos Comer!* (2014), da coleção «O meu dia a dia», da Europrice

O livro *Vamos Dormir!* (2014), um álbum-narrativo composto por pequenos episódios narrados alternadamente, tem por temática a representação das diferentes rotinas protagonizadas pelas crianças (a cada página surge uma ou duas crianças diferentes), antes de irem dormir, num discurso breve e de cariz informativo/descritivo (assinale-se, apenas, o breve uso de palavras onomatopaicas como “quá-quá!”, entre outras). A par do discurso principal deste álbum-catálogo (Ramos, 2011), surgem interpelações diretas ao leitor como, por exemplo, «Onde está o outro gato do irmão?», entre outros, segmentos que convidam a levantar as abas de papel e a descobrir a resposta. Grande parte dos elementos ilustrados que compõem o cenário surgem legendados. Apesar da presença de nove personagens infantis distintas nesta obra em particular, visualmente, a sua representação repete sempre os mesmos traços, pelo que, se não fosse a presença do texto que identifica cada personagem, não seria possível diferenciar em termos estéticos alguns dos actantes. Trata-se de um aspeto que, a par de outros já assinalados, torna evidente uma certa depreciação da capacidade de apreensão da criança, por via do recurso a um discurso verbo-icónico pobre, frágil e óbvio.

*Vamos Tomar Banho!*<sup>417</sup> (2014), um outro álbum narrativo retrata as diversas tarefas cumpridas pelo protagonista na hora do banho ostentando um discurso breve e de cariz informativo. A narrativa verbal e a imagética segue as características enumeradas anteriormente, sendo de acrescentar a referência a uma certa infantilização do discurso pelo uso de diminutivos como “cachorrinho”. Surgem, ainda, interpelações diretas ao leitor como, por exemplo, «De que cor é a toalha da irmã do Tomé?», entre outros, formas interrogativas que o convidam a levantar as abas.

---

<sup>417</sup> Imagem retirada de [http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o\\_meu\\_dia\\_a\\_dia-detail](http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/o_meu_dia_a_dia-detail), no dia 15-03-2018.



Figura 198 – *Vamos Tomar Banho!* (2014), da coleção «O meu Dia a Dia», da Europrice.

O último volume desta série *Vamos Vestir!* (2014) apresenta diferentes peças de roupas usadas por personagens infantis distintas (a cada página surge uma ou duas crianças diferentes), em contextos diversos (como a piscina, um dia de chuva, entre outros). Com uma estrutura semelhante à dos outros volumes da coleção, este álbum-catálogo (Ramos, 2011) é pontuado por interpelações diretas ao leitor como, por exemplo, «Em que está a pensar o cão da Sara?», entre outros, encontrando-se a resposta escondida nas abas. Os diversos elementos ilustrados que compõem o cenário são maioritariamente legendados por vocábulos nominais. Note-se a presença do vocábulo *kispo* que, na verdade, tratando-se de uma marca, seria mais adequado dar lugar a *quispo*. Em jeito de conclusão, trata-se de uma série pouco cuidada e estimulante.

A coleção «Cu-cú!», da Europrice, apresenta um formato quadrangular, reduzido adequado a mãos pequeninas (sem guardas), com cantos redondos e resistente, sendo composta por quatro volumes *Animais Selvagens* (2014), *Meios de Transporte* (2014), *Quinta* (2014) e *Viagens* (2014) (títulos nominais), dos quais transparece um propósito informativo/pedagógico, visível, aliás, na indicação da contracapa: «Em cada janela uma surpresa! Abre e aprende com elas». O conciso texto verbal destas obras (álbuns-catálogo/livros de conceitos) alicerça-se em frases do tipo interrogativo ou do tipo imperativo, presentes a cada dupla página, que incitam o leitor a descobrir o que se esconde por baixo de cada aba. Veja-se, por exemplo, entre outros, «Sabes quem está a nadar no lago?», d' *Animais Selvagens*<sup>418</sup> (2014). As abas parecem-nos demasiado pequenas e difíceis de manipular dada a reduzida dimensão destas e do pequeno orifício onde o leitor deve agarrar. Dirigida a um público pré-leitor, estas

<sup>418</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/cu-cu1-detail>, no dia 15-03-2018.

restringem-se à aprendizagem de conceitos, negligenciando a dimensão estética e limitando-se à necessidade de designar e de imitar a realidade de um modo pouco estimulante. A componente imagética em todos os títulos desta série, impressa em papel brilhante, é composta por figuras simples, de traço arredondado e contornadas por uma linha preta, de ar sorridente (inclusive o sol). Tendo por base o recurso a ferramentas digitais, a ilustração é, ainda, pontuada por vocábulos nominais que identificam grande parte dos elementos ilustrados que se prendem com o tema que dá nome ao volume.



Figura 199 – *Animais Selvagens* (2014), da coleção «Cu-cú!», da Europrice



Figura 200 – *Animais Selvagens* (2014), da coleção «Cu-cú!», da Europrice

Ainda entre os volumes editados pela Europrice, passaremos à análise de quatro títulos *A Gata Gigi e as Formas* (2014), *A Zebra Zelda e as Primeiras Palavras* (2014), *O Cão Carlos e a Escola* (2014), *O Urso Ulisses e os Números* (2014), de tamanho reduzido, quadrangular, cantos redondos, cartonado e resistente, da coleção «Aprender à janela», de propósito lúdico-didático. Trata-se de obras que ostentam títulos nominais compostos e apresentam narrativas concisas, simples e lineares, que retratam as ações da Zebra, a protagonista, num dia, desde

que acorda, toma banho, e se prepara para ir à escola, terminando numa ida ao jardim zoológico, como sucede em *A Zebra Zelda e as Primeiras Palavras*<sup>419</sup> (2014).



Figura 201 – *A Zebra Zelda e as Primeiras Palavras* (2014), da coleção «Aprender à Janela», da Europrice



Figura 202 – *A Zebra Zelda e as Primeiras Palavras* (2014), da coleção «Aprender à Janela», da Europrice

No aniversário da Gata Gigi, em *A Gata Gigi e as Formas* (2014), ilustra-se o convite ao amigo Milu, a entrega do presente da parte deste e o soprar das velas. Já o volume *O Cão Carlos e a Escola* (2014) tem por base a ida para escola do protagonista, no dia em que participou num concurso de desenho que, no final, acaba por ganhar, enquanto *O Urso Ulisses e os Números* (2014), sendo um numerário, dá a conhecer os algarismos de um a cinco (sendo que, por baixo de cada aba, se encontra um elemento ilustrado ou mais elementos em número crescente a cada virar de página). Relata, assim, os diferentes acontecimentos vividos pelo urso e/ou pelos seus amigos de um modo muito breve. Estas obras são compostas por frases simples, vocabulário acessível, sem diálogo nem grandes descrições, sem recurso a artifícios de estilo, com exceção das designações das personagens marcadas pela aliteração, como “Cão Carlos” ou “Coelho César”, por exemplo. Ao longo do discurso, é comum, a cada dupla página,

<sup>419</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/aprender-a-janela-detail>, no dia 15-03-2017.

a par da narrativa central (narrador heterodiegético), composta por várias situações-cena (Bastos: 1999), uma interpelação direta ao leitor<sup>420</sup> que o convida a descobrir o que se encontra por baixo de cada aba presente a cada dupla página. A componente ilustrativa bastante colorida (técnica digital) segue fielmente o narrado, ilustrando uma série de objetos e de elementos contextuais, muitos deles acompanhados por uma legenda nominal que permite a aquisição de vocabulário. As ilustrações não são particularmente apelativas, sendo as suas formas demasiado simplificadas, infantilizadas. Em geral, consideramos esta coleção pouco motivadora. Com efeito, talvez a única coisa que poderá despertar particularmente o interesse do leitor seja a presença de abas que ocultam e revelam informação/elementos.

Finalizamos esta nossa análise com quatro volumes da Dorling Kindersley/Texto Editores, inscritos na coleção «Bebé». Trata-se de *Animais*, *Brinquedos*, *Cores*, obras compostas por títulos nominais e *Mééé! Mééé!*, este último apresentando um título onomatopaico. Os primeiros volumes terão vindo a lume inicialmente no ano de 2014, tendo sido alvo de reedição em 2016 e a publicação *Mééé! Mééé!* em 2015. Estas obras pensadas para “bebés leitores” aproximam-se da tipologia álbum-catálogo (Ramos, 2011) e do livro informativo. Servem-se de abas de cartão para estimular a curiosidade do leitor sobre o que estará escondido por baixo destas. As referidas abas apresentam a representação visual de alguns animais (representados individualmente), substantivando-se em pedaços de cartão de formato quadrangular, facilmente manipuláveis e bem resistentes<sup>421</sup>. Atrás de cada uma destas, encontra-se um animal (um cachorro, um coelhinho, um pinguim bebé, um potro, um gatinho e um patinho), no caso do volume *Animais*<sup>422</sup>.

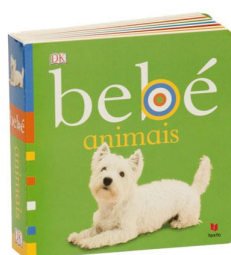


Figura 203 – *Animais* (2014), da coleção «Bebé», da DK/ Texto Editores

---

<sup>420</sup> Veja-se «Espreita o que há no carrinho de chá para o pequeno-almoço», «Descobre o que está escondido atrás do espelho», «Descobre quem está escondido atrás da cadeira», «Já sabes quem vai no carro para lhe fazer companhia?» ou, ainda, «Abre a janela e descobre o que a zebra está a fotografar», d' *A Zebra Zelda e as Primeiras Palavras* (2014).

<sup>421</sup> Trata-se de uma coleção em termos materiais bastante cuidada e bem conseguida atendendo aos potenciais leitores. Sublinhe-se, igualmente, a preocupação ecológica e social da Dorling Kindersley, através de uma chamada de atenção na contracapa para a gestão de recursos naturais e para a preocupação com a exploração de mão de obra infantil.

<sup>422</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Bebe-Animais-DK/a814256>, no dia 15-03-2018.

Em *Brinquedos*, os leitores poderão encontrar um comboio, um peixe, um palhaço, um elefante, um camião e um ursinho de peluche, todos objetos usados para brincar. Atrás de cada aba, encontra-se a reprodução visual de alguns objetos coloridos, nomeadamente um trompete, umas sapatilhas, um pato, um dinossauro, um caranguejo e uma borboleta, na obra *Cores*. O último destes títulos *Mééé! Mééé!* prende-se com o universo animal, apresentando um porquinho, uma patinha, uma vaquinha, um cordeiro, uma galinha e um pônei. Já no final destes livros, os leitores são convidados a relembrar e a repetir o nome de cada um dos elementos representados, num exercício que incita à memorização. Estes títulos distintos, ainda, pelo seu tamanho diminuto, cantos redondos, configuração quadrangular, cartonada e resistente, apresentam-se estruturados em frases do tipo interrogativo, que se dirigem intencionalmente ao leitor, presentes a cada página esquerda, e cuja resposta surge no verso de cada aba. Não obstante a brevidade da componente verbal é de assinalar o recurso à adjetivação no texto verbal, bem como a presença de palavras onomatopaicas. A componente ilustrativa ostenta uma relação de simetria com a componente verbal e é composta por cores vivas e contrastantes. Além disso, assenta na reprodução fotográfica dos elementos enumerados, tornando-os facilmente reconhecíveis e legíveis sobre fundos brancos e lisos, quase sempre acompanhados por pequenas referências onomatopaicas.

## ii) Livros extra

Segue-se, ainda, a análise, relativamente restrita, de uma seleção de obras, todas estrangeiras, no entanto, traduzidas e editadas em Portugal, e representativas da categoria em apreço.

Tomamos como ponto de partida o volume *Onde Estás Tu, Coelhoinho?* (2005), ilustrado por Stuart Trotter e composta por um título oracional. Trata-se de uma publicação cartonada e de formato reduzido e quadrangular, com cantos redondos, descrito, segundo a editora, como «um divertido livro de janelas», que pertence a uma coleção que dispõe, também, dos seguintes títulos: *Onde Estás, Porquinho?*, *Onde Estás, Ratinho?* e *Onde Estás, Passarinho?*. Arquetada a partir de um discurso assente numa estrutura dialógica, de frases curtas e baseadas num paralelismo pergunta/resposta, nesta obra a protagonista, a Raposinha, pretende saber onde se encontra o Coelhoinho, perguntando por este, em cada dupla página, aos diversos actantes com quem se cruza, nomeadamente a coruja, o Sr. Veado e o Sr. Urso. Deste modo, cada página

direita dispõe de um pedaço de cartão, de formato quadrangular, que, uma vez levantado, faz surgir um cenário *pop-up*, aberto a 90°, com uma vista frontal, no qual, segundo Jean-Charles Trebbi, «una silueta vertical de papel se sitúa a distancia del fondo por medio de una pata horizontal»<sup>423</sup>. O recurso a estas “janelas”, assim denominadas pela editora, confere profundidade à componente visual (que mantem uma relação cooperativa com o texto), alicerçada em figuras estilizadas e delimitadas a preto, por via das quais o leitor simula uma espécie de *zoom in* como se este fosse a protagonista que vai percorrendo os diversos cenários. Baseado num estimulante jogo de descoberta, onde pequenos indícios ou pistas incitam à curiosidade dos mais pequenos e à realização de inferências pelo vislumbrar dos chifres do veado atrás do arbusto, ou das orelhas do Coelho atrás de um muro de pedra, por exemplo. O discurso textual é bastante conciso, mas, ainda assim, recorre contidamente à repetição. No final, os animais da floresta descobrem o motivo da inquietação da Raposinha que, somente, pretendia que o Coelho lhe lavasse os dentes.



Figura 204 – *Onde Estás Tu, Coelho?* (2005), ilustrado por Stuart Trotter



Figura 205 – *Onde Estás Tu, Coelho?* (2005), ilustrado por Stuart Trotter

Segue-se o álbum catálogo (Ramos, 2011) *Cucu Onde Está? Olha, Espreita e Descobre* (2006), de Moira Butterfield, uma obra resistente e com abas de formato considerável, facilmente manipuláveis por leitores mais jovens, sustentado por um título oracional. Num cenário comum aos mais pequenos, que se limita às divisões da casa, uma pequena

<sup>423</sup> Informação retirada do desdobrável presente no final da obra *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales* (2012), de Jean-Charles Trebbi.

personagem infantil vai procurando os seus companheiros animais, um cão, um pato, um gato e um urso. O leitor pode assumir-se como elemento participativo desta ficção por via de abas de papel, de silhuetas irregulares e próximas dos objetos ilustrados, que se encontram tanto na margem esquerda como na direita de cada dupla página. Esta «divertida introdução ao mundo dos livros», por indicação do peritexto final e tirando partido do conhecido jogo do cucu, tão adorado pelas crianças mais pequenas, fomenta a aprendizagem de conceitos espaciais básicos e o desenvolvimento de vocabulário. A componente pictórica resume-se a figuras simples, arredondadas e coloridas facilmente identificáveis. O discurso verbal de cariz muito breve e à semelhança do anterior assenta na oposição pergunta/resposta.



Figura 206 – *Cucu Onde está? Olha, Espreita e Descobre* (2006), de Moira Butterfield

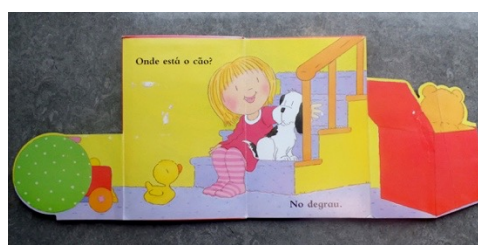


Figura 207 – *Cucu Onde está? Olha, Espreita e Descobre* (2006), de Moira Butterfield

Editada pela Civilização Editora em 2011, a obra *Cucuuu com Sons Chap! Chap!*<sup>424</sup>, de Dawn Sirett, promove, à semelhança das acima discriminadas, a curiosidade e a surpresa. Com efeito, este álbum-catálogo de título onomatopaico, destinado, essencialmente, à exploração vocabular, ao reconhecimento e à identificação de objetos e contextos comuns do quotidiano, serve-se de três pequenas abas de cartão de tamanhos diversos que se podem levantar, mecanismos presentes a cada página ímpar, para promover o jogo de desvendar ou de

<sup>424</sup> Trata-se, na verdade, de um objeto híbrido uma vez que aqui se alia a exploração conjunta do som e de abas manipuláveis, no entanto, dado que a sua leitura se processa, essencialmente, por via do gesto de levantar as abas achamos mais oportuno fazer a sua análise nesta secção.



descoberta. O discurso textual simples, pela repetição constante da questão «onde estará escondido?», convida o leitor a procurar os diversos elementos, fazendo um breve uso da adjetivação. A componente pictórica socorre-se da fotografia para apresentar objetos coloridos e reconhecíveis, com padrões variáveis sobre fundos de cores sólidas a par da apresentação, na página esquerda, de diferentes bebés num cenário ligado ao ritual do banho. De assinalar, ainda, o facto de esta obra ter como particularidade a reprodução do som do pato, do pinguim, do barco, da rã e do peixe (os elementos que o leitor deve encontrar) audível a cada virar de página.



Figura 208 – *Cucuuu com Sons Chap! Chap!* (2011), de Dawn Sirett



Figura 209 – *Cucuuu com Sons Chap! Chap!* (2011), de Dawn Sirett

Substancialmente distinto, *Querido Zoo* (2015), de Rod Campbell, é apresentado como um «clássico infantil que faz a delícia dos pequenos leitores há várias gerações em cerca de 20 países», segundo o peritexto presente na contracapa. Este pequeno álbum catálogo (Ramos, 2011), de título do tipo adjetival, ainda que, contrariamente ao que sucede neste género, ostentando ligeiras marcas de narratividade, tem por temática os animais do zoo e desenvolve-se em torno de um pedido de um animal de estimação. A cada dupla página sucede-se o envio de um novo animal, formando, assim, um conjunto composto por seres dotados de particularidades pouco adequadas à domesticação, decorrentes do tamanho ou do comportamento específico de cada espécie. O conciso discurso verbal serve-se da repetição «então, eles enviaram-se um(a)...», estratégia que facilita a memorização e/ou participação dos leitores no (re)conto, mas

também da adjetivação, distinguindo-se, assim, os diferentes animais sequencialmente expostos. A componente pictórica, jogando sinergicamente com o texto, afigura-se assente num fundo plano branco, é bastante contida e limita-se à representação da “embalagem” usada para envio, recortada sob a forma de uma aba com diferentes tamanhos e formatos, que o leitor é convidado a “abrir” (como quem realmente recebe um presente) e do animal apresentado isoladamente que se esconde por baixo da primeira. De salientar a presença de vocábulos que parecem adquirir contornos imagéticos nas ilustrações que advertem para os cuidados a ter. O volume culmina com o envio de um cão que, no final da apresentação destas propostas um tanto excêntricas, se revelou o animal perfeito.

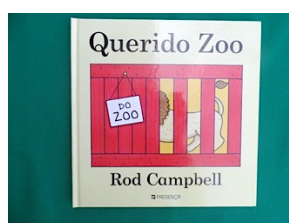


Figura 210 – *Querido Zoo* (2015), de Rod Campbell



Figura 211 – *Querido Zoo* (2015), de Rod Campbell

Encerramos com *Posso Espreitar a tua Fralda?* (2016), de Guido Van Genechten, obra que, segundo o peritexto final, se afigura «um livro tão divertido quanto útil, com abas em forma de fralda para abrir e que contribuirá para despertar a curiosidade das crianças para o uso do bacio». Este álbum-narrativo, composto por um título oracional, de páginas resistentes, apresenta um ratinho muito curioso, caracterizado por um narrador ausente, que gosta de investigar e de conhecer as coisas, que «mete o nariz em todo o lado!», e que, a certa altura, decide investigar o cocó dos outros animais, um coelho, uma cabra, um cão, uma vaca, um cavalo e, por fim, um porco. A fralda de cada um deles assume a forma de uma aba que o leitor pode levantar descobrindo, deste modo, o que se encontra no seu interior. Surpreendidos, no final, todos questionam o ratinho na tentativa de saber o motivo pelo qual a sua fralda está

limpa. Todos são surpreendidos quando descobrem que, afinal, este se socorre de um bacio, levando a que todos copiem o seu comportamento. No que respeita à componente textual, é de destacar o recurso ao diálogo e à adjetivação expressiva, a repetição constante da frase interrogativa «Posso espreitar a tua fralda?», a introdução de conceitos de numeracia pela presença da numeração de um a sete, bem como o cariz humorístico das descrições do protagonista relativamente às diversas formas dos excrementos. Destaque-se, igualmente, o dinamismo da leitura, decorrente não apenas das cadências rítmicas temporais, mas também do hiato, sugerido pelo virar da página, da disposição textual e imagética e do gesto de levantar as abas.

O recurso a esta estratégia gráfica permite animar a leitura e envolver os mais pequenos na descoberta de um tema que facilmente os desperta e faz rir. A opção por actantes animais torna mais fácil a identificação dos mais pequenos. Estes últimos são colocados lado a lado, a cada página dupla (note-se que a dobra central forma um esquema de simetria), em ilustrações coloridas (que interagem com o texto, amplificando-o) que se baseiam essencialmente na caracterização de cada animal. Estas personagens surgem representadas, centralmente, sobre um fundo maioritariamente branco, com alguns elementos contextuais que dão conta do espaço onde decorre a ação, tirando partido de texturas realizadas com recurso à pintura e a materiais riscadores e a formas planas de perspetiva simplificada. Já no final, surge uma última ilustração que reúne todos os actantes sentados no bacio, algo que permite ao leitor recordar todas as personagens introduzidas a cada virar de página, servindo, igualmente, de incentivo aos mais pequenos, levando-os a experimentar o uso deste objeto aqui apresentado como algo divertido e descomplexificado.



Figura 212 – *Posso Espreitar a tua Fralda?* (2016), de Guido Van Genechten



Figura 213 – *Posso Espreitar a tua Fralda?* (2016), de Guido Van Genechten

### **1.3. Histórias camaleónicas ou metamorfoseáveis: contributos para uma definição do livro de imagens transformáveis (*dissolving images*)**

Os volumes inscritos nesta tipologia fazem uso de estratégias gráficas que tornam possível a transformação de imagens, isto é, uma ilustração inicial dá lugar a uma imagem distinta, através do gesto do leitor, que deve puxar ou fazer girar um pequeno pedaço de papel ou fita de tecido ou, ainda, levantar pequenos pedaços de papel/cartão. Os mecanismos usados nos livros de imagens transformáveis podem assumir diferentes configurações. Deste modo, podemos dividir estes volumes em dois tipos: aqueles que se servem de discos dissolventes (*Dissolving Wheel*) e aqueles que têm por base uma janela dissolvente (*Dissolving Window*) (Sánchez, 2015). Na subcategoria dos livros que fazem uso de discos dissolventes ou «disco corredero» (Trebbi, 2012) (*le livre à disques coulissants* (Pelachaud, 2016)), encontram-se todos aqueles que apresentam ilustrações circulares compostas por duas imagens impressas em discos, sobrepostas e fatiadas em secções triangulares do mesmo tamanho. Com o deslizar de um pedaço de cartão ou de uma fita de tecido torna-se possível a visualização da ilustração que se encontra por baixo, ocultando, desta forma, a ilustração inicial que se encontrava à superfície da página.

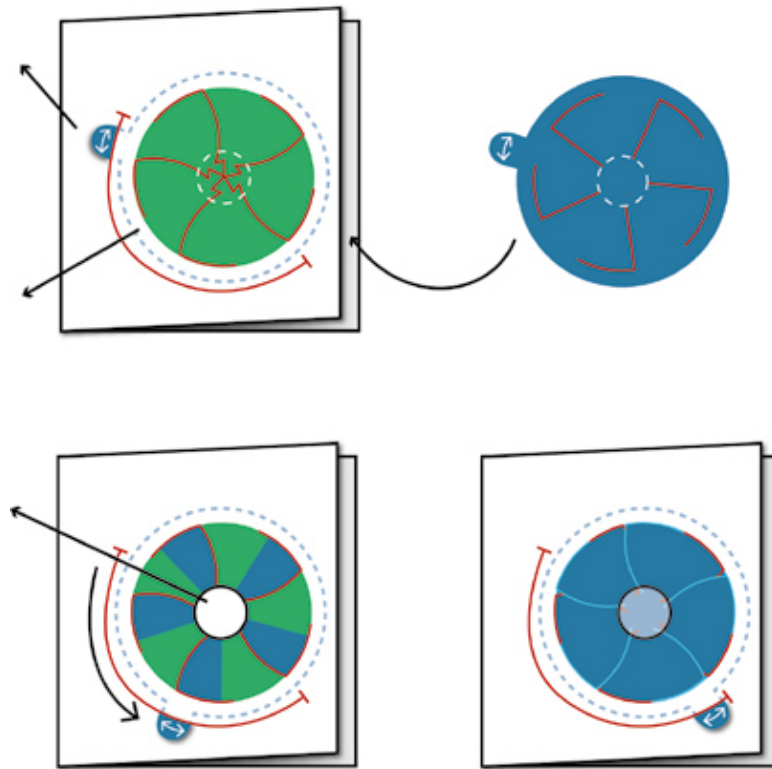


Figura 214 - Esquema explicativo do mecanismo dos discos dissolventes, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>425</sup>

Já o recurso a janelas dissolventes (*Dissolving Window*) ou *Changing Picture* (Trebbi, 2012) serve-se de «dos ilustraciones cortadas en tiras iguales o lamas (como persianas venecianas) ya sea verticales, horizontales u oblicuas, e imbricadas entre sí. Cuando se acciona el mecanismo (tirando de una lengüeta, una solapa o al voltear la página), las lamas de una imagen se deslizan sobre la otra, disolviéndose la imagen que veíamos en una nueva. (...) Cada vez que se mueve la lengüeta o el mecanismo de accionamiento, una imagen sustituye a la otra» (Sánchez, 2015: 213).

<sup>425</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 212).

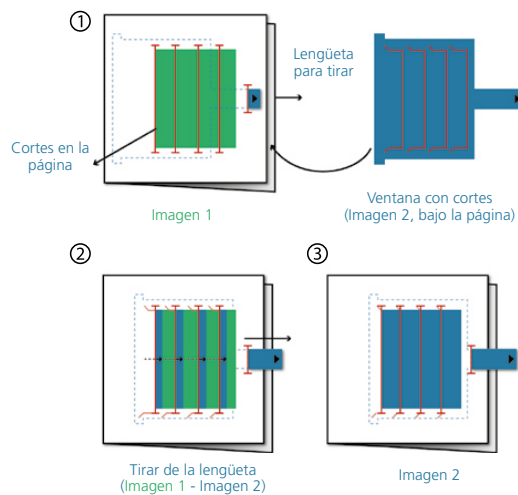


Figura 215 - Esquema explicativo das janelas venezianas, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>426</sup>

## b) Análise do *corpus* textual

### iii) Livros editados em 2014

A coleção «Adivinha Quem É!»<sup>427</sup>, da Yoyo Books, vinda a lume em 2014, é composta pelos títulos *Animais Amigos*, um título adjetival, *Animais da Quinta*, *Animais do Zoo*, ambos com títulos compostos e *Animais Espantosos*, este ostentando um título de novo adjetival, distingue-se pela apresentação das suas ilustrações distribuídas por quatro abas de papel verticais ou horizontais, todas com a mesma dimensão. Fixas a uma ilustração de base, onde, cada vez que uma destas abas/tiras é levantada (ou se abre no sentido da direita para a esquerda, ou de cima para baixo), faz surgir um novo animal, nestes cada representação é completada por uma fração da ilustração do animal anterior ou um conjunto de animais, reaproveitando-se, igualmente, parte da ilustração anterior. Trata-se de uma estratégia visual de encadeamento de imagens (próxima do *Dissolving Window*), em nosso entender, interessante, pois permite perceber algumas das semelhanças físicas entre espécies distintas, contribuindo, deste modo, para o desenvolvimento de competências ao nível da leitura de imagens e da literacia visual. Arquitetados sob a forma de álbuns-catálogo, onde cada situação narrada se mostra independente das restantes, apresentando apenas como elemento aglutinador o tema central de cada volume, que pode, por exemplo, circunscrever-se ao contexto rural da quinta, entre outros.

<sup>426</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 213).

<sup>427</sup> Contraindicada pela editora para crianças menores de três anos.

Recorde-se que, segundo Ana Margarida Ramos, os álbuns portefólio ou catálogo correspondem a «álbuns cuja estruturação não assenta em pressupostos de causalidade, mas antes na enumeração (no sentido de adição) de informações» (Ramos, 2011: 31). Estes livros quadrangulares (resistentes e de cantos redondos) apresentam a cada página esquerda um breve texto, sob a forma de quadra (de rima emparelhada), impresso numa tipografia que simula a letra manuscrita, onde se enumeram grande parte dos animais representados visualmente, salientando-se, por vezes, determinada característica de alguns deles, sendo, ainda, de assinalar o recurso à adjetivação. Em *Animais do Zoo*<sup>428</sup>, no lugar normalmente reservado às guardas finais<sup>429</sup>, surge uma ilustração de página dupla que apresenta alguns animais dentro de um recinto limitado por grades, acompanhado por um pequeno texto de estrutura rimática (sextilha), onde se descrevem alguns(mas) dos comportamentos/ações dos animais ilustrados. Note-se, ainda aqui, a presença da interpelação direta ao leitor: «Vamos ao jardim zoológico passear?». A componente pictórica centra-se na representação/caraterização, sobretudo, dos animais, inscritos sobre um cenário simplificado, mas facilmente reconhecível pelas semelhanças com o ambiente do zoo (como as grades, o aquário, por exemplo), composta por figuras simples de olhos grandes, sem contornos e em técnica digital. Em *Animais Espantosos*, incita-se diretamente o leitor a ir desvendando a informação que se encontra oculta pelo recurso às abas. Veja-se, por exemplo, o seguinte segmento: «Algures no fundo do mar,/um caranguejo vai a família visitar./ Vai andando bem devagarinho,/ quem encontra ele pelo caminho?». Cada ilustração apresenta um contexto espacial distinto, desde um cenário da natureza até a um espetáculo do circo, entre outros. Este livro está pensado para uma leitura complementar/articulada entre texto e imagem. Veja-se, por exemplo, o excerto: «No Pólo Sul que está muito gelado,/ os pinguins atravessam o oceano a nado./ Enquanto no Norte muito frio,/ os ursos polares sentem um arrepi». Deste modo, a ilustração impressa na parte superior das abas retrata o descrito no polo sul, enquanto as abas, uma vez levantadas, revelam agora os ursos do polo norte.

---

<sup>428</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Animais-do-Zoo-Yoyo-Studios/a851112>, no dia 29-04-2018.

<sup>429</sup> Refira-se que, em todos os volumes desta série, há lugar a uma guarda inicial, da qual consta o título, funcionando como frontispício, enquanto, nas guardas finais destes, se faz um breve apanhado dos animais referidos ao longo do texto ou descrição do contexto espacial em causa.

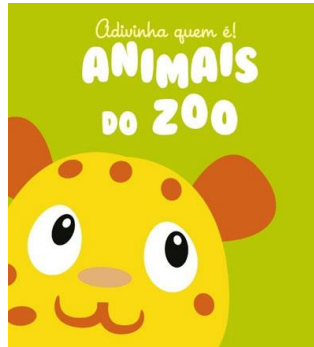


Figura 216 - *Animais do Zoo* (2014), da coleção «Adivinha Quem É!», da Yoyo Books



Figura 217 - *Animais do Zoo* (2014), da coleção «Adivinha Quem É!», da Yoyo Books

#### iv) Livros Extra

Segue-se a análise de um exemplar de um livro inscrito nesta categoria publicado pela Civilização Editora e concebido a partir da obra clássica de Beatrix Potter (1866-1943), *A História de Pedrito Coelho*, narrativa pioneira em forma(to) de álbum narrativo, publicada, pela primeira vez, a expensas próprias, em 1901, com o título *The Tale of Peter Rabbit*. A obra *Pedrito Coelho - Quem Está Escondido*<sup>430</sup> (2006), composta por um título oracional, corresponde a um álbum catálogo (Ramos, 2011), no qual se tira partido de discos giratórios que transformam a imagem numa outra, assente num evidente exercício de intertextualidade. Mais concretamente, trata-se de duas ilustrações circulares sobrepostas que partilham o mesmo centro. Ambas têm recortes em forma de fatia. Uma vez movida a fita de tecido, cruzam-se as duas imagens até que, continuando a mover-se a ilustração de fundo, anteriormente oculta, toma o lugar da ilustração superior. Cada página dupla apresenta uma ação distinta e autónoma, relativa aos vários dos actantes do texto matriz. Com interpelações diretas ao leitor,

<sup>430</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Quem-esta-escondido-Beatrix-Potter/a21692>, no dia 06-04-2018. A respeito de algumas obras recriadas a partir deste texto clássico *vide*, por exemplo, RAMOS, Ana Margarida (2018). "Do Clássico Infantil ao Livro-brinquedo: Panorâmica das Recriações de Pedrito Coelho em Portugal". *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, n°5, pp. 101-118.



esperando-se que este descubra as diferentes personagens que surgem após o puxar da fita, em cada página, deparamo-nos com diferentes cenários/ contextos como a horta, o lago, entre outros, presentes na narrativa matriz de Beatrix Potter. Trata-se de uma publicação atrativa, na qual o leitor pode descobrir ativamente factos do texto original, que peca apenas pela fragilidade, dado que a fita deve ser manuseada com cuidado para que o livro não se deteriore.



Figura 218 - *Pedrito Coelho - Quem Está Escondido?* (2006), da Civilização Editora.



Figura 219 - *Pedrito Coelho - Quem Está Escondido?* (2006), da Civilização Editora.

#### **1.4. Histórias de fazer girar: alguns elementos distintivos do livro-roleta**

Com a designação livro-roleta, referimo-nos aos volumes que se servem de um disco de papel ilustrado (que pode assumir como designações os termos *Wheel*, *Rueda*, *Disco Rotatorio* ou *Revolving Picture* (Sánchez, 2015; Trebbi, 2012)) cujo centro se encontra fixo à página «mediante un pivote o remache: mecanismo bidimensional de giro consistente en un disco de papel ubicado bajo la página base. Está unido a la rueda en su parte central mediante pestañas y a través de un orificio efectuado en la página. Este dispositivo se utiliza para girar una rueda o cualquier otro elemento pegado a él. Puede estar bajo la página base o sobre ella, y también se utiliza para accionar algún otro mecanismo, combinar la imagen de la página base con la de la ruleta, o para mostrar imágenes de la ruleta a través de ventanas troqueladas en la página base»

(Sánchez, 2015: 210). Desta forma, esta estratégia tem por finalidades a transformação da ilustração quer através da combinação de imagens, quer pelo gesto de fazer surgir, dentro numa janela recortada, imagens ocultas na página inferior, bem como provocar um efeito de movimento pelo gesto de rodar/girar um elemento adicionado (*idem, ibidem*). Recorde-se que os primeiros mecanismos de animação do livro, os *volvelles*, correspondiam a discos de papel concêntricos fixos ao centro por um arrebite (de metal, de plástico ou através de um sistema de papel) e que rodavam em torno desse eixo central e eram usados como ferramentas de cálculo, conforme referido aquando da abordagem histórica do livro-objeto (Pelachaud, 2016; Sánchez, 2015; Trebbi, 2012).

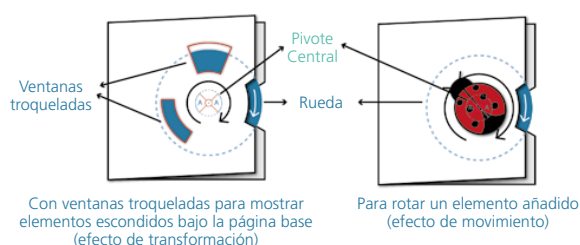


Figura 220 - Efeitos de transformação e de movimento por via do uso de roletas, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>431</sup>

### c) Análise do *corpus* textual

#### v) Livros editados em 2014

*A Corrida das Cores* (2014) e *Contar com os Animais* (2014) são dois volumes<sup>432</sup> da Euroimpala compostos por seis orifícios de configuração distinta e irregular, repetidos em todas as páginas e visíveis na capa. Assim, a cada virar de página, o número de orifícios vai decrescendo, paralelamente com a aprendizagem de uma nova cor. Nos dois volumes, de títulos oracionais ou narrativos, pode-se encontrar um conjunto de animais, no caso do primeiro título, ou alguns veículos agrupados, de acordo com a sua cor. Um destes orifícios apresenta um formato circular, correspondendo a um balão que perpassa todas as páginas, por onde se pode

<sup>431</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2012: 210).

<sup>432</sup> Segundo indicação da própria editora, contraindicados para crianças menores de três anos. Apesar de híbridos, dada a presença simultânea de perfurações, achamos mais oportuno dar a conhecer a sua análise dentro da secção dedicada aos livros-roleta, por forma a exemplificar o modo de funcionamento deste último mecanismo.

fazer surgir, com o recurso a uma roda giratória, a cor em estudo a cada página dupla, no caso de *A Corrida das Cores* ou um algarismo em *Contar com os Animais*. Estas duas obras evidenciam, portanto, um propósito essencialmente educativo (aprendizagem das cores e dos algarismos de 1 a 5). Veja-se, por exemplo, a informação presente na contracapa de *A Corrida das Cores*<sup>433</sup> (2014): «O Tito, o táxi, vai ajudar os seus amigos a conhecerem as cores. Junta-te a esta divertida aventura e participa na corrida das cores!». Com efeito, este álbum-narrativo, composto por cinco páginas duplas correspondentes a sequências narradas por encaixe, inicia com a apresentação do táxi, que, por ser “muito esperto” e saber as cores, irá ensinar, ao longo de todo o volume, as cores aos veículos com quem se vai cruzando. A cada dupla página, surge um novo veículo disposto a aprender as cores. Num primeiro momento, Tito identifica a cor desse veículo, depois, convida-o a identificar a bandeira com a sua cor e, por fim, a encontrar outros objetos semelhantes, identificando-os e nomeando as suas cores. O discurso verbal alicerça-se sobretudo no diálogo, sendo ainda marcado pela repetição intencional de algumas falas, por forma a facilitar a memorização. O volume encerra com uma corrida entre todos os veículos anteriormente apresentados. O leitor é convidado a repetir/recapitular as cores: «Repete: “O Tim é um trator verde.” O que mais encontras verde? Diz o nome da cor e do objeto. Vermelho, azul, verde, amarelo, cor-de-laranja – encontra as bandeiras e os corredores». Já em *Contar com os Animais*<sup>434</sup> (2014), o chimpanzé Coco tenta ensinar os números de um a cinco aos vários animais que vai encontrando: primeiro o Buu, “o elefante-bebé”, depois, os pandas Pip e Pop, os hipopótamos Hipo, Harpa e a Huri, os leões Leo, Lulu, Lia e Lucie, e, por último, os macacos Mané, Madá, Mick e Mia. O leitor é convidado a ajudar os animais que se vão somando a esta obra a cada virar de página e que passa por resolver o desafio proposto pelo chimpanzé, ou seja, encontrar os balões distribuídos pelas ilustrações nos quais estão inscritos os algarismos. A componente verbal é composta sobretudo por diálogos, mas também por interpelações diretas ao leitor, como «Conta os leõezinhos. Diz: “4 leõezinhos.” Que outros animais são também 4? Diz o número e os seus nomes». A componente verbal revela-se um pouco repetitiva e pouco cuidada, tendo por base um discurso infantilizado e marcado pelo uso de diminutivos. São apenas de assinalar o recurso à aliteração (nas referências nominais das personagens) e à adjetivação. Trata-se de álbuns profusamente ilustrados nos quais se retrata alguma da diversidade animal que povoa a selva e o deserto, por exemplo, no caso de *Contar*

---

<sup>433</sup> Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/130892/a-corrída-das-cores>, no dia 01-05-2018.

<sup>434</sup> Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/130520/contar-com-os-animais>, no dia 01-05-2018.

*Com os Animais* (2014). Contudo, torna-se algo difícil a leitura das imagens compostas por elementos coloridos e não contornados. Marcados por uma simplicidade compositiva excessiva, as ilustrações seguem um estilo comercial e estereotipado, próximo dos desenhos animados (técnica digital), aspetos que denotam um parco investimento estético, facto evidente, se atentarmos, ainda, ao número de elementos repetidos, por exemplo, não havendo o cuidado pela representação distinta/ algo diferenciada, numa perspetiva diferente dos vários exemplares de cada espécie. Em termos formais, trata-se de uma série impressa no formato horizontal, cartonada e resistente, que exclui a presença de guardas. Verifica-se uma sobreposição total de conteúdos visuais e textuais nestes dois livros, assentes numa relação de simetria e redundância pouco enriquecedora, pobre em desafios linguísticos e visuais.



Figura 221 - *A Corrida das Cores* (2014), da EuroImpala



Figura 222 - *A Corrida das Cores* (2014), da EuroImpala



Figura 223 - *Contar com os Animais* (2014), da Euroimpala



Figura 224 - *Contar com os Animais* (2014), da EuroImpala

### i) Livros Extra

Atendendo à existência de outros volumes de natureza híbrida, que analisaremos mais adiante, que contam com discos giratórios ou roletas editados em 2014 (ano respeitante às publicações do nosso *corpus*) suficientemente representativas do modo de funcionamento desta estratégia visual, achamos desnecessária a inclusão de obras vindas a lume fora desse período temporal nesta secção.

### 1.5. Histórias recortadas/fragmentadas: singularidades do livro recortado e/ou perfurado

A tipologia dos livros “perfurados” (que Gaëlle Pelachaud (2016) apelida de *livre à trou*) já fora objeto de uma breve análise pela estudiosa Sara Reis da Silva, publicada no volume, editado em 2017 e organizado por Ana Margarida Ramos, intitulado *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Neste breve estudo, a autora define estes volumes como aqueles que dimanam do «recurso gráfico a cortantes, ostentam um ou diversos buracos, furos, orifícios, brechas ou aberturas no seu papel/nas suas páginas, espaços “vazios” ou “ocos” que permitem espreitar, fazer aparecer ou descobrir» (Silva, 2017: 44). Jean-Charles Trebbi inscreve estes volumes com *agujero* no grupo dos sistemas planos (bidimensionais) e entende-os como um «sistema de páginas recortadas que pueden incluir orifícios, ventanas practicables o simples recortes»<sup>435</sup>. Na verdade, esta tipologia decorre de uma categoria mais vasta que tem por base a técnica do recorte (*die-cut* ou *cut-out book*), livros que,

<sup>435</sup> Informação disponível no desdobrável da obra de Jean-Charles Trebbi, *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales* (2012).

como afirma Sara Reis da Silva (2017), gozam de uma vasta tradição no universo editorial para a infância e que apresentam «perforaciones en la página con una forma determinada, que dejan ver, a modo de ventana, parte de la imagen de la página a la que queda superpuesta. También pueden ser cortes con formas determinadas en los bordes de las páginas» (Sánchez, 2015: 211). Entre os volumes que fazem parte da História da literatura para a infância com uma sucessão verbo-discursiva que se aproxima do modelo habitual dos livros recortados e/ou perfurados, Sara Reis da Silva (2017) enuncia algumas obras publicadas ao longo do século XX, designadamente, *The Hole Book* (1908), de Peter Newell (1862-1924); *The Book about Moomin, Myrble and Little My* (1952), de Tove Jansson (1914-2001); *Nella Notte Buia* (1952), de Bruno Munari (1907-1998) (*Na Noite Escura*, editado em 2011 pela editora Bruuaá); *The Very Hungry Caterpillar* (A lagartinha muito comilona) (1969), de Eric Carle (1929-); *Le Petit Roi des Fleurs* (1991), de Květa Pacovská (1928-); *Histoire d'une Larme* (2000) e *Bruits du Vent* (2004), de Katsumi Komagata (1953-); *Little Mouse's Big Book of Fears* (2007) (*O Grande Livro dos Medos do Pequeno Rato*, editado em 2010 pela editora Livros Horizontes) e *Again!* (2011) (*Outra Vez!*, editado em 2011 pela editora Livros Horizontes), de Emily Gravett (1972-), e, por fim, *Estranhões & Bizarrocos (estórias para adormecer anjos)* (2000), de José Eduardo Agualusa (1960-) (ilustrado por Henrique Cayatte). Neste sucinto inventariado, torna-se evidente o modo como os aspetos relativos a elementos perfurados como o formato, a dimensão e mesmo a disposição na página revelam um papel significativo na construção de uma mensagem, não raras vezes, de cariz narrativo (Silva, 2017).

Os livros perfurados caracterizam-se essencialmente por uma dimensão lúdica que resulta, sobretudo, de um apelo constante ao jogo de procura e de descoberta que, inevitavelmente, acarreta uma mudança das condições habituais de leitura que, na sua essência, corresponde a uma estratégia de amplificação de sentidos e à focalização ou *zoom in* (*idem, ibidem*). Resumidamente, como demonstra Sara Reis da Silva, «resultando, em larga medida, de um engenhoso *design*, discurso visual e discurso verbal, indissociáveis, articulam-se, ainda, sinergicamente com espaços perfurados, produzindo uma pluralidade de efeitos: estéticos, lúdicos, narrativos, entre outros. Janelas multiformes (circulares, retangulares, quadrangulares, etc.) e/ou de dimensões distintas que convidam a espreitar e incitam a voltar a página, buracos que completam a representação visual e textual, orifícios concêntricos que orientam o olhar para detalhes de uma particular configuração espaciotemporal, brechas que possibilitam saber mais sobre as personagens ou sobre a própria ação, enfim, espaços 'vazios'

ou ‘ocos’ com funcionalidades múltiplas dotam os volumes perfurados de um cariz desafiador e estimulam a curiosidade do leitor» (*idem, ibidem*: 53).

Acrescentamos a esta tipologia uma subcategoria, em concreto a dos livros-máscara<sup>436</sup> (*idem, ibidem*). No caso particular destes livros, «os espaços vazios circulares destinam-se a ser literalmente preenchidos ou completados pelos olhos do leitor que, assim, ganha novos rostos, oferecidos pela publicação» (*idem, ibidem*: 52-53). A título exemplificativo refiram-se os volumes *Caras Divertidas – Monstros*, *Caras Divertidas – Vamo-nos Mascarar* e *Caras Divertidas – Na Quinta*<sup>437</sup> ou *Caras Divertidas – Na Selva*, todos da autoria de Jannie Ho e editados, em 2013, pela Editorial Presença.



Figura 225 - *Caras Divertidas – Na Quinta* (2013), de Jannie Ho

A referida estudiosa inclui, ainda, nesta subcategoria a obra *Le Livre avec un Trou*<sup>438</sup> (2011), de Hervé Tullet, editado pela Bayard Jeunesse, pelo facto desta incitar o leitor a integrar fisicamente o livro, ocupando os seus espaços vazios (*idem, ibidem*).



Figura 226 - *Le Livre avec un Trou* (2011), de Hervé Tullet

<sup>436</sup> Sobre esta subcategoria em particular, *vide*, por exemplo, SILVA, Sara Reis da (2019). "De la lectura al mundo de la imaginación: aproximaciones al libro-máscara". SALA, Rosa Tabernero (ed.) (2019). *El Objeto Libro em el Universo Infantil: La Materialidad em la Construcción del Discurso*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 45-56.

<sup>437</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/caras-divertidas-na-quinta-jannie-ho/14734055>, no dia 18-04-2018.

<sup>438</sup> Imagem retirada de <https://www.amazon.fr/livre-avec-trou-Herv%C3%A9-Tullet/dp/2747035948>, no dia 18-04-2018.

#### d) Análise do *corpus* textual

##### ii) Livros editados em 2014

Analisemos, agora, os volumes da coleção «Histórias de Animais», narrativas traduzidas por Maria Gomes, uma série publicada em 2014 que conta com os títulos *A Gata Brincalhona*, *A Vaca Simpática*, *O Cavalo Maroto* e *O Leão Preguiçoso*. Estes pequenos volumes de tamanho reduzido e resistente, sustentados por títulos adjetivais, apresentam todas as páginas recortadas de silhueta irregular. Na margem superior contam, ainda, com duas saliências sob a forma vértices que não nos parecem particularmente seguras numa leitura autónoma dirigida a pré-leitores. Assim, exige-se uma mediação adulta na leitura destas obras sempre que se trata de leitores bebés ou de crianças mais pequenas. Nestes volumes, os recortes irregulares da margem de todas as páginas servem apenas como elemento diferenciador face ao formato *standard* do livro infantil, não acrescentando, portanto, nenhum valor semântico à obra.

Próximos da tipologia do álbum-narrativo, estes volumes assentam num discurso simples, sem recurso a estilismos, onde se regista somente um breve uso da adjetivação e de referências onomatopaicas. No que respeita à componente imagética, esta segue de perto o narrado, sendo composta por ilustrações de dupla página coloridas de técnica digital (sem contornos) de figuras simplificadas e num estilo próximo dos desenhos animados (comercial), que não trazem nada de inovador. As capas destas obras são pontuadas pela aplicação de verniz com brilhantes em alguns dos elementos ilustrados e, inclusivamente, na própria tipografia do título, sendo todos os volumes impressos em papel lustroso. Com uma estrutura linear e simples, *A Gata Brincalhona*<sup>439</sup> dá a conhecer uma pequena gata, a Sissi, que decide subir a uma árvore, prevendo usar uma escada para descer. Contudo, a escada cai e ela não consegue descer sozinha. Com a ajuda dos amigos que empilham alguns objetos, a protagonista consegue descer. O volume encerra com o agradecimento aos amigos. Já *A Vaca Simpática* retrata um piquenique organizado pela protagonista, a vaca Clara. Cada dupla página dá a conhecer um animal (senhora Linda, uma ovelha, a cabra Maria e o galo Pedro) que se junta a Clara e ao seu bezerro. Assinale-se a presença do diálogo entre Clara e os restantes actantes. O volume fecha com a concretização do piquenique. *O Cavalo Maroto* inicia com a apresentação do cavalo Henrique, animal que gostava de correr pela quinta, mas que se encontra perdido, pedindo ajuda a um macaco para regressar. Cada dupla página conta com a introdução de um

---

<sup>439</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/historias/historias-de-animais-detail>, no dia 29-04-2018.



novo animal (mamã girafa e um canguru) que o vão ajudando, fornecendo-lhe indicações sobre a direção a seguir para chegar à quinta. O desfecho positivo passa pela chegada à quinta, onde o aguardam a vaca Berta, bem como alguns animais impressionados com a sua capacidade de saltar. Por último, *O Leão Preguiçoso* dá a conhecer a indignação dos animais da selva ao verem o seu rei, o leão Xavier, a dormir. Assinale-se aqui a interpelação direta ao leitor: «Quem os protegeria se os caçadores os atacassem?». Vendo o leão cada vez mais preguiçoso, os restantes animais decidem organizar uma corrida, na qual o leão participou. Dias depois, o protagonista fica toda a noite acordado juntamente com os amigos, que permanecem junto a uma fogueira «a contar piadas e a fazer jogos junto ao lume». Quinze dias depois, os animais declaram o macaco o vencedor de um concurso para apurar o melhor trepador. O volume encerra com a satisfação dos animais que, contentes, observam o seu rei que acordara bem cedo, em resultado das atividades organizadas por eles. Variando entre o contexto espacial doméstico (jardim), a quinta ou a selva, as ações são narradas por um narrador não participante (focalização externa), de qualidade estético/literária bastante duvidosa inclusivamente pela mistura, no mesmo volume, de actantes animais selvagens e domesticados. Compostos por um discurso verbo-icónico assente numa relação de redundância, as ilustrações parecem resumir-se a um exercício rápido e simples de copiar e colar imagens muito semelhantes, manipuladas digitalmente<sup>440</sup>, uma prática muito aquém das reais competências do leitor infantil (aliás, uma característica que temos vindo a observar nas várias publicações da responsabilidade da editora Europrice).



Figura 227 - *A Gata Brincalhona*, da coleção «Histórias de Animais», da Europrice

---

<sup>440</sup> Refira-se, igualmente, o pouco cuidado na inserção do texto, colocado sobre elementos que interferem com a legibilidade, por exemplo.



Figura 228 - *A Gata Brincalhona*, da coleção «Histórias de Animais», da Europrice

Em 2014, a Editorial Presença trouxe a lume a obra *No Meu Coração Pequenininho*<sup>441</sup>, de Jo Witek, cujo título oracional incita, desde logo, a curiosidade do leitor.

Com papel resistente esta obra apresenta a cada página um orifício com a forma de um coração cujo tamanho vai diminuindo, à medida que avançamos na leitura. Num discurso autodiegético (discurso direto), narrado pela voz de uma personagem infantil feminina, faz-se uma incursão pelas emoções e os sentimentos da criança que variam a cada virar de página, e que passam pela alegria, pela raiva, pela tristeza, pelo medo, entre outros. O discurso, de estrutura rimada, é composto por um vocabulário simples e cuidado, pontuado pelo recurso a estilismos<sup>442</sup>, acompanhado por uma narrativa visual substanciada em duplas páginas, coloridas a lápis de cor, combinadas com o grafite, que dá forma à protagonista, cujos sentimentos são exteriorizados sob a forma metafórica de um globo, de um balão, entre outros, sobre um fundo branco e liso. Trata-se de um registo visual da responsabilidade de Christine Roussey. O discurso vivo faz, ainda, uma apologia ao valor da amizade, sendo, igualmente, marcado por interpelações diretas ao leitor como: «Será que as feridas da amizade se curam com beijinhos?», ou «Vejam! Como cresceu o jasmin!...», «E a surpresa, o que será?», ou ainda «Consegues vê-lo?». Note-se o uso de expressões idiomáticas como «lágrimas de crocodilo». Este álbum poético pode ser um interessante instrumento na aprendizagem da educação emocional e no conhecimento da personalidade. Por via deste, a criança toma consciência das emoções e

441 Não recomendado pela editora para crianças menores de três anos. Imagem retirada de <https://www.presenca.pt/livro/no-meu-coracao-pequenino/>, no dia 08-04-2018.

442 Como, por exemplo, a comparação («suave como a espuma», «prende-se como um pompom», «sou como uma bomba prestes a explodir»), a anástrofe («é um jardim secreto o meu coração», «por vezes é um sol, o meu coração, e até me ofusca a visão»), a metáfora («o meu coração é um tesouro que muda de cor consoante o meu humor», «pequeno floco redondo e ligeiro», «é um gigante de gelo que ocupa tudo e me impede de respirar»), a personificação («quando o meu coração é corajoso até asas me dá», «o meu coração cospe fogo», «o meu coração está partido», «o meu coração está pesado e cinzento», «o meu coração arde em fogo de alegria» e «o meu coração vive numa cabana no alto de uma árvore entre os ramos»).

sentimentos metaforizados em formas e cores variadas. O recurso a perfurações em forma de recorte, decrescente, a cada virar de página, torna possível ao leitor conhecer o coração da protagonista, camada a camada, gozando, em cada página, de conteúdos semânticos distintos, de acordo com os sentimentos experienciados pela personagem principal. Por exemplo, quando esta sente medo, o coração recortado surge como parte da figura de um lobo, mas, quando esta se sente magoada, o recorte pertence a uma cruz vermelha com ligaduras, dando conta da sua fragilidade.



Figura 229 - *No meu Coração Pequeno* (2014), de Jo Wittek

Segue-se a análise da coleção «Pequenos Contos», da editora Europrice, composta pelos títulos *A Bela Adormecida*, um título adjetival, *Cinderela*, *Os Três Porquinhos*<sup>443</sup> e *Pinóquio*, estes últimos, substantivados em títulos nominais. Estas obras apresentam um formato reduzido, cartonado, resistente e recortado por forma a mimetizar a silhueta de um castelo/palácio (*A Bela Adormecida* ou *Cinderela*) ou uma casa (*Os Três Porquinhos* ou *Pinóquio*), algumas das quais com vértices pontiagudos que não oferecem muita segurança quando se trata de leitores mais pequenos. Todas as páginas destes livros (inclusivamente a própria capa) encontram-se perfuradas, deixando antever parte da ilustração da dupla página seguinte, sabendo o leitor de antemão um pouco mais da própria ação, avançando de imediato com hipóteses interpretativas. Trata-se de revisitações destes contos sobejamente conhecidos, um exercício de intertextualidade, aliás, evidente pela indicação presente na contracapa de cada uma destas publicações: «Vem conhecer ou relembrar as histórias desta fantástica coleção. Quatro histórias intemporais». Estes volumes encontram-se estruturados a partir de uma componente visual composta por figuras algo estáticas e curvilíneas, realizadas com recurso a ferramentas digitais,

<sup>443</sup> Não nos foi possível encontrar um exemplar do livro *Os Três Porquinhos* durante a nossa investigação por se encontrar esgotado.

de natureza infantilizada (de estilo “comercial”), que denotam, portanto, pouco investimento gráfico e uma relação de redundância relativamente ao texto. Cada virar de página implica um avanço na narrativa simples, linear e bastante resumida/simplificada, alterando a dimensão espaço-temporal, relatada por um narrador ausente e num discurso indireto. Estas reescritas adocicadas socorrem-se pontualmente da adjetivação, não se registando o uso de artifícios de estilo. A tipografia apresenta um tamanho muito reduzido e uns caracteres demasiado curvilíneos e impressos sobre fundos, por vezes, demasiado escuros, aspetos que dificultam a sua legibilidade. A abertura d' *A Bela Adormecida* dá a saber que um rei e uma rainha tiveram uma menina ao fim de muito tempo, e que, para celebrar tal feito, organizaram uma festa, para a qual convidaram doze fadas. No final da festa, surge a décima terceira fada que lança uma maldição sobre a bebé, profetizando que, ao seu décimo sexto aniversário, se vai picar num fuso e vai morrer. Completados os dezasseis anos, esta fada, disfarçada de velhinha, pica-lhe o dedo, fazendo com que caia no chão. Por intermédio das doze fadas, todo o reino cai num sono profundo durante um longo período, do qual todos acordam, somente, por via do beijo<sup>444</sup> que um príncipe dera à princesa. O volume encerra com um desfecho positivo que passa pela união destas últimas personagens. O *incipit* de *Cinderela* dá a conhecer as protagonistas, as meias-irmãs e a madrasta esclarecendo ainda que estas últimas obrigavam Cinderela a trabalhar constantemente, e que, ao contrário, delas a protagonista não poderia ir ao baile no palácio. Por intervenção da figura adjuvante, a sua fada-madrinha<sup>445</sup>, Cinderela vai ao baile onde dança toda a noite com o príncipe. Ao chegar a meia-noite, a protagonista sai apressadamente pelas escadas, seguida por este último, acabando por perder um sapato de cristal. No dia seguinte, descobre-se que o sapato pertence a Cinderela que, no final, se casa com o príncipe. No caso d' *Pinóquio*<sup>446</sup>, o livro inicia com a apresentação do Gepeto (um fabricante de marionetas) e do boneco que este criara e a quem chamara Pinóquio. Esta personagem começa a ir à escola, mas, pelo caminho, encontra um teatro de marionetas onde atua e recebe em troca umas moedas. No regresso a casa, encontra uma raposa e um gato que lhe tentam roubar as moedas. Estes só não conseguem extorquir-lhe as moedas, porque a fada azul os impediu. Contudo, Pinóquio junta-se,

---

<sup>444</sup> Que, de acordo com António Barreto (2002), não consta na narrativa matriz de 1697, de Charles Perrault, enquanto que a inliniação da rainha mãe por ser ogresa e comer dois netos e a própria protagonista, não chega a ser relatado, ficando-se pelo casamento dos dois.

<sup>445</sup> Note-se que, enquanto Perrault opta pela introdução repentina desta personagem adjuvante, que nos remete para a figura da mãe morta de acordo com Bettelheim (2011), 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, Borralheira 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).

<sup>446</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/historias/pequenos-contos-detail>, no dia 08-04-2018, versão simplificada do texto original *Le aventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881), de Carlo Collodi.

de seguida, a um circo, onde se aleija e fica coxo, sendo atirado pelo dono ao mar. Já desmaiado, é engolido por uma baleia e, quando volta a recuperar os sentidos, encontra o pai também no estômago do animal. Depois de escaparem da baleia, regressam a casa e, como Gepeto estava doente, Pinóquio fica acordado para arranjar dinheiro para os tratamentos. No final, a fada azul aparece e transforma-o num menino de verdade «e muito bonito porque ele tinha agido com grande bravura».



Figura 230 - *Pinóquio* (2014), da coleção «Pequenos Contos», da Europrice



Figura 231 - *Pinóquio* (2014), da coleção «Pequenos Contos», da Europrice

### iii) Livros Extra

Iniciamos com a releitura de um livro recente (2016) que poderá ser incluído na categoria dos “livros perfurados”. Trata-se de *O Meu Pequeno Mundo – Pai*<sup>447</sup> (2016)<sup>448</sup>, de Jonathan Litton, obra de título oracional. Este volume, evidenciando características do álbum narrativo, assenta num monólogo protagonizado por diferentes filhos que se dirigem aos seus pais, recompensando-os constantemente pelas atividades realizadas. Trata-se de uma inversão de papéis, capaz de deliciar e divertir o leitor, que aqui vê, por exemplo, um pequeno pinguim congratular o seu pai por este o ter ensinado a patinar. O livro assume um formato quadrangular

<sup>447</sup> Imagem retirada de <http://www.bulhosa.pt/livro/meu-pequeno-mundo-pai-o-jonathan-litton/>, no dia 08-04-2018.

<sup>448</sup> Do mesmo ano, damos conta da existência de um outro volume semelhante *O Meu Pequeno Mundo – Mãe*.

(19x19 cm), apresenta os cantos redondos e está impresso em papel cartonado. No que respeita à componente gráfica, o livro encontra-se perfurado. Assim, ao longo do volume, vemos um recorte em forma de estrela que vai diminuindo o seu tamanho a cada página e assumindo diferentes significados ao longo do discurso verbal e imagético, podendo ser um troféu que o filho dá ao pai chita por este ter ganho uma corrida, ou «uma estrela do mar profundo» que o pai hipopótamo recebe por ter ensinado o filho a mergulhar, entre outras correspondências. Apesar de, maioritariamente, a estrutura se basear em episódios sucessivos com uma certa autonomia, no final, o livro recorre às personagens com que iniciou o discurso para concluir, que independentemente de todos os seus presentes, o seu pequeno leão é a sua estrela favorita. No que respeita à componente pictórica, o volume serve-se de imagens muito coloridas, de figuras estilizadas e de grandes dimensões, realizadas digitalmente.



Figura 232 - *O Meu Pequeno Mundo – Pai* (2016), de Jonathan Litton.

## 2. SISTEMAS TRIDIMENSIONAIS

### 2.1. **Histórias que saltam do livro: breves apontamentos sobre o livro *pop-up*, do livro-teatro e do livro-cenário**

Os livros *pop-up* correspondem a volumes que apostam em elementos ou estruturas de papel mais ou menos complexas, ativadas automaticamente ao abrir da página, quer por via da manipulação direta do leitor, quer através de um outro mecanismo (tira de papel, por exemplo), e que se elevam sobre as páginas do livro (Sánchez, 2015). Nestes casos, «la apertura de la página produce la energía necesaria (energía cinética) para que esta estructura tridimensional autoeréctil se despliegue, volviendo a sua condición plana al cerrarla» (*idem, ibidem*: 214).

Estes mecanismos podem construir-se a partir de uma única peça ou com recurso a pedaços de papel (ou outros materiais) adicionados, dispostos paralelamente ou em ângulo relativamente à dobra central do livro (*idem, ibidem*). Com efeito, «los plegados paralelos y en ángulo constituyen las estructuras básicas fundamentales de muchos de los mecanismos, desde las que evolucionan y se desarrollan hacia las composiciones más complejas. Dependiendo de las técnicas, la tridimensionalidad se consigue abriendo el libro en un ángulo de 90° o 180°» (*idem, ibidem*. 214). Estas obras caracterizam-se, regra geral, pela primazia de uma fruição estética, decorrentes da tridimensionalidade e do movimento, em detrimento da sua componente interativa (*idem, ibidem*).

A partir dos anos 90, os livros-objeto voltam a suscitar o interesse do público-adulto, precisamente no seguimento da publicação de um grande número de livros *pop-up*, cuja produção, nos dias de hoje, provém de países como China, Tailândia, Malásia e outros do este asiático, uma preferência que se prende, essencialmente, com o recurso a mão de obra mais barata, que permite um menor custo de produção e que torna possível, conseqüentemente, que o livro chegue ao leitor a preços mais acessíveis. Marta Sánchez propõe a divisão da categoria dos livros tridimensionais (3D) em duas subcategorias, isto é, os livros *pop-up* de uma peça e aqueles compostos por múltiplas peças.

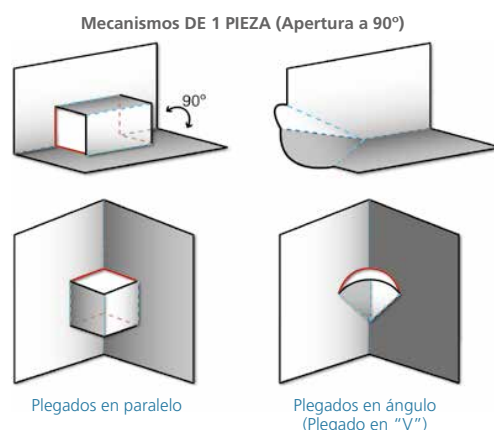


Figura 233 - Pop-up de uma peça, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>449</sup>

Os primeiros correspondem ao mecanismo tridimensional mais básico. A figura é constituída por cortes e dobras, a partir da própria página base, sem adição de outras peças de

<sup>449</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 214).

papel, que se montam de forma paralela à espinha da página ou em ângulo (dobrado em V) e pressupõem uma abertura do livro a 90° (Sánchez, 2015). Como afirma a referida estudiosa, «Un ejemplo de ésto, son los antiguos libros teatrillo a 90° o “Scenic book”, que reproducen escenas utilizando media página como base o suelo y la otra media como pared de apoyo de las piezas. La doble página se transforma en “escenario” mediante una construcción con múltiples cortes y plegados de la página, que se despliegan al abrir el libro en 90°, quedando paralelas y perpendiculares a la página vertical (pared) y a la que queda horizontal (suelo)» (*idem, ibidem*: 215). Com efeito, o livro-teatro socorre-se de *pop-ups* de uma única peça, combinados com *layered pop-ups*, dobrados em V, passíveis de uma abertura a 180° ou a 90°, existindo, no entanto, um maior número de exemplares de formato horizontal, com a abertura a 90°. Quando observado de frente, a componente imagética goza de um efeito de profundidade. Trata-se de uma técnica distintiva das obras do arquiteto checo Vojtěch Kubašta (1914-1992), autor ao qual já nos referimos, que assinou de mais de cento e vinte livros *pop-up*. De acordo com Marta Sánchez, este ilustrador «utilizaba un simple método de cortado y contraplegado de la página, un efecto simple y económico con el construía la escena entera sin necesidad del pegado» (*idem, ibidem*: 67). Os livros-teatro de 180° requerem a abertura total da página dupla onde se retrata um cenário composto por múltiplos planos paralelos, que conferem profundidade à ilustração, regra geral «plegados en “V” añadidos o planos paralelos entre sí y paralelos también a las páginas del libro» (*idem, ibidem*: 197).

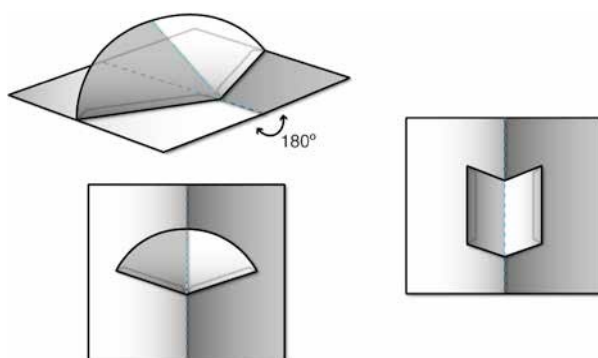


Figura 234 - *Pop-up* de peças múltiplas (abertura a 180°) com dobra em “V” ou dobrados paralelamente, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>450</sup>.

De natureza, igualmente, tridimensional são, ainda, os livros-cenário, objetos cuja designação remonta a um cenário de teatro, alguns dos quais com fundos intercambiáveis, uma

<sup>450</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 215).



vez que se trata de volumes «decorados compuestos por distintas capas alineadas una detrás de otra y generalmente unidas entre sí, entre las que se ubican los personajes que ilustran el relato. A medida que se despliega la escena, el lector se convierte tanto en audiéncia como en dramaturgo, responsable de la observación de los detalles ilustrativos y del desarrollo de la acción sobre el escenario» (*idem, ibidem*: 198).

No segundo grupo, o dos livros *pop-up* de múltiplas peças, encontram-se aqueles livros que se constroem pela adição de outras peças de papel, presas ou encaixadas (paralelamente ou em ângulo) à página base ou a outra forma que atue como base. Estas figuras tridimensionais observam-se sempre com o livro aberto a 180°. Neste último grupo, encontram-se, de acordo com Marta Sánchez (2015), a maioria dos mecanismos tridimensionais, isto é, os *V Fold*, os *layered pop-ups*, as figuras tridimensionais geométricas, as peças de papel em forma de arco ou abóbada, a “bisagra” (*idem, ibidem*) ou mecanismo tridimensional rotativo e, por fim, as *sliceforms*.

Um dos recursos mais comuns nas obras de potencial receção infantil passa pela dobra em V, que se resume a um pedaço de papel dobrado em duas partes (não necessariamente iguais) e unidas às páginas do livro em ângulo, formando um V cujo vértice coincide com a dobra central do volume, uma estratégia simples que cria um efeito de grande impacto visual, quando usado como base sobre a qual são adicionadas outras peças. Os *layered pop-ups* correspondem a peças de papel ou planos de imagens (horizontais ou verticais) criados a parte, dobradas em duas partes, a partir da dobra central do livro e fixas sobre peças subjacentes (ocultas), sendo estas últimas colocadas a distâncias distintas e perpendicularmente às páginas do livro. Estes últimos funcionam como pés ou uma mesa que suporta(m) estas camadas ou elementos flutuantes que tornam possível a criação de um efeito de profundidade por via da distribuição destes elementos adicionados em planos e alturas distintos (*idem, ibidem*).

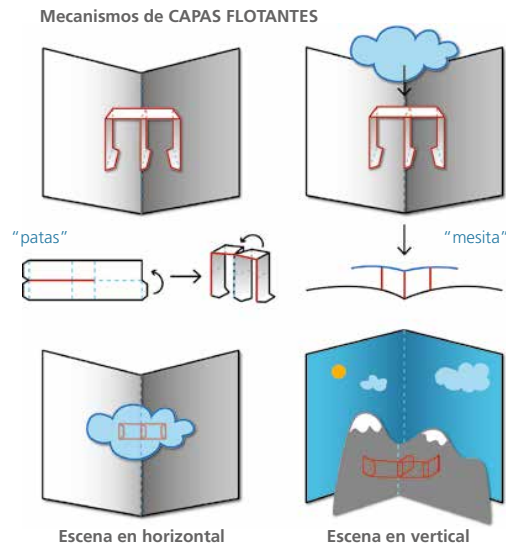


Figura 235 - *Pop-up de capas flutuantes, segundo Marta Sánchez (2015)*<sup>451</sup>

Os restantes mecanismos desta subcategoria, sendo constituídos por peças múltiplas, apresentam um maior grau de complexidade. Os volumes *pop-up* com figuras tridimensionais geométricas (sejam cilindros, cubos, cones, pirâmides, por exemplo) assentam na colocação em paralelo ou em ângulo relativamente ao centro do livro, em cujas formas se levantam ou adquirem volume ao abrir da página.

<sup>451</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 216).

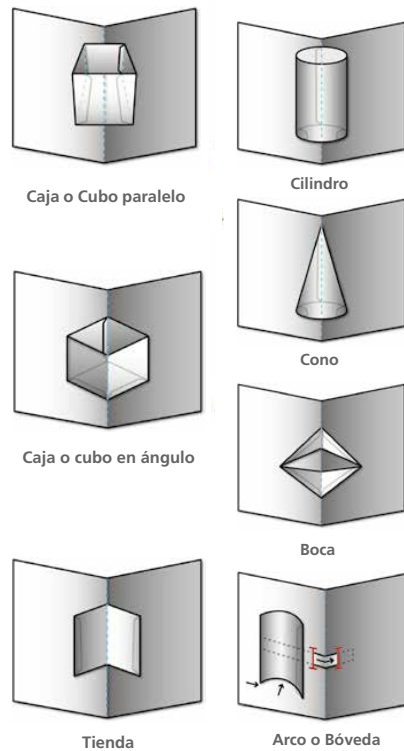


Figura 236 - Formas tridimensionais autoeréteis, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>452</sup>.

Alguns livros fazem uso de peças de papel colocadas paralelamente ao eixo central do livro, que se erguem ao virar da página (abertura a 180°) ou com recurso a uma tira de papel (aba) em forma de arco ou abóbada. Noutras obras inscritas na subcategoria dos livros *pop-up* compostos por múltiplas peças, recorre-se a um mecanismo tridimensional rotativo. Através de uma dobragem em ângulo, de acordo com a abertura da página, estes mecanismos produzem o movimento de rotação de uma figura ou elemento. Há diferentes tipos de “bisagra” (Sánchez, 2015), normalmente de grande impacto estético, que se podem ativar mediante uma tira de papel (aba) ou de acordo com a abertura da página, por exemplo.

<sup>452</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 217).

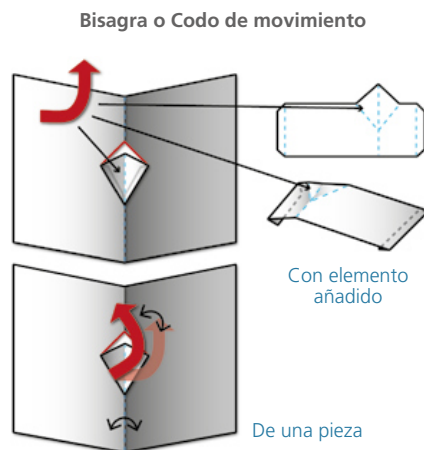


Figura 237 – Mecanismo tridimensional rotativo, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>453</sup>.

Por último, as *sliceforms* correspondem a objetos ou formas em três dimensões, construídas através de peças ou lâminas de papel, que se intersejam em “X” (em ângulos agudos, obtusos ou retos). Estas peças permanecem unidas entre si perpendicularmente, criando uma estrutura composta por grelhas que dá corpo a uma figura tridimensional, geométrica ou não. O seu aparecimento remete-nos para John Sharp<sup>454</sup>, com o qual o termo *sliceform* passou a designar todas as formas matemáticas de cariz essencialmente escultórico. Trata-se de uma estratégia usada na aprendizagem de conceitos matemáticos, «permitiéndoles ser más facilmente demostrados en una época en la que no existía la representación 3D» (*idem, ibidem*: 218; Trebbi, 2012).

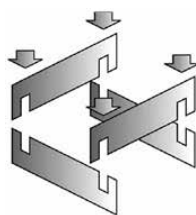


Figura 238 – Mecanismo tridimensional compuesto por láminas de papel, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>455</sup>.

### e) Análise do *corpus* textual

<sup>453</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 218).

<sup>454</sup> De acordo com Jean-Charles Trebbi (2012), John Sharp autor de obras dedicadas a esta técnica «hace remontar su origen a los trabajos del matemático Olaus Henrici, que enseñaba en Londres a finales del siglo XIX, así como a los modelos matemáticos realizados en forma de pequeñas maquetas por la empresa de Martin Schilling en Alemania hacia 1911» (Trebbi, 2012: 58).

<sup>455</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 218).

#### iv) Livros editados em 2014

Iniciamos com a análise de *Branca de Neve e os Sete Anões*<sup>456</sup> (2014), de Julia Seal, com engenharia de papel de Sam Ita, editado pela Porto Editora (uma edição especial com o Círculo de Leitores). Esta revisitação do conto tradicional, de título composto, distingue-se pelo uso de elementos tridimensionais de natureza distinta, maioritariamente com abertura a 90°. A única ilustração projetada para uma abertura a 180° dá forma a um espelho tridimensional que extravasa os limites das margens do livro (um mecanismo tridimensional rotativo), onde o leitor pode ver a figura da protagonista, à mesa com os anões, momento em que a antagonista fica a saber que, na verdade, Branca de Neve ainda se encontra viva. O volume dá a conhecer, inicialmente, uma rainha descrita por um narrador ausente (heterocaraterização), de modo muito breve, como bonita e vaidosa, que vivia feliz por crer ser a mais bela, segundo o seu espelho mágico. Com ciúmes da enteada, após a morte do rei, a sua nova mulher ordena que um caçador mate a primeira. Este ordena-lhe que fuja, acabando Branca de Neve por ficar na casa de sete anões, onde faz as limpezas e as refeições em troca de alojamento. Depois de descoberto o seu esconderijo através de uma visão do espelho, surge uma “velhinha” que oferece a maçã «mais vermelhinha e brilhante» à protagonista que cai desmaiada. Surge, então, um príncipe que a acorda com um beijo e com quem a Branca de Neve se casa, indo viver para um reino distante. O desfecho enfatiza o tom irónico da resposta do espelho. Quando novamente questionado pela rainha se era esta a mais bela, este diz: «-Posso responder em verdade que a mais bela *deste* reino és tu». Sublinhe-se aqui a opção pelo itálico que vem demarca uma verdade que o leitor conhece, mas que a rainha não sabe. O discurso verbal, narrado linearmente, faz uso de um vocabulário acessível, sendo pontuado por diálogos curtos e por breves descrições onde se assinala o recurso à adjetivação e à comparação e à antítese. No que respeita à componente ilustrativa<sup>457</sup>, realizada com recurso a ferramentas digitais (com texturas e sombreados que simulam materiais riscadores) esta segue de perto o descrito, sendo colorida e composta por figuras simplificadas e algo arredondadas, numa linha gráfica que se coaduna com a revisitação suavizada do hipotexto original que esta obra oferece. Ainda que, em termos de engenharia de papel, este volume revele um certo cuidado (ainda que composto por elementos tridimensionais adicionados bastante frágeis para mãos pequeninas), em termos

---

<sup>456</sup> Contraindicada pela editora para menores de três anos. Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/branca-de-neve-e-os-sete-anoes-julia-seal/15419020>, no dia 06-04-2018.

<sup>457</sup> Refira-se que, ainda na capa, é possível observar-se o recurso a elementos visuais impressos em alto relevo, aspeto que confere uma certa volumetria às formas representadas.

textuais e icónicos esta obra segue de perto a versão popularmente conhecida da Walt Disney, de 1937, evidenciando uma relação de redundância/simetria entre os dois discursos. Por conseguinte, neste caso em particular, são preteridos tópicos como a maturidade feminina e o canibalismo, sendo manifesto o aligeiramento actancial e/ou a intencional suavização da temática nuclear recolhida originalmente pelos irmãos Jacob (1785-1863) e Whilhem Grimm (1786-1859).

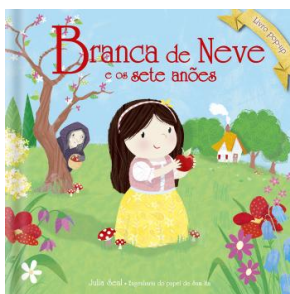


Figura 239 - *Branca de Neve e os Sete Anões* (2014), ilustrado por Julia Seal

Segue-se um outro volume da mesma editora, igualmente de Julia Seal e com engenharia de papel de Sam Ita, que tem por título *Capuchinho Vermelho*<sup>458</sup> (2014), um título adjetival. Com uma configuração verbo-icónica semelhante à do volume anterior<sup>459</sup> (de cariz complementar, ainda que diminuto, com um narrador não participativo e ação narrada segundo a ordem cronológica), este volume aberto a partir da fórmula hipercodificada de abertura “Era uma vez” inicia com a apresentação da protagonista, uma menina que vivia numa aldeia à entrada de um bosque. O seu nome decorria do uso frequente de uma capa feita pela mãe, que lhe pede para entregar uma merenda à avó, advertindo-a para os perigos do bosque. À medida que Capuchinho vai penetrando no bosque, começam a surgir alguns indícios de mau presságio. Veja-se, por exemplo, «A Capuchinho Vermelho seguiu sempre pelo caminho, mas o bosque, cada vez mais denso, começou a escurecer, com tantas árvores a taparem o sol. Os pássaros pararam de chilrear. Uma brisa abanou a sua capa e uma voz atrás dela disse: - Onde é que vais num dia tão frio?». Dá-se, deste modo, o encontro com o lobo que lhe dirige um «enorme sorriso». A menina deixa-se, então, enganar por esse ar aparentemente simpático, dizendo-lhe,

<sup>458</sup> Contraindicado pela editora para menores de três anos. Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Capuchinho-Vermelho-Julia-Seal/a794359>, no dia 06-04-2018.

<sup>459</sup> Ainda na capa, é possível observar-se o recurso a elementos visuais impressos em alto relevo, tal como o volume anterior, aspeto que confere uma certa volumetria às formas representadas.

ainda, que vai a casa da avó levar-lhe uma merenda e que, esta última, vive «perto do grande carvalho tombado». De repente, o vento faz com que a capa tape a cara da Capuchinho por momentos, aproveitando o lobo para desaparecer e se dirigir para casa da avó, sem que a menina desconfie. Entretanto, a protagonista começa a colher flores campestres, vendo passar um lenhador. Sublinhe-se que, ao contrário do que sucedera no encontro com o lobo, neste caso, a menina desconfia da aparência do lenhador, achando o seu machado assustador<sup>460</sup>. Na realidade, será por intervenção deste que, no final, a protagonista não acaba comida pelo lobo, figura cuja falsa aparência simpática não lhe deixou perceber a periculosidade. Apesar de a casa da avó se encontrar entreaberta, a menina entra e aproxima-se da falsa avó que diz ter os olhos fracos. Depois das perguntas relativas à estranheza dos olhos, orelhas e dentes grandes, o lobo salta da cama e tenta comer a menina. Contudo, após uma curta perseguição, surge a figura do lenhador que andava à procura do lobo. Ao vê-lo, este último «correu pela porta fora, para longe do lenhador e do seu machado», um desfecho que afasta esta versão da essência mais violenta do texto matriz<sup>461</sup>. Entretanto, a menina encontra a avó sentada dentro do armário e, depois, de apanhar toda a comida que a mãe tinha feito, senta-se a lanchar com a avó, contando-lhe tudo o que se tinha sucedido. A componente imagética faz uso de elementos tridimensionais que conferem profundidade à ilustração, bem como de uma aba de papel que, uma vez puxada, mimetiza o gesto de levar um bolo à boca do gato<sup>462</sup>. À exceção das duplas páginas relativas ao cenário do bosque, onde predominam cores escuras, na maioria das ilustrações, predominam os tons suaves, cores claras, que contrastam com o vermelho da capa da protagonista. O discurso verbal, realizado com recurso a estruturas tridimensionais de peças adicionadas (algumas dotadas de movimento, nomeadamente, o agitar do braço da mãe com o gesto de abertura do livro), variam entre a abertura a 90° e a 180°, tornando possível uma visão mais realista dos acontecimentos. As personagens apresentam um ar simpático. Mesmo a figura do lobo não chega a apresentar um ar muito ameaçador, sobressaindo, globalmente, desta recriação do conto tradicional, um ar adocicado/suavizado, visível por exemplo, ainda no uso de diminutivos, na maioria das referências à figura da avó, presentes no discurso verbal composto, essencialmente, por breves descrições e por pequenos diálogos.

---

<sup>460</sup> Com efeito, «não parou para cumprimentar o lenhador, que passou apressado por ela, porque tinha um machado assustador. Logo se lembrou do aviso da sua mãe sobre os perigos no bosque».

<sup>461</sup> Recorde-se, que este conto fora originalmente recolhido pelo Charles Perrault em 1695 e, posteriormente, redigida em alemão, e alvo de aprimoramento por Wilhelm Grimm (em colaboração com o seu irmão Jacob) desde 1812. Para uma análise mais particular, *vide*, por exemplo, SILVA, Sara Reis da (2011b). *De Capuz, Chapelinho ou Gorro: Recriações de O Capuchinho Vermelho na Literatura Portuguesa para a Infância*. Porto: Tropelias & Companhia.

<sup>462</sup> Ainda que, tratando-se de uma obra de cariz híbrido, pelo recurso a um mecanismo próximo da categoria dos livros *pull-the-tab*, dada a predominância de estruturas tridimensionais, optámos por colocar a sua análise nesta secção.

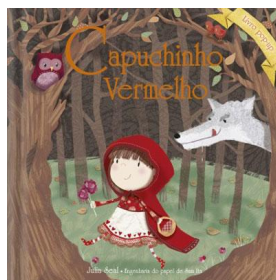


Figura 240 - *Capuchinho Vermelho* (2014), ilustrado por Julia Seal

Segue-se a análise de um outro volume da mesma coleção *Casinha de Chocolate*<sup>463</sup> (2014), de Miriam Latimer e com engenharia de papel, igualmente, de Sam Ita, da Porto Editora (Círculo de Leitores). Trata-se de uma reavistagem do conto original protagonizado por Hansel e Gretel<sup>464</sup>, que dá a conhecer uma família muito pobre que tinha dois filhos, tendo dificuldade para os alimentar. Decididas a alterar esta situação, as duas crianças definem um plano e decidem aventurar-se no bosque, estando Hansel confiante de que saberia o caminho de regresso. No dia seguinte, quando o pai está a cortar lenha e a mãe a ordenhar uma vaca, os dois irmãos correm para o bosque para procurarem comida (ou seja, neste caso, são os dois irmãos que se irão perder e não os pais que os abandonam na floresta). Contudo, ao fim de muitas horas sem encontrarem o que desejavam, apercebem-se de que os pássaros tinham comido todas as migalhas de pão que Hansel deitara pelo caminho. Quando Hansel se mostra arrependido e culpado pelo fracasso desta investida, Gretel descobre uma casinha de chocolate. Faz-se, então, uma breve caracterização da mesma: «um cheirinho delicioso entrava nos seus narizes, à medida que deslizavam por um jardim coberto de doces. Uma cobertura doce tapava o telhado e os beirais da casa, que eram feitos de biscoito de gengibre». Hansel ousa provar «um bom bocado da cobertura» e, quando Gretel o tenta impedir, já era tarde demais. A pedido de uma velhinha, entram na casa e como castigo por lhe terem roubado uma parte desta acabam trancados numa grande gaiola. À noite, quando a antagonista dormia junto da gaiola, Gretel consegue alcançar a chave que estava pendurada na roupa de velhinha e, assim, os dois fogem seguindo a lua. Pelo caminho, encontram «frutos silvestres, umas maçãs pequeninas mas deliciosas e um monte de nozes». O retorno a casa é marcado por um grande contentamento

<sup>463</sup> Imagem retirada de <https://www.portoeditora.pt/produtos/ficha/casinha-de-chocolate/15419018>, no dia 06-05-2018. Contraindicada pela editora para menores de três anos.

<sup>464</sup> Para uma leitura mais particular vide, por exemplo, SILVA, Sara Reis da (2015). *Casas Muito Doces: Reescritas infanto-juvenis de Hansel e Gretel*. Porto: Tropelias & Companhia.



dos pais e pelo arrependimento dos mais pequenos («Hansel e Gretel prometeram que nunca mais iriam para o bosque sozinhos»), acabando todos a saborear as iguarias encontradas no bosque. A componente ilustrativa, a cargo de Miriam Latimer, retrata os principais momentos da diegese, fazendo uso a cada dupla página de elementos *pop-up* de peças adicionadas (variando entre a abertura a 90° e a 180°, com dobras em “V”), seguindo de perto o indicado no texto e servindo-se de imagens coloridas, onde abundam texturas e padrões. Ao abrir da página, é possível, em alguns momentos, fazer mover certos elementos da ilustração, mimetizando-se o gesto de atirar lenha para a lareira ou fazer rodar o rosto de determinada personagem, por exemplo. A componente visual distingue-se, ainda, pela apresentação de elementos tridimensionais a cada dupla página, que recriam o bosque ou a casinha de chocolate onde se pode observar a silhueta da velhinha no seu interior, por exemplo, entre outras. Aqui, o leitor pode, ainda, levantar um pedaço de papel, abrindo literalmente a porta da casinha de chocolate, aspetos que vêm animar a leitura. Assinale-se o recurso à adjectivação, a um vocabulário simples, bem como a aliteração em b «(...) partiu um bom bocado da cobertura». Em suma, trata-se de uma revisitação simplificada, marcada pela elisão dos aspetos mais perturbadores do texto-matriz.

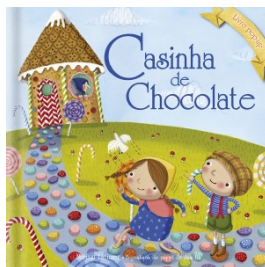


Figura 241 - *Casinha de Chocolate* (2014), de Miriam Latimer (ilust.).

Com uma configuração muito semelhante, veio a lume o título *Os Três Porquinhos* (2014), composto por um título nominal, da mesma ilustradora, obra editada pela Porto Editora, da qual não conseguimos encontrar nenhum exemplar por se encontrar esgotada, facto que inviabilizou a análise que tencionávamos efetuar.

Seguem-se duas revisitações a cargo da EuroImpala, *Capuchinho Vermelho com Pop-ups*<sup>465</sup> (2014) e *Gato das Botas com Pop-ups* (2014), ambas ilustradas por José Henrique. Com um formato reduzido, de capa dura, estes dois volumes seguem um estilo comercial, que

---

<sup>465</sup> Imagem retirada de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/154904/capuchinho-vermelho-com-pop-ups>, no dia 06-05-2018.

mimetiza a técnica de aguarela. Composto por figuras estáticas, simplificadas, contornadas por uma linha preta, este centra-se essencialmente na caracterização das personagens e dos seus gestos. O único elemento “inovador” ou distintivo desta obra passa pelo uso de *pop-ups* simples de plano flutuante horizontal (Trebbi, 2012), bastante rudimentares. Trata-se de duas versões simplificadas e amenizadas das narrativas-matriz, marcadas pela ausência de artifícios de estilo, e por uma tipografia pouco cuidada. *Capuchinho Vermelho com Pop-ups* (2014), de título adjetival, inicia com a apresentação breve da protagonista «menina muito bonita», a quem a avó oferecera uma capa vermelha, e com o pedido da mãe para que leve um lanche a esta última pois está fraca e adoentada. Segue-se o encontro com o lobo na floresta, estabelecendo-se um diálogo no qual o animal fica a saber onde vai a Capuchinho e onde vive a avó. Incentivada pelo lobo, a protagonista colhe flores, saindo do caminho habitual. O discurso verbal sublinha o comportamento desviante da menina, informando que a mãe desta «tinha feito várias advertências à menina para que não se distraísse, não se desviasse do caminho que tinham combinado e, sobretudo, fê-la prometer que não falava com estranhos. No entanto, ela fez tudo ao contrário(...)». Entretanto, o lobo dirige-se à casa da avó. Come-a e deita-se à espera da jovem. Ao chegar, a menina estranha ver a porta aberta, no entanto, arrisca entrar, acabando comida pelo lobo, que se deita a dormir, ressonando muito alto. Avó e neta são salvas por um caçador, que enche a barriga do lobo com pedras. O volume encerra com a indicação de que o lobo fugira, apesar do peso das pedras, e com a promessa de obediência da parte da protagonista: «a partir de hoje, vou fazer sempre o que a mãe me pedir». Trata-se, na verdade, de um reconto de leitura rápida, superficial e desinteressante, que se centra essencialmente no comportamento desviante da menina, mais do que na perigosidade do lobo, facto que denota o especial pendor instrutivo desta reescrita. Sob a voz de um narrador heterodiegético (focalização externa), a ação decorre de modo linear, sendo de assinalar pela presença pontual de diálogos. Com um texto distribuído aleatoriamente pela mancha visual, com entrelinhamento demasiado curto, excessivamente condensado e com um tipografia de má qualidade, são várias as limitações desta apropriação, tal como observado, aliás, na publicação que se segue nesta análise.



Figura 242 - *Capuchinho Vermelho com Pop-ups* (2014), da Euroimpala

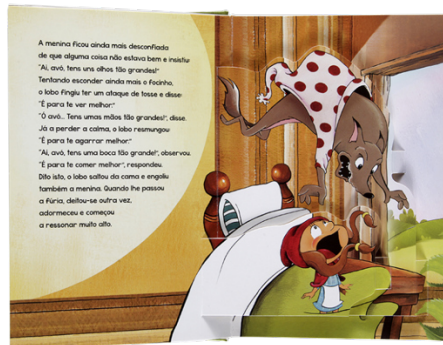


Figura 243 - *Capuchinho Vermelho com Pop-ups* (2014), da Euroimpala

Alicerçado num título nominal, *Gato das Botas com Pop-ups*<sup>466</sup> (2014) é um volume que dá a conhecer um rapaz filho mais novo de um moleiro, que, após a morte do pai, recebe um gato, que, ao longo desta concisa narrativa, lhe vai provar todo o seu valor. Com um saco e um par de botas, o animal consegue apanhar alguns coelhos, que leva ao rei, dizendo ser do Marquês de Carabás. Depois, leva-lhe perdizes, repetindo as oferendas de três em três meses. Um dia, quando o rei passava junto ao rio, o gato começa a pedir socorro, dizendo que o seu amo, o Marquês, tinha sido roubado e que estava a afogar-se. O rei apressa-se a arranjar-lhe roupas, que lhe assentam bem, fazendo com que a princesa se interesse por ele. Mais tarde, a pedido do gato, alguns trabalhadores afirmam que uns campos férteis pertencem ao Marquês de Carabás. O gato segue, depois, até ao castelo de um ogre, figura esta que acaba por comer. No final, o rei concede a mão da princesa ao Marquês e os dois casam e vivem muito felizes. Em termos formais, este volume é, em tudo, semelhante ao anterior e a relação verbo-icónica aposta na redundância. Carece, além do anteriormente anunciado, de variedade de pontos de vista e de

<sup>466</sup> Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/156016/gato-das-botas-com-pop-ups>, no dia 06-05-2018. A narrativa matriz intitulada *La Chat Botté*, inscrita nos «Contos da Mãe Gansa — Histórias e Contos do Tempo Passado» foi escrita por Charles Perrault, vindo a lume em 1697.

modos de representação dos actantes, limitando-se a planos flutuantes horizontais (Trebbi, 2012), substantivados em ilustrações tridimensionais muito elementares.



Figura 244 - *Gato das Botas com Pop-ups* (2014), da Euroimpala.



Figura 245 - *Gato das Botas com Pop-ups* (2014), da Euroimpala.

### 3. PRINCÍPIOS DE ENCADERNAÇÃO

#### 3.1. Reflexão sobre o livro-acordeão para a infância

Os livros-acordeão<sup>467</sup> distinguem-se pelo formato incomum, pela arquitetura peculiar, decorrente quer da dobragem, quer da colagem. A aparência original e atrativa destes objetos, ainda pouco explorados por autores nacionais, e não raras vezes, de aspeto similar ao do livro de artista ou da obra de arte, implica uma alteração no ritmo habitual de leitura, atendendo à longitude do objeto. Jean-Charles Trebbi (2012) inscreve este tipo de livro nas técnicas de encadernação e distingue dois tipos de livro-acordeão. Com efeito, segundo o mesmo, a versão

<sup>467</sup> Para uma análise mais particular *vide*, por exemplo, RAMOS, Ana Margarida (2019). "Desplegar lecturas: panorama de la edición de libros-acordeón em Portugal". SALA, Rosa Tabernero (2019). *El Objeto Libro em el Universo Infantil: La Materialidad em la construcción del discurso*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

clássica tem por designação «Acordeón o panorama<sup>468</sup>, leporello o concertina book»<sup>469</sup> (Trebbi, 2012) e comporta não só uma leitura na sua totalidade, uma vez desdobrado todo o livro (dobra em Z), dado que as suas páginas não estão encadernadas, mas também uma leitura fragmentada a cada dupla página.

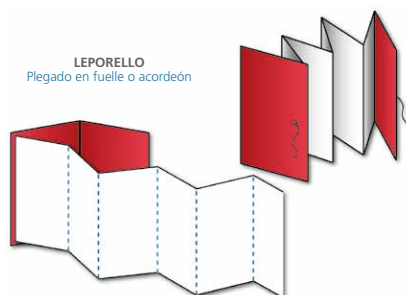


Figura 246 - Livro-acordeão ou leporello, segundo Marta Sánchez (2015)<sup>470</sup>

Na realidade, o termo *leporello* também usado para estes volumes provem da ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart, como esclarece Trebbi, «el criado Leporello había adquirido la costumbre de conservar por escrito el nombre de las numerosas conquistas de su señor, y tuvo la idea de plegar la enorme hoja de papel utilizando los peldaños de una escalera» (*idem, ibidem*: 30). Neste domínio, Jean-Charles Trebbi salienta uma obra do artista Katsumi Komagata, que depreendemos corresponder ao volume *Walk and Look* (1992), inscrito na coleção Little Eyes, e que, como regista, «se trata de un Leporello con pequeños pliegues de acordeón en el que cada plegado alterno representa una porción de la imagen; dos visiones ofrecen dos imágenes» (*idem, ibidem*).

Ainda no mesmo desdobrável, Jean-Charles Trebbi acresce a este, e sob a mesma designação, uma variante um pouco mais elaborada, coincidente com aquilo que parece corresponder ao “acordeão duplo”, isto é, «dos libros acordeón se montan por encaje empleando un sistema de ranhuras o de enrejado» (Trebbi, 2012). A título exemplificativo, refira-se o volume *Angel Dance*<sup>471</sup> (2011), da sua autoria.

<sup>468</sup> Talvez seja importante recordar pelas similitudes entre ambos, que em 1787, Robert Baker, regista a patente de um instrumento ótico que gozou de grande admiração à ocasião. Trata-se do Panorama, um espetáculo que apesar de não emitir qualquer projeção nem animação, devia a sua popularidade ao facto de «permitir ao público sentir-se no coração de uma grandiosa representação» (Bento, 2009: 15). Na realidade, trata-se de uma sala circular pintada a toda a volta que, normalmente, correspondia a um registo paisagístico, dotado de efeitos de profundidade e perspectiva (*idem, ibidem*).

<sup>469</sup> Informação recolhida no desdobrável presente no final da obra *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales* (2012), de Jean-Charles Trebbi.

<sup>470</sup> Imagem retirada de Marta Sánchez (2015: 200).

<sup>471</sup> Imagem retirada de <http://www.artistesdulivre.com/img/diaporama/JCTange13.jpg>, no dia 23-09-2017.



Figura 247 - *Angel Dance* (2011), de Jean-Charles Trebbi

Os livros–acordeão podem, ainda, inscrever-se na designação de «Acordeón con base origami» (Trebbi, 2012), como é o caso dos «libro mariposa» (*idem, ibidem*) ou “libro pétalo” em cujos vincos ou dobras na diagonal, se arquitetam a partir da «base preliminar do origami» (*idem, ibidem*), apresentando, dentro deste, dois esquemas exemplificativos: um com base quadrada e outro de base triangular.

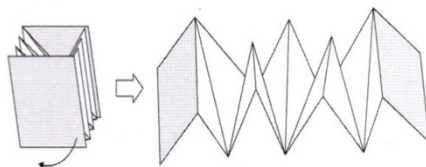


Figura 248 - Esquema exemplificativo do livro-acordeão com base origami (triangular), segundo Jean-Charles Trebbi (2012)

Todavia, podemos, ainda, inscrever dentro dos livros-acordeão ou *leporello* uma outra variante conhecida por *flip-flap book*, *flap book*, *livre drapeau*<sup>472</sup> ou *libro bandera* (Trebbi, 2012; Sánchez, 2015; Pelachaud, 2010). Trata-se de um tipo de livro pouco comum nas edições dirigidas aos mais pequenos, mas usual no universo dos livros de artista. Aliás, terá sido a artista americana Hedi Kyle a responsável por este tipo de livro. Neste caso particular, são adicionados pedaços de papel retangulares ao livro-acordeão tradicional, em direções opostas/alternadas em filas horizontais de número variável, tornando possível um efeito de sequência (Trebbi, 2012).

<sup>472</sup> Todavia, Gaëlle Pelachaud defende que os livros-bandeira denotam uma maior proximidade com a tipologia de livro *pêlé-mêle* ou *turn-up book* dado que «les pages sont découpées horizontalement (habituellement en trois parties). Dès lors, les parties des pages peuvent s’assortir, se marier entre elles» (Pelachaud, 2010: 181).

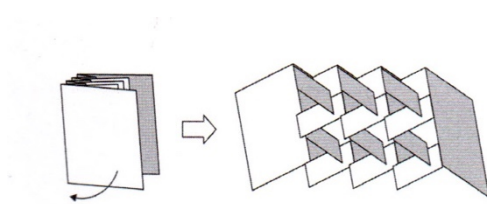


Figura 249 - Esquema explicativo do livro-bandeira, segundo Jean-Charles Trebbi (2012)

De acordo com Jean-Charles Trebbi, «el libro se recorre página por página con lectura fragmentada o bien se despliega totalmente para una lectura panorámica» (*idem, ibidem*: 32). A título exemplificativo, refira-se, por exemplo, o livro *The Story of Flying Robert*<sup>473</sup> (2010), de Marianne R. Petit, baseada na obra *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffman.



Figura 250 - *The Story of Flying Robert* (2010), de Marianne R. Petit.

Entre as primeiras obras dirigidas à infância, no contexto português, próximas desta categoria, encontramos títulos como *Os Animais de que Eu Gosto* (s/d), volume editado pela Editorial Majora, sem identificação de autor, mas em cujas ilustrações podemos ler a assinatura de César Abbott. De acordo com o catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, esta terá vindo a lume em 1965. Trata-se de um álbum-catálogo, profusamente ilustrado, desdobrável e de páginas cartonadas, que faz uso de um texto muito conciso e rimado, para dar a conhecer alguns animais da quinta.

<sup>473</sup> Imagem retirada de [http://centralbookingnyc.com/wp-content/uploads/2010/08/FlyingRobert-open\\_MarianneRPetit2.jpg](http://centralbookingnyc.com/wp-content/uploads/2010/08/FlyingRobert-open_MarianneRPetit2.jpg), no dia 15-04-2018.



Figura 251 - *Os Animais de que Eu Gosto* (s/d), da Editorial Majora

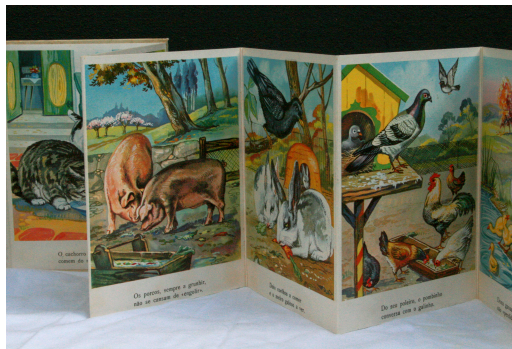


Figura 252 - *Os Animais de que Eu Gosto* (s/d), da Editorial Majora

Comungando de uma componente visual profusa e de um modo particular de encadernação, aspetos potenciadores do exercício lúdico proposto, os exemplos textuais de livros-acordeão que apresentaremos promovem uma leitura distinta da tradicional. A opção pela valorização da materialidade do suporte, mais especificamente, pela exploração da longitude do objeto-livro, por vezes, ainda, associada a outras formas de animação do papel, incrementa um ritmo de leitura mais pausado (convidando a olhar), ao mesmo tempo que carece das decisões do leitor e da sua colaboração, para a obra se completar totalmente. Por outras palavras, o ato de leitura é um ato de cooperação entre o texto e o seu recetor, sendo o destinatário extratextual também ele, e em última instância, (co-)autor, pois dota o texto/obra de novos sentidos ao agir sobre ele/ela. O carácter inovador, atrativo e experimental destes volumes aflui para uma fácil adesão dos mais novos, ao mesmo tempo que contribui para o treino da coordenação mão-olho,



para o desenvolvimento da percepção visual e espacial e para o estímulo da concentração e/ou da capacidade de observação.

### **a) Análise do *corpus* textual**

#### **iii) Livros editados em 2014**

Não houve acesso a obras, situadas na categoria em pauta, vindas a lume neste ano.

#### **iv) Livros extra**

No contexto nacional é de assinalar a aposta recente de pequenas editoras como a Bruáa, a Tcharan<sup>474</sup> e a Pato Lógico em volumes inscritos neste domínio. Iniciamos com a análise de um volume de autoria nacional, inscrito na coleção «Desconcertina»<sup>475</sup> que tem por título *Incómodo*<sup>476</sup> (2011), da autoria de André Letria, editado pela Pato Lógico. Este volume, de título nominal e de dimensões reduzidas (aproximadamente, de 11x15 cm, quando fechado), consiste numa pequena tira de papel dobrada em acordeão ou, por outras palavras, num friso de papel, e assenta numa sucessão de ilustrações que prescindem da palavra escrita (à exceção do título).

Tal como a obra *Estrambólicos* (2011), um livro *mix-and-match*, cujas páginas verticalmente tripartidas possibilitam uma infinidade de combinações, *Incómodo* foi já alvo de adaptação em formato digital, passando a ostentar, conseqüentemente, outras características interativas próprias deste último suporte, nomeadamente, a animação e o som, por exemplo (Cunha, 2012). Na realidade, esta foi a obra inaugural da coleção *Snap Stories* (razão pela qual seleccionámos este volume particular), de aplicações para iPad. Trata-se de um produto experimental, disponibilizado de forma gratuita e direcionado a um público internacional, que exige uma melhoria constante (Cunha, 2012). Consciente dos limites desta recriação, André Letria faz notar, igualmente, de acordo com Sara Cunha, a respeito deste produto digital, que «não se pode dizer que seja uma leitura de horas, mas pode-se fruir dele durante bastante tempo, com a curiosidade em perceber como é que funciona. É diferente de outro tipo de conteúdos, com maior profundidade, como os livros adaptados àquele formato» (*idem, ibidem*).

---

<sup>474</sup> Entre estes artefactos encontra-se, por exemplo, o livro *Elefante em Loja de Porcelanas* (2011), de Adélia Carvalho e ilustrado por André da Loba.

<sup>475</sup> De notar que a referida designação transparece, desde logo, a necessidade de inquietar o leitor, pela estranheza das situações ficcionalizadas. Com efeito, as associações insólitas que esta coleção propõe, a par da opção pela ausência de uma componente textual, afastam estes livros de uma leitura linear, exigindo da parte do leitor (que se espera cooperante) uma abertura à reflexão/questionamento. Inscritos nesta colecção encontram-se, ainda os títulos *Destino* (2011), *Outono* (2015) e *Partida* (2015).

<sup>476</sup> Imagem retirada de <https://www.pato-logico.com/editora/livros/incomodo>, no dia 28-03-2018.

Tal como esclarece a própria editora, «Incómodo é uma mosca a voar, que incomoda. Voa para a esquerda, voa para a direita. Voa em círculos, voa a direito, para cima, para baixo, sempre a zumbir. Até que algo inesperado acontece»<sup>477</sup>.

A versão original incita o leitor a uma exploração física do objeto estético impresso duplamente. A sua manipulação e virar de página, ora longitudinalmente, ora a cada página dupla, condicionam o ritmo de leitura. A capa do volume é, maioritariamente, preenchida por uma figura masculina, de feição macabúzia, que prevalece estática ao longo das diversas dobras deste livro. Este personagem varia somente as suas expressões faciais, de acordo com o movimentar da mosca, elemento que surge, imediatamente, na primeira página. Com efeito, o discurso imagético que sustenta esta obra faz uso de escassos elementos visuais, dado que, após este encontro inicial, observado nos primeiros sete planos ou cenários, o leitor é surpreendido pela introdução de um novo elemento, um sapo. De um modo contrário àquele que seria de supor, atendendo às leis da natureza, o sapo não se interessa pela mosca, mas, antes, serve-se da sua longa língua para apanhar o homem que, seguidamente, engole. Esta estratégia de subversão, pelo recurso a uma associação insólita e desconcertante destes três elementos, dá azo a múltiplas leituras. Na verdade, a provocação à imaginação do leitor é, desde logo, evidente pelo jogo entre a capa e contracapa do volume, onde a simples inserção de uma mancha branca no cenário, para além da mosca e da figura masculina já representadas, suscita o questionamento, convidando o leitor a avançar com possibilidades de interpretação. Com efeito, o hiato sugerido pelo virar da página e pela disposição imagética decorrente das dobras que dão corpo ao volume, aliado a um discurso visual sugestivo e exclusivo (relação de substituição) — aspetos reveladores da especial inteligência deste ilustrador —, resultam num volume “desconcertante” que facilmente cativa leitores de diferentes faixas etárias.

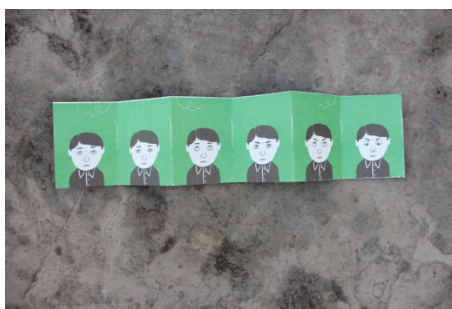


Figura 253 - *Incómodo* (2011), de André Letria

---

<sup>477</sup> In site <https://www.pato-logico.com/editora/livros/incomodo>.

Encerramos com uma revisitação de um clássico de caráter, igualmente, apelativo, *O Capuchinho Vermelho*<sup>478</sup> (2012), com texto original de Charles Perrault e ilustrações de Clementine Sourdais<sup>479</sup>. Aberto a partir da fórmula hipercodificada de abertura «Era uma vez», este livro híbrido<sup>480</sup>, um conto em formato de álbum narrativo, apresenta uma arquitetura visual amplificadora/intensificadora do discurso verbal, que se alicerça na técnica do recorte, apresentando em cada página uma ilustração emoldurada, em cujos cortes delicados, se joga com a noção de figura/fundo. Paralelamente, a disposição horizontal de todo o volume, associada com a linha delimitadora das ilustrações, aproxima-o do domínio do teatro, dado que cada página, podendo ser lida como uma cena, apresenta um novo cenário, meticulosamente talhado, próximo da escultura de papel. Uma vez aberto longitudinalmente, a leitura do discurso pictórico ganha ainda maior densidade pelo facto de ser possível ver-se a luz a atravessar por entre as aberturas do papel. No entanto, também, é possível uma leitura fracionada circunscrita a cada dupla página, a partir da qual se atribui uma maior profundidade às ilustrações, decorrente da sobreposição das formas recortadas que se vislumbram por detrás do cenário principal. A encenação visual dos principais momentos diegéticos destaca-se pela dicotomia entre a sobriedade de um registo gráfico minimalista, de formas simples e geométricas, e entre um recorte meticuloso e detalhado. De assinalar, igualmente, a opção da ilustradora pela exploração de tons neutros (o branco, o preto e o cinza), em oposição ao vermelho que vai adornando todo o discurso, numa clara alusão à figura central da Capuchinho Vermelho, mas, também, à violência do lobo. Trata-se, porém, de um objeto frágil que a esse nível exige, portanto, uma certa intervenção da parte do mediador, quando em contacto com o público infantil. Contudo, ao contrário da versão suavizada dos irmãos Grimm, o texto de Perrault goza de uma receção dual, cujo tom satírico e irónico (e mesmo erótico) mais atento à beleza da criança, do que à sua inocência, facilmente atrai um olhar adulto mais atento (Shavit, 2003).

---

478 Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/o-capuchinho-vermelho-charles-perrault/16481731>, no dia 28-03-2018.

479 Clementine Sourdais é responsável por recriação visual com texto original de Charles Perrault de configuração semelhante, vinda a lume em 2014, pela editora Edicare, que tem por título *O Gato das Botas*, da qual não conseguimos encontrar nenhum exemplar por forma a fazer a sua análise.

480 Atendendo ao reduzido número de obras exemplificativas da categoria de livros-acordeão, preferimos incluir a análise deste volume nesta secção, por forma a dar conta da possibilidade de conjugação deste modo distinto de encadernação com outras estratégias gráficas, nomeadamente, com a exploração da técnica do recorte.



Figura 254 - *O Capuchinho Vermelho* (2012), de Charles Perrault, com ilustrações de Clementine Sourdis

### **3.2. Histórias que nos fazem brincar: uma nota sobre o livro-brinquedo convencional**

Os livros-brinquedo convencionais correspondem àquelas obras nas quais, embora se observe respeito pela fisionomia tradicional do objeto-livro, se desafiam os limites da leitura convencional por via de um apelo a uma constante participação física do leitor, aspeto que dota esta obras de uma natureza particularmente lúdica e emocional. De um modo geral, a componente narrativa destas publicações agrega conceitos e práticas do universo do jogo e do brinquedo e, assim sendo, o leitor ascende ao papel de fazedor/ator<sup>481</sup>. Estes representam, portanto, aspetos diferenciadores e desafiadores que funcionam como um apelo a múltiplas e distintas releituras/modos de apreensão do sentido global destes objetos estéticos. Em termos gerais, nestas obras, «the works under scrutiny can be situated in the domain of the short story, have the appearance of a picturebook, and by presenting a hybrid, interactive and intentionally ludic or challenging format, escape a traditional rigidity or narrative fixity in relation to the agentes or characters. This latter is a direct result of an extra-diegetic/extra-textual figure, namely in the reader, who acts upon the texto and intervenes in its linearity/succession of events» (Silva, 2017: 249).

Grande parte das obras de Hervé Tullet (1958-), por exemplo, distinguem-se precisamente por um apelo original à intervenção física do leitor, servindo-se de interpelações diretas que incitam o destinatário a interagir com elementos visuais, tornando-o protagonista,

---

<sup>481</sup> Como defende Sara Reis da Silva, «In fact, within this new act of reading, the outsider (reality) seems to approximate or even become part of the inside (the book); the relation between the text and what lies outsider it, that is, with what results from the outsider in the presence/intervention of another who is real, the reader. The fictional thus invites the involvement of the empirical, thought interaction, to become the creator of meanings, that surprises and entertains, and responds to the aspirations of a player-reader (Appleyard, 1991), because, in fact, the child-reader “lives in a magical, numinous world, where the boundaries between the self, the factual, and the imaginary are permeable and fluid» (Appleyard, 199: 22 *apud* Silva, 2017: 259).

sendo, por conseguinte, ténues os limites entre ficção e realidade nestes seus livros “mágicos” e divertidos. Vejam-se, por exemplo, os títulos *Um livro* (2011), *O Jogo do Circo* (2015), *Mistura as Cores* (2015), *Vamos Jogar?* (2016) e *Oh! Um Livro com Sons* (2017).

## **a) Análise do *corpus* textual**

### **i) Livros editados em 2014**

Em 2014, a Planeta Tangerina trouxe a lume dois volumes inscritos na coleção «Cantos Redondos», o *Livro Clap* e *Daqui Ninguém Passa* e à qual pertencem, igualmente, os títulos *A Bola Amarela*, de Bernardo Carvalho e Daniel Fehr (2017), *Batata Chaca-Chaca*, de Yara Kono (2016), *Uma Onda Pequeninina*, de Isabel Minhós Martins e Yara Kono (2013), *Este Livro Está a Chamar-te, Não Ouves?*, de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso (2013), e *O Que Há*, de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso (2012). Trata-se de uma série com uma apresentação cuidada que, segundo palavras da própria editora, faz ver no «"objeto livro" um lugar verdadeiro, onde os leitores participam na construção de cada aventura, jogando, brincando, produzindo sons e movimentos»<sup>482</sup>, distinguindo-se essencialmente pelo apelo constante à interatividade.

Começamos pelo *Livro Clap*<sup>483</sup> (2014), de título onomatopaico, de Madalena Matoso, um volume onde toda a componente visual foi concebida *a priori* para tirar partido da divisão central do livro e do movimento de folhear/virar da página, por forma a conceder animação às imagens. De notar que o esforço crescente do leitor em conferir movimento/vida às diversas personagens ilustradas, isoladamente sobre um fundo branco, é acompanhado por um número igualmente crescente de representações onomatopaicas, encerrando com quinze sons onomatopaicos, correspondentes ao som de aplausos. A componente linguística deste álbum-catálogo (Ramos, 2011), caracteriza-se pela concisão, predominando, nesta, sobretudo a presença de onomatopeias. O leitor pode, por exemplo, fazer duas personagens darem um beijo («chuak chuak»), fazer soar o som de um acordeão («Fomfim Fomfim Fomfim Fomfim Fomfim Fomfim Fomfim Fomfim»), ou ajudar uma outra figura a fazer abdominais («uf uf uf uf uf uf uf»), entre outros. Deste modo, este livro tira partido desse jogo imitativo ou dessa capacidade mimética

---

<sup>482</sup> In <https://www.planetatangerina.com/pt/livros/cantos-redondos>.

<sup>483</sup> Imagens retiradas de <https://www.planetatangerina.com/pt/livros/livro-clap>, no dia 08-05-2018.

dos vocábulos onomatopaicos, combinando-os com uma série de ilustrações que exigem a ação direta do leitor, fazendo da leitura um momento divertido e descontraído.



Figura 255 - *Livro Clap* (2014), de Madalena Matoso

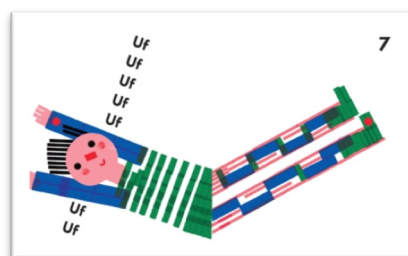


Figura 256 - *Livro Clap* (2014), de Madalena Matoso

Aconselhado pelo Plano Nacional de Leitura, *Daqui Ninguém Passa!*<sup>484</sup> (2014), de título oracional ou narrativo, com texto de Isabel Minhós Martins e ilustrações de Bernardo Carvalho, pertencente à coleção acima descrita. Este corresponde a uma obra que conta com uma ilustração profusa, bastante apelativa e marcada por um cariz humorístico, que tira partido, ao longo de todo o discurso, da divisão central do livro que serve de linha física delimitadora ou de fronteira entre dois territórios, condicionando toda a narrativa visual. Por iniciativa do general, todas as restantes personagens, detalhadamente caracterizadas nas guardas iniciais e finais<sup>485</sup>, encontram-se proibidas de circular na página da direita, local, aliás, regra geral, de eleição para inserção da componente imagética na maioria dos livros ilustrados. Trata-se de uma obra permeável a múltiplas e distintas leituras (uma vez mais, cuidadosamente concebida pela

<sup>484</sup> Trata-se de uma obra reconhecida por diversas distinções, nomeadamente, o Prémio de Melhor Ilustração de Livro Infantil (autor português), pelo Amadora BD; Selo Altamente Recomendável FNLIJ 2016 (Brasil); The most astonishingly Unconventional children's Books of 2016 (School Library Journal, USA); USBBY Outstanding international Books list 2017; 2017 Deutscher Jugendliteraturpreis (álbum ilustrado, Alemanha); Prémio para a paz Gustav Heinemann 2017 (Alemanha); Estrela de Prata – Prémio Peter Pan (Ibby, Suécia); Prémio de Literatura Infantil e Juvenil Catalão Liberisliber XIC 2017. Imagens retiradas de <https://www.planetatangerina.com/pt/livros/daqui-ninguem-passa>, no dia 20-05-2018.

<sup>485</sup> Note-se a curiosa inserção dos próprios autores e outras figuras, igualmente, responsáveis pelas diversas obras de qualidade indiscutível vindas a lume pela Planeta Tangerina nas guardas iniciais e finais, cuja inclusão nos leva a crer na sua identificação pessoal com esta narrativa rebelde. De facto, numa leitura comparada podemos perceber que os actantes inicialmente passivos, dão lugar a figuras de expressivo ar de contestação ou de euforia, sendo múltiplas as leituras que se podem retirar destes elementos peritextuais.

Planeta Tangerina), onde se joga com os limites entre realidade e ficção. O leitor pode mimetizar ou seguir com o dedo o movimento da bola “libertada” pelas crianças quebrando-se o gesto tradicional, linear ou direccional da leitura, ou seja, de cima para baixo e da esquerda para a direita. Assinale-se, ainda, a presença de uma figura de capuz vermelho a Paulinha, que claramente nos remete para a figura da Capuchinho Vermelho (intertextualidade). As guardas finais e iniciais reúnem os actantes deste volume, devidamente legendados, o que permite ao leitor encetar um divertido jogo de procura e identificação de personagens, ou, até, de reencontro no final da narrativa. Refira-se, a título exemplificativo, que o bebé que na guarda inicial ainda estava na barriga, na guarda final se encontra já ao colo da mãe e surge acompanhado da interjeição de alegria *Viva!* numa clara homenagem a esse momento histórico. Nas páginas dedicadas ao anterosto e ao frontispício, é de assinalar a introdução imediata da figura do guarda a quem o general transmite a ordem, facto que irá condicionar toda a narrativa.

Surpreendentemente, o herói aclamado pelo “povo” desta narrativa acaba por ser este sujeito subordinado, e não a figura autoritária do general que se vê impotente perante a invasão em massa da fronteira que separa a página esquerda da página da direita. O escasso texto verbal deste álbum narrativo assenta no diálogo, apresentado-se distribuído por balões de fala, que expressam o descontentamento e oposição das personagens. Na verdade, os balões de fala correspondem às diversas intervenções em discurso directo e, além de constituírem uma característica da banda besenhada, acabam por dotar o relato de marcas do texto dramático ou de uma relativa teatralidade.

Trata-se, em suma, de uma obra onde discurso verbal e icónico (este último realizado a caneta de feltro) cooperam intensamente e de um modo inovador e semioticamente fértil, dando lugar a um jogo de descoberta e sugestões pela abundância de elementos não ditos. Servindo-se do humor das personagens ou das situações e do absurdo, visto aqui como poderosa ferramenta de desdramatização e libertação, coloca-se em causa o poder soberano, aguça-se o espírito crítico do leitor e critica-se a realidade vigente, uma tendência, aliás, corrente na atual literatura para a infância. Interessante é, ainda, o modo irónico como neste volume se questiona o papel do herói nas histórias para crianças e o próprio estatuto da infância. Com efeito, perante toda aquela desordem, o general deixa no ar o seguinte comentário: «Que multidão tão infantil!». Critica, deste modo, a leviandade dos actantes e a sua desobediência a um tirano que os deseja submissos e inertes. Além de que as suas últimas palavras incitam a reflexão e o questionamento do esperar de um livro para crianças - «Afinal quem é que quer ser herói de

uma história para crianças?» -, o que, a somar ao já enunciado, faz desta obra um verdadeiro exemplo de *crossover* (Beckett, 2012).



Figura 257 - *Daqui Ninguém Passa!* (2014), de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho



Figura 258 - *Daqui Ninguém Passa!* (2014), de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho

### 3.3. Histórias “fatiadas”/laminadas: análise exemplificativa de alguns livros *mix-and-match* para a infância

No contexto nacional, a tipologia dos livros *mix-and-match* (ou *turn-up books*), ainda que contando com escassa reflexão teórica, fora já alvo de breve análise por Ana Margarida Ramos (2016) e Carina Rodrigues (2017). Assim, como afirma a primeira estudiosa, «they are usually characterised by the horizontal division of the page into sections, which allow a combination of the various flaps and the creation of multiple images» (Ramos, 2016: 205). Carina Rodrigues no capítulo «Do livro-álbum ao livro-brinquedo: Tobias às fatias e outros livros “fatiados”», inscrito no volume *Aproximações ao Livro-objeto: Das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*, organizado por Ana Margarida Ramos dá conta da hesitação terminológica relativa a estes



volumes esclarecendo que designações como *pictorial consequences* ou *combinatorial books*, *pê-le-mêle* ou *méli-mélo*, além da já referida *mix-and-match books* são termos frequentemente usados para fazer menção a livros que a mesma apelida, ainda, de “fatiados”, isto é, obras «com páginas cortadas em tiras ou lâminas amovíveis» (Rodrigues, 2017: 75).

Esta indecisão conceptual acentua a dificuldade de classificação destes objetos. Com efeito, «the are usually listed outsider the field of the literature and are associated with the toy or game book due to the fact that they require physical manipulation by and interaction with the reader» (Ramos, 2016: 206). Referindo-se ao presente *boom* de livros sujeitos à revisitação/recuperação de clássicos mundialmente divulgados, por via da atribuição de uma «nova roupagem» (Silva, 2018: 91), Sara Reis da Silva (2018) prefere citar Teresa Colomer (1999), estudiosa que entende que os mesmos se podem fixar num «estadio intermedio entre la literatura y el juego» (*idem, ibidem*).

Nas principais singularidades apontadas por Carina Rodrigues (2017), incluem-se o formato, maioritariamente, reduzido, a opção por uma encadernação com espiral<sup>486</sup>, a profusão de uma componente imagética face a uma concisa mancha textual, que, não raras vezes, se resume a palavras soltas, frases curtas ou discursos breves (aspetos que os aproximam do livro de imagens) e uma intensa substância lúdica e interativa. Entre os exemplos textuais editados em Portugal enumerados pela autora encontramos os seguintes volumes: *Tobias às Fatias* (1999), de Manuela Bacelar (que a mesma crê ter sido o primeiro livro desta natureza a vir a lume no contexto português, um livro de atividades); *Animalário Universal do Professor Revillod*<sup>487</sup> (2009), de Miguel Murugarren e ilustrado por Javier Sáez Castán, editado pela Orfeu Mini; *Estrambólicos* (2011) e *De Caras* (2011), de José Jorge Letria e ilustrado por André Letria, editado pela Pato Lógico, e *Todos Fazemos Tudo*<sup>488</sup> (2011), de Madalena Matoso. A estes podemos somar, igualmente, o álbum *Conta-Quilómetros* (2016), desta última autora, vindo a lume também pela Planeta Tangerina. Nas obras levadas a análise, a referida estudiosa chama a atenção para o jogo contínuo de sobreposição e descoberta, oriundo de combinações múltiplas (e, consequentemente, de interpretações). As vertentes lúdica, física ou ativa e exploratória<sup>489</sup> da

---

<sup>486</sup> Este modo de encadernação mais comum desta tipologia (ainda que não exclusivo) «enables the book to be completely opened to create different combinations of various segments or flaps» (Ramos, 2016: 206).

<sup>487</sup> Recorde-se que o formato original editado no México pelo Fondo de Cultura Económica recebeu como distinções o prémio de Melhor Livro 2005 do Banco del libro de Venezuela, bem como o prémio de Melhor livro ilustrado 2004, na Feira Internacional Livro Infantil México.

<sup>488</sup> *Et pourquoi pas toi?* corresponde ao título da edição original, editada em Genebra pelas Éditions Notari.

<sup>489</sup> Como salienta Ana Margarida Ramos, «the child becomes an active participant in the reading process, which includes physical interaction through the manipulation of the book; because it is only through that engagement that the child can understand its message. In addition, the level of freedom in the Reading process is increased, allowing (or demanding even!) moving forwards and backwards in the book, taking full advantage

sua leitura aproxima os seus leitores da condição de autor e/ou jogador e faz prever prováveis releituras<sup>490</sup>. Com efeito, como afirma Carina Rodrigues, «marcadas pelo humor e pelo *nonsense* (manifesto no próprio formato e na experiência de leitura que promove), as figuras ou personagens ali retratadas, sejam elas de caráter animal ou não, ganham, com o virar de página e o desconcerto visual, aparências e comportamentos insólitos, mas regra geral próximos do imaginário infantil, promovendo o riso e facilitando a identificação dos mais novos» (Rodrigues, 2017: 82).



Figura 259 - Esquema exemplificativo do livro mix-and-match, segundo Marta Sánchez (2015: 190)

De acordo com Marta Sánchez (2015), podemos considerar que os volumes conhecidos por *Harlequinade* possuem origens prováveis no século XVIII e definem-se como «libro desplegable consistente en una hoja suelta doblada perpendicularmente en cuatro partes, con ilustraciones en solapas dobladas hacia arriba o hacia bajo sobre sí mismas, cambiando la ilustración original y avanzando en la historia» (Sánchez, 2015: 191) dentro da tipologia dos livros-*mix-and-match* ou de imagens combinadas. Trata-se, como anteriormente referido, daquela que terá sido a primeira tipologia de livros móveis/interativos a ser usada no âmbito da escrita para a infância, inaugurada em 1765, por Robert Sayer.

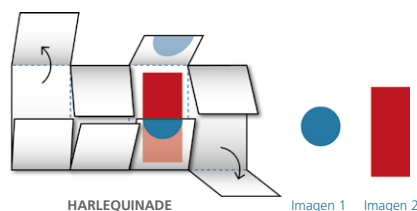


Figura 260 - Esquema exemplificativo do conhecidos livros Harlequinade, segundo Marta Sánchez (2015:191)

of the reader's spontaneity and direct interaction with the book's materials, which are essential to its construction and structure» (Ramos, 2016: 213).

<sup>490</sup> Com efeito, «the ludic nature of the publications attracts readers, initially creating surprise and curiosity with the diferente objects, but also through the manipulation and exploration of their multiple possibilities, very often resorting to repetition, which can in turn lead to re-readings and new discoveries» (Perrot, 1987 *apud* Ramos, 2016: 213).

## **a) Análise do *corpus* textual**

### **ii) Livros editados em 2014**

*Cada Imagem, uma Palavra*<sup>491</sup>, publicado em 2014 pela Euroimpala, é um pequeno livro às tiras cujo título oracional esclarece, de imediato, o modo de leitura pré-determinado para esta obra, aspeto que a informação presente nas guardas iniciais vem precisar: «Joga com os cartões: em cima tens ilustrações coloridas e, em baixo, as palavras». Já a contracapa deixa transparecer o propósito claramente didático desta publicação: «Este livro é um desafio aos primeiros leitores. Ligando as imagens às palavras, aprendem a identificar vocabulário muito simples e a reconhecer a escrita». Com efeito, este volume cartonado, resistente e de cantos redondos permite associar cada elemento ilustrado presente na tira superior à legenda nominal que lhe é correspondente, presente na tira inferior. Neste caso particular, não se trata da criação lúdica de figuras irrealis/desconcertantes, por exemplo, mas antes da associação entre a imagem e o vocábulo (datilografado e em tipografia manuscrita). Na parte superior de cada página, surge, igualmente, uma letra do alfabeto em maiúscula, que permite situar este volume no campo dos livros-abecedário (*alphabet books*), importantes instrumentos para o desenvolvimento da aprendizagem do princípio alfabético e de conceitos sobre a escrita, auxiliando o desenvolvimento da consciência fonética e o conhecimento das relações entre letras e sons. As guardas finais apresentam um compêndio de todos os elementos ilustrados e respetivas designações/legendas, funcionando como uma espécie de soluções. As ilustrações, realizadas com recurso a ferramentas digitais, resumem-se à apresentação das figuras ilustradas, marcadas pela simplicidade e por um traço arredondado, próximas dos desenhos. Nestas, predominam cores vivas e fortes sobre fundo branco, permitindo uma mais fácil identificação. Trata-se de uma publicação onde o discurso verbo-icónico se limita a uma ligação de redundância/simetria.

---

<sup>491</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/cada-imagem-uma-palavra/16035981>, no dia 11-04-2018.



Figura 261 - *Cada Imagem, uma Palavra!* (2014), da Euroimpala

Segue-se a análise da coleção «Combina e Aprende», da responsabilidade da Europrice, com quatro volumes editados em 2014, nomeadamente, *Os Animais e as suas Casas*, *Os Animais e as suas Crias*, *Os Animais e os seus Alimentos* e *Os Animais e os seus Parceiros*. Trata-se de pequenos volumes cartonados, de títulos compostos, de cantos redondos e fatiados em duas tiras, pensadas para permitirem uma leitura combinada entre ambas. A indicação presente na contracapa destes livros dá conta disto mesmo: «diverte-te a conjugar os animais com o mundo que os rodeia. Fica a conhecer os seus nomes, o que comem e onde descansam». Em *Os Animais e as suas Casas* (2014), as tiras superiores apresentam o animal ilustrado, de ar simpático e isoladamente sobre um fundo liso, acompanhado de uma legenda nominal que o identifica. Já as tiras inferiores apresentam os lugares onde cada um repousa (um estábulo, uma casota, uma árvore, uma gruta e uma toca), também acompanhados pela legenda nominal. O escasso texto verbal surge impresso sobre fundos lisos coloridos, cabendo ao leitor combinar a mesma cor de fundo (a da tira superior e a da tira inferior), por forma a obter a junção correta. Com uma configuração visual e gráfica semelhante *Os Animais e as Suas Crias* (2014), permite estabelecer a ligação entre um animal adulto e a respetiva cria, que pode ser um potro, um pintainho, um cachorro, um vitelo ou um cordeiro. No caso d' *Os Animais e os Seus Alimentos*<sup>492</sup> (2014), espera-se a combinação entre um dos cinco animais representados visualmente e o seu alimento principal (leite, osso, bananas, mel, bambu), resultando em associações como panda/bambu.

---

<sup>492</sup> Imagem retirada de [http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/combina\\_e\\_aprende-detail](http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/combina_e_aprende-detail), no dia 11-04-2018.



Figura 262 - *Os Animais e os seus Alimentos* (2014), da coleção «Combina e Aprende», da Europrice



Figura 263 - *Os Animais e os seus Alimentos* (2014), da coleção «Combina e Aprende», da Europrice

Por último, *Os Animais e os seus Parceiros* (2014) permite aos pequenos leitores identificar os machos e as fêmeas de determinada espécie. Todos os livros de conceitos (Bastos, 1999) da coleção em apreço apresentam um discurso visual (numa relação de simetria com o texto) sustentado por um registo simplificado e colorido, próximo dos desenhos animados, num estilo comercial e algo desinteressante. Trata-se de uma série que se restringe ao seu propósito didático de aprendizagem de vocabulário relativa ao mundo animal, que se socorre de ilustrações realizadas digitalmente, de perspetivas repetitivas, pouco estimulantes no que à literacia visual diz respeito.

Segue-se a coleção «Descobre Animais»<sup>493</sup>, editada pelas Edições Girassol e composta por quatro títulos: *da Floresta*, *da Quinta*, *da Selva* e *Domésticos*, todos publicados em 2014. A nossa leitura crítica conta apenas com os três primeiros volumes, dado que não nos foi possível consultar um exemplar do livro que respeita aos animais domésticos. Esta série é composta por quatro volumes próximos do livro de conceitos (Bastos, 1999), de títulos oracionais, que se centram no universo animal, com encadernação em espiral<sup>494</sup>, de páginas bipartidas que fragmentam tanto a componente verbal, que se restringe a uma legenda nominal, como o

<sup>493</sup> Imagens retiradas de <http://www.girassoledicoes.com/descobre-animais-p428.html>, no dia 11-04-2018.

<sup>494</sup> De notar que as argolas presentes na lombada não permitem a liberdade de manipulação do livro prevista uma vez que as páginas destes volumes, por vezes, ficam presas.

animal ilustrado em grande plano, tornando desta forma possível a combinação aleatória e lúdica de focinhos e caudas representadas, dando lugar a seres excêntricos/irreais e a vocábulos estranhos. Recorde-se a indicação na contracapa presente em todos eles: «Descobre nomes disparatados e divertidos para os animais!». As figuras ilustradas, com recurso a ferramentas digitais, são bastante simples, marcadas pela ausência de profundidade e de contornos, impressas em cores lisas e contrastantes e algo arredondadas. Contudo, algumas delas são de difícil distinção como, por exemplo, a figura da perdiz, uma imagem ambígua que, caso não tivesse a legenda, seria difícil de identificar, facto que testemunha a falta de cuidado/rigor, no que respeita à dimensão imagética desta série. O pouco texto presente surge sempre em caixa alta a negro, em caracteres que fazem lembrar a técnica do recorte.



Figura 264 - *da Selva* (2014), coleção «Descobre Animais», das Edições Girassol



Figura 265 - *da Quinta* (2014), coleção «Descobre Animais», das Edições Girassol

Por último, temos a coleção «Descobre»<sup>495</sup> com os títulos *A Minha Casa*, *A Minha Mamã*, *O Que Eu Como* e *Os Opostos*, também da responsabilidade das Edições Girassol, publicada em

---

<sup>495</sup> Imagens retiradas de <http://www.girassoledicoes.com/descobre-divertido-educativo-p391.html>, no dia 11-04-2018.

2014, e com ilustrações de Isabelle Nicolle. Os três primeiros volumes têm por tema o universo animal, enquanto o último assenta na combinação de conceitos opostos de ordem diversa, ostentando todos eles títulos oracionais. Estes pequenos volumes resistentes, de cantos redondos, com uma disposição de página horizontal (isto é, abertura no sentido de baixo para cima) aproximam-se da tipologia do livro informativo ou enumerativo (Silva, 2016) ou de conceitos (Bastos, 1999), objetos onde importa, essencialmente, a objetividade e a veiculação de conteúdos, um propósito, aliás, explícito na indicação presente na capa «divertido e educativo». O discurso verbo-icónico encontra-se distribuído em páginas “fatiadas” (bipartidas). Espera-se, assim, que o leitor seja capaz de ir realizando as associações que os próprios títulos sugerem como, por exemplo, o cão come ração, no caso do livro *O Que Eu Como* (2014). Neste volume, numa das tiras (da esquerda) encontra-se o animal e, na outra (do lado direito), o alimento. Em todos os volumes, as guardas iniciais propõem um desafio ao leitor, que passa pela identificação/encontro de determinados detalhes ampliados retirados das ilustrações principais. Já as guardas finais apresentam um outro exercício de reconhecimento de pares idênticos, por exemplo, duas cenouras, duas bananas e dois pedaços de queijo. No que concerne à componente imagética, as ilustrações, realizadas com recurso a ferramentas digitais, apresentam uma perspetiva simplificada, uma composição visual repetitiva e rudimentar, sendo compostas por figuras sorridentes e coloridas, facilmente identificáveis e pouco estimulantes do ponto de vista da literacia visual (relação de simetria entre texto e imagem). O único elemento que merece algum destaque nesta coleção restringe-se somente à opção pela apresentação de páginas bipartidas que permitem ao leitor definir o ritmo de leitura de cada livro e a combinação lógica de conceitos.



Figura 266 - Coleção «Descobre» (2014), ilustrações de Isabelle Nicolle, da Edições Girassol



Figura 267 - Coleção «Descobre» (2014), ilustrações de Isabelle Nicolle, das Edições Girassol

### iii) Livros Extra

No âmbito dos livros às tiras ou *mix-and-match*, assinalamos a edição do livro *Vira e Combina na Quinta*<sup>496</sup> (2015), de Axel Scheffler. Neste volume, de título oracional, o leitor pode optar por procurar pedaços de uma imagem completa ou por misturar diferentes formas e padrões, formando animais “estrambólicos”, como, por exemplo, um “vorco” (metade vaca e metade porco), entre outras. Cada animal formado faz-se acompanhar por uma breve descrição sob a forma de discurso poético. Recorde-se o gosto da criança pela deturpação da lógica empírica, da incoerência/ausência de sentido, do absurdo como formas de transgressão da realidade (Ramos, 2007) e a capacidade que a linguagem poética faculta de «transgressão da boa e sensata moral familiar» (Jean, 1989: 131). Deste modo, além de funcionar como um livro de conceitos, o recurso a páginas fatiadas permite uma exploração lúdica do objeto-livro e a criação de personagens risíveis. Assim, ainda que a relação verbo-icónica evidencie uma natureza simétrica, pelo uso de páginas fatiadas, o leitor é convidado a criar novas personagens, de acordo com a sua imaginação e criatividade.

<sup>496</sup> Imagem retirada de <https://www.presenca.pt/livro/vira-e-combina-na-quinta/>, no dia 08-04-2018.





Figura 268 - *Vira e Combina na Quinta* (2015), de Axel Scheffler

*Animais Baralhados*<sup>497</sup> (2009) é um divertido álbum sem texto correspondente a um livro *mix-and-match*, ilustrado por Woody Fox, que permite a combinação aleatória de partes dos diferentes focinhos (ao contrário do volume imediatamente anterior, no qual se joga com todo o corpo do animal representado), através de páginas cortadas horizontalmente em três tiras iguais. O absurdo e estranheza das espécies fictícias/irreais, resultantes do jogo quase infinito de combinações de fragmentos visuais neste volume, despertam a imaginação e a criatividade do leitor. A participação, particularmente, física e espontânea dos seus recetores, «convidado[s] a ver/ler com os olhos e com as mãos» (Rodrigues, 2017: 78), aproxima-o do domínio do brinquedo, facilitando a adesão dos mais novos (aspetos previstos *a priori* na construção desta obra, visíveis na exploração de um formato reduzido, resistente e de páginas com cantos redondos). Trata-se de um álbum visual (sem as habituais guardas inicial e final), no qual a componente imagética cumpre uma relação de substituição do discurso verbal.



Figura 269 - *Animais Baralhados* (2009), ilustrações de Woody Fox, da Zero a oito

### 3.4. Histórias para folhear: breves notas sobre o livro-folioscópico ou *flip book*

<sup>497</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/animais-baralhados/1738784>, no dia 08-04-2018.

O livro-folioscópico, *flip book* (*Daumekino* na Alemanha, *Flick book* e *Flicker-book* na Inglaterra, *flig-bog* na Dinamarca e *Flip-boeken* na Holanda), corresponde a um pequeno volume onde cada página apresenta uma ilustração em sequência, que, quando folheado a uma determinada velocidade, produz a ilusão de movimento e animação da imagem (Sánchez, 2015; Fouché, 2011 *apud* Trebbi, 2012: 45). Trata-se, na realidade, de uma das primeiras formas de animação, conhecidas, igualmente, pela sua designação francesa *folioscope*, *feuilletoscope* ou *cinema de poche*, bastante comum entre finais do século XIX e o início do século XX. Contudo, a sua proximidade com o universo do cinema fê-lo sobreviver até aos dias de hoje, atraindo crianças e adultos. Estes volumes terão sido criados originalmente pelo inglês John Barnes Linnet, patenteados por este em 1968, sobrevivendo, a partir de então, como brinquedos, “demonstraciones deportivas, regalos publicitarios” (Fouché, 2011 *apud* Trebbi, 2012: 45) e, nos últimos tempos, como livros de artista (William Kentridge, Keith Haring, Alain Fleischer, Paul Cox, entre outros) (Fouché, 2011 *apud* Trebbi, 2012). Na verdade, estes volumes têm-se substantivado diversamente “de cuadernillo grapado, en rústica o encuadernado como cualquier libro, de lámina con imágenes recortables que se montan después como cuadernillos, o como páginas de un cuaderno o librito. Vienen ilustrados con dibujos o fotografías en blanco y negro o en color y abordan temas tan variados como el cómic, el cine, el erotismo, el deporte o la actualidad” (Fouché, 2011 *apud* Trebbi, 2012: 45).

### **Análise do *corpus* textual**

#### **i) Livros editados em 2014**

Dentro desta categoria, não nos foi possível encontrar nenhum volume exemplificativo, editado no ano de 2014.

#### **ii) Livros Extra**

Como volume exemplificativo de um *flip book*, trouxemos para análise um pequeno livro da responsabilidade de Regina Pessoa, realizado na sequência da sua curta-metragem (com duração total de 7 minutos e 46 segundos) de título homónimo, *História Trágica com Final Feliz*<sup>498</sup>, lançada em língua portuguesa a 22 de março de 2007 (com versão original de 2005, pela *Office National du Film du Canada*, Socan). Trata-se de uma obra desenvolvida após o seu

---

<sup>498</sup> Na verdade, este *flip book* faz parte, juntamente com outros dois volumes, de uma caixa composta por brinquedos óticos distintos e por um guia prático de iniciação ao Cinema de Animação e um DVD, dedicados a este filme. Recorde-se, ainda, que em 2007, vem a lume um livro para crianças com base neste argumento, com o mesmo título, em conjunto com um DVD, da responsabilidade das Edições Afrontamento.

filme *A Noite* (1999), uma outra animação onde a mesma reflete, de igual modo, sobre a infância e, de um modo particular, sobre o tópico da diferença, socorrendo-se de placas de gesso e tinta preta, que lhe permitem criar gravuras a preto e branco. Posteriormente, já em 2012, Regina Pessoa irá dar a conhecer uma nova película com o nome *Kali, o Pequeno Vampiro*<sup>499</sup>. Neste último, a autora reflete sobre o medo e tira partido da curiosidade da criança por esta temível figura, que ainda que aparentemente temível, na verdade, só deseja fazer amigos. Esta artista conta com «mais de vinte prémios em festivais internacionais, [e] foi distinguido[a] pela Academia Portuguesa de Cinema e foi nomeado[a] ainda para os Annie (Óscares da animação) e para o Cartoon d'Or»<sup>500</sup>.

Em *História Trágica com Final Feliz*, Regina Pessoa serve-se da técnica de gravura, de conceção meticulosa e demorada, tendo por base materiais riscadores, tinta preta e papel, para explorar, de um modo perspicaz e delicado, jogos de luz e de sombra, que no final fazem surgir luz na escuridão onde a pequena protagonista se encontra.

É com base neste cenário antagónico (dia/noite, dinamismo/lentidão, normalidade/originalidade, opressão/liberdade, ruído/silêncio), pontuado de metáforas que a artista dá a conhecer uma menina diferente, «cujo coração batia mais rápido que o das outras pessoas». Apartada (por iniciativa pessoal<sup>501</sup> e por rejeição coletiva) de uma sociedade rural consuetudinária, intolerante, apática e comodista, a heroína surge como uma personagem sensível e frágil (provavelmente, carenciada, dada a representação despojada do seu quarto), que irá viver ao longo da intriga um processo de autoconhecimento e de metamorfose. Ultrapassando o estado de abandono (social, familiar e interior), de rejeição/indiferença<sup>502</sup>, de sofrimento pessoal (presa num corpo cujo som incomoda os demais e que sente que não lhe pertence), esta curta encerra após um banho quase catártico com um final feliz (ação aberta<sup>503</sup>), onde a personagem central ascende a uma condição onírica de menina-pássaro, elevando-se no céu, iniciando uma viagem, simultaneamente, pessoal (intima) e física de libertação e de autoconhecimento. Por via de um discurso indireto livre (focalização interna) e com uma parca presença de falas dos actantes, o espectador fica a conhecer por via do encadeamento e da

---

<sup>499</sup> Neste caso particular, além de explorar os seus tons contrastivos característicos de negro e branco, opta por adicionar o vermelho atendendo à natureza do protagonista.

<sup>500</sup> In <https://www.publico.pt/2014/01/30/culturaipilon/noticia/unesco-da-estatuto-de-patrimonio-cultural-internacional-a-kali-o-pequeno-vampiro-de-regina-pessoa1621729>.

<sup>501</sup> Que passa pelas fugas apressadas de bicicleta e pelo isolamento no quarto.

<sup>502</sup> «As pessoas foram-se desinteressando, habituando-se ao barulho [hiperbolizado] que o coração fazia, acabando por desprezá-la e depois por esquecê-la».

<sup>503</sup> Atente-se ao esclarecimento do narrador que afirma, a respeito desta partida da protagonista, «As pessoas já não sabiam se era alguém que morria ou alguém que nascia».

anisocronia (elipse), uma sociedade que se habituou acriticamente a viver ao ritmo daquele estranho ser e que se vê, então, surpreendido pelo silêncio da sua ausência, seguindo, a partir desse momento, dentro do ritmo ocioso e rotineiro que distingue esse modo de se manter vivo (sem viver verdadeiramente). Trata-se, na verdade, de uma narrativa de reminescência autobiográfica, dedicada à mãe de Regina Pessoa, que, «no Canadá foi adotada pelas escolas, num programa que foca a problemática da adolescência»<sup>504</sup>, por exemplo.

Uma das versões em papel substantivada sob a forma de *flipbook* (no total de três), aquela que levamos a análise de seguida, retrata pequenas passagens deste filme como a apatia e a ociosidade de uma senhora que, diante daquele ensurdecido silêncio, engole uns comprimidos e bebe água e a passagem de um habitante da aldeia com um carrinho, juntamente com um outro de casaco pelo ombro, ora impressos na frente, ora no verso. Trata-se de um pequeno volume, de composição horizontal, onde se ilustra sequencialmente estes dois pequenos segmentos, sustentados apenas por um discurso visual que reproduz uma pequena parte do filme concebido pelo recurso à gravura a preto e branco. O folhear apressado do livro permite animar e conceder movimento aos actantes, transferindo para as mãos do leitor (que claramente pode respeitar tanto a criança como ao adulto) a capacidade de dar vida a esta história. Funciona, pois, como um apelativo convite para que este conheça o relato original, onde valores como igualdade/diferença, tolerância/intolerância, respeito ou desrespeito são ficcionalizados de um modo sublime.



Figura 270 - *História Trágica com Final Feliz* (s/d), de Regina Pessoa

### 3.5. Histórias divididas: aspetos do livro com separadores

---

<sup>504</sup> // [http://upmagazine-tap.com/pt\\_artigos/regina-pessoa-historia-feliz-com-final-feliz/](http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/regina-pessoa-historia-feliz-com-final-feliz/).

Os livros com separadores (*libro de puntos* ou *index tabs book*) caracterizam-se pela apresentação fragmentada de informação através do recurso a separadores distribuídos pelas margens superior e/ou laterais que dividem o seu conteúdo em partes diferentes (Sánchez, 2015). Esta estratégia torna possível uma leitura imediata de determinado fragmento textual, bem como a organização do conteúdo do livro por temáticas, por exemplo. Acrescentemos, ainda, a esta tipologia aqueles livros que, no seu interior, incluem páginas de tamanho distinto e crescente, à medida que se avança na leitura, tornando possível a apresentação fragmentada e sequencial de informação. A narrativa clássica de Eric Carle, *A Lagartinha Muito Comilona* (1990), faz uso desta mesma estratégia (combinada com o uso de perfurações que mimetizam o percurso da lagarta), tornando possível a quantificação dos alimentos ingeridos, aos mesmo tempo que se dá conta da passagem do tempo.

#### **a) Análise do *corpus* textual**

##### **iii) Livros editados em 2014**

Nesta categoria, encontramos, somente, para análise a coleção «A Vida Animal», da Europrice, com quatro livros publicados em 2014: *Os Animais da Quinta*; *Os Animais Marinhos*; *Os Animais Selvagens*<sup>505</sup> e *Os Répteis*. Com uma arquitetura verbo-icónica próxima da tipologia do álbum-catálogo (Ramos, 2011), estes volumes distinguem-se por um formato reduzido e cartonado (cantos redondos). As suas páginas apresentam cinco separadores laterais, com ilustrações onde se encontram recriados os poucos animais elencados ao longo de cada obra. Com um intuito claramente informativo, facto, aliás, explícito pela informação presente na contracapa - «Vem conhecer os diferentes animais enquanto te divertes com as características de cada um. Aprofunda os teus conhecimentos sobre o mundo animal» -, esta coleção destaca-se, ainda, pela forte presença da componente visual face um escasso texto (cuja distribuição parece feita ao acaso, parecendo descurar a legibilidade e a hierarquia visual), de cariz, essencialmente, descritivo, relatado na primeira pessoa, que dá conta das principais singularidades de cada animal (da quinta, marinho, selvagem ou da classe dos répteis) e da sua alimentação. Fazendo uso de um vocabulário acessível e de frases curtas, que funcionam como uma espécie de legenda, propõe-se uma leitura rápida e simples, registando-se, apenas, no que diz respeito ao estilo, um uso pontual da adjectivação e da rima. Observa-se, ainda, ausência de indícios de

---

<sup>505</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/educativos-2/a-vida-animal-detail>, no dia 16-04-2018.

temporalidade, sendo o texto composto por situações autónomas ou episódicas. Note-se, contudo, a presença da figura do coelho, como personagem de destaque num dos separadores do volume *Os Animais Selvagens*, animal descrito como uma presa, mas que, em nosso entender, é mais comumente associado aos animais da quinta e não aos animais selvagens, não nos parecendo, por isso, fazer sentido colocá-lo lado a lado com um hipopótamo ou um orangotango, por exemplo.

A componente imagética segue de perto o descrito verbalmente, socorrendo-se de figuras estáticas, de ar sorridente e infantilizado, recriadas com formas, bem como fundos e composições repetitivas e num estilo próximo dos desenhos animados, em técnica digital. Em suma, no nosso entender, esta é uma obra desinteressante, que fica aquém das verdadeiras capacidades de leitura dos mais pequenos. O recurso aos separadores (único elemento diferenciador desta série) torna possível o acesso antecipado a parte da informação visual que o leitor, de outro modo, só alcançaria com o virar da página, estratégia que torna possível a formulação de hipóteses e a confirmação ou não das expectativas avançadas.



Figura 271 - *Os Animais Selvagens* (2014), da coleção «A Vida Animal», da Europrice



Figura 272 - *Os Animais Selvagens* (2014), da coleção «A Vida Animal», da Europrice

#### iv) Livros Extra

Segue-se a apresentação de um volume de natureza, na verdade, híbrida, mas que optamos por incluir na secção relativa aos livros com separadores, por forma a exemplificar o modo como o tamanho gradativo das páginas encerra um significativo papel na apreensão de sentidos. Trata-se de *A Joanhinha Resmungona*<sup>506</sup> (2010), de Eric Carle, editado pela Kalandraka, obra que constitui um curioso volume que se socorre de uma disposição crescente do tamanho das páginas (e, inclusivamente, do tamanho da tipografia). Estas estratégias gráficas são colocadas ao serviço do conceito das horas<sup>507</sup> e do «crescimento sucessivo das espécies animais com quem a joanhinha resmungona interage»<sup>508</sup>, dando lugar a uma apresentação fragmentada de informação aos seus leitores. Com efeito, neste álbum narrativo, surgem tematizados comportamentos de tolerância e de partilha, relativos ao comportamento adequado numa vida em sociedade, tirando partido da relação entre espécies. Além disso, torna-se evidente a noção de que cada espécie tem um importante papel a cumprir, por mais pequeno que seja o seu tamanho. Assim, nesta obra, uma pequena joanhinha resmungona encontra, inicialmente, uma outra joanhinha com quem recusa partilhar o seu pequeno-almoço (uns pulgões). Na tentativa de enfrentar «alguém do seu tamanho», a protagonista empreende uma jornada por diferentes contextos espaciais, narrados de modo simples, linear, com recurso constante ao diálogo e à repetição. Tudo decorre ao longo de um dia, terminando a protagonista «cansada, molhada e faminta», ao lado da sua semelhante que, simpaticamente, lhe permite comer, então, parte do seu jantar. Trata-se, pois, de uma ação fechada, com um desenlace positivo. O discurso visual, sempre numa relação de complementaridade com o texto, segue de perto a linha gráfica deste criador, apostando na colagem e combinação de papéis coloridos que dão forma a expressivas figuras animais, facilmente reconhecíveis, além de darem conta da sucessão temporal pela variação de tons, bem como pela representação do sol que vai variando a sua disposição, de acordo com o passar das horas do dia (indício da passagem do tempo). Destaque-se, igualmente, o modo como inteligentemente o autor tira partido da dobra central do livro, jogando

---

<sup>506</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/a-joanhinha-resmungona-eric-carle/8288568>, no dia 17-04-2018 e <http://thepositivemood.blogspot.pt/2014/09/leio-para-voces-joanhinha-resmungona.html>, no dia 17-04-2018.

<sup>507</sup> Recorde-se que no canto superior direito de quase todas as páginas surge ilustrado um pequeno relógio cujos ponteiros dão conta da sucessão temporal dos acontecimentos narrados.

<sup>508</sup> *In* [http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalbeta/bo/portal.pl?pag=sol\\_li\\_fichaLivro&id=2358](http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalbeta/bo/portal.pl?pag=sol_li_fichaLivro&id=2358).

com noções de simetria, por exemplo, e a forma como explora as configurações dos animais, mostrando uma interessante variedade de espécies e de tamanhos distintos. Merece, ainda, referência a apresentação da cauda da baleia por via de uma página recortada, que funciona como uma aba, que conta com o gesto do leitor para conferir vivacidade ao discurso verbo-icónico, resultando num episódio humorístico, decorrente do cómico de situação.



Figura 273 - *A Joaninha Resmungona* (2010), de Eric Carle



Figura 274 - *A Joaninha Resmungona* (2010), de Eric Carle

### 3.6. Histórias de andar à roda: contributos para uma caracterização do livro-carrossel para a infância

Os livros-carrossel, *carrusel-acordeón* (Trebbi, 2012) ou *circular peep-show book* (Sánchez, 2015) distinguem-se por um formato inusitado e, que seja do nosso conhecimento, nunca explorado por autores nacionais. É de assinalar, no entanto, algumas traduções em língua portuguesa de autores estrangeiros, comercializadas no mercado livreiro português. Trata-se de obras projetadas para uma abertura a 360° (razão pela qual são designados pelo termo “carrossel”), que derivam, de acordo com Jean-Charles Trebbi (2012), do livro-acordeão, e que podem alternar entre uma composição de quatro ou de seis cenas. Já Marta Sánchez (2015), considera-os mais próximos da tipologia dos livros-túnel ou *peep-show book*, «en el sentido de



observar una escena tridimensional con diferentes planos de profundidad paralelos, solo que sin mirilla para observar: la escena se muestra diretamente al espectador» (2015: 194). Os livros-carrossel correspondem a livros circulares que se abrem no sentido tradicional da direita para a esquerda, completando, no entanto, 360° e descrevendo, deste modo, um círculo, no qual são visíveis várias ilustrações de dupla página, em sequência, com o mesmo ângulo de abertura ou fazendo o livro girar sobre si mesmo, como um carrossel (Trebbi, 2012; Pelachaud, 2010, 2016; Sánchez, 2015; Pereira, 2017). Quando completamente abertas, a capa e a contracapa destes volumes tocam-se, mantendo-se unidas por um cordel, um *clip*, ou um velcro, por exemplo, pelo que a lombada do livro funciona como o eixo central, tornando possível a observação da obra de todos os ângulos (Trebbi, 2012; Sánchez, 2015; Pelachaud, 2016).

A tipologia de livros-carrossel engloba duas versões: os livros-carrossel-teatro, *star-books*, livros-estrela (Trebbi, 2012) e os livros-carrossel-casa (Sánchez, 2015). Os primeiros, os livros-estrela, tornam possível a visualização simultânea e direta (ao contrário dos livros-túnel, que recorrem a um orifício por onde o leitor observa os cenários recortados) de vários cenários visuais (daí a proximidade, também, com o universo do teatro), representados com o recurso a dois ou três planos recortados ou tiras, de largura e altura decrescentes (dobradas em acordeão), no sentido de dentro para fora, que, desta forma, conferem profundidade às ilustrações (Sánchez, 2015) e que, no final, assemelham a configuração destes livros a uma estrela de quatro, cinco ou seis pontas.

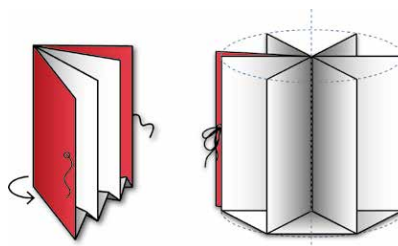


Figura 275 - Esquema exemplificativo de um livro-carrossel, segundo Marta Sánchez (2015: 194).

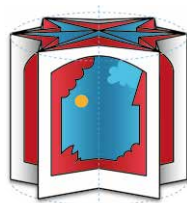


Figura 276 - Esquema exemplificativo de um livro-carrossel-teatro ou estrela, segundo Marta Sánchez (2015: 195).

Já os livros-carrossel-casa apresentam, frequentemente, quatro braços ou pontas onde são representados(as) cenas relacionadas com diferentes divisões de uma casa, um castelo, uma quinta, entre outros (Sánchez, 2015). A título exemplificativo, merece referência a obra *Botticelli's Bed & Breakfast* (1997), de Jan Pienkowski, editado pela Simon & Schuster.



Figura 277 - Esquema exemplificativo de um livro-carrossel-casa, segundo Marta Sánchez (2015: 195).

Alvo de um tratamento complexo estes livros-álbum (catálogo ou narrativo), com grafismo muito apelativo e sofisticado, refletem o elevado grau de atenção a aspetos formais ligados à conceção e à materialidade dos livros-brinquedo e, conseqüentemente, fazem prever uma leitura conjunta e dialogada destes, por forma a ser possível uma fruição total do objeto. Rompendo com a bidimensionalidade do papel e os limites da leitura convencional, assente no gesto de virar/abrir da página da direita para a esquerda, estes livros surpreendem e desafiam os leitores, requerendo a mobilização de uma energia física, um deslocamento do corpo, por exemplo, por forma a observar todos os ângulos, na manipulação do livro. Trata-se de obras que primam pela diferença e pelo encantamento ou sedução dos seus leitores, agentes ativos da leitura, aproximando-se, em alguns casos, do brinquedo ou da obra de arte, facto decorrente de uma maior preponderância da componente pictórica face ao discurso verbal na veiculação de uma mensagem e de uma atenção redobrada a elementos visuais e externos que se prendem com a arquitetura e a construção destes volumes.

Como afirma Cláudia Sousa Pereira, «nesta manipulação lúdica, vamos, afinal, lendo e percebendo que há diferentes maneiras de “pegar” num livro – e, mais tarde, num texto – e que cada vez que lhe pegarmos será como ouvir outra vez aquela história, com maior ou menor ênfase neste ou naquele pormenor. É só preciso estar-se atenta e entrar no jogo de encenação que o livro nos pede» (Pereira, 2017: 142).

### **a) Análise do *corpus* textual**

#### **v) Livros editados em 2014**

Não foi possível encontrar qualquer obra exemplificativa desta categoria, publicada em 2014.

#### **vi) Livros Extra**

Segue-se, agora, a análise dos volumes exemplificativos, todos estrangeiros, embora, traduzidos e/ou editados em Portugal, inscritos na tipologia de livros-carrossel.

Iniciamos com a «Coleção Panorâmica – livros em 3 dimensões», da Editorial Infantil Majora, série não datada, é composta por três livros-carrossel, *A Casinha de Chocolate*, *Branca de Neve e os Sete Anões* e *Pinóquio*, volumes não datados, todos eles próximos da configuração de livro-carrossel. De entre estes, selecionámos um dos títulos, *Branca de Neve e os Sete Anões*, onde se oferece um discurso visual massificado e simplista, dentro de um registo próximo dos desenhos animados, bastante colorido e realizado com 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 de 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 simplificado e económico (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.

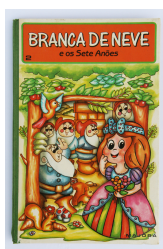


Figura 278 - *Branca de Neve e os Sete Anões* (s/d), da «Coleção Panorâmica – livros em 3 dimensões», da Majora

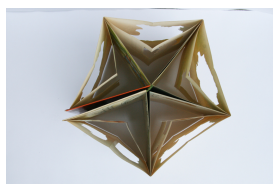


Figura 279 - *Branca de Neve e os Sete Anões* (s/d), da «Coleção Panorâmica – livros em 3 dimensões», da Majora



Figura 280 - *Branca de Neve e os Sete Anões* (s/d), da «Coleção Panorâmica – livros em 3 dimensões», da Majora

Merece, também, registo um outro volume que se socorre de pedaços de papel colados com o texto em língua portuguesa sobre o texto original<sup>509</sup>, uma obra inscrita na tipologia em análise intitulada *Na Quinta*<sup>510</sup>, com ilustrações de N. Dear, sem referência à data de publicação. Este volume cuja versão original foi publicada pela Bancroft & Co. Ltd., em Londres, e impressa na Holanda, distingue-se, assim, por uma encadernação com argolas que permite a abertura do livro a 360°. Cada dupla página possui uma ilustração em relevo, *pop-up* com abertura de 90°. Destaque-se a presença da seguinte indicação no canto inferior direito da capa e contracapa:

---

<sup>509</sup> No decurso da nossa investigação dedicada aos livros-brinquedo, cruzámo-nos com algumas publicações escritas na língua original nas quais, para circularem no mercado português, eram colados pedaços de papel com o texto em língua portuguesa sobre o texto original, como alguns volumes *pop-up* do artista checo Vojtěch Kubašta, como já mencionámos.

<sup>510</sup> Imagens retiradas de [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/516cnuc%2BxxL.\\_SX373\\_BO1,204,203,200\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/516cnuc%2BxxL._SX373_BO1,204,203,200_.jpg), no dia 20-05-2019.

«Use a paper clip to keep the book open». Ao longo desta obra, são dadas a conhecer as diversas tarefas comuns num dia a dia numa quinta, como o carregamento da carroça com palha ou bilhas de leite, a apanha de maçãs, ou os cuidados com os porcos, por exemplo, através de um discurso de cariz descritivo que aproxima este volume do livro-documentário (Bastos, 1999) ou do álbum-portefólio (Ramos, 2011). De notar que a única referência temporal (mesmo assim, de índole indeterminada) surge já no desfecho: «Bem, o trabalho está feito, e o tio diz que está pronto para irmos tomar chá. E o certo é que vamos sem perda de tempo, porque a avó disse de manhã que ia fazer bolos» (sublinhado nosso). A par da componente verbal, o discurso pictórico, assente em ilustrações muito detalhadas, num registo realista (e numa relação de complementaridade com o parco texto) quase fotográfico do cenário rural, vem potenciar a particular e intencional função didática desta obra. É interessante notar, igualmente, o cuidado no desenho dos caracteres que compõem o título (ainda que este se encontre colado ao volume).

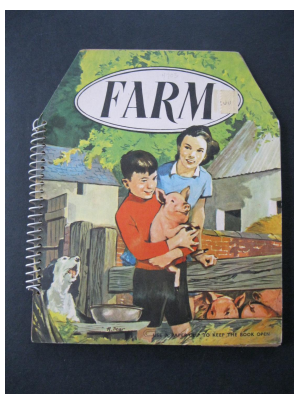


Figura 281 – *Farm* (s/d), ilustrado por N. Dear



Figura 282 - *Farm* (s/d), ilustrado por N. Dear

Divergindo, a vários títulos, dos anteriores volumes, a obra *Alicia en el País de las Maravillas* foi editada recentemente, em concreto em 2016<sup>511</sup>, e apresenta uma configuração gráfica que, sem dúvida, provoca um elevado impacto visual. A sua dimensão considerável e naturalmente a construção em carrossel, na modalidade de livro-estrela, prende a atenção de pequenos e grandes leitores, reiterando, assim e também, a noção de que o clássico que lhe deu origem *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1965), de Lewis Carroll (1832-1898) é, pois, do ponto de vista da receção, claramente ambivalente.

Trata-se, assim, de uma obra que evidencia uma forma circular, abrindo no sentido tradicional (ou seja, da direita para a esquerda) e completando 360°. Capa e contracapa tocam-se e unem-se por meio de uma fita de cetim e, assim, a lombada da obra funciona como eixo central. Nesta extraordinária publicação, pode ser observado um conjunto sequencial de imagens em dupla página, na quais se recriam os principais episódios – em particular, seis cenas – que pontuam os doze capítulos da narrativa Carrolliana. As ilustrações coincidem com as do original de John Tenniel (1820-1914), surgindo, desta vez, bastante coloridas e de acordo com a construção visual de *The Nursery Alice* (1890), uma reescrita do próprio Carroll dedicada a leitores dos 0 aos 5 anos.

Em síntese, o livro-carrossel relido substantiva exemplarmente a pervivência da obra de Carroll, um percurso intertextual e/ou intericónico que tem motivado a recriação a partir de técnicas como o *pop-up* (veja-se, por exemplo, a célebre obra do americano Robert Sabuda, publicada em Portugal pela Gailivro, em 2010) ou o desdobrável ou concertina (como é o caso do volume assinado por Grahame Baker-Smith, datado de 2015), apenas para citar dois exemplos.



Figura 283 - *Alicia en el País de las Maravillas* (2016), de Lewis Carroll (ilust. de John Tenniel)

---

<sup>511</sup> A edição original, com a chancela da Macmillan Children's Books, é datada de 2014.

### 3.7. Brincar às histórias: percursos de leitura do livro-boneco para a infância

Estes volumes aproximam-se daquilo que Jean-Charles Trebbi entende como “livro silueta/titere<sup>512</sup> [s/d]”, diferenciando-os em «dos tipos de libros: los recortados en forma de objetos o personajes, y aquellos en los que la cabeza y las piernas del personaje se articulan mediante remaches»<sup>513</sup>. Os livros-bonecos que analisaremos aproximam-se, no entanto, mais do primeiro tipo, aquele que arriscamos traduzir por “livro-silhueta”. Desta forma, as páginas ou o formato do livro apresentam-se recortados ou devidamente estruturados para se aproximarem da silhueta ou imagem física/corporal dos protagonistas, variando entre a impressão em papel cartonado ou tecido. De facto, os objetos em causa, quando impressos em tecido, caracterizam-se pela proximidade com o peluche, de configuração semelhante à do animal ou personagem, não raras vezes, protagonista da narrativa, podendo, mesmo, tornarem-se objetos queridos e próximos do estatuto de brinquedo na vida dos mais pequenos. Recorrendo a várias cores e texturas, as páginas dos livros encontram-se, por vezes, cozidas no verso ou barriga do peluche, sendo fechadas por uma tira com velcro. Há, ainda, aquelas obras que são impressas em cartão/papel recortado de acordo com a silhueta do protagonista. As publicações em apreço distinguem-se, desta forma, por um formato inusitado e, por vezes, reduzido, o que faz destes, objetos facilmente capazes de seduzirem os jovens leitores. Em termos gerais, caracterizam-se, igualmente, pela concisão e simplicidade textual, ficcionalizando temáticas diversas e próximas do interesse dos mais novos, e pela exploração de uma forte componente visual, baseada em cores atrativas e/ou, também, contrastantes, substantivada, ainda, em ilustrações de contornos delimitados e formas planas. Algumas das obras analisadas fazem uso de estratégias físicas (como a exploração de texturas, de abas que se devem levantar, por exemplo) e/ou de interpelações diretas ao leitor, incitando este último a uma receção ativa e causando surpresa e entusiasmo face à leitura. Com efeito, o formato particularmente invulgar que participa do universo semântico da obra, em algumas ocasiões, associado a estratégias gráficas como a inclusão de abas, sons e/ou texturas, incita a um contacto físico e a uma manipulação espontânea, estimulando os sentidos. Dada a estreita proximidade entre o leitor e o objeto-livro,

---

<sup>512</sup> No que respeita a estes últimos, *vide*, a título exemplificativo o artigo MARTINS, Diana e SILVA, Sara Reis da. (2017). “Histórias Vivas: Contributos para uma Caracterização do Livro-fantoches para a Infância”. VASCONCELOS, A., RODRÍGUEZ, M. e SILVA, S. (2017). *Primeiros Livros Primeiras Leituras*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 73-86.

<sup>513</sup> Informação presente no desdobrável constante no final da obra *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales* (2012), de Jean-Charles Trebbi.

estes volumes confundem-se com a aceção de brinquedo, objeto com o qual os mais novos criam uma natural afinidade. O prazer e a diversão relativos à leitura imperam pelo que é de supor o desejo de voltar de novo a contactar ou a manusear estes objetos. As funções lúdicas e educativas que os distinguem proporcionam aos jovens leitores referências positivas e estimulantes relativas à leitura e aos livros, facilitando, igualmente, a compreensão da representação simbólica (Costa, 2016: 41).

Recorde-se, aliás, que, quando se trata de bebés e de crianças mais pequenas, a ação lúdica se circunscreve, essencialmente, à exploração sensorial. Assim, «a criança ainda bebé não o manuseará [o livro] da mesma forma que outra maior, isto é, o aspeto físico do livro recebe uma atenção redobrada, já que o suporte em formato de papel é de grande fragilidade para as crianças que o colocam na boca, manuseiam rapidamente, sem muito cuidado, até porque ainda não incorporam os rituais que circundam o ato da leitura» (Debus & Silveira, 2017: 146).

Dentro desta categoria dos livros-boneco, cremos ser oportuno acrescentar uma subcategoria composta pelos volumes com bonecos de membros articulados incorporados, que designaremos por livros-boneco articulado. Jean-Charles Trebbi (2012), na sua obra *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales*, dá conta da existência de um tipo de livro que se caracteriza pela adição de uma personagem com cabeça e pernas articulados, como anteriormente referido. Estas obras inscritas no vasto universo dos livros-brinquedo apresentam, na zona normalmente reservada às guardas finais, uma personagem em cartão, habitualmente, a protagonista, com as singularidades anteriormente descritas, sendo que a leitura destes volumes pressupõe, a cada virar de página, a representação visual do tronco deste boneco articulado. Regra geral, essa modificação passa pela mudança de vestuário a cada virar de página, mantendo-se intacta a representação frontal desta personagem ao longo de todo o livro. Recorde-se os dois volumes desta natureza, da autoria de Gabriel Ferrão, editados pela Majora, *Pedrito no Reino da Fantasia*<sup>514</sup> e *Joanita Corre Mundo*, obras já anteriormente referidas que talvez constituam as primeiras com estas características publicadas no nosso país dirigidas à infância. Esta estratégia simples de adição de membros articulados permite que um livro aparentemente tradicional, assim que a cabeça e as pernas estejam “montadas”, adquira, pela sua configuração próxima de um boneco, propriedades brincáveis.

---

<sup>514</sup> De acordo com o catálogo da Biblioteca Nacional este volume data de 1949.



## a) Análise do *corpus* textual

### vii) Livros editados em 2014

Entre os volumes editados em 2014 com características próximas da tipologia dos livros-boneco, encontra-se o volume *A Minha Lua*<sup>515</sup>, editado pela Yoyo Books. Este objeto gráfico, em tecido almofadado, apresenta uma silhueta próxima da forma de uma lua, com uma estrela presa por um cordel que, uma vez puxado, possibilita a audição de uma música de embalar<sup>516</sup>. Este livro possui, também, uma fita que permite que o mesmo seja preso ao berço, funcionando como um *mobile* que acompanha a criança desde os primeiros dias. Trata-se de um álbum sem texto, de páginas circulares de tamanho reduzido impressas em tecido, que dão conta dos últimos momentos antes de ir dormir (o banho, o vestir do pijama, o tomar o leite, o lavar os dentes, o ouvir uma história, o beijo de despedida da mãe e a contagem dos carneirinhos até adormecer), protagonizados por um pequeno cordeiro, um protagonista antropomorfizado. Apesar da ausência da componente verbal, na verdade, é possível antever-se uma certa continuidade entre as imagens, que aqui cumprem uma função de substituição da primeira, introduzindo-se, deste modo, desde cedo, uma noção de sequência e de temporalidade. Ao nível imagético, este volume centra-se, essencialmente na representação do protagonista e nos seus comportamentos, sendo composta por figuras simples, arredondadas e coloridas, sem linhas de contorno (aspeto que, por vezes, dificulta a legibilidade da imagem, visto que há ocasiões em que a figura e o fundo apresentam cores muito próximas).



Figura 284 - *A Minha Lua* (2014), da Yoyo Books.

<sup>515</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/A-Minha-Lua-Yoyo-Studios/a861662>, no dia 26-03-2018.

<sup>516</sup> Ainda que comungando de outras estratégias, designadamente, do recurso a elementos sonoros e à impressão em tecido, que lhe conferem um cariz híbrido, consideramos mais pertinente a inserção da sua análise na categoria dos livros-boneco, por entendermos ser esta a característica mais proeminente.

Segue-se a análise de dois volumes publicados pelas edições Asa, ambos com engenharia de papel da autoria de Jeremy Child. Trata-se de *O Coelho Saltitão*<sup>517</sup> e *O Sapo Saltitão*, editados em 2014, dois volumes com texto de Ronne Randall e ilustrações de Kimberley Scott. São dois objetos de pequenas dimensões, facilmente manipuláveis por leitores mais novos, que se fazem acompanhar por uma aba que, combinada com um pequeno elástico, pressionada e solta, se assemelha ao movimento dos saltos do sapo ou do coelho, mimetizando o funcionamento de uma mola. À escolha do formato parece encontrar-se subjacente a intencionalidade de provocar um elevado impacto na apreciação visual, estética e sensorial. Com efeito, o grafismo, adequando-se à mensagem, participa do universo semântico e da totalidade estética do álbum. Estes distinguem-se, de facto, como objetos tridimensionais que prezam pela diferença como forma de valorização, através da seleção de um formato distinto do de várias obras publicadas no nosso país, opção que o aproxima do objeto brinquedo, pelo facto de o mesmo simular o movimento do salto, pelo recurso a um pedaço de cartão e aos elásticos presentes no seu interior. *O Coelho Saltitão* corresponde a um pequeno álbum-poético, no qual o leitor toma contacto com o sentimento de alegria do protagonista, advindo da sua capacidade de saltar quando quer e com quem mais gosta (o pai e a mãe). Já *O Sapo Saltitão*<sup>518</sup> (2014) guarda uma narrativa breve e simples, de estrutura acumulativa, com recurso à rima. Nesta, o protagonista exhibe as suas habilidades, acabando por encontrar uma companheira que partilha os mesmos dotes. Trata-se de dois álbuns profusamente ilustrados (com diferentes texturas quer sobre os fundos, quer nas figuras centrais), compostos por formas planas e estilizadas, representações visuais nas quais o protagonista é habitualmente o elemento de maior destaque na ilustração.



Figura 285 - *O Coelho Saltitão* (2014), de Ronne Randall, das Edições Asa

<sup>517</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/o-coelho-saltitao-kimberley-scott/15976143>, no dia 27-03-2017.

<sup>518</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/o-sapo-saltitao-kimberley-scott/15976144>, no dia 27-03-2017.



Figura 286 - *O Sapo Saltitão* (2014), de Ronne Randall, das Edições Asa

### viii) Livros extra

Segue-se, agora, a análise dos volumes exemplificativos, todos estrangeiros, embora, traduzidos e editados em Portugal, que integram a tipologia de livros-boneco e de livros-boneco articulado.

*As Aventuras do Gastão O Brincalhão*<sup>519</sup> (2013), de Madeleine Deny e Marie Paruit, é uma obra que merece a nossa referência, dado tratar-se de um livro-marioneta (segundo designação da própria editora, mas que preferimos classificar por livro-boneco articulado). Neste, o protagonista exibe um corpo articulado em cartão disponível no verso da contracapa, com uma “cabeça que gira” e duas patas. Nesta obra, cartonada e resistente, de cantos redondos, formato quadrangular, reduzido, o pequeno urso Gastão protagoniza diversas travessuras em conjunto com a sua irmã Bruna, podendo ser um capitão dos piratas, um jardineiro, ou um mágico, entre outros. A cada dupla página, Gastão vai mudando de roupa. Com uma boa dose de humor e finalizando com a inversão de papéis (note-se que aqui até a figura materna comete os seus disparates), esta publicação apresenta uma série de episódios sucessivos que decorrem no período de um dia da vida de Gastão. Estes surgem, substantivados na própria materialidade do livro, pois cada voltar de página determina uma alteração espacial. Assente, deste modo, numa relação verbo-icónica colaborativa, o discurso verbal distingue-se pela simplicidade discursiva, pela abundância de diálogos e pelo uso de vocábulos onomatopaicos, a par das ilustrações de figuras planas (sem volumetria), realizadas digitalmente, mimetizando a técnica da pintura e a sua combinação com elementos recortados e padronizados/texturados.

---

<sup>519</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/As-Aventuras-de-Gastao-o-Brincalhao-Madeleine-Deny/a686416>, no dia 17-04-2018.



Figura 287 - *As Aventuras do Gastão o Brincalhão* (2013), de Madeleine Deny e Marie Paruit, da Edicare.

Centremos, agora, a nossa atenção em *O Gatinho Pompom* (2000), da Civilização Editora, um volume impresso em papel cartonado e recortado de acordo com a silhueta de um gato. Tirando partido da expressividade do registo fotográfico, numa relação de colaboração entre texto e imagem, este álbum narrativo estrutura-se em torno do jogo das escondidas entre dois gatinhos de ar simpático. Tico toma a iniciativa de se esconder, tentando, para isso, socorrer-se de diversos objetos facilmente reconhecíveis, até que Pompom consegue encontrá-lo dentro de uma mochila. Destaque-se o recurso pontual à adjetivação, a vocábulos onomatopaicos e a frases do tipo interrogativo, bem como a opção pela apresentação das figuras e/ou objetos sobre fundo branco e liso, estratégia que facilita o processo de discriminação visual.



Figura 288 - *O Gatinho Pompom* (2000), da Civilização Editora



Figura 289 - *O Gatinho Pompom* (2000), da Civilização Editora

*A Lua* (2001), de Eli A. Cantillon, editado pela Porto Editora, é um objeto gráfico em forma de lua de tecido almofadado que, na capa, apresenta o olho aberto e, na contracapa, o olho fechado, o que indicia a sucessão temporal relativa à narrativa ficcionalizada. Sob a forma de um discurso poético, tematiza-se a ida para a cama<sup>520</sup> de uma personagem infantil, em contraposição com o despertar da lua, sendo estes estados narrados alternadamente. Desta forma, num discurso proferido por este menino, narrador autodiegético, que se encontra na cama acompanhado pelo seu ursinho de peluche, situação visualmente representada na página esquerda, é dado a conhecer, em contraponto, todo um ritual relativo ao “trabalho” da lua, que passa pela despedida da terra e das crianças. Segue-se o «apagar da luz do dia», dando-se assim início à canção de embalar e, finalmente, à luz do luar. Assinale-se o facto de esta publicação dispor de um cordel que faz soar uma melodia<sup>521</sup>, funcionando como um *mobile* ou um brinquedo macio que se pode colocar junto dos mais pequenos. O discurso pictórico socorre-se de cores predominantemente frias, especialmente do azul, tonalidades que dão conta do passar do tempo, pela alternância dos tons de fundo, não sendo, porém, isento de cores quentes, representativas da luz da lua, por exemplo. Servindo-se de figuras delimitadas, toma como estratégia a apresentação, em cada página esquerda, dos elementos mais relativos à terra, ilustrando, nas páginas direitas, as ações protagonizadas pela lua, permitindo, deste modo, uma leitura comparada e em complementaridade com o texto destas ações entrelaçadas. A ação culmina com a inversão de papéis, já que, agora, o menino acorda e acena à lua pela janela em jeito de agradecimento, enquanto esta se vai deitar. Refira-se, que «o recurso a uma certa autorreferencialidade, visível na opção pela sobreposição do tema do livro e do seu uso

<sup>520</sup> A respeito dos livros dentro desta temática, refira-se o artigo de Ana Margarida Ramos (2017), intitulado “Livros de embalar: sono e sonhos com texturas”, inscrito no volume organizado pela mesma autora *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de leitura*, editado pela Tropelias & Companhia.

<sup>521</sup> Ainda que comungando de outras estratégias, designadamente, do recurso a elementos sonoros e à impressão em tecido, que lhe conferem um cariz híbrido, consideramos mais pertinente a inserção da sua análise na categoria dos livros-boneco, tal como referimos anteriormente a respeito de outras obras, por entendermos ser a configuração incomum a sua característica mais proeminente.

principal, sugere a presença de elementos que permitem uma leitura complexa, em resultado da *mise en abîme* (...)» (Ramos, 2017: 68).



Figura 290 - *A Lua* (2001), de Eli A. Cantillon, da Porto Editora



Figura 291 - *A Lua* (2001), de Eli A. Cantillon, da Porto Editora



Figura 292 - *A Lua* (2001), de Eli A. Cantillon, da Porto Editora

O álbum *A Tartaruga Divertida* (2004), editado pela Panini Books, inscreve-se numa apelativa coleção de livros de tecido que assumem a configuração de peluche, um conjunto de objectos ricos em estímulos visuais, táteis e mesmo sonoros<sup>522</sup>. Nas “costas” destes objetos, encontram-se as páginas de tecido fechadas por um velcro, com a inscrição “abrir”. Neste volume, todas as ações decorrem no fundo do mar. Distinguindo-se pela economia lexical, o discurso verbal assenta em frases soltas de cariz descritivo na terceira pessoa, que dão a conhecer os comportamentos de alguns animais marinhos, não obedecendo a uma ordem lógica

---

<sup>522</sup> Ainda que comungando de outras estratégias, designadamente, do recurso a elementos sonoros, táteis e à impressão em tecido, que lhe conferem um cariz híbrido, consideramos mais pertinente a inserção da sua análise na categoria dos livros-boneco, por entendermos ser a configuração incomum a sua característica mais proeminente.

ou cronológica e sendo composta, portanto, por episódios acumulativos relativamente autónomos. Apelando a uma constante interação, a componente imagética, indiscutivelmente acentuada e numa relação de colaboração com o texto verbal, integra pequenas figuras de tecidos diferentes (algumas com plástico no seu interior, produzindo um ruído, quando manuseado) que convidam os mais pequenos a um jogo do tapa e destapa, semelhante ao dos volumes *lift-the-flap*. Note-se, ainda, a presença de um pequeno cavalo marinho, também de tecido, preso por um fio, que pode ser colado e descolado através de um velcro. De notar, também, as interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo: «Se queres brinca agora com as estrelas do mar» ou «A enguia elástica diz: “Vem comigo e divertir-te-ás!»». A ilustrar esta última, a publicação encerra, apresentando essa pequena figura tridimensional, efetivamente, elástica, no interior de uma pequena abertura. Todos estes elementos visuais e materiais diferenciadores conferem ao objeto-livro um aspeto lúdico, desformalizando-o e transformando-o num verdadeiro brinquedo.



Figura 293 - *A Tartaruga Divertida* (2004), da Panini Books



Figura 294 - *A Tartaruga Divertida* (2004), da Panini Books

Avançamos, de seguida, para a análise de um volume intitulado *Livro-brinquedo: A Rã* (2005), de Kenny E. Rettore, editado pela já extinta Ambar. Dispondo, igualmente, de outros

titulos, tais como *Livro-brinquedo: A Meg*, *Livro-brinquedo: A Abelha*, ou *Livro-brinquedo: A Tartaruga*, por exemplo, à semelhança da coleção na qual se situa o volume acima analisado, também esta goza de um elevado impacto na apreciação estética, já que se trata de um volume de tecido próximo do peluche. Com efeito, trata-se de uma pequena rã (de tamanho mais reduzido comparativamente com o anterior) de quatro patas esticadas e camisola às riscas vermelhas e brancas, que, na zona da cauda, apresenta um fio que, uma vez puxado, faz vibrar este objeto, aspeto que, a par de outros elementos visuais diferenciadores, aposta no envolvimento emocional do leitor/utilizador. Na zona do abdómen, encontram-se as páginas do livro de tecido, cozidas e fechadas por uma tira com velcro. Este volume é dotado de uma componente verbal bastante apelativa, assente no discurso direto, na repetição constante da frase do tipo interrogativo «Croac, Croac, eu sou uma rã! Tu sabes cantar?», e na exploração de sons onomatopaicos. Num discurso verbal simples e muito breve, de estrutura dialógica repetida e acumulativa, sucede-se o encontro da protagonista com os restantes actantes animais a cada página, nomeadamente uma cobra, um leão, um macaco e um tigre. A ação culmina com a presença de um pássaro que também possui a mesma competência de canto, pelo que se cumpre, deste modo, o desígnio que dá início ao relato, no qual a rã incita, diretamente, à colaboração do leitor: «Ajuda-me a encontrar um amigo que cante comigo». A arquitetura visual desta obra tira partido de figuras estilizadas, coloridas e planas, de contornos fortes, que estabelecem com o texto uma relação de simetria, cumprindo o papel de caracterização das personagens, bem como de identificação dos diferentes contextos espaciais.



Figura 295 - *Livro-brinquedo: A Rã* (2005), de Kenny E. Rettore, da Ambar.





Figura 296 - *Livro-brinquedo: A Rã* (2005), de Kenny E. Rettore, da Ambar.

Terminamos com um volume editado pela Edicare, *Eu quero ser...* (2016), de Seb Braun. Trata-se de um livro de imagens arquitetado a partir da frase do tipo interrogativo presente no peritexto final: «O que queres ser quando cresceres?». Este álbum-catálogo tem por intuito promover a aquisição de vocabulário pela identificação dos diversos objetos e utensílios característicos de cada profissão retratada. Distinguindo-se pelo formato recortado em papel cartonado, semelhante à silhueta de uma criança, cada página esquerda apresenta uma personagem infantil trajada com o uniforme característico da profissão (um fato de astronauta, o uniforme de bombeiro ou a bata de veterinária, por exemplo). Consequentemente, aa página ímpar, encontram-se reunidos vários utensílios e veículos usados em cada profissão (o corrimão, o machado, quando se trata do bombeiro, ou uma retroescavadora, uma betoneira, ou uma fita métrica, por exemplo, quando se refere ao construtor), sempre devidamente legendados por um vocábulo nominal. Saliente-se a presença de um pequeno gato preto e de um rato a cada dupla página. O gato ora está no cimo da árvore, esperando socorro, ora veste um fato de astronauta preso a um paraquedas, por exemplo, que se, por um lado, torna mais compreensível os comportamentos/ações desempenhados em cada ofício, por outro lado, atribuiu uma certa sequencialidade/encadeamento às imagens, que, dada a escassez textual, pressupõem a inferência de uma dimensão narrativa. Na verdade, observa-se uma interessante relação de complementaridade entre discurso imagético e discurso verbal.



Figura 297 - *Eu Quero Ser...* (2016), de Seb Braun



Figura 298 - *Eu Quero Ser...* (2016), de de Seb Braun

### **3.8. Histórias sobre rodas: uma aproximação ao livro-carrinho para a infância**

Partilhando claras afinidades com a tipologia dos livros-boneco pela estratégia de recorte de todas as páginas do livro, neste caso particular, de acordo com a imagem física de um veículo, os livros-carrinho mimetizam um veículo miniatura de cartão. Por via da adição de pequenas rodas de plástico ou cartonadas, torna-se possível aos leitores dar movimento a estes volumes, aproximando-os, por conseguinte, do brinquedo e, mais particularmente, dos carrinhos de brincar usados pelos mais pequenos. Em alguns casos, trata-se de pequenos livros convencionais que dão forma a uma coleção que vem arquivada dentro de uma caixa de configuração semelhante à de um carrinho com quatro rodas de plástico, por exemplo. Em todos estes volumes, a criança pode fazer do objeto-livro um brinquedo, descontextualizando e desformalizando o processo de leitura, tornando-o num ato divertido e informal.

## **f) Análise do *corpus* textual**

### **ix) Livros editados em 2014**

Em 2014, a Yoyo Books lançou no mercado duas coleções, compostas cada uma por cinco livros de conceitos de tamanho reduzido, resistentes e de cantos redondos, projetadas para “aprender e brincar” segundo indicação da própria editora. Trata-se de *Biblioteca Sobre Rodas – Autocarro* e *Biblioteca Sobre Rodas – Camião*, séries que se distinguem pelo facto de todos os seus volumes estarem envolvidos/guardados numa caixa de cartão que mimetiza um pequeno veículo com quatro rodinhas de plástico. *Biblioteca Sobre Rodas – Autocarro* inclui os títulos *Animais; Grande e Pequeno; Palavras; Números* e *Cores e Formas*, volumes projetados para a aquisição de vocabulário relativo ao universo animal, aos opostos, aos números, às cores e às formas, e ao vestuário, por exemplo. O primeiro destes volumes apresenta a cada página um animal representado individualmente e em grande plano, com escassos elementos contextuais que aludem/distinguem ao/o habitat de cada um, sendo caracterizados pelas feições arredondadas e a representação simplificada, em técnica digital, seguidos por uma legenda nominal que os identifica. O volume *Palavras* apresenta vocábulos distintos a cada página que podem estar relacionados com o vestuário, com os veículos, com os alimentos, entre outros, surgindo acompanhados da sua representação visual isolada sobre um fundo branco liso ou com muito poucos elementos contextuais. *Números* corresponde a um numerário onde cada página esquerda apresenta o algarismo colorido ao centro, seguido da legenda com a referência por extenso ao fundo da página. Já as páginas ímpares dão a conhecer alguns elementos ilustrados em igual quantidade, seguidos de legenda nominal que os identifica. O livrinho *Cores e Formas* dá a conhecer, num primeiro momento, alguns elementos ilustrados individualmente identificando, na legenda ao fundo, a forma correspondente. A segunda metade do volume dá a conhecer alguns elementos (animais, flores, meios de transporte ou alimentos) ilustrados ao centro da página e ocupando quase a sua totalidade, identificando a sua cor na legenda nominal que segue ao fundo. Por último, *Grande e Pequeno* apresenta a cada página dupla dois elementos distintos. Através dessa apresentação comparada, dá-se a conhecer os vocábulos opostos na legenda nominal que segue ao fundo. A componente visual corresponde maioritariamente à representação simultânea de animais distintos de configuração arredondada, pouco volumétrica e simplificada.

*Biblioteca Sobre Rodas – Camião*<sup>523</sup> (2014), gráfica e visualmente semelhante à coleção anterior, é composta por cinco livros de conceitos que dão a conhecer novos vocábulos relativos aos animais, objetos e alimentos comuns numa quinta, no caso do livrinho *Quinta*, ou identificam partes do corpo, objetos relacionados com o mesmo ou ações como «correr», «assoar o nariz», «escova dos dentes e pasta dos dentes», por exemplo, entre outras, em *O meu Corpo*. A esta coleção pertence, igualmente, o volume *Escola* onde se representam visualmente objetos relativos a este contexto, bem como algumas letras e números. O volume *Veículos* elenca um conjunto de veículos terrestres, marítimos ou aéreos, conduzidos ou pilotados por uma figura animal, e, por fim, em *Brinquedos*, enumeram-se alguns dos brinquedos mais conhecidos dos mais pequenos, como a boneca ou o cavalo de baloiço, por exemplo. Assentes numa relação de simetria verbo-icónico, e não obstante a roupagem (caixa de arquivo) invulgar que envolve esta série, estes encerram e resumem-se a um propósito didático, não ostentando desafios de natureza literária.



Figura 299 – *Camião*, da coleção «Biblioteca Sobre Rodas» (2014), da Yoyo Books

A coleção «Sobre rodas», da Yoyo Books, com alguns volumes vindos a lume em 2014, distingue-se pelo formato recortado, em papel cartonado e resistente, próximo da silhueta dos diversos veículos retratados, acrescidos de umas rodas de plástico que permitem transformar estes livros em verdadeiros brinquedos, convidando-se o leitor a mimetizar as situações ficcionalizadas e agir sobre estes objetos. Os títulos desta série caracterizam-se, ainda, pelo recurso à aliteração. Entre os volumes que enformam esta coleção<sup>524</sup>, seleccionámos os seguintes para analisar: *Elsa, a Escavadora*; *Kiko, o Camião do Lixo* e *Marco, o Motociclista*. Todos editados em 2014<sup>525</sup>, estes assentam no breve recurso a palavras onomatopáicas, à adjetivação

<sup>523</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Biblioteca-Sobre-Rodas-Camiao-Yoyo-Studios/a836510>, no dia 19-04-2018.

<sup>524</sup> De referir a existência, ainda, dos volumes *Caco, o Comboio* (s/d); *Roco, o carro de corridas* (s/d) e *Tito, o Trator* (s/d).

<sup>525</sup> A data de publicação destes volumes foi-nos fornecida em contacto via e-mail com a própria editora, visto que, neste, não há qualquer menção à data de edição.

e ao diálogo. Trata-se de um conjunto de pequenos álbuns-narrativos, compostos por um breve texto de estrutura simples e linear, distribuído por quatro duplas páginas, acompanhado por uma componente visual que segue de perto o descrito verbalmente, ostentando uma relação de simetria, composta com recurso a ferramentas digitais, tendo por base figuras simples, próximas de um estilo comercial. *Elsa, a Escavadora* inicia em pleno clímax: «Oh não! Estão a cair rochas do penhasco! Felizmente ninguém se magoou». Para resolver este percalço, surge a Elsa, a Escavadora (que, em sintonia, com o amigo Tiago) consegue repor a ordem, fazendo com que os carros possam voltar a circular na estrada em segurança. O discurso verbal dirige-se diretamente ao leitor, questionando-o sobre quem resolverá esta situação: «Mas quem é que vai limpar a estrada?». *Kiko, o Camião do Lixo* dá a conhecer o dia a dia de um camião do lixo, desde a saída pela manhã dos trabalhadores, a recolha do lixo nos caixotes e o descarregar no depósito, até à limpeza do veículo ao final do dia. De referir que, ainda que curto e simples, o texto verbal salienta o facto de se tratar de uma ação colaborativa («Todos na cidade participam! Colocam o caixote na rua, para que seja esvaziado. Isto torna o trabalho do Kiko mais fácil!»), fazendo também saber que parte desse lixo será reciclado (note-se, portanto, o propósito educativo também subjacente a este texto). Por fim, em *Marco, o Motociclista*<sup>526</sup>, retrata-se uma «viagem emocionante», segundo palavras da própria editora, uma vez que, logo no início, o leitor fica a saber que o cão perdeu o autocarro. Marco, o protagonista, oferece-se para dar boleia ao cão, ajudando-o a alcançar o autocarro. A ação culmina com o cão dentro do autocarro e com a despedida de Marco, o Motociclista, que se mostra satisfeito por ter ajudado. De referir que a componente visual destas obras apresenta um registo limitado, rudimentar, circunscrevendo-se a composições básicas, a figuras sorridentes, próximas dos desenhos animados, pouco estimulantes do ponto de vista estético e literário, fazendo com que o seu único elemento diferenciador seja o formato invulgar, funcionando, assim, mais como brinquedos do que como livros verdadeiramente vocacionados para a infância.



Figura 300 - *Marco, o Motociclista* (2014), de coleção «Sobre rodas», da Yoyo Books

<sup>526</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Marco-o-Motociclista-Yoyo-Studios/a836502>, no dia 20-04-2018,



Figura 301 - *Marco, o Motociclista* (2014), de coleção «Sobre rodas», da Yoyo Books

### x) Livros extra

Pertencente à coleção que tem por designação «Rodinhas», editada em Portugal pela Porto Editora, analisamos, agora, o volume *O Tractor* (2006). Este pequeno livro-carrinho de rodas cartonadas ficcionaliza as ações protagonizadas pelo agricultor João e o seu trator, no contexto da quinta, substantivando-se numa narrativa de estrutura simples, circunscrita a quatro acontecimentos. Nesta, registam-se elementos textuais com indícios temporais, como «é hora do pequeno almoço», palavras que dão início ao discurso verbal, ou «quando a noite chega», expressão com a qual o volume encerra. Por conseguinte, a ação inicia com a alimentação das galinhas, sendo, portanto, necessário carregar o trator com milho até ao galinheiro. De assinalar a exploração de sons onomatopaicos como o “Piii! Piii!”, que representa o som vindo da buzina do trator, e o “Co-co-ro-có!” da resposta do galo. O segundo momento desta breve narrativa dá conta da necessidade de lavrar o campo para que o agricultor possa plantar trigo. O leitor pode, deste modo, simular o andamento do trator pelo campo, conferindo movimento a este livro-brinquedo. Na dupla página seguinte, texto e ilustração dão conta da retirada de uma árvore, que, devido à força do vento, caiu sobre o riacho. Segue-se a ordenha das vacas. Depois, o agricultor João socorre-se do atrelado do trator para fazer chegar o leite à aldeia, culminando o volume com o “arrumar” do trator dentro do celeiro, ao final do dia. No final, o leitor é convidado a recordar todas as situações ficcionalizadas ao longo desta obra, como se pode constatar no excerto que se segue: «Consegues lembrar-te de todos os trabalhos na quinta em que o agricultor João utilizou o seu trator?». A componente visual vai retratando os diversos

acontecimentos narrados (observa-se, pois, uma relação de simetria entre as duas vertentes), tornando mais fácil a sua compreensão, apresentando, com o recurso a uma técnica próxima da aguarela, paralelamente, em cada página, um cão que acompanha o agricultor em todas as ações por si protagonizadas.



Figura 302 - *O Tractor* (2006), da Porto Editora

### 3.9. Histórias “(a)profunda(da)s”: uma proposta de leitura de alguns livros-túnel ou *peep-show book*

Os livros-túnel compreendem um conjunto de obras pouco comuns no mercado livreiro contemporâneo. Estas apresentam-se compostas por uma sequência de planos recortados (geralmente, seis a dez) dispostos sucessivamente, de modo paralelo e equidistante (por via de tiras de papel), dobrados em forma de acordeão (Sánchez, 2015). Quando abertos, estes livros produzem efeitos de profundidade e de perspetiva, por via do recurso a um conjunto de planos separados, que compõem um cenário tridimensional<sup>527</sup>, observável pelo leitor através de pequenos orifícios (*peephole*) ou «mirilla» (Sánchez, 2015: 192), dispostos, regra geral, no centro da capa, que fazem lembrar a visão de um túnel (*idem, ibidem*).

---

<sup>527</sup> De acordo com o americano Edward Hutchins, autor de livros-túnel, em termos técnicos «los *tunnel books* bien diseñados requieren: dos o tres papeles de grosor diferente; una cubierta gruesa y sólida que facilite la apertura del libro; unos fuelles sólidos y flexibles que permitan plegar el libro, disponerlo plano y abrirlo del todo para mirarlo; y páginas más rígidas para los planos intercalados» (Hutchins, 2011 *apud* Trebbi, 2012: 35).

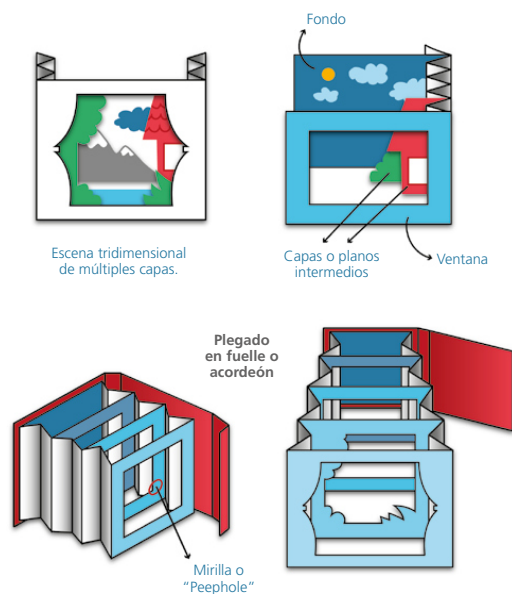


Figura 303 - Esquema exemplificativo do livro-túnel, segundo Marta Sánchez (2015: 193).

Deste modo, «la première image doit être évidée pour permettre la visibilité des images suivantes. Seule la dernière image doit être présentée dans son intégralité» (Pelachaud, 2016: 92). As revisitações mais recentes deste tipo de livro propendem essencialmente a uma maior simplificação dos recortes e/ou pela opção por uma única tira de papel cortada e dobrada (Trebbi, 2012). Entre as edições mais recentes, merecem referência duas obras editadas na década de 80 do século passado, em concreto, por exemplo, *Tomie DePaola's Country Farm*<sup>528</sup> (1984), de Tomie dePaola, editado pela Putnam Juvenile. *The Tunnel Calamity* (1984), de Edward Gorey, é um outro álbum visual, reeditado em 2015 pela Pomegranate, que exige uma leitura minuciosa e sem pressas, levando o leitor a inclinar-se e a observar atentamente cada dobra/layer (um total de dez a contar com a capa), estendendo o livro até ao limite, de forma a aceder a todas as informações.

De acordo com Marta Sánchez, os principais elementos distintivos destas obras repousam, essencialmente, no formato incomum destas face ao livro tradicional, na perspetiva tridimensional, e na «forma inesperada de un mecanismo que “sale” hacia afuera, y que involucra al lector espectador metiéndole dentro del “corazón” de la escena» (Sánchez, 2015: 193), deslocando o espetador/leitor para outra realidade (Edward Hutchins, 2011 *apud* Trebbi, 2012: 35).

<sup>528</sup> <https://i.pinimg.com/736x/f9/6a/5b/f96a5b140fa4778bf9724ce34714e761.jpg>, no dia 06-09-2017.



Estas publicações são, igualmente, conhecidas por caixa de imagens ou *peep-show books*, pela sua configuração próxima dos brinquedos óticos, bastante populares nos séculos XVIII e XIX (Trebbi, 2012). Com efeito, de acordo com Jean-Charles Trebbi, «en el siglo XVIII se vendían estampas de figuras de personajes de teatro como recuerdo de la obras teatrales» (*idem, ibidem*: 34), e acrescenta citando parte do catálogo da exposição “Arc en Rêve”, em Bordéus, em 1987, da responsabilidade de Paul Groenendijk, volume que tem por título *Architecture à Découper*. «Iban destinadas tanto a adultos como a niños. Se pegaban en cartón con una mezcla de harina y agua o con cola de pescado y se disponían en perspectiva en un decorado. La representación se hacía además en volumen. Hacia 1820, en Inglaterra, Francia y Alemania, se crearon los primeros juguetes de papel. Se componían de un frontispicio de teatro, de diversos decorados y de series de personajes, e iban acompañados de textos. Los personajes se pegaban en el extremo de un palito que servía para moverlos por el decorado. De este modo, era posible recrear e interpretar en casa los espectáculos populares de la época. Estos teatros son comparables a las cajas de imágenes y los dioramas de los siglos XVIII y XIX, en los que pequeños personajes de papel y elementos de paisaje colocados en perspectiva crean la impresión de volumen. La caja de imágenes, el diorama y el teatro en miniatura anticipan las futuras maquetas: objetos de três dimensiones impresos en papel o cartón, compuestos de partes separables que recorta uno mismo con unas tijeras y que se montan por pegado siguiendo unas instrucciones precisas» (Groenendijk, 1987 *apud* Trebbi, 2012: 34).

No período compreendido entre 1720 e 1750, o alemão Martin Engelbrecht (1684-1756) foi responsável pelo aparecimento e pela venda, nomeadamente a vendedores ambulantes, de algumas obras desta natureza, compostas por cinco a oito placas ou pranchas pintadas à mão e recortadas, dispostas sucessivamente e visíveis por um orifício na capa<sup>529</sup> (Pelachaud, 2010). De acordo com Gaëlle Pelachaud, estes volumes terão dado lugar, a partir de 1940, aos livros-carrossel. Se, inicialmente, criados na Alemanha, rapidamente os livros-túnel começaram a ser produzidos na Grã-Bretanha por Dean, R. Tucket e Ernest Nister (Pelachaud, 2010). Com efeito, «los primeros que surgieron en esta época del S. XVIII, iban dedicados generalmente al público adulto, y en 1820 aparecieron en Inglaterra, Francia y Alemania, los primeros túneles de papel considerados juguetes, para el público infantil» (Sánchez, 2015: 192).

Neste domínio merece referência a obra do colecionador Richard Balzer, *Peepshows: A Visual History* (1998). O referido estudioso materializa no referido volume uma interessante

---

<sup>529</sup> De acordo com Marta Sánchez (2015), Martin Engelbrecht (1684-1756) terá concretizado sessenta e sete livros-túnel, trata-se de um artista anteriormente referido nesta investigação, no capítulo dedicado à História do livro-objeto.

panorâmica histórica dedicada a estes objetos óticos (como a Lanterna Mágica, por exemplo), ao mesmo tempo que «écrit également le rôle des monteurs ambulants présentant leur magie visuelle à des spectateurs invités à payer et à attendre patiemment leur tour pour un aperçu par le trou de la visionneuse» (Pelachaud, 2010: 48). Na opinião de Gaëlle Pelachaud, «le menu des attractions était limité par la créativité du propriétaire de la boîte optique. La plupart étaient de simples diaporamas avec des effets de lumière fournis par des bougies ou de simples ouvertures. Le travail réalisé à l'aide de ces boîtes optiques (effet de lumière et mise en perspective) a été repris sous forme de livre avec une succession d'images offrant ainsi un large panorama, et un jeu de perspectives» (*idem, ibidem*: 49). Segundo a mesma, era, também, comum à ocasião o fabrico de livros desta natureza pela própria criança (*idem, ibidem*).

Se, à primeira vista, a sua construção possa parecer simples, na verdade, trata-se de um processo exigente, pela sua semelhança com um pequeno teatro, cuja «structure se compose de deux livres en accordéon offrant une vue central» (*idem, ibidem*: 49).

#### **g) Análise do *corpus* textual**

##### **xi) Livros editados em 2014**

Na categoria sobre a qual centramos a nossa atenção neste apartado, não nos foi possível encontrar qualquer exemplar para análise editado neste ano, e em língua portuguesa.

### **3.10. Entrar na história: uma reflexão sobre o livro-convertível**

Nesta tipologia, inserem-se aqueles livros onde é possível a criação de uma estrutura tridimensional de grande formato, espaço físico no qual o leitor pode entrar e/ou agir sobre, como se fosse um verdadeiro brinquedo. O seu formato inicialmente bidimensional dá azo a criações a três dimensões que permitem fazer da leitura um momento divertido e ativo. Através desta configuração inusitada, o livro afasta-se da sua conceção tradicional e formal, contribuindo para que o leitor se envolva ativamente no modo como se dão os acontecimentos narrados, tomando decisões ao longo do percurso de leitura. Por forma a explicitar melhor esta tipologia, apresentaremos, de seguida, a análise de um exemplar inscrito neste universo.

## **h) Análise do *corpus* textual**

### **xii) Livros editados em 2014**

Com data de 2014, não encontramos qualquer volume desta natureza.

### **xiii) Livros extra**

*O Meu Camião de Bombeiros*<sup>530</sup> (2017), com texto de Amy Johnson, corresponde a um volume de dimensão considerável onde se colocam em causa os limites entre realidade e ficção. Trata-se de uma obra pertencente à coleção «Uma História Onde Podes Entrar», juntamente com o volume *O Meu Carro Cor-de-rosa* (2017), ilustrado por Simon Abbott (Edições Asa). Apelidado de “livro convertível” pela editora, esta obra permite modos distintos de leitura ou de uso do objeto livro, possibilitando inclusivamente que o leitor entre literalmente no livro. Trata-se de um livro cartonado, resistente, de grandes dimensões. O seu processo de leitura, tanto pode seguir um percurso linear e tradicional (página a página, no sentido da esquerda para a direita), como pode ser concretizado a partir de uma disposição da totalidade da obra longitudinalmente, funcionando como um tapete de atividades sobre o qual a criança pode fazer circular um dos seus carrinhos sobre estradas ilustradas, por exemplo. Mas esta obra permite, igualmente, a montagem de um camião de bombeiros, no qual a criança pode entrar e colocar-se ao volante. Assim sendo, a aparente bidimensionalidade deste volume rapidamente alcança uma outra dimensão, tornando-se um objeto tridimensional, um brinquedo no qual a criança pode entrar. A narrativa inicia em pleno clímax. Há um fogo que é necessário apagar urgentemente no celeiro do agricultor. Centrando-se, essencialmente, na descrição da viagem realizada pelo camião até à chegada ao celeiro, dão-se, ainda, a conhecer outros elementos, designadamente personagens e ações ilustradas e narradas paralelamente, como, por exemplo, «O gatinho de uma senhora está preso na árvore; porém, este camião não pode parar, tem de ir apagar o incêndio no celeiro. Outro camião há-de ajudar». Note-se que, neste segmento, se verifica uma organização das sequências narrativas por alternância. Este discurso verbal, substantivado em frases curtas, onde se lêem vários vocábulos onomatopaicos, surge distribuído por diferentes cenários da componente pictórica. Simultaneamente, surge alguns episódios/ações paralelas(os) que coabitam com a ação principal relativa à passagem do camião dos bombeiros até ao destino. Depois de apagado o fogo, o livro encerra com a indicação de que surgiu uma nova emergência,

---

<sup>530</sup> Contraindicado pela editora para crianças menores de três anos. Imagens retiradas de <https://www.fnac.pt/O-Meu-Camiao-dos-Bombeiros-Amy-Johnston/a1320357>, no dia 28-04-2018.

fazendo com que o caminhão volte a arrancar. Este final aberto convida à releitura deste apelativo volume e a um contínuo brincar com o objeto-livro. O discurso vivo é pontuado por “desafios” ao leitor, que se terá de se confrontar com uma rena e uma corça no caminho, ou com a água do rio que transbordou, por exemplo, desafiando-se constantemente os mais pequenos no modo como agem sobre o livro. Recorde-se que, como mencionámos, este pode servir de tapete de atividades por onde a criança faz circular os seus carrinhos, por exemplo, singularidade que faz lembrar um jogo de tabuleiro<sup>531</sup>. A tipografia cursiva que caracteriza a impressão de todo o discurso textual faz lembrar o traço rápido duma caneta de feltro. No que respeita à componente pictórica, esta serve-se de figuras simples, arredondadas e delimitadas por uma linha preta, dentro de um estilo próximo dos desenhos animados, sendo facilmente identificáveis, apostando em cores vivas e maioritariamente sólidas.



Figura 304 - *O Meu Camião de Bombeiros* (2017), de Amy Johnson



Figura 305 - *O Meu Camião de Bombeiros* (2017), de Amy Johnson

---

<sup>531</sup> Deste modo, trata-se de um livro verdadeiramente híbrido, na medida em que combina elementos do jogo (com desafios e um percurso a seguir) juntamente com uma aparência de brinquedo no qual o leitor pode entrar. A este respeito *vide*, por exemplo, o artigo de Sara Reis da Silva (2016) “O livro-jogo na literatura para a infância: brincar às/com as histórias”, inscrito nas atas do Confia, International Conference on Illustration & Animation, realizado em Barcelos, pp. 426-431.



Figura 306 - *O Meu Camião de Bombeiros* (2017), de Amy Johnson

## 4. MATERIAIS MÚLTIPLOS

### 4.1. Banhos com história(s): singularidades e potencialidades do livro de banho

Apesar da escassa edição de autoria portuguesa dirigida a bebés e/ou pré-leitores, algumas editoras nacionais consagradas disponibilizam traduções interessantes neste segmento editorial, em particular, no universo dos livros de banho. Na verdade, observa-se a existência de livros de banho com temáticas próximas dos universos e interesses das crianças com menos de seis anos, eventualmente facilitadoras da aprendizagem dos primeiros conceitos, como o universo animal (em particular, os animais ligados à água) e a rotina do banho, explorando ações como chapinhar, nadar, etc.. Através destes objetos, os pequenos leitores estabelecem relações com a realidade envolvente e clarificam conceitos abstratos, respondendo positivamente ao convite ou ao apelo a um elevado grau de envolvimento físico e emocional, por via da mobilização de estratégias de “animação”, designadamente a inclusão de sons e de texturas ou os formatos recortados, por exemplo. Estas particularidades compositivas dotam estes objetos de um significativo dinamismo e de uma boa dose de jogo e magia, aspetos determinantes no envolvimento e na adesão emotiva destes leitores principiantes. Efetivamente, estes primeiros livros coloridos proporcionam aos mais novos momentos de verdadeira diversão, por via da fuga ao convencional formato de livro em papel, conquistando, deste modo, espaços

informais de leitura<sup>532</sup> e fazendo com que esta seja algo de que se desfruta em tempo de ócio, algo que, por via da palavra, reforça os afetos e convida à partilha de emoções (Duran, 2002).

Em termos gerais, o livro de banho, termo obviamente criado a partir do próprio contexto ou da situação espaço-temporal do seu uso ou manuseio, distingue-se como uma publicação de formato reduzido, impresso em plástico, onde a imagem tem um lugar central, bem como pelo formato reduzido, por uma economia lexical e pelo recurso a estratégias discursivas apropriadas a um leitor que possui, ainda, uma restrita capacidade de atenção e de concentração. Em termos ideotemáticos, este objeto varia entre aqueles que remetem diretamente para a esfera do Eu, propondo a descoberta das rotinas do dia a dia, nomeadamente do banho, assumindo características daquilo que Glória Bastos (1999) entende por “livros-espelho”, ou seja, objetos sobre a vida quotidiana, com cenas facilmente identificáveis<sup>533</sup> relativas à hora do banho. Há, ainda, livros de banho que disponibilizam abordagens de conceitos como os animais ligados à água, como supramencionámos, que se inserem no sub-género dos livros de conceitos, preconizado por Judith Hillman (1995) e, por conseguinte, correspondem às primeiras formas do livro-documentário. Nos livros de banho, é possível, ainda, observarem-se dois tipos de abordagens e, portanto, diferenciar dois tipos de objetos, nomeadamente, em primeiro lugar, aqueles que assentam numa forma narrativa muito breve e simples e numa relação de simetria com o discurso imagético e, em segundo lugar, aqueles que se prestam ao simples adicionar de situações (próximos do género portefólio ou catálogo), numa arquitetura assente numa sucessão de episódios com uma certa autonomia, cuja estruturação assenta numa lógica de enumeração de informações (Bastos, 1999; Ramos, 2011). Deste modo, enquanto os primeiros apresentam uma estrutura simples ou linear, sendo os acontecimentos narrados de acordo com a sua sequência cronológica, os segundos, por sua vez, baseiam-se numa acumulação de episódios, que permitem a soma ou a subtração da informação/páginas, sem que a narrativa mais global sofra danos significativos. Em todos eles, a personagem central é uma criança ou um animal.

Entre as potencialidades educativas/formativas inerentes aos livros de banho e sem pretensões de exaustividade, são de assinalar a apetência para familiarizar os pequenos leitores com a estrutura narrativa e com a coerência lógica e cronológica do discurso, auxiliar na conquista dos mecanismos de nomeação do mundo, favorecer a impregnação da língua escrita,

---

<sup>532</sup> Aspeto observável por exemplo também na categoria dos livros convertíveis já enunciada nesta nossa investigação.

<sup>533</sup> Recorde-se que «apresentando-se frequentemente com uma estrutura que apresenta situações-cena, mais ou menos autónomas, propiciam, no entanto, uma primeira aproximação à forma de narrar, pois geralmente possibilitam que o adulto estabeleça uma certa “ordem” sequencial através do diálogo e com a introdução de marcadores textuais como “antes”, “depois”, etc.» (Bastos, 1999: 252).

da sua sintaxe e vocabulário, bem como introduzir a criança no universo da leitura dos textos, das imagens e dos livros, sugerindo já noções de direccionalidade, nomeadamente que se lê da esquerda para a direita e de cima para baixo. Além disso, a proximidade do livro de banho com a dimensão de brinquedo torna-o num instrumento interessante ao nível do desenvolvimento da coordenação motora e da aprendizagem da relação de causa e efeito, permitindo que o bebé o possa agitar e, assim, causar ruído ou que o possa moldar. Estes livros de imagens permitem, igualmente, fomentar a aprendizagem da diferença entre realidade e representação dessa realidade de um modo particular, uma vez que a configuração e as explorações gráficas que assumem, bem como o material em que é impresso, apto a uma manipulação segura, permitem que se desfrute destes durante a hora real do banho da criança, que, aliás, simultaneamente, em algumas obras, se vê representada nas próprias ilustrações, configurando uma estratégia de *mise en abyme*.

Ao nível da componente gráfica/imagética, é de ressaltar a facultação de uma especial experiência estética, proporcionando o treino da discriminação visual, na medida em que se servem de imagens muito coloridas, de figuras estilizadas, de aspeto sólido, que contrastam com o fundo, sendo realizadas em grandes dimensões e tirando, assim, partido do impacto visual dos jogos cromáticos e dos contornos fortes e bem definidos.

## **i) Análise do *corpus* textual**

### **xiv) Livros editados em 2014**

Sinalizamos apenas a existência de um livro de banho, vindo a lume em 2014. Trata-se de um pequeno álbum-catálogo, com o título *O Uki e os Amigos – Livro de Banho*<sup>534</sup>, editado pela D. Quixote. Com um formato reduzido, impresso em plástico, este livro dá a conhecer, a cada página, as personagens constantes no desenho animado que conta com Uki como protagonista. Cada um dos animais surge com uma legenda nominal que o identifica, elementos impressos sobre um fundo liso e colorido, realizados digitalmente, com uma aparência arredondada, que faz lembrar certas construções de plasticina. Por via desta publicação elementar, assente numa relação verbo-icónica redundante e numa linguagem comercial, os mais pequenos podem recordar personagens da série televisiva em causa, servindo-se de um livro que pode ser usado num contexto rotineiro (como o banho) apenas como forma de entretenimento. Na verdade, ao

---

534 Imagem retirada de [https://www.fnac.pt/Uki-e-os-Amigos-Livro-de-Banho-Sunny-Faces/a776846?gclid=Ci0KCOiwtr\\_mBRDeARIsALfBZA5Uzhku8T7Nz7RTi46jkZISgNi-rkD6rZnUOmUCqeHqHh8DUpldJYaAqAwEALw\\_wcB](https://www.fnac.pt/Uki-e-os-Amigos-Livro-de-Banho-Sunny-Faces/a776846?gclid=Ci0KCOiwtr_mBRDeARIsALfBZA5Uzhku8T7Nz7RTi46jkZISgNi-rkD6rZnUOmUCqeHqHh8DUpldJYaAqAwEALw_wcB), no dia 06-05-2019.

nível da linguagem e do estilo, constata-se uma ausência notória do recurso a estratégias expressivas e, portanto, de um discurso artístico, eventualmente conformador de uma competência literária.



Figura 307 - *O Uki e os Amigos – Livro de Banho* (2014), editado pela D. Quixote.

#### xv) Livros extra

Os títulos *Nós Adoramos a Hora do Banho!*, *Nós Adoramos Boiar!*<sup>535</sup>, *Nós Adoramos Chapinhar!*, e *Nós Adoramos Nadar!*, todos assinados por Emily Bolam (ilustrações) (2010), integram uma série cuja aglutinação temática é, desde logo, cataforicamente substantivada nos próprios títulos oracionais dos diversos volumes. Apresentam todos uma estrutura narrativa assente em sucessivos episódios, autónomos, protagonizados por diversos animais em ambiente aquático, acompanhados por breves componentes textuais descritivas, enunciadas na terceira pessoa, tais como: «O golfinho salta e mergulha», «O urso lava-se na cachoeira» ou «O cisne nada devagarinho pelo lago». Em todos estes volumes de título oracional, a narrativa culmina com o bebé na hora do banho, realizando diferentes explorações que o assemelham aos animais anteriormente elencados. Cada um dos animais foi representado seguindo o movimento da esquerda para a direita, simulando-se, por via desta estratégia, a ideia de avanço/movimento, a ida para o banho, à exceção do urso em *Nós Adoramos a Hora do Banho!* e da morsa em *Nós Adoramos Chapinhar!*, cujos olhares se encontram direcionados para a esquerda. O formato quadrangular reduzido (12x12 cm) coloca em evidência as variadas personagens presentes isoladamente em cada página, sendo estas rodeadas somente por breves apontamentos ilustrativos relativos ao contexto da ação narrada. Por meio desta simplificação, torna-se mais acessível a imagem de um mundo exterior que se apresenta diante dos olhos do bebé de um modo complexo e caótico, com uma enorme multiplicidade de objetos e ações simultâneas.

---

<sup>535</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Nos-Adoramos-Boiar-Emily-Bolam/a326602>, no dia 06-05-2019.



Cada um dos volumes desta coleção, impressa em plástico, possui ventosas que permitem a sua fixação numa qualquer superfície lisa, algo que se pode revelar muito prático e atrativo durante a hora do banho.



Figura 308 - *Nós Adoramos Boiar!* (2010), de Emily Bolam (ilust.)

Em a *Hora do Banho*<sup>536</sup>, de Jo Joof (2012), o leitor é surpreendido pelo facto de este ser um livro flutuante, cuja configuração, após a sua montagem, se assemelha a um pequeno barco. Este formato redonda, assim, num apelativo convite a que o livro se torne facilmente seu companheiro, à semelhança do característico pato de borracha ou barquinho. Nesta obra de título nominal, o protagonista é um bebé. Este é logo apresentado na capa e a sua nuca surge ilustrada no verso, realizando-se aqui um interessante jogo visual. Em poucas páginas, se revela um bebé a necessitar de um grande banho. A solução é, pois, o banho, fazendo-se acompanhar do seu pato de borracha e do barquinho. Por fim, depois de «quentinho e confortável!», está pronto para dormir. Neste curioso álbum narrativo, a figura central encontra-se em evidência sob um fundo branco e, deste modo, é-lhe conferido um total protagonismo.



Figura 309 – *Hora do Banho* (2012), de Jo Joof

---

<sup>536</sup> Não nos foi possível disponibilizar as imagens relativas a este volume impressas a cores.



Figura 310 – *Hora do Banho* (2012), de Jo Joof

Os volumes *Patinho Bisnaga* e *Sapinho Bisnaga*, ambos ilustrados por Laila Hills (2012), evidenciam uma configuração/formato da cabeça do animal que o protagoniza e trazem, ainda, incorporada uma bisnaga que rapidamente se poderá tornar em motivo de grande diversão. Em ambas as obras de títulos compostos, a narrativa inicia-se pelo recurso às onomatopeias “Quá! Quá!” e “Ribbit! Ribbit!”, respetivamente. O seu relato assenta num discurso bastante apelativo, que faz uso de recursos expressivos como a adjetivação. Trata-se de uma breve narrativa cujos acontecimentos são enunciados respeitando a sua sequência cronológica. Ao contrário das obras acima analisadas, nestes dois livros, a ilustração apresenta elementos não referidos na componente textual, tais como as personagens do rato, do pato e do coelho, figuras sem volumetria e simplificadas, em o *Sapinho Bisnaga*. Esta estratégia favorece explorações como a nomeação ou a identificação de animais parcialmente ocultados pela vegetação. Ao permitir a colocação da mão do mediador no interior do livro, por forma a apertar a bisnaga, é possível, de certo modo, “dar-se vida” a estes protagonista, aproximando-se estes volumes dos fantoches de mão e funcionando, assim, como especiais mediadores cinético-dramáticos. No entanto, tendo em atenção o contexto de uso e a temática em causa, consideramos mais adequada a sua inserção na categoria dos livros de banho.



Figura 311 – *Patinho Bisnaga* (2012), de Laila Hills (ilustrações)



Figura 312 – *Patinho Bisnaga* (2012), de Laila Hills (ilustrações)

*A Aventura do Patinho e da sua Amiga* (2013), editado em português pela Porto Editora, de entre os restantes do *corpus* em análise, tal como o volume *Uki e os Amigos – Hora do banho*, é o que mais se aproxima do formato tradicional, mais comum ou convencional do livro, mesmo tendo sido impresso em plástico, material que permite uma maior resistência (durabilidade). Contudo, este parece-nos um pouco mais duro do que os restantes e, assim sendo, talvez a sua manipulação deva concretizar-se com mais cuidado. Ostentando um título oracional nesta obra, o leitor é confrontado com uma narrativa muito concisa, mas que faz uso de um pequeno diálogo entre o Patinho e a sua amiga. Comparativamente com os volumes anteriormente analisados, encontramos uma ilustração mais elaborada, com uma maior disposição de elementos contextuais que colocam as personagens em relação com outros objetos, ainda que ostentem uma configuração muito estilizada realizada digitalmente e de aspeto comercial.



Figura 313 – *A Aventura do Patinho e da sua Amiga* (2013), da Porto Editora

*Baleia*<sup>537</sup> e *Patinho*, ilustrados por Caroline Davis, duas obras de 2013 que constam do Plano Nacional de Leitura, assumem a configuração de catálogo ou álbum portfólio ou do livro de conceitos (Bastos, 1999), visto que ostentam uma série de imagens soltas de diversos animais representados isoladamente. Estas imagens surgem legendadas apenas com um vocábulo, ou seja, os nomes que os identificam, constatando-se, por conseguinte, uma relação verbo-icónica de redundância. Ambos os objetos têm como particularidade gráfica uma pequena pega que possibilita à criança o seu transporte simples e quase intuitivo, tendo, ainda, como singularidade o recurso ao som, pela inclusão de um guizo<sup>538</sup>.



Figura 314 - *Baleia* (2013), de Caroline Davis (ilustrações).

Por último, *Não, Não, Banho, Não!*<sup>539</sup>, livro ilustrado por Rosaline Bonnet (2013), apresenta um formato quadrangular, também ele com reduzido número de páginas, e dispendo todas elas separadores onde nos são dadas a conhecer as três personagens desta obra<sup>540</sup>. O seu discurso verbal caracteriza-se pela simplicidade e baseia-se numa estrutura acumulativa. Assim, diferentes animais vão sendo convocados para a hora do banho, mostrando-se todos eles relutantes, como se percebe pela constante repetição «Não, não, banho não!», frase exclamativa correspondente ao título oracional ou narrativo, até que todos acabam por se juntar num divertido banho. A ilustração assume aqui um papel complementar, revelando informações não disponíveis no texto.

---

<sup>537</sup> Não nos foi possível disponibilizar as imagens relativas a este volume impressas a cores.

<sup>538</sup> Ainda que possuindo uma pega e dotado de som, o que faz desta uma obra híbrida. Na verdade, estamos em crer que, devido à sua configuração formal e atendendo à temática abordada, faz sentido a inclusão da análise desta obra no domínio dos livros de banho.

<sup>539</sup> Não nos foi possível disponibilizar as imagens relativas a este volume impressas a cores.

<sup>540</sup> Ainda que possuindo separadores, o que faz desta uma obra híbrida. Na verdade, estamos em crer que devido à sua configuração formal e atendendo à sua temática, faz sentido a inclusão da análise desta obra no domínio dos livros de banho.



Figura 315 – *Não, Não, Banho, Não!* (2013), de Rosaline Bonnet (ilustrações)

#### **4.2. Histórias às peças: contributos para uma caracterização do livro-puzzle e de encaixe**

Importa desde já explicitar que, com a designação de livro-puzzle ou de encaixe que arriscamos propor, pretendemos referir-nos tanto aos volumes nos quais as ilustrações fazem uso de peças destacáveis e/ou magnéticas, como àquelas publicações nas quais determinada(s) ilustração(ões) é (são) composta(s) por uma série de fragmentos recortados destacáveis e desiguais, projetadas *a priori* para serem encaixados numa disposição lógica, de modo a formar a referida(s) ilustração(ões). Os livros-puzzle e de encaixe decorrem da valorização consciente da atividade lúdica na infância. Estes situam-se, pois, nessa espécie de entre-caminho no qual se cruzam o livro, enquanto objeto físico, reconhecido habitualmente pelos seus componentes comuns, ou seja, capa, contracapa, lombada, guardas iniciais e finais, páginas, entre outros, e o brinquedo ou o jogo, compostos por peças ou partes destacáveis, conjugáveis e com as quais se pretende divertir ou entreter, apelar à associação ou à combinação, manipular livremente ou agir segundo um conjunto de regras previamente definidas, por exemplo. Com efeito, recorde-se que os puzzle, e consequentemente, os livros-puzzle, construídos a partir de fragmentos de imagens ou de segmentos visuais e, até, por vezes, verbais, reclamam a mobilização de habilidades diversas simultaneamente, em concreto capacidade de observação, coordenação motora ou motricidade fina e a própria agilidade de raciocínio ou pensamento. A aquisição da capacidade de entendimento do todo pela parte, bem como o aprimoramento da noção visual e espacial são, igualmente, vantagens inerentes ao contacto com os puzzle, em geral, e/ou com os livros-puzzle ou de encaixe, em particular. Mesmo do ponto de vista da socialização, importa

sublinhar, por exemplo, as potencialidades da mediação adulta e, por conseguinte, de proximidade que o exercício lúdico em causa proporciona. Diversão e aprendizagem conciliam-se, portanto, nestes objetos geralmente tão apreciados por crianças de diferentes faixas etárias.

A tipologia dos livros-puzzle e de encaixe evidencia um cariz deliberadamente lúdico, solicitando o contacto direto do leitor. O dinamismo e a envolvência que norteiam o percurso de leitura destes volumes distancia-os da perspetiva tradicional do livro e aproxima-os do domínio do entretenimento, propondo iniciativas espontâneas de revisitação, pelo desejo de experimentar/brincar de novo. Por conseguinte, a referida categoria, de carácter híbrido, encerra relevantes potencialidades formativas e/ou educativas, por exemplo no desenvolvimento de competências emergentes de literacia/leitura (em alguns casos de numeracia), tais como a promoção de conhecimento de um modo significativo e divertido, ou o treino da coordenação mão-olho pela exigência de encaixe das peças. Além destas, refira-se a relevância destes objetos para o desenvolvimento da perceção visual e espacial, da capacidade de observação e de concentração, bem como da capacidade de resolução de problemas, estimulando, conseqüentemente, o raciocínio. Por outro lado, o processo de tentativa/erro e de alcance da resolução nessa espécie de quebra-cabeças disponíveis nas publicações que analisaremos contribuem para o incremento da confiança e da autoestima decorrentes da sensação de satisfação. Afastando os leitores da tradicional passividade, os livros-puzzle e de encaixe, além de alterarem a relação livro-leitor, modificam, de igual modo, a relação do leitor com o mediador, uma vez que podem ser revelantes instrumentos de cooperação, pois o objetivo de completar o puzzle pode incrementar o diálogo e a partilha de conquistas. Textualizando temáticas muito diversas, a referida categoria possibilita, ainda, o fomento de competências como a inferência, a identificação de elementos/categorias inerentes a uma narrativa (como personagens, ação, sequencialização, tempo, espaço, entre outros), o reconto, entre outras. Um outro aspeto a destacar decorre, ainda, do relevante contributo que grande parte destas publicações pode ter ao nível da literacia visual, não só por se prestarem a atividades de nomeação e identificação de objetos e/ou personagens que tornam inteligível o *status quo* da cena, mas, igualmente, por permitir o exercício de interligação lógica de elementos gráficos, decorrentes da reflexão acerca dos acontecimentos passados e da dedução dos acontecimentos futuros (Baptista, 2014).

## **j) Análise do *corpus* textual**

### **i) Livros editados em 2014**

Daremos, agora, início à leitura crítica dos volumes inscritos no *corpus* que se aproximam da tipologia dos livros-puzzle e de encaixe.

*ABC das Palavras*<sup>541</sup>, de Fany Perret (2014) incita a uma “participação” num jogo visual, sendo o leitor convidado a explorar as letras por via da manipulação direta de caracteres destacáveis em cada página direita, elementos físicos com os quais poderá formar palavras, semelhantes às listadas na página esquerda. Note-se, ainda, que, ao fundo desta última, surge um pequeno texto que apresenta este universo ao leitor. No final deste livro-abecedário resistente e cartonado, todo o alfabeto surge reunido em dupla página, permitindo uma visão mais completa do que anteriormente foi sequencialmente disposto. Esta proposta da editora Edicare, assente numa lógica de enumeração, revela-se próxima da aceção de álbum portefólio, documentário ou catálogo (Ramos, 2011), ainda que os seus fragmentos textuais se mostrem dispostos num sistema de acumulação sequencial de índole alfabética, distinguindo-se, igualmente, como um livro-brinquedo, permitindo aos mais pequenos a aquisição das formas de cada letra e a sua combinação para a criação de palavras.



Figura 316 - *Abc das Palavras* (2014), de Fany Perret



Figura 317 - *Abc das Palavras* (2014), de Fany Perret

Importa analisar também o volume *Alfa Descobre os Animais*<sup>542</sup> (2014), de Catarina Águas, editado pela Porto Editora. Este volume apresenta como particularidade, em concreto, a

<sup>541</sup> Imagens retiradas de <https://www.edicare.pt/abc-das-palavras>, no dia 03-05-2018.

<sup>542</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/alfa-descobre-os-animais/15826005>, no dia 17-03-2018.

inclusão de cinco puzzles (um dos quais visível na capa atrás de um recorte retangular), compostos por doze peças cada um. A abertura do relato torna evidente o fim pedagógico deste livro que passa pela identificação e classificação de algumas espécies animais, através de uma viagem à Terra realizada pelo Alfa<sup>543</sup>, o protagonista, personagem que vive no planeta Maquineta. Alfa deseja, portanto, «procurar e fotografar um exemplo de alguns dos grupos de animais que existem na Terra» (aqui parece-nos mais adequada a utilização do termo “exemplar” e não “exemplo”). Desta forma, ao longo do relato, o protagonista vai-se cruzando com e fotografando algumas borboletas, um coelho e um esquilo, uma tartaruga, alguns peixes e um passarinho com dois filhotes, fazendo, em cada encontro coincidente com o virar da página, uma brevíssima caracterização física dos insetos, mamíferos, dos répteis, dos peixes e das aves, respetivamente. A arquitetura textual desta obra assenta na simplicidade lexical e discursiva, sendo o discurso essencialmente dialógico. A componente imagética dá conta dos diversos cenários por onde Alfa passa. Assim, as ilustrações, realizadas com o recurso a ferramentas digitais e assentando em cores planas, com predomínio das cores verde e azul, recriam, de uma forma bastante simplificada e próxima do estilo comercial personagens com quem o protagonista se cruza. De um modo geral, consideramos que este álbum narrativo não apresenta, do ponto de vista imagético e literário qualquer elemento original que mereça referência, resumindo-se a um objeto de entretenimento, algo infantilizado, e não a um livro de que se possa fruir esteticamente.



Figura 318 – *Alfa Descobre os Animais* (2014), de Catarina Águas

Centraremos, agora, a nossa atenção nos volumes da coleção «As Minhas Princesas», série composta por quatro títulos, a saber: *A Bela Adormecida* (2014), *A Pequena Sereia* (2014), *Branca de Neve e os Sete Anões* (2014) e *Cinderela* (2014). Esta coleção foi editada pela Europrice e, segundo informação da editora, é contraindicada para crianças menores de três

---

<sup>543</sup> Convém lembrar que o Alfa, «um extraterrestre, nascido no planeta Maquineta, que chegou à Terra para aprender, ajudar a aprender e fazer amigos», é a personagem principal de um projeto lúdico-pedagógico, da autoria da Porto Editora, iniciado em 2009, que consta em manuais escolares e em livros de apoio, dirigido a alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico. // <https://www.portoeditora.pt/noticias/livros-de-atividades-alfa/1641>.



anos. Estas publicações, cartonadas e de cantos redondos, apresentam como único aspeto diferenciador ou original, a apresentação de toda a encenação visual sob a forma de puzzles compostos por nove peças destacáveis, contendo cada volume um total de seis puzzles<sup>544</sup>. Funcionam, deste modo, não como obras literárias, mas, antes, como meros objetos de entretenimento. Do ponto de vista da vertente textual, estas obras, caracterizadas por um desenlace positivo, apresentam narrativas de leitura simples e rápida, não se registando o recurso a estilismos<sup>545</sup>, tratando-se portanto, no nosso entender, de livros pouco interessantes/estimulantes, com uma muito discutível qualidade estética. O grafismo desta coleção, realizado com recurso a ferramentas digitais, conta com uma composição visual profusamente ilustrada, colorida, por via da qual se recriam os principais momentos diegéticos. Com efeito, assemelha-se à linguagem visual dos desenhos animados, com figuras algo estáticas, próximas do universo visual da Disney. A opção por uma tipografia algo arredondada e impressa em tamanho diminuto sobre um padrão (ainda que claro) dificulta a legibilidade destas publicações.

*A Bela Adormecida* (2014), introduzido a partir da fórmula hipercodificada de abertura «Era uma vez», inicia com a apresentação de um rei e de uma rainha que, para festejar o nascimento da filha, organizaram um banquete, para o qual convidaram as fadas do reino. Todavia, uma das fadas, furiosa por se terem esquecido dela, acaba por amaldiçoar a menina, determinando que esta última morresse aos dezasseis anos, depois de se picar num fuso. Uma outra fada, no entanto, reduz o referido vaticínio, fazendo com que a protagonista entre num sono profundo (juntamente com todo o seu reino) e centenário, apenas quebrado por um príncipe «charmoso e valente» que descobre a jovem e a beija. O volume encerra com um desenlace positivo. Em suma, globalmente, esta versão não se desvia significativamente das versões mais divulgadas e massificadas do conto clássico em questão.

*A Pequena Sereia*<sup>546</sup> (2014) abre com uma breve caracterização de um rei chamado Tritão que vivia com as filhas sereias, tendo uma predileção especial pela mais nova, Ariel, a qual costumava cantar para o pai. No dia em que fez quinze anos, Ariel nadou até à praia. Aí, assiste a um naufrágio e salva um príncipe por quem se apaixona e que, cansado, regressa, com os soldados, para o seu castelo. Ariel, consternada, pede ajuda à bruxa má do mar, que,

---

<sup>544</sup> Todas ilustrações impressas nos puzzles surgem também na página esquerda em tamanho menor, representação que serve de guia na montagem do puzzle.

<sup>545</sup> Assinale-se, somente, o recurso à adjectivação e a diminutivos.

<sup>546</sup> Imagens retiradas de [http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/as\\_minhas\\_princesas-detail](http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/as_minhas_princesas-detail), no dia 18-03-2018.

em troca de um par de pernas, lhe tira a sua voz doce. Sabendo do encontro entre o príncipe e a Ariel na praia, a Bruxa Má do mar, com ciúmes, disfarça-se de princesa para o tentar conquistar sendo, no entanto, descoberta. No final, o príncipe e a Ariel apaixonam-se e esta transforma-se numa bela rapariga por intervenção do rei Tritão, terminando os dois felizes para sempre. Note-se que esta é uma versão bastante simplificada, aligeirada, até, do célebre conto dinamarquês de Hans Christian Andersen (1805-1875).



Figura 319 - *A Pequena Sereia* (2014), da coleção «As Minhas Princesas», da Europrice



Figura 320 - *A Pequena Sereia* (2014), da coleção «As Minhas Princesas», da Europrice

*Branca de Neve e os Sete Anões* (2014) principia com a apresentação dos pais de Branca de Neve, um rei e uma rainha. Na sequência da morte da mãe, o pai casa-se novamente. Contudo, a madrasta era má e invejosa da beleza da menina. Acostumada a ver a sua imagem sempre que questionava o espelho sobre quem era a mais bela, a rainha, surpreendida pelo surgir da imagem da Branca de Neve no espelho, manda um caçador matá-la, mas este engana-a, mostrando-lhe um coração de veado. Assustada, Branca de Neve foge até a uma pequena casa, onde viviam uns anões que a encontram a dormir. Passado algum tempo, a

rainha dá conta de que a protagonista ainda está viva e, disfarçada de vendedora de maçãs, oferece-lhe uma maçã envenenada, fazendo-a cair inconsciente. Desolados, os anões colocam-na numa urna de cristal. No final, surge a figura do príncipe que, ao tentar levantar a urna, a deixa cair, fazendo com que Branca de Neve cuspsisse o pedaço de maçã envenenado que estava preso na sua garganta, fazendo-a recuperar, desta forma, os sentidos. Ainda que de modo simplificado e aligeirado este reconto respeita genericamente a estrutura original do conto *Branca de Neve*, recolhido pelos irmãos Jacob (1785-1863) e Whilhem Grimm (1786-1859).

No caso de *Cinderela*, o discurso verbal atribui maior ênfase à discrepância entre a vida de luxo e a crueldade, fealdade e inveja das meias-irmãs (sem qualquer referência à figura da madrasta, apenas presente nas ilustrações) e a vida modesta entre “farrapos velhos e sujos” da protagonista. Enaltece-se sobretudo a beleza da jovem, através dos acontecimentos chave (muito resumidos) relatados por um narrador externo. Ainda que com evidentes discrepâncias trata-se de uma revisitação do célebre *Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de Verre* (1697), inscrito na compilação de contos em prosa *Contes et Histoires du Temps Passé, Avec des Moralités*<sup>547</sup>, assinada por Pierre Darmancour (1678-1700), filho de Charles Perrault (1628-1703), à ocasião com dezanove anos.

De um modo genérico, trata-se de uma série frágil a vários níveis (imagético, texto e *design*), designadamente por se apresentarem muito distantes dos textos matrizes que lhe deram origem e, ainda, por, com uma impressão vulgar em papel brilhante, ostentarem ilustrações bastante adocicadas e parcas em estímulos estético-literários.

No que diz respeito à coleção «À Volta do Mundo»<sup>548</sup>, igualmente publicada pela Europrice, série composta por pequenos volumes cartonados e de formato quadrangular (cantos redondos), integra os seguintes títulos, todos publicados em 2014: *A Praia, O Circo, Os Animais*<sup>549</sup> e *Os Veículos*. Em todos eles, a componente ilustrativa distingue-se pelo uso de peças destacáveis que formam um puzzle composto por nove peças. A par desta ilustração principal, que ocupa sempre as páginas direitas, assinala-se a presença de pequenos elementos ilustrados isoladamente nas páginas pares, devidamente identificados, faceta que aproxima este volume do

---

<sup>547</sup> 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» (2001: 52). Já em 1898, Henrique Marques Júnior dedicou-se à tradução de textos de Perrault, tarefa substantivada no volume *Contos de Fadas: Histórias do Tempo Passado*, da responsabilidade da Livraria Moderna. Note-se, contudo, que, mais tarde, já em 1812, os irmãos Jacob (1785-1863) e Whilhem Grimm (1786-1859) retomaram este mesmo tema no texto *Aschenputtel*, fazendo-o constar na sua ilustre coleção de contos *Kinder-und Hausmärchen (Contos da Infância e do Lar)*.

<sup>548</sup> Segundo a própria editora contraindicada para menores de três anos.

<sup>549</sup> Imagens retiradas de [http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/a\\_volta\\_do\\_mundo-detail](http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/a_volta_do_mundo-detail), no dia 29-04-2018.

livro de conceitos, cabendo ao leitor a identificação/reconhecimento destes elementos<sup>550</sup> na ilustração principal. Trata-se de volumes híbridos onde convivem, simultaneamente, características do livro informativo de visão educativa onde se pretende a transmissão de conceitos e, em última instância, o alargamento do conhecimento do mundo, e a narração descritiva de episódios acumulativos autónomos (não situados, portanto, dentro de uma ordem cronológica). A componente visual destas obras conta com figuras ilustradas, algo arredondadas, contornadas por uma linha preta, bastante coloridas<sup>551</sup> e realizadas com recurso a ferramentas digitais, e simultaneamente, bastante infantilizadas, dando-se conta dos vários elementos referidos no texto e observando-se, por conseguinte, uma relação de redundância. Em todos os volumes, no que respeita à componente textual, esta assenta numa linguagem simples, sem recurso a estilismos (note-se apenas o uso da adjetivação), sendo composta por frases curtas e vocabulário acessível, mas algo repetitivo.

*A Praia* dá a conhecer ao leitor os aspetos distintivos deste contexto espacial. Surgem elencadas algumas das atividades/passatempos comuns neste ambiente, bem como outras que não estão diretamente relacionadas com o cenário à beira mar, como as corridas de *karts*, por exemplo, razão pela qual não percebemos o motivo da sua inclusão.

No caso de *O Circo*, destacamos algo que podemos entender como uma subtil crítica aos hábitos de hoje: «Agora o circo não é tão popular como antes, as pessoas passam muito tempo a ver televisão, com os computadores, com os telemóveis e com os jogos de consola. Nos tempos antigos, o circo foi uma boa razão para as pessoas se reunirem e disfrutarem».

Já em *Os Animais*, o leitor fica a conhecer diferentes contextos naturais (alternando entre a selva, a quinta e o mar) e as respetivas espécies presentes, enumeradas verbalmente, identificando-se as ações realizadas por estas.

Consideramos que esta é uma série mal organizada, uma vez que, para além do discurso verbo-icónico rudimentar, as informações veiculadas não nos parecem coerentes, evidenciando algumas fragilidades, em termos de conteúdos (os conceitos em destaque, em vez de se limitarem à temática em relevo logo no título do volume, compreendem outros vocábulos e respetivas representações visuais não diretamente relacionadas com o tema em causa), pelo uso de perspectivas repetitivas, de ilustrações pouco cuidadas (com aplicações de vernizes

---

<sup>550</sup> Estas representações isoladas não correspondem necessariamente apenas a conceitos diretamente relacionados com a temática em análise em cada um destes livros, mas antes se limitam à reprodução de um elemento presente em cada ilustração do discurso visual central. Veja-se, por exemplo, que, a par da representação de uma galinha, um gato e um pintainho, no volume *Os Animais*, surgem, igualmente, identificados um trator e um monte de feno, que, ainda que relativos aos animais da quinta, não correspondem a animais, temática que o seu título parece fazer prever.

<sup>551</sup> Note-se o recurso a verniz com brilhantes na capa destes volumes.

brilhantes nas próprias capas) e impressas em papel lustroso, características que testemunham uma visão consumista e superficial do livro para a infância. Na verdade, o único elemento diferenciador desta coleção passa pelo uso de puzzles, elemento que permite filiar estes volumes no universo dos objetos de entretenimento, que pode, aliás, promover a interação entre o mediador adulto e a criança, ao longo de todo o discurso visual, prevendo-se *a priori* que o leitor é capaz de reconstruir cada ilustração principal com base numa pequena imagem idêntica impressa em tamanho diminuto, no canto superior esquerdo presente em cada página ímpar que lhe serve de guia.



Figura 321 - *Os Animais* (2014), da coleção «À Volta do Mundo», da Europrice



Figura 322 - *Os Animais* (2014), da coleção «À Volta do Mundo», da Europrice

A coleção «Faz de Conta» apresenta um intuito informativo/educativo, notório, aliás, pela indicação presente na contracapa: «O que é e para que serve? Vem brincar com as

ferramentas que vais descobrir nesta divertida coleção e que te vão transformar num verdadeiro profissional!». Na verdade, os livros *Kit de Bombeiro* (2014), *Kit de Corridas* (2014), *Kit de Reparações* (2014) e *Kit do Médico* (2014), todos reunidos, aproximam-se do formato de uma caixa, fechada por um velcro. No interior de invólucro de plástico transparente, vêm guardados alguns objetos/ferramentas usadas(os) nas profissões sugeridas, impressos em cartão e recortados de acordo com as suas silhuetas, elementos que devem ser colocados, posteriormente, nos locais assinalados ao longo do volume. Deste modo, a par desta visão pragmática, propõe-se ao leitor a possibilidade de enveredar pelo jogo simbólico ou de imitação das ações realizadas nas profissões em destaque, aspeto sublinhado, aliás, desde logo, na designação da coleção “Faz de Conta”. Trata-se de pequenos álbum-catálogo (Ramos, 2011) ou livros de conceitos, compostos por títulos nominais, marcados pela presença de um texto de reduzida extensão e de cariz informativo, distribuído por três páginas duplas.

*Kit de Bombeiro* (2014) inicia com uma curta caracterização do quartel, seguindo-se a recriação de algumas operações realizadas pelos bombeiros, como o combate de incêndios e as operações de resgate. A par deste discurso descritivo surgem, ainda, frases do tipo imperativo que incitam o leitor a procurar os objetos ilustrados ou um determinado instrumento e a colocar as peças destacáveis nos repetivos lugares. O discurso imagético, algo pormenorizado e bastante colorido construído digitalmente, representa, a cada página esquerda, os procedimentos habituais destes profissionais, enquanto as páginas direitas apresentam as silhuetas de vários instrumentos em baixo relevo. No interior de cada silhueta em baixo relevo, surge uma legenda nominal e um breve esclarecimento adicional sobre as funções/usos/utilidades de cada ferramenta. O leitor deverá encontrar, deste modo, no invólucro de plástico, as peças correspondentes aos instrumentos ilustrados e encaixá-las nos locais devidamente assinalados. Na capa de todos os títulos desta série, surge a figura de uma criança fotografada a usar alguns dos instrumentos representados no interior.

O *Kit de Corridas* (2014) dá a conhecer, num primeiro momento, e de modo muito breve, o automobilismo. Ao virar da página, o leitor depara-se com um *pit shop*, terminando com uma breve referência à oficina. À semelhança de todos os outros da coleção, a sucessão verbo-icónica deste volume segue de perto o descrito anteriormente sobre o volume *Kit de Bombeiro* (2014), restringindo-se à representação de situações-cena que dão conta de ações comuns a cada profissão. O *Kit de Reparações*<sup>552</sup> (2014) retrata as ações comuns do carpinteiro, do

---

<sup>552</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/faz-de-conta-detail>, no dia 18-03-2018.

canalizador e do pintor dentro da estrutura visual e verbal já descrita, que, na verdade e em síntese, se limita a uma relação de redundância.



Figura 323 - *Kit de Reparções* (2014), da coleção «Faz de Conta», da Europrice



Figura 324 - *Kit de Reparções* (2014), da coleção «Faz de Conta», da Europrice

Por último, o *Kit do Médico* (2014) recria as ações habituais de três médicos, o dentista, o oftalmologista e um médico de clínica geral, a cada virar de página, descomplexificando os procedimentos comuns numa ida a uma consulta, situação normalmente temida pelos mais pequenos. A par deste discurso descritivo, surgem, ainda, frases do tipo imperativo que incitam o leitor a procurar os objetos ilustrados ou um determinado instrumento, como, por exemplo, «procura o termómetro na imagem». O discurso imagético, algo pormenorizado e bastante colorido, arquitecta-se na representação, a cada página esquerda, de um consultório, da figura do médico e do paciente, enquanto, nas páginas direitas apresentam as silhuetas de vários instrumentos em baixo relevo, como o espelho do dentista, o tonómetro<sup>553</sup> do oftalmologista ou um estetoscópio do médico de clínica geral, entre outros, permitindo aos mais pequenos conhecer mais de perto este universo e as ferramentas que normalmente lhe são estranhos. No

<sup>553</sup> Veja-se, por exemplo, «Tonómetro: Máquina usada para medir a pressão intraocular dos teus olhos».

interior de cada silhueta “escavada”, surge uma legenda nominal e um breve esclarecimento adicional sobre as funções/usos/utilidades de cada ferramenta. O leitor deverá encontrar, deste modo, no involucro de plástico, as peças correspondentes aos instrumentos ilustrados e encaixá-las no local devido. Esta série tem por base um discurso visual realizado digitalmente, composto por figuras estáticas, dentro de uma linha muito comercial e limitada ao narrado verbalmente, aspetos que limitam estes volumes a um objeto de consumo semelhante a um brinquedo.

A editora Girassol é responsável pela vinda a lume da coleção «Livro Puzzle», ilustrada por Javier Inaraja, que conta com os títulos *A Bela Adormecida* (2014), *Bambi* (2014), *Branca de Neve* (2014), *Capuchinho Vermelho* (2014), *Cinderela* (2014), *Patinho Feio* (2014) e *Pinóquio* (2014). Uma vez que não nos foi possível encontrar os títulos *A Bela Adormecida*, *Capuchinho Vermelho*, *Cinderela*, *Patinho Feio* e *Pinóquio*, limitar-nos-emos à análise das obras *Bambi*<sup>554</sup> e *Branca de Neve*.

O primeiro, um álbum narrativo, desenvolve-se em torno da figura de um veado, Bambi, a quem a mãe ensina «o nome das coisas» e que rapidamente se torna amigo dos outros animais. Com o surgir do inverno, aparecem os caçadores que matam a progenitora do protagonista. Com a ajuda do pai e dos amigos, Bambi aprende a distinguir cheiros, plantas e ruídos do bosque. Na primavera, o jovem apaixona-se por Falina. Em pleno verão, surge um incêndio no bosque e Bambi e Falina ajudam os amigos a fugir. Quando todos se salvaram, decidiram apelidar Bambi de príncipe dos bosques. Todo o volume conta com a presença de puzzles que dão forma a parte do discurso visual de página dupla. Contudo, a falta de uma imagem impressa por baixo desta ou em tamanho diminuto que sirva de guia na realização do puzzle, torna difícil este exercício de encaixe e de reconstrução das ilustrações para os leitores mais pequenos, sem mediação, ainda que as peças se apresentem em dimensão considerável. Tendo por base figuras sorridentes e estáticas, de feições muito idênticas, num estilo muito próximo dos desenhos animados da Disney, em composições visuais demasiado profusas e floridas, todo o discurso visual denota claras fragilidades, ostentando uma relação de redundância com o texto verbal. Este último surge impresso num retângulo de cor sólida por forma a que os vários elementos de fundo não interfiram na leitura. Contudo, a tipografia escolhida afigura-se, no nosso entender, de péssima qualidade, sendo demasiado arredondada e pesada, disposta em linhas ondulantes e apresentando características de difícil legibilidade, sobretudo para leitores iniciais. O contexto espaço-temporal vai alternando a cada virar de

---

<sup>554</sup> Imagem retirada de <http://www.girassoledicoes.com/livro-puzzle-bambi-p657.html>, no dia 18-03-2018.



página, tendo por início a primavera, segue-se o inverno, depois o regresso da primavera e, por fim, o surgir do verão. Trata-se de uma sequência que facilmente nos remete para o próprio crescimento (maturação) do protagonista materializado na diversas etapas da vida (infância, adolescência e adultez). Num discurso demasiado simples e infantilizado (com uso de diminutivos, por exemplo, como “veadinho”), esta curta narrativa de natureza descritiva tem como peripécias a morte da mãe de Bambi e o incêndio no verão, culminando com um desenlace positivo de heroificação do veado, momento recriado através de uma representação visual que nos remete para o filme produzido pela Walt Disney, película homónima, datada de 1942, dirigida por David Hand (1900-1986), bem como do célebre *O Rei Leão*, de 1994, aspeto que vem atestar a sua proximidade com uma linguagem comercial.

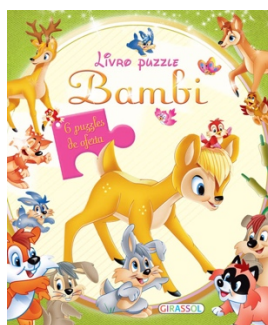


Figura 325 - *Bambi* (2014), da coleção «Livro Puzzle», (ilust. de Javier Inaraja), da editora Girassol

O volume *Branca de Neve*<sup>555</sup> (2014) inicia com a apresentação da personagem principal, Branca de Neve e da rainha, duas personagens antitéticas, a primeira bonita e bondosa, e a vilã como figura muito vaidosa e invejosa, que odiava a protagonista e a mandou matar. Por pena, o caçador deixa-a fugir e Branca de Neve refugia-se na casa de sete anões, prontificando-se a ajudar nas tarefas domésticas. Ao descobrir que tinha sido enganada, a rainha, disfarçada de velha, dá-lhe uma maçã envenenada, fazendo-a desmaiar. Por intervenção de um príncipe, a Branca de Neve desperta, encerrando com a partida de ambos, felizes e apaixonados. Trata-se de uma versão adocicada e bastante resumida, que tem por base um discurso imagético onde abundam os brilhos (verniz brilhante e papel lustroso) e onde proliferam ilustrações de pequenos coelhos e passarinhos e os tons de rosa (demasiado ilustrada), pobre em detalhes, num discurso verbo-icónico muito semelhante ao volume anterior.

---

<sup>555</sup> Imagem retirada de <http://www.girassoledicoes.com/livro-puzzle-branca-neve-p654.html>, no dia 18-03-2018.



Figura 326 - *Branca de Neve* (2014), da coleção «Livro Puzzle», (ilust. de Javier Inaraja), da editora Girassol

Trata-se de uma coleção<sup>556</sup>, composta graficamente em cartão resistente, de cantos redondos e capa almofadada, de configuração pouco apelativa. O discurso verbal bastante simples e contido proposto é marcado pela falta de estilismos, por um breve recurso à adjetivação, à rima e a alguns diminutivos. Este surge impresso numa tipografia algo arredondada (como se cada letra tivesse sido recortada à tesoura) distribuída por linhas ondulantes, com um entrelinhamento curto face ao tamanho e grossura de cada carácter, aspetos que dificultam a legibilidade. Ao nível do discurso pictórico, convém registar a monotonia, estaticidade e uma certa infantilização que decorrem da repetição de um ponto de vista frontal e de figuras como passarinhos e coelhos. As ilustrações, criadas com o auxílio de ferramentas digitais, acompanham de perto a ação, num registo próximo dos desenhos animados, bastante comercial, colorido e ilustrado. O único elemento diferenciador prende-se com a opção da apresentação das ilustrações sob a forma de puzzles, compostos por seis peças destacáveis que perfazem um total de seis por livro, sem qualquer imagem que sirva como guia, quando desmontados.

Segue-se uma coleção que permite a construção tridimensional de alguns animais, com um propósito claramente educativo. Segundo a própria editora, trata-se de «livros divertidos com os quais vais poder brincar e aprender. Monta os animais e descobre tudo sobre cada um deles!». Com efeito, ainda que numa linguagem visual colorida e algo comercial, a componente visual da coleção «Vamos Brincar com os Animais»<sup>557</sup> prima por uma apresentação singular dos animais que passa pelo fracionamento destes em peças destacáveis, projetadas para dar forma a um puzzle tridimensional, que reproduz, em tamanho reduzido, o animal apresentado a cada dupla página. Uma vez montados, estes personagens podem ser distribuídos sobre a ilustração, funcionando como brinquedos a que criança pode “dar vida”. Podem, ainda, servir para usos

---

<sup>556</sup> Segundo a editora encontra-se contraindicada para crianças de idade inferior a três anos.

<sup>557</sup> Devido ao tamanho das peças destacáveis, segundo a editora, encontra-se indicada para crianças com mais de três anos.

que ultrapassam a leitura, funcionando como objetos decorativos, por exemplo. Trata-se de um aspeto distintivo que faz com que esta coleção de livros informativos se apresente particularmente apelativa e de fácil adesão por parte dos mais pequenos, tornando a aprendizagem destes conceitos em algo mais imediato ou real, por via da recriação física, tridimensional e palpável dos animais. Composta pelos títulos *Da Quinta* (2014), *De Estimação* (2014), *Marinhos* (2014) e *Selvagens*<sup>558</sup> (2014), publicados pela Europrice, estes álbuns-catálogo (Ramos, 2011) de títulos oracionais, assentam numa curta descrição, destacando-se as características/singularidades principais e identificando-se, por vezes, a classe a que pertence cada uma das figuras no universo animal, seguida de uma frase do tipo interrogativo que incita o leitor a adivinhar de quem se trata. As peças destacáveis surgem sempre nas páginas ímpares, acompanhadas da legenda nominal inscrita no topo e de uma breve nota de cariz “científico” e/ou uma curiosidade que tem por título “facto” e que dá a conhecer algum comportamento ou característica especial dessa espécie. Ainda que tratando-se de uma componente ilustrativa simplificada e algo tipificada, em certa medida, comercial e realizada digitalmente, o recurso a personagens tridimensionais funciona como um fator apelativo à leitura e à interação informal com o livro.



Figura 327 – *Selvagens* (2014), da coleção «Vamos Brincar com os Animais», da Europrice

<sup>558</sup> Imagem retirada de <http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/vamos-brincar-com-os-animais-detail>, no dia 18-03-2018.



Figura 328 - *Selvagens* (2014), da coleção «Vamos Brincar com os Animais», da Europrice

Da responsabilidade da Europrice é, igualmente, a coleção de livros-puzzle «Bosque Fantástico» com os títulos nominais compostos *Animais de Esopo* (2014), *Contos de Esopo* (2014), *Fábulas de Esopo* (2014) e *Histórias de Esopo* (2014). Estas publicações resistentes, quadrangulares e de cantos redondos, apresentam cada uma três fábulas<sup>559</sup>, de vocabulário acessível e num discurso simples, pautado pelo uso da adjetivação. A indicação presente na contracapa deixa transparecer o intuito ético-moral, ou seja, a transmissão de valores: «diverte-te com as personagens e lições de vida de algumas das mais belas fábulas de Esopo [Esopo, século VII-VI a. C.]». A encenação visual, bastante desinteressante, assume a forma de ilustrações de páginas duplas, emolduradas por um friso colorido, com quatro borboletas ilustradas, uma em cada canto, compostas por figuras sorridentes, próximas dos desenhos animados. Apenas as ilustrações das páginas ímpares apresentam seis peças destacáveis que formam um puzzle. *Animais de Esopo* (2014) inclui as fábulas, de leitura simples e rápida, “A Andorinha e os Pássaros”, “O cão e o Lobo” e “O Corvo e a Raposa”. Em “A Andorinha e os Pássaros”, a andorinha alerta um bando de aves para a necessidade de estas encontrarem abrigo dado o aproximar do inverno. Contudo, os pássaros não acataram os conselhos, referindo-se, textualmente que «responderam mal», enquanto a andorinha se refugiou numa fazenda, construindo aí um ninho. O final dá conta do arrependimento das outras aves que lamentam não lhe terem dado ouvidos e esclarece que à andorinha não lhe faltou alimento nem abrigo (aliás, esta surge recriada visualmente sobre a mão de uma figura masculina que lhe oferece alimento). A fábula “O Cão e o Lobo” apresenta um discurso verbal pouco cuidado. Nesta, um lobo e um cão conhecem-se na floresta. Enquanto o segundo tinha uma aparência

<sup>559</sup> Trata-se de um género caracterizado por um discurso verbal breve e divertido, em verso ou em prosa, advindo da tradição oral, no qual se dá a conhecer ações protagonizadas por animais com base na natureza humana, nos seus vícios e virtudes, com uma intencionalidade moralizante e pedagógica de ensinar uma lição (Martins, 2011).

saudável, sendo bem alimentado, o lobo tinha de lutar para comer. Por convite do cão, o lobo decide ir viver com ele. Ao aproximar-se da casa, o lobo questiona o cão sobre qual a razão pela qual este último tinha uma coleira. Após saber que esta era usada pelo dono para prender o cão, o lobo decide regressar à floresta, pois, apesar da vida difícil, gozava da liberdade. Já em “O Corvo e a Raposa”, uma das fábulas mais divulgadas, dá-se a conhecer a esperteza de uma raposa, que, vendo um corvo com um pedaço de carne no bico, começa a elogiar a sua beleza e voz. Este, levado pela vaidade, ao tentar cantar, deixa cair o pedaço de carne que vai direto para a boca da raposa.

*Contos de Esopo* (2014), começa por descrever um naufrágio de um navio, em “O Macaco e o Golfinho”. Um macaco, que se vem a revelar mentiroso, acaba salvo pela ajuda de um golfinho. Contudo, este último, quando se apercebe de que o macaco estava a tentar passar uma imagem que não correspondia à verdade, dizendo ser de uma família nobre e de Atenas (quando, na realidade, nem conhecia o Porto de Pireu), acaba atirado à água, tendo de chegar sozinho à costa. A ingenuidade de um cordeiro face à astúcia de um lobo serve de temática em “O Lobo e o Cordeiro”. Desconhecendo o perigo, um cordeiro vai-se aproximando do lobo ao tentar beber água e argumentar em sua defesa, perante a acusação de que contaminava a água, acabando comido. Por último, dá-se a conhecer que até um animal grande e forte como o leão, pode precisar da ajuda de um animal pequeno e frágil, como o rato, em “O Leão e o Rato”.

*Fábulas de Esopo*<sup>560</sup> (2014) inicia com “A lebre e a Tartaruga”, narrativa onde se tematiza a persistência da segunda que, desafiada por uma lebre para fazerem uma corrida, acaba por vencer. A lebre, convencida da sua grande vantagem e habituada a gozar com a tartaruga, decide perder tempo ao aproveitar para dormir. Já no caso d’ “O Morcego e a Doninha”, valoriza-se a rapidez, sagacidade, esperteza de um morcego que, ao cair na toca de uma doninha e correndo o risco de ser comido, ora diz tratar-se de um rato e não de uma ave, ora diz o contrário, ao cair pela segunda vez, enganando, deste modo, a doninha. “A Doninha e o Rato”, a última destas fábulas segue de perto o provérbio “quem tudo quer, tudo perde”, mensagem moral que a figura de uma Doninha testemunha. Com efeito, uma doninha magrinha e esfomeada, ao passar por um buraco muito estreito, encontra uma despensa onde come de tudo. Ao fim de uma semana, já tinha engordado, não conseguindo passar pelo orifício para regressar. Segue, então, o conselho de um rato que lhe explica que terá de passar outra semana agora sem comer para ficar magra e poder sair, recuperando a sua liberdade.

---

<sup>560</sup> Imagem retirada de <http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/bosque-fantastico-detail>, no dia 18-03-2018.



Figura 329 - *Fábulas de Esopo* (2014), da coleção «Bosque Fantástico», da Europrice.

O último livro desta coleção, *Histórias de Esopo* (2014), abre com a fábula “A Cigarra e a Formiga”, narrativa na qual se enaltece o trabalho árduo da formiga que acumulou alimento para o inverno, enquanto a cigarra, que passou o verão a cantar e a fazer troça da primeira, se sente agora faminta com a chegada do frio. Esta obra encerra com a resposta da formiga num tom irónico: «Bem – disse a formiga – agora dança». “A Rã e o Boi” dá conta do desejo de uma rã que gostaria de ser como um grande boi. Levada pela avidez, a rã começa a comer muitas moscas e a fazer muito barulho com o peito acabando por explodir. Critica-se, deste modo, a valorização das aparências e a ambição desmedida. A última fábula “A Raposa e a Cegonha” dá a conhecer a lição de uma cegonha que, após ter sido convidada pela raposa para jantar um caldo de comer com a colher, lhe retribui o convite, oferecendo-lhe «uma suculenta sopa que colocou em jarros altos e estreitos», fazendo a raposa pagar pelo que lhe tinha feito.

Em suma e do ponto de vista da configuração gráfica, todos os volumes contam com apontamentos de verniz com brilhantes nas capas, sendo impressas em papel lustroso e demasiado ilustradas e coloridas. Concebidas com base em ferramentas digitais, num estilo muito comercial e tipificado, as figuras ilustradas apresentam perspetivas repetitivas afigurando-se, em suma, um discurso pouco estimulante e inibidora de leituras diversificadas.

Em 2014, a Girassol trouxe a lume dois livros da coleção «Livro-puzzle»: *Póneis* e *Princesas*. Como não nos foi possível consultar um exemplar do volume *Princesas* (2014), passaremos à análise de *Póneis*<sup>561</sup> (2014). Trata-se de uma obra, de título nominal, que inclui oito puzzles (que dão forma às ilustrações presentes nas páginas da direita), compostos por

---

<sup>561</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Livro-Puzzle-Poneis-Varios/a808164>, no dia 18-03-2017.

vinte e cinco peças<sup>562</sup>. Sob a forma de um álbum-narrativo, de formato fechado, próximo de uma folha A4 esta publicação é composta por episódios sucessivos relativamente autônomos (uma partição de situações-cena com legenda), que dão conta de algumas das atividades e tarefas relativas aos cuidados com os pôneis e cavalos. Cada página esquerda apresenta três ilustrações de tamanho reduzido que dão a conhecer as ações narradas e protagonizadas quase sempre por uma figura infantil feminina, relacionadas com os cuidados a ter com o pônei, nomeadamente como tratar dos cascos e das ferraduras, a visita do veterinário, a alimentação, o passeio pelo campo, ou a visita ao clube de hipismo, por exemplo. O texto, muito breve e de cariz descritivo, é narrado na terceira pessoa, sendo composto por frases curtas e com o recurso a um vocabulário acessível, marcado pela ausência de estilismos. A componente visual segue um estilo comercial, próximo dos desenhos animados, ainda que algo detalhada (sobretudo no que concerne à representação dos cavalos), mas, igualmente, infantilizada pela abundância de flores brilhantes, por exemplo, que emolduram as ilustrações dos puzzles, realizadas com ferramentas digitais. A capa deste volume distingue-se, ainda, pelo recurso a um cortante que emoldura a ilustração presente na folha de rosto onde surge visualmente recriada a protagonista com um cavalo, funcionando esta como capa quando fechado.

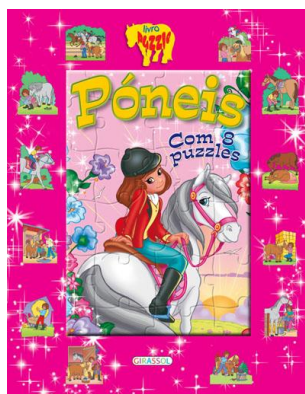


Figura 330 - *Pôneis* (2014), da coleção «Livro-puzzle», da editora Girassol

A coleção «O Meu Livro-Puzzle» é composta por quatro títulos<sup>563</sup> nominais: *O Capuchinho Vermelho* (2014), *O Gato das Botas* (2014), *O Lobo e os Sete Cabritinhos* (2014) e *Peter Pan* (2014). Trata-se de um conjunto de versões resumidas, truncadas e demasiado simplificadas das narrativas originais, abertas a partir da fórmula hipercodificada «Era uma vez». Alguns dos

<sup>562</sup> Todas as peças apresentam uma configuração comum dos puzzles, com exceção da peça central que apresenta uma silhueta semelhante a algum elemento da ilustração como a bota de cavaleiro, ou a ferradura, por exemplo, impressas em papel cartonado, com uma resistência menor face aos volumes analisados anteriormente.

<sup>563</sup> Estas obras apresentam um formato reduzido, quadrangular, cartonado, resistente com cantos redondos.

volumes evidenciam um uso pontual da adjetivação e uma certa infantilização do discurso, evidente pelo uso de diminutivos, por exemplo. Ao nível imagético, o único elemento que se destaca prende-se com a impressão em peças destacáveis que compõem os seis puzzles<sup>564</sup> presentes em cada volume (que contam com imagens iguais de menor dimensão que servem de guia para a sua construção). Os principais momentos das narrativas revisitadas são representados visualmente num estilo próximo dos desenhos animados, bastante colorido, com figuras de ar simpático, em nosso entender, que não introduzem nada de novo à narrativa-matriz.

*O Capuchinho Vermelho* (2014) começa com a apresentação da protagonista, seguida do pedido da mãe para que leve um cestinho à avozinha e da recomendação para que não fale com estranhos. Já na floresta, a menina encontra um lobo mau a quem diz para onde vai. Este corre para casa da avó, fechando-a num armário e com as roupas da avó vestidas aguarda pela menina. Depois das habituais perguntas, o lobo ataca a menina, engolindo-a. Por intervenção de um caçador, a avó e neta saem da barriga do lobo. A falta de cuidado na reescrita deste conto é visível, por exemplo, na incongruência observada neste episódio, dado que, inicialmente, o discurso verbal refere que «o lobo malvado fechou-a [a avó] no armário». O volume encerra com o agradecimento das figuras femininas ao caçador e com uma cena final em que os três comem as iguarias que vinham no cesto. Sublinhe-se, ainda, o tom moralizante do encerramento: «a menina aprendeu a lição e nunca mais falou com estranhos». Trata-se, na verdade, de uma versão “suavizada” que, ao contrário do texto original de Charles Perrault, coloca maior ênfase na atitude ingênua da menina. Subtraindo-se, aqui, a tradicional ferocidade e violência deste conto, na última ilustração na qual o lobo se encontra com um ar desfalecido, deitado sobre a cama, enquanto a menina e a avó o observam com um ar de contentamento.

*O Gato das Botas* (2014) tem como ponto de partida a morte de um pai, que deixa um gato como herança ao filho mais novo, doação que este considera inútil. Diante disto, o gato, depois de pedir cereais e cenouras, o chapéu e as botas do dono, parte para a floresta onde apanha um coelho e perdizes que oferece ao rei, dizendo serem da parte do Marquês de Carabás. Ao regressar a casa, o animal pede ao amo que se vá banhar no rio, aproveitando a passagem do rei para lhe pedir que o ajude a salvar o seu amo. Antecipando-se à carruagem, o gato corre até a um castelo onde vivia um ogre feroz, que, deixando-se levar pelo gato esperto,

---

<sup>564</sup> Cada página esquerda dos diferentes títulos da coleção apresenta as ilustrações dos puzzles em tamanho reduzido, servindo como guia na sua construção.



acaba comido. O volume encerra positivamente, pois o rei, ao julgar que aquele castelo pertencia ao filho do moleiro, oferece-lhe a mão da filha mais nova.

*O Lobo e os Sete Cabritinhos* (2014) começa com a partida da cabra que recomenda aos seus filhos que não abram a porta, dizendo-lhes que podem reconhecer o lobo pela sua voz rouca e patas pretas. O lobo, que ouvira tudo, trata de ir a um padeiro e a um moleiro para passar massa nas patas e farinha para ficarem brancas. Ao dirigir-se a casa dos cabritinhos, mostra-lhes as patas e consegue entrar, comendo-os a todos, exceto o mais novo, que se esconde na caixa do relógio. Quando a mãe chega, o mais novo conta o sucedido e partem para os prados à procura do lobo. Quando o vilão é encontrado, a mãe abre-lhe a barriga com uma tesoura, libertando, assim, os seus pequenos filhos. O lobo acaba por morrer, quando tentava beber água no rio.



Figura 331 - *O Lobo e os Sete Cabritinhos* (2014), da coleção «O meu Livro-puzzle», da Europrice



Figura 332 - *O Lobo e os Sete Cabritinhos* (2014), da coleção «O meu Livro-puzzle», da Europrice

Em *Peter Pan*<sup>565</sup> (2014), reconta-se a história de um menino que vive na Terra do Nunca e que todas as noites observava uma família composta por três filhos, Wendy, John e Michael a

---

<sup>565</sup> Note-se que a versão original em livro veio a lume em 1911, tendo sido criada a partir da personagem idealizada por James Matthew Barrie (1860-1937), levada a cena, pela primeira vez, em 1904.

quem a mãe todas as noites contava uma história. Quando o descobre, a mãe das crianças tira-lhe a sombra e guarda-a numa gaveta. Com a ajuda da Fada Sininho, conseguem recuperar a sombra, sendo cozida por Wendy. Com a ajuda de um pó mágico da Fada Sininho, as três crianças voam com Peter Pan para a Terra do Nunca, onde brincam com alguns meninos perdidos, e, já com saudades de casa, quando tentam regressar, são capturados por piratas. Como agradecimento a Peter por ter salvado as crianças, os seus pais concordam em adotar os meninos perdidos, mas Peter Pan e a Fada Sininho optam por regressar à Terra do Nunca.

Genericamente, esta série apresenta um texto demasiado condensado, de difícil legibilidade, que, juntamente com a impressão em papel brilhante e o recurso a ilustrações padronizadas, com claras semelhanças com os filmes de animação comerciais, contribuem para a filiação destes volumes no campo dos objetos de entretenimento, de leitura superficial e redundante.

Atentemos, agora, na coleção «O Urso Malaquias»<sup>566</sup>, série que integra os volumes *Em Casa* (2014), *Na Escola* (2014), *Na Quinta* (2014) e *No Centro Comercial* (2014). Estes títulos oracionais, de tamanho reduzido e de leitura rápida, superficial e não estética, testemunham uma atividade editorial que se pode designar de comercial, próxima dos desenhos animados. O discurso ilustrativo, realizado com recurso a ferramentas digitais, pouco estimulante, no nosso entender, tem por base cores vivas e personagens infantilizadas e tipificadas. A tipografia parece-nos demasiado curvilínea e fina, de má qualidade, portanto podendo tornar-se um pouco confusa para leitores no início do seu percurso de leitura, pela configuração muito próxima entre a letra *a* e a letra *o*, por exemplo.

No título *Em Casa* (2014), relata-se um dia da vida de um pequeno Urso, que, aborrecido no seu quarto, questiona a mãe sobre como que fazer. Por sugestão desta, Malaquias vai fazer «os deveres» da escola e, de seguida, vai ver um pouco de televisão. Ao ver um programa «sobre como fazer um fantoche em casa», Malaquias decide fazer um também. Depois de a mãe ir ao mercado comprar os materiais de que necessita, o protagonista acaba por concretizar o projeto com a ajuda da progenitora. Quando o pai regressa a casa, promete-lhe uma bicicleta, ficando orgulhoso ao ver o trabalho do filho. O volume encerra com a indicação de que, a partir de então, o protagonista passa a fazer diversos presentes, oferecendo-os aos colegas e à professora, sendo o seu esforço elogiado pela mãe.

---

<sup>566</sup> Trata-se de obras resistentes, cartonadas e com cantos redondos.

Em *Na escola*<sup>567</sup> (2014), narra-se o primeiro dia de aulas do Malaquias. Após a apresentação da professora, todos fazem um desenho, seguindo-se o intervalo e as brincadeiras no recreio. Quando todos vão almoçar na cantina, a professora «ensinou-lhes tudo acerca de partilhar», fazendo com que partilhem todos o almoço uns com os outros. No final, a professora presenteia-os com guloseimas. Após o almoço, todos se divertem a realizar diversas atividades preparadas pela professora. No final, já em casa, Malaquias conta o seu dia divertido na escola, estando ansioso por regressar. Trata-se de uma obra de natureza predominantemente pedagógica de divulgação/conhecimento das rotinas escolares. Do ponto de vista da linguagem e do estilo, regista-se apenas o uso pontual da adjetivação e da aliteração “leão Leonardo” e “rato Ramiro”.



Figura 333 - *Na Escola* (2014), da coleção «O Urso Malaquias», da Europrice



Figura 334 - *Na Escola* (2014), da coleção «O Urso Malaquias», da Europrice

Após a apresentação do protagonista, o livro *Na Quinta* (2014) dá a conhecer a sua decisão de trabalhar numa quinta, uma vez que sempre gostara da agricultura. Para a realização das diversas tarefas, conta com a ajuda do carneiro Samuel. Por sugestão deste, compra diversos animais, trabalhando arduamente para cuidar de todos. Enumeram-se os diversos

<sup>567</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/o-urso-malaquias-detail>, no dia 18-03-2018.

animais, dando conta das suas características e singularidades, bem como os produtos que o pequeno Urso traz para casa. O livro faz um claro elogio ao trabalho e à criança obediente. Veja-se que, antes de comprar os animais e, mesmo, a quinta, o Malaquias consulta sempre os pais que lhe dão o seu consentimento. A obra *No Centro Comercial* (2014), descreve um dia das férias de inverno do protagonista. Note-se que «o Malaquias passa o tempo a fazer os trabalhos de casa e a ver desenhos animados». Como o seu aniversário estava a chegar, e vendo o pai ocupado, Malaquias decide ir com a mãe ao centro comercial. Primeiro, o protagonista dirigiu-se à secção de crianças, onde experimentou e escolheu duas peças de roupa. Seguem, de seguida, para secção dos brinquedos, onde o urso escolhe alguns com a permissão da mãe. Depois, juntos, dirigem-se à área da restauração, onde comem um hambúrguer e bebem um sumo. A mãe compra, então, alguns doces para a festa de aniversário. O volume encerra com a chegada a casa, onde o pai os aguarda à porta. Juntos, comem os doces e o aniversariante veste a roupa nova para mostrar ao pai e à mãe. Trata-se de uma série onde se reproduzem os valores e os hábitos da vida ocidental contemporânea, apresentando-se comportamentos tipificados (padronizados), sem qualquer mensagem subliminar que fomente, por exemplo, o pensamento crítico e alternativo. Longe de se tratarem de obras próximas do universo da literatura para a infância de qualidade, estes volumes funcionam como objetos de entretenimento pelo uso de puzzles, dos quais se encontram ausentes imagens que sirvam de guia, opção que torna difícil a sua concretização sem ajuda de um adulto.

A coleção «Pequenas Princesas», distinta pela inclusão de seis puzzles em cada título compostos por nove peças, inclui os volumes<sup>568</sup> de título nominal *A Princesa e o Sapo* (2014), *As Princesas Bailarinas* (2014), *Jasmin e Aladino* (2014) e *Rapunzel* (2014).

Globalmente, estas obras, arquitetadas num discurso caracterizado pela simplicidade e pela falta de rigor<sup>569</sup>, propõem uma leitura pouco ousada, marcada pela ausência de estilismos. Ao nível da componente pictórica, é de registar a opção por um estilo excessivamente colorido<sup>570</sup>, próximo dos desenhos animados, com figuras algo estáticas e infantilizadas, emolduradas e realizadas com ferramentas digitais, que seguem de perto o descrito no texto. Cremos que a tipografia não serifada apresenta uma dimensão demasiado reduzida para os leitores que se encontram numa fase inicial.

---

<sup>568</sup> Ao nível paratextual, é de registar a opção por um formato reduzido quadrangular, resistente, cartonado e com cantos redondos.

<sup>569</sup> Registe-se a falta de algumas vírgulas, bem como a presença de erros ortográficos como “estaes legumes”.

<sup>570</sup> Todas as capas apresentam brilhantes colados.

*A Princesa e o Sapo* (2014) chama a atenção para a valorização das aparências e para o menosprezo pelos menos favorecidos. Neste, conta-se o encontro de uma bela princesa com um sapo que se oferece para ajudá-la e ser seu amigo. Todavia, quando consegue recuperar a sua bola que cairá no lago, a princesa vai-se embora, sendo seguida pelo sapo até ao palácio. Apesar de envergonhada pela presença do sapo, o pai aconselha-a a não desprezar quem a ajuda e adverte-a também para manter sempre as suas promessas. A princesa leva o sapo para o quarto, para ele tirar uma sesta, e este convence-a a dar-lhe um beijo. Inusitadamente, o sapo acorda e transforma-se num lindo príncipe, quebrando-se, assim, o feitiço de uma bruxa, terminando a narrativa positivamente, ficando os dois juntos.

*As Princesas Bailarinas* (2014) tem por temática a história de um rei que tinha doze filhas muito bonitas e que todas as noites dormiam juntas num quarto fechado à chave. Todavia, todas as manhãs, os sapatos apareciam usados até as solas estarem gastas. Desconhecendo o porquê desta situação, o rei prometeu que quem resolvesse o mistério casaria com uma das filhas. Mandado por uma velhinha (que, na verdade, era uma fada), um pobre soldado usa um casaco invisível que lhe permite seguir as princesas durante três noites, que passam por uma porta secreta para irem a um baile noutra castelo, recolhendo provas para mostrar ao rei. Depois de contar tudo ao rei, como recompensa o soldado casa-se com a filha mais velha. Desta forma, «um modesto soldado conseguiu obter o título de príncipe».

Num primeiro momento, *Jasmin e Aladino* (2014) dá a conhecer dois jovens apaixonados que vivem no Oriente. Surpreendido por um mago, Aladino entra numa caverna e, ao encontrar um “objeto curioso”, começa a fazer-lhe perguntas. Contudo, o mago cruel fecha-o na caverna. Esfregando a lâmpada por acaso, Aladino descobre um génio que lhe concede três desejos. Primeiramente, pediu para ser libertado e, depois, queria casar com a princesa mais bela do reino, Jasmim. O génio foi satisfazendo estes dois desejos, mas é descoberto pelo mago, que entra no palácio e rouba a lâmpada mágica. O mago tenta fazer com que o génio desapareça com o palácio onde se encontra Jasmim, mas o macaco recupera a lâmpada roubada. Aladino pede o seu último desejo, recuperando o palácio e casando com a Jasmim. Quanto ao mago, enfurecido, desaparece numa nuvem de fumo. Assinale-se a presença da interpelação direta ao leitor, presente no segmento interrogativo «o que poderia fazer agora?».

Por fim *Rapunzel*<sup>571</sup> (2014), tem por início a apresentação de uma mulher que estava grávida e desejava comer rapônços, uma planta que crescia apenas no jardim de uma bruxa

---

<sup>571</sup> Imagens retiradas de [http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/puzzles\\_de\\_esopo-141-detail](http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/puzzles_de_esopo-141-detail), no dia 18-03-2018.

má. Quando o marido tentava apanhar alguns, é descoberto pela bruxa que jura raptar a menina, quando esta nascer. Cumprindo a promessa, a bruxa fecha a menina numa torre muito alta e sem portas. A protagonista cresceu junto com o seu cabelo, que a bruxa usava para subir e descer da torre. Ouvindo o cantar de Rapunzel, um príncipe decide conhecê-la, subindo pela longa trança e apaixonando-se de imediato. Depois de descobrir tudo, a bruxa corta o cabelo da menina e abandona-a no deserto. Após uma longa procura, o príncipe encontra-a, os dois casam e Rapunzel torna-se numa princesa. Globalmente, do ponto de vista gráfico, todas as capas contam com aplicações de verniz com brilhantes, sendo impressas em papel brilhante, e bastante coloridas, que, a somar ao recurso a puzzles (sem imagens guia e com peças difíceis de destacar), funcionam como objetos de entretenimento, de linguagem comercial.



Figura 335 - *Rapunzel* (2014), da coleção «Pequenas Princesas», da Europrice



Figura 336 - *Rapunzel* (2014), da coleção «Pequenas Princesas», da Europrice

Já próximos do final desta nossa leitura crítica dos livros-puzzle inscritos no *corpus* deste estudo, temos uma outra coleção de fábulas «Puzzles de Esopo», com os seus quatro títulos compostos *A Cigarra e a Formiga* (2014), *A Lebre e a Tartaruga* (2014), *A Raposa e o Ouriço* (2014) e *O Corvo Sedento* (2014). Estas obras contêm seis puzzles, presentes a cada página

direita (e com uma imagem identificativa de tamanho diminuto que serve de guia) e compostos por nove peças destacáveis cada um. A tipografia, impressa sobre um fundo colorido e salpicado de estrelas, parece-nos demasiado fina (sem serifas) e de dimensão reduzida, aspetos que entendemos dificultarem a leitura destes livros, quando se trata de crianças no início da aprendizagem da leitura. Na contracapa destas obras, pode ler-se: «as fábulas desenvolvem a capacidade da criança de fantasiar. Transmitem importantes valores morais e incentivam os comportamentos positivos pela vida fora». As narrativas evidenciam um discurso textual pouco elaborado, algo repetitivo e pontuado pelo uso de alguns diminutivos.

*A Cigarra e a Formiga* (2014) retrata a vida de uma cigarra, figura alegre que passava os dias a divertir-se, a cantar e a dançar, observando os outros a trabalhar e que, um dia, encontra uma formiga que diz estar com pressa para acabar o seu trabalho antes da chegada do inverno, aconselhando-a a fazer o mesmo. Contudo, a cigarra vai observando, constantemente, a formiga a trabalhar todos os dias, desafiando-a a aproveitar a luz do sol e a parar de trabalhar. Com a vinda do inverno, a cigarra fica sem ter onde se abrigar e sem ter o que comer, decidindo procurar a formiga. Depois de lhe ter chamado a atenção para o seu comportamento leviano, a formiga deixa-a entrar com a promessa de esta trabalhar no futuro. O volume encerra num tom moralista, notório na inscrição presente numa faixa branca, destacada do texto principal: «não podemos pensar só no divertimento, temos que pensar no futuro e estarmos preparados para tempos mais difíceis».

*A Lebre e a Tartaruga* (2014) dá a conhecer o encontro entre uma lebre e uma tartaruga. A primeira aproveita para troçar da figura da tartaruga, dizendo «as tuas pernas são tão curtas que são engraçadas. Nunca vais chegar longe com elas». Magoada, a tartaruga desafia-a para uma corrida. Perante o olhar de todos os outros animais da floresta, a corrida inicia-se e a lebre parte rapidamente, enquanto a tartaruga mal se mexia. A lebre cansada deita-se a dormir, caindo num sono profundo, mas a tartaruga persiste, mantém a sua caminhada lenta mas regular, na certeza de que, dando o seu melhor, conseguiria ganhar. Ultrapassando, silenciosamente, a lebre enquanto esta dormia, a tartaruga vence o desafio, perante os louvores dos outros animais. O volume encerra com a referência ao arrependimento da lebre que «aprendeu a lição e decidiu nunca mais troçar de ninguém». Note-se, ainda, o apontamento de cariz moralizante: «não julgues os outros pelas aparências e não duvides das suas capacidades. Quem segue devagar mas firme, sem desistir, consegue sempre alcançar os seus objetivos».

*A Raposa e o Ouriço*<sup>572</sup> (2014) dá a conhecer a figura de uma raposa, personagem alegre e destemida, que acaba por cair de uma ravina e ficar presa debaixo de uma rocha. As tentativas dos outros animais para a ajudar são inúteis e a protagonista acaba mesmo por recusar a ajuda de um ouriço<sup>573</sup>, optando por aceitar o seu triste destino. Trata-se de uma narrativa fabulística com um final triste (distinto das demais obras analisadas) e onde se apresenta uma perspetiva fatalista e conformista perante os obstáculos do dia a dia, como se pode constatar pela advertência moralista final: «às vezes na nossa vida, a única solução para um mal, é pior do que o mal em si mesmo».

Já *O Corvo Sedento* (2014) dá conta da esperteza de um corvo, muito trabalhador, que vivia feliz na selva, num ninho que ele construíra. Contudo, a certa altura, este lugar é afetado por uma grande seca. Depois de percorrer toda a selva à procura de água, o corvo acaba por ir à cidade onde encontra água dentro de um jarro, num telhado de uma casa. Para conseguir alcançar a água no fundo do jarro, o corvo foi atirando lá para dentro várias pedras até fazer o nível da água subir. Já no final, ainda, há lugar para uma afirmação sentenciosa: «se formos persistentes e refletirmos, podemos encontrar rapidamente soluções para os nossos problemas».

Apesar dos valores morais transmitidos, aspeto que não deixa de se revestir de interesse, conformando a vertente educativa ou pedagógica que também distingue a literatura de potencial receção infantil, estes volumes limitam-se a testemunhar uma perspetiva comercial da edição para crianças. Assim, apresentam-se demasiado ilustradas com padrões de fundo estrelados, compostas por figuras tipificadas, próximas dos desenhos animados, acabando por funcionar como meros objetos de entretenimento que o leitor pode montar e desmontar.



Figura 337 - *A Raposa e o Ouriço* (2014), da coleção «Puzzles de Esopo», da Europrice

<sup>572</sup> Imagens retiradas de [http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/puzzles\\_de\\_esopo-detajl](http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/puzzles_de_esopo-detajl), no dia 12-08-2019.

<sup>573</sup> A raposa prefere que o ouriço não a ajude a livrar-se das moscas, alegando que «Oh, por favor, não, porque estas moscas têm estado a beber o meu sangue e já estão quase saciadas mas, se tu as levares daqui, outro enxame de moscas famintas virá e sugará todo o sangue que me resta e eu morrerei».





Figura 338 – *A Raposa e o Ouriço* (2014), da coleção «Puzzles de Esopo», da Europrince

Por fim, passaremos à análise de uma outra coleção de livros-puzzle, denominada «Vamos Passear»<sup>574</sup>, editada em 2014, pela Europrince, série que conta com quatro livros de títulos oracionais: *Vamos à Cidade*, *Vamos ao Parque*, *Vamos ao Zoo* e *Vamos Viajar*.

Globalmente, estes álbuns-catálogo assentam num discurso verbal breve, de cariz essencialmente informativo, pensado para a aquisição de vocabulário e para o alargamento do conhecimento do mundo, sendo marcados pela ausência de artifícios de estilo. As páginas ímpares contam com uma componente imagética profusamente ilustrada e colorida, realizada com recurso a ferramentas digitais, com diversas figuras a realizarem diferentes ações, com algum detalhe/pormenor, dando-se conta dos aspetos singulares de cada contexto espacial. A principal distinção desta passa pelo uso de peças destacáveis que formam um puzzle composto por nove peças, elementos difíceis de destacar. Estas imagem destacáveis são impressas em tamanho menor na página esquerda, de modo a servirem como elemento de referência na construção do puzzle.

*Vamos à Cidade* inicia com uma concisa descrição/referência ao centro comercial. De seguida, o discurso verbal centra-se nos veículos, enumerando-se alguns (bombeiros, ambulância e carro de polícia). O volume encerra com o segmento “esta é a rede de transportes da cidade. Vários meios de transporte, por terra, água ou ar, que tornam a nossa vida mais confortável. Camiões, carros, motas, barcos e aviões, entre outros”. Trata-se de uma obra algo confusa se atendermos ao título *Vamos à Cidade*, dado que, na realidade, se centra, de um modo mais particular, nos conceitos dos veículos ou meios de transporte, o que denota uma certa inconstância temática.

---

<sup>574</sup> Por indicação da editora trata-se de volumes contraindicados para menores de três anos.

*Vamos ao Parque* apresenta um breve texto que dá conta/enumera diversas atividades realizadas num parque, através de um discurso pouco cuidado, marcado pela falta de vírgulas, por exemplo, algo repetitivo, e pela ausência de estilismos, sobressaindo, essencialmente, um intuito informativo e pedagógico (note-se que o volume encerra com a indicação de que «não se pode é esquecer de arrumar o lixo e reciclar», por exemplo). De referir que a ilustração presente na capa deste volume assemelha-se mais a uma ida ao jardim zoológico pela presença de animais selvagens limitados por cercas. No entanto, em nenhum momento da narrativa se faz qualquer menção a estes animais, nem ao zoo, representando-se visualmente, no interior da obra, um parque de aspeto citadino e não um zoo. Com efeito, esta capa apresenta a mesma ilustração do livro *Vamos ao Zoo*<sup>575</sup>, da mesma coleção, aspeto que vem sublinhar a falta de rigor/seriedade na concretização desta coleção. Excetuando a natureza lúdica inerente ao brincar com o puzzle, trata-se de uma coleção esteticamente pouco interessante, sobretudo do ponto de vista textual, ainda que a composição visual apresente detalhe.

Em *Vamos ao Zoo*, é feita uma descrição/caraterização do zoo, num discurso mais centrado na vertente de entretenimento do que na enumeração das espécies de animais e das suas particularidades.

Por último, *Vamos Viajar* dá a conhecer diferentes contextos ao ar livre onde as pessoas se podem divertir, como a praia, a montanha, entre outros, descrevendo brevemente algumas atividades praticadas nesses contextos espaciais. De um modo geral, podemos dizer que se trata de uma série de má qualidade, quer ao nível da escolha da tipografia não serifada de caracteres muito semelhantes, quer por um discurso verbo-icónico frágil, repetitivo, realizado com ferramentas digitais, composto por situações-cena de leitura visual difícil, dada a profusão de elementos pequenos, juntamente com os recortes das peças destacáveis que dão forma aos puzzles, único elemento gráfico diferenciador.

---

<sup>575</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/livros-puzzle/vamos-passear431-detail>, no dia 29-04-2018.



Figura 339 - *Vamos ao Zoo* (2014), da coleção «Vamos Passear», da Europrice



Figura 340 - *Vamos ao Zoo* (2014), da coleção «Vamos Passear», da Europrice

## ii) Livros extra

Nesta secção, analisaremos a obra *A Filha do Grufalão Livro-Puzzle*, de Julia Donaldson (Pi editora, 2010), uma obra que tem como texto-matriz o título *A Filha do Grufalão* (2004), com o qual partilha o essencial do discurso linguístico, apresentando, no entanto, algumas variações lexicais. Tendo como herói a filha do Grufalão, «este álbum tematiza a questão do medo e da coragem, mas também permite perceber como as aparências enganam e como, seguindo a tradição, a esperteza vence a força»<sup>576</sup>. A referida publicação serve-se da diversão advinda da exploração da componente lúdica dos sons, em particular, da rima, como elemento importante na configuração do ritmo e da musicalidade, capaz de incutir uma maior expressividade ao discurso linguístico, de cariz igualmente repetitivo, para descrever a jornada pelo bosque de uma atrevida heroína, na sua ânsia de encontrar o Grande-Rato-Mauzão. Tendo por base uma

<sup>576</sup> In <http://www.casadaleitura.org/>.

estrutura paralela, que alude à narrativa inaugural, dedicada ao encontro entre o “monstruoso” Grufalão e o astuto rato, aliada à abundância de diálogos entre os diversos actantes, a protagonista vai encontrando, a cada virar de página, os diferentes personagens (a cobra, a coruja, e a raposa), até que, finalmente, se depara com um rato que rapidamente supera a sua vulnerabilidade e se transforma numa «criatura feia e feroz». Nota-se, do ponto de vista da vertente ilustrativa, dotada de notável expressividade, uma recriação dos principais momentos diegéticos (relação de cooperação), «ao mesmo tempo que [as ilustrações] sublinham o humor e também a componente afetiva do livro»<sup>577</sup>. Cada página ímpar apresenta uma ilustração de página inteira, fragmentada em doze peças que formam um puzzle, funcionando como uma espécie de *zoom in* da mesma ilustração apresentada anteriormente na página par, de pequena dimensão, presente no canto superior esquerdo. A inclusão desta ilustração decomposta em peças poderá ter como intenção fixar a atenção da criança-leitora naquilo que de mais relevante se vai narrando, procurando-se, assim, treinar a capacidade de observação, de memorização e de diferenciação do essencial e do acessório, bem como, por via do puzzle, a própria motricidade.



Figura 341 - *A Filha do Grufalão Livro-Puzzle* (2010), de Julia Donaldson

Pertencente à coleção denominada “O Meu Primeiro Grufalão”, *Consegues Contar?* (2015), de Julia Donaldson, com ilustrações de Axel Scheffler, publicada pela Jacarandá, é uma pequena publicação muito apelativa, que convida ao contato físico e à participação dos pequenos leitores. Este numerário dá a conhecer uma sequência numérica de um a cinco, servindo-se de peças destacáveis que dividem cada elemento ilustrado no número de vezes correspondente ao algarismo apresentado na página par. Com efeito, nas páginas pares, encontramos cada um dos algarismos em destaque, ocupando grande parte da página, a sua referência por extenso como legenda, bem como alguns elementos ilustrativos comuns na natureza, por exemplo, borboletas, joaninhas, entre outros, aumentando a quantidade de

---

<sup>577</sup> In <http://www.casadaleitura.org/>.

elementos, conforme o avanço da numeração. No caso das páginas ímpares, é possível ao leitor “brincar” com as ilustrações (que se cingem às personagens animais presentes na história original), impressas sobre peças destacáveis de grande formato, ideais para “patinhas pequenas”, tal como mencionado no peritexto final. Contacta-se, assim, a brincar, com números em sequência gradativa crescente, favorecendo uma numeracia precoce.



Figura 342 - *Consegues Contar?* (2015), de Julia Donaldson

*Tirar & Pôr*, de Lucie Felix (2015), é um volume<sup>578</sup> que tem como epígrafe o seguinte peritexto: «Para brincares com este livro, retira a peça de cartão que está na página da direita. Segura-a bem e vira a página. Vais encontrar o sítio certos para a encaixar». Este álbum cartonado, de formato quadrangular, filiado na categoria de livro de conceitos, propõe um interessante jogo de encaixe, em articulação com um texto verbal que se distingue pela contenção e que assenta em pares antónimos, tais como tirar/pôr, abrir/fechar, aparecer/desaparecer, de entre outros. Cada página ímpar dispõe de uma peça (por vezes, duas) que cabe ao leitor retirar, devendo, de seguida, virar a página, de modo a encontrar um novo lugar onde essa(s) mesmas(s) peça(s) encaixa(m), adquirindo, então, um novo significado. Com este gesto simples de tirar e pôr, por via do qual se acede à mensagem, constroem-se casas, fecham-se bocas, ou acendem-se luzes, por exemplo. No final da publicação, é sugerida uma nova leitura no sentido inverso, prevendo-se, assim, explorações repetidas pelo jogo de descoberta e de criação de sentidos que envolve. A componente pictórica destaca-se pela simplicidade das formas, de carácter geométrico, impressas em tons fortes e contrastantes, sobre um fundo de cor branca.

---

<sup>578</sup> Objeto de distinção, em 2015, pelo Prix Libbylit na categoria Petite Enfance.

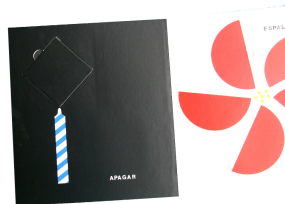


Figura 343 - *Tirar & Pôr* (2015), de Lucie Felix



Figura 344 - *Tirar & Pôr* (2015), de Lucie Felix

*No Trânsito Livro-puzzle* (2016), de Katie Cotton e ilustrações de Aino-Maija Metsola, da editora Jacarandá, pertencente à coleção «Jardim dos Pequeninós» (volume ao qual se somam os títulos *Cores*, *Números* e *Desfile de Animais Livro-puzzle*), obedece a uma sucessão verbo-discursiva que se aproxima do modelo habitual do álbum-catálogo (Ramos, 2011). Explicitamente destinado (segundo o peritexto da contracapa) à aprendizagem dos conceitos “à frente” e “atrás”, este livro de atividades, assim rotulado pela própria editora, faz uso de seis peças de puzzle reversíveis, que podem, igualmente, funcionar como um veículo interessante de introdução dos mais pequenos ao universo das regras de trânsito. Deste modo, após um breve discurso linguístico de estrutura rimática, tendo por base a constante repetição «Mas agora estou parado», a cada página par, a publicação em apreço apresenta, na página seguinte, uma peça de puzzle de grande formato na qual se encontra o veículo mencionado na página anterior. Projetado para uma leitura no sentido horizontal, cada uma das referidas peças, pensadas para serem retiradas e colocadas em cadeia/fila, trazem inscrita «estou parado atrás de (...)» e, no sentido inverso, «Estou à frente de (...)», tornando possível «dois tipos diferentes de puzzles» (como mencionado no peritexto final), capazes de viverem fora do objeto-livro, isto é, criadas *a priori* para serem encaixados aparte. Após um curto elenco de meios de transporte distintos, o volume encerra com uma última peça correspondente ao semáforo vermelho, dando a conhecer o motivo do congestionamento. No que concerne à vertente pictórica, o livro em análise evidencia um registo minimalista e colorido, assente numa expressiva concisão figurativa que

estimula a imaginação do leitor, muito também por via da inclusão de algumas ferramentas usadas para consertar veículos.



Figura 345 - *No Trânsito Livro-puzzle* (2016), de Katie Cotton

*Os Meus Primeiros Puzzles. O Dia do Quico*, de Xavier Deneux (Edicare Editora, 2016) é um volume de formato reduzido, quadrangular, de cantos redondos que disponibiliza quatro puzzles, cada um com quatro peças. Dedicado ao retrato do quotidiano do pequeno Quico, que dá corpo a comportamentos infantis, o percurso actancial do protagonista cinge-se a quatro momentos: brincar às escondidas; ouvir um conto; construir uma torre; e ler uma história. Cada um destes momentos encontra-se ilustrado em cada página direita, formando um puzzle de quatro peças que deve ser montado segundo a imagem modelo impressa por baixo e, assim, cada voltar de página determina uma alteração espacial. Indicado para crianças com mais de doze meses, o livro destaca-se ao nível da componente linguística pela presença de diálogos e por interpelações diretas ao leitor, tais como «Consegues encontrar o Quico?». Já no que respeita ao discurso imagético, são de assinalar as figuras estilizadas, de cores vivas sobre um constante fundo de cor branca.



Figura 346 - *Os Meus Primeiros Puzzles. O Dia do Quico* (2016), de Xavier Deneux

### 4.3. Histórias “de ouvido”: contributos para uma caracterização do livro com som

Neste vasto universo dos livros-objeto, em particular, dos livros-brinquedo, encontra-se, ainda, o livro com sons. Com esta designação, referimo-nos aos volumes nos quais se observa a adição de pequenos dispositivos eletrónicos<sup>579</sup>, dispostos numa das margens do livro ou inseridos na própria página em locais devidamente assinalados, que podem ser acionados por via do toque e que dotam estas publicações de elementos sonoros (melodias, sons de animais, outros sons onomatopaicos, etc.). Note-se que o leitor pode repetir esse gesto, ou seja, provocar o som o número de vezes que desejar, apreendendo, assim, ludicamente os sons do meio envolvente e potenciando uma mais fácil discriminação e memorização. Refira-se que, no período sensório-motor, os bebés aprendem principalmente através dos sentidos e que, por volta de um ano de idade, conseguem associar os sons que produzem a objetos específicos. No período pré-operatório<sup>580</sup>, as crianças divertem-se a imitar sons e a experimentar dizer palavras diferentes.

Estes livros convidam a criança à imitação dos sons escutados. Afastando os leitores da tradicional passividade, os livros com sons contribuem, pois, para a adoção de atitudes e de disposições em relação à linguagem oral e escrita, que se constituem como precursoras da literacia.

Não é difícil estabelecer-se uma relação entre a música e a literatura para a infância<sup>581</sup>. Numa fase inicial, é natural o contacto com a literatura tradicional ou com “rimas infantis”, como as cantigas de embalar, que acompanham as primeiras brincadeiras e que, efetivamente, representam as primeiras vivências literárias da criança, celebradas através do contacto com as formas poético-líricas da tradição oral<sup>582</sup>.

As canções de embalar contribuem, através do contacto continuado com determinadas estruturas sonoras, para a aquisição da linguagem oral e, posteriormente, para aquisição da

---

<sup>579</sup> Jean-Charles Trebbi esclarece que os efeitos sonoros «pueden obtenerse por un dispositivo específico – libros con música, los libros actuales con chip musical electrónico – o por un recorte de dientes de sierra y una pieza de cartón que se frota entre sí, como en *La Casa Encantada*, de Ian Pienkowski o en las carracas de *Un Punto Rojo*, de David A. Carter» (2012: 144).

<sup>580</sup> Neste período, a criança tem dificuldade em colocar-se no lugar do outro, bem como «conceber as coisas (objetos inanimados) como vivos e dotados de intenção. Exprime uma confusão entre o mundo interior subjetivo e o universo físico objetivo. A criança usa de elementos humanos para explicar todos os fenômenos» (Deslandes, 2006: 46).

<sup>581</sup> Note-se que a aprendizagem da escrita e da leitura se desenvolve de um modo análogo ao da aprendizagem musical. Em ambos, é imprescindível uma exposição precoce à linguagem oral e a uma experiência auditiva/musical do meio circundante.

<sup>582</sup> A este respeito, *vide*, por exemplo, o artigo “Da leitura da palavra mundo à leitura do mundo: uma relação transacional”, de Ana Macedo, inscrito no volume *Primeiros Livros Primeiras Leituras*, editado pela Tropelias & Companhia, em 2017, pp. 19-32.



linguagem escrita. Estas formas poético-líricas expõem os mais novos a um ambiente linguístico que o vai familiarizando com a língua materna (Castro, 2003). Nestas formas musicais, de carácter dolente, imperam a tranquilidade, enfatizada pelo repouso das frases finais, a simplicidade da linha melódica, a repetição e a acentuação de determinadas sílabas (*idem, ibidem*). Tendo em consideração que a comunicação oral antecede e prepara o interesse pela comunicação escrita e sendo reconhecida a sensibilidade aos sons<sup>583</sup>, em particular aos padrões sonoros por parte da criança, que se vê atraída por jogos verbais predominantemente fonológicos<sup>584</sup>, procederemos à análise de um conjunto de obras integradas na categoria dos livros com sons (Costa, 1992).

### **a) Análise do *corpus* textual**

#### **i) Livros editados em 2014**

Em 2014, surge uma revisitação do conto clássico da Cinderela, volume dotado de som, *30 Sons Encantadores – Cinderela*<sup>585</sup>, vindo a lume pelas Edições Girassol. Este álbum-narrativo de título composto apresenta, nas margens lateral direita e inferior, um conjunto de trinta botões que, quando pressionados, fazem ouvir diferentes sons como o som de um aspirador, de aplausos, ou de um beijo, entre outros. Excetuando este elemento sonoro que torna este volume apelativo aos olhos dos mais pequenos, não podemos considerar que se trate de uma obra que oferece uma leitura inovadora ou de grande fruição. No que respeita ao discurso textual, este demarca-se pela simplicidade, pelo uso da adjetivação e pela ausência de estilismos. Aberta a partir da fórmula hipercodificada “Era uma vez”, esta obra principia com a apresentação da protagonista, uma jovem que passa os dias a trabalhar e que vivia com a madrasta e as suas filhas malvadas, bem como com o convite para irem ao baile do “Príncipe encantado” que decorria nessa noite. Por ordem da madrasta, Cinderela fica em casa a chorar e a limpar, para contentamento das suas irmãs. Contudo, esta é surpreendida pelo aparecimento de uma «senhora idosa», a sua fada madrinha, que, com a sua varinha mágica, transforma quatro ratos em belos cavalos brancos, uma ratazana num cocheiro e uma abóbora numa bela carruagem roxa. Além disso, transforma o seu velho vestido num resplandecente vestido de baile cor-de-

---

<sup>583</sup> Assim, “graças à audição, a criança localiza a origem dos sons, avalia as distâncias, familiariza-se com o som ambiente, o que lhe proporciona um sentimento de segurança. Percebe igualmente a tonalidade afetiva de uma mensagem e desenvolve interesse pelas palavras e vozes que ouve” (Ferland, 2006a: 52).

<sup>584</sup> Recorde-se aqui as palavras de Ana Macedo “entre os dois e os quatro anos, a criança sente particular entusiasmo por brincadeiras que envolvem as rimas, a repetição de sons onomatopaicos e a criação de novas palavras a partir de um *nonsense*” (2017: 26-27).

<sup>585</sup> Imagens retiradas de <http://www.girassoledicoes.com/sons-encantadores-cinderela-p446.html>, no dia 26-03-2018.

rosa, advertindo-a, ainda, para a necessidade de voltar a casa antes da meia-noite. Quando a Cinderela chega ao baile, o príncipe convida-a para dançar e assim aconteceu durante horas, até se ouvirem as badaladas da meia-noite. Quando corria pelas escadas, a protagonista perde um sapatinho de cristal. Depois de as irmãs experimentarem em vão o sapato, o príncipe chama Cinderela. A esta o sapato serve na perfeição. Pede-a, finalmente, em casamento. O volume encerra com a celebração do mesmo e com a indicação de que viveram felizes para sempre.

A componente visual segue de perto o indicado no texto, sendo subdividida em ilustrações de pequenas dimensões (variáveis), inscritas em manchas de forma elíptica, próximas das vinhetas da banda desenhada, compostas por figuras arredondadas, simplificadas, ao estilo dos desenhos animados, realizadas com recurso a ferramentas digitais, em tons predominantemente cor-de-rosa, e onde abundam flores e estrelas que simulam brilhos. A par do texto, impresso numa tipografia cursiva que consideramos não ter sido a melhor opção para crianças pequenas, uma vez que a finura dos seus caracteres, impressa sobre fundos coloridos e não uniformes dificulta a sua legibilidade, surge distribuído entre os fragmentos visuais. Surgem também círculos com pequenos elementos ilustrados semelhantes aos dos botões presentes nas margens que, deste modo, indicam ao leitor quando deve fazer ouvir os sons. De um modo geral podemos dizer que esta reescrita e/ou reinvenção anula a dimensão irónica e humorística e a intencionalidade crítica ou o espírito aguçado de um texto que, de modo embrionário, solicita um olhar adulto.



Figura 347 - *30 Sons Encantadores – Cinderela* (2014), das Edições Girassol



Figura 348 - *30 Sons Encantadores – Cinderela* (2014), das Edições Girassol

*60 Sons Espantosos – Veículos Barulhentos e Outras Coisas que Andam*<sup>586</sup> (2014) é um volume de título oracional, editado pelas Edições Girasso, próximo da tipologia do álbum-catálogo ou portefólio<sup>587</sup> (Ramos, 2011), obra profusamente ilustrada, com cores vivas e composta por quatro páginas duplas onde são representados diversos veículos em contextos espaciais distintos, designadamente numa cidade em situação de emergência, numa pista de corrida, num estaleiro de construções e, finalmente, numa cidade movimentada e barulhenta. No canto superior esquerdo, surge inscrito, numa mancha oval, um texto bastante conciso que identifica o contexto, por via de uma descrição muito breve, seguido de uma indicação que incita o leitor a pressionar os botões, por forma a ouvir os sons que estes veículos fazem. Com efeito, este livro apresenta, na margem lateral direita, um conjunto de sessenta botões que, quando pressionados, fazem ouvir diferentes sons relativos aos veículos representados ao longo do volume. A componente pictórica, dentro de um estilo que se pode dizer comercial e realizada com o auxílio de ferramentas digitais, centra-se, sobretudo, na caracterização dos veículos, representados com olhos semelhantes a personagens animadas. Distribuídas pela ilustração, surgem, igualmente, breves frases soltas e de cariz informativo, com recurso pontual à adjectivação, segmentos colocados junto da maioria dos veículos representados. Fora da mancha visual, surgem, ainda, outros veículos ilustrados, acompanhados de uma frase do tipo declarativo que lhes serve de legenda e que dá a conhecer, por via de palavras onomatopaicas, os sons de cada veículo. Trata-se de um volume que permite explorações diversas concretizadas a partir da possível interação entre mediador e leitores pequenos, aproximações que podem passar pela tentativa de adivinhar os sons sem ver qual o veículo ilustrado no botão, favorecendo, deste modo, a discriminação auditiva.

---

<sup>586</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/60-Sons-Espantosos-Veiculos-Barulhentos-Varios/a808166>, no dia 25-03-2018.

<sup>587</sup> Este volume cartonado e de formato quadrangular encontra-se contraindicado pela editora para crianças menores de três anos.



Figura 349 - 60 Sons Espantosos – Veículos Barulhentos e outras Coisas que Andam (2014), das Edições Girassol

Segue-se a análise de dois volumes da coleção, de cariz essencialmente educativo, «O Mundo que nos Rodeia»<sup>588</sup>, a saber: *Animais Selvagens* (2014) e *Veículos* (2014). Estas obras de títulos adjetival e nominal, respetivamente, aproximam-se da tipologia do álbum-catálogo (Ramos, 2011) e distinguem-se pela inclusão, na margem direita em cada uma das obras, de uma barra com seis botões que fazem ouvir os sons dos animais ou objetos retratados. A componente ilustrativa, sob a forma de ilustrações de página dupla, bastante colorida e realizada com ferramentas digitais, segue de perto o narrado, centrando-se, essencialmente, na caracterização dos animais e das suas ações ou na representação dos veículos em contexto de uso, dentro de um estilo bastante comercial (semelhante ao dos desenhos animados) e pouco estimulante. O discurso textual, bastante conciso e de natureza descritiva, socorre-se da adjetivação e encontra-se distribuído, a cada dupla página, dentro de uma mancha retangular, que o demarca da mancha visual (o que denota, desde logo, a falta de investimento no modo como é distribuído ao longo do volume). Nestes, elencam-se as principais funções de cada veículo (o avião, o carro de bombeiros, o comboio, a ambulância, o barco e o buldózer), no caso de *Veículos*<sup>589</sup> (2014), ou destacam-se alguns dos comportamentos do elefante, do leão, do sapo (animal que, no nosso entender, não se enquadra no contexto dos animais selvagens, aspeto que vem atestar a falta de rigor desta editora na concretização das suas obras, tal como temos vindo a apontar ao longo da nossa análise do *corpus*), do papagaio e do lobo, em diferentes contextos espaciais, no caso do título *Animais Selvagens* (2014).

---

<sup>588</sup> A esta coleção pertence, pelo que conseguimos apurar, pelo menos, mais um título *Animais da Quinta* (2014), mas deste não conseguimos encontrar um exemplar. Trata-se de uma série de volumes cartonados, resistentes e com cantos redondos, indicados pela editora para crianças maiores de três anos.

<sup>589</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Veiculos-Varios/a842438>, no dia 25-03-2018.



Figura 350 - *Veículos*, da coleção «O Mundo que nos Rodeia», da Europrice

A coleção «Adivinha o Som...», publicada pela Yoyo Books, é composta por livros de tamanho reduzido, resistentes, de cantos arredondados<sup>590</sup>, com uma componente textual bastante curta, impresso numa tipografia que mimetiza a letra manuscrita e que se resume, essencialmente, a um vocábulo nominal a cada página dupla que serve de legenda. Os álbuns-catálogo (Ramos, 2011) ou livros de conceitos (Bastos, 1999) desta série de títulos oracionais, composta por *Campo*, *Música*, *Natureza* e *Noite*, foram editados em 2014 e apresentam um discurso imagético bastante estilizado, composto por figuras animais de traços arredondados, sem contornos e de expressão simpática, realizadas em cores sólidas e vivas, com recurso a ferramentas digitais. Entre estas e o texto verbal, observa-se uma relação de simetria.

No caso do *Campo* (2014), elencam-se alguns animais, nomeadamente o porco, o pato, o burro, o rato, a cabra e o pavão, em diferentes contextos, como a pocilga ou o lago, por exemplo. Em todos os volumes, cada ilustração de dupla página apresenta um botão devidamente assinalado que faz ouvir o som dos elementos retratados.

No volume *Música*<sup>591</sup> (2014), o leitor pode ouvir o som do violino, do saxofone, de uma harpa, de um triângulo, de um contrabaixo e de uma flauta.



Figura 351 - *Música* (2014), da coleção «Adivinha o Som...», da Yoyo Books

<sup>590</sup> Por indicação da editora, estes volumes encontram-se desaconselhados para crianças menores de três anos.

<sup>591</sup> Imagens retiradas de <https://www.fnac.pt/Adivinha-o-Som-Musica-Yoyo-Studios/a813962?omnsearchpos=5>, no dia 25-03-2018.



Figura 352 - *Música* (2014), da coleção «Adivinha o Som...», da Yoyo Books

Em *Natureza* (2014), dá-se a conhecer os sons do vento, da água, da neve, do fogo, da chuva, do relâmpago e do granizo, surgindo cada um dos botões sobre as ilustrações que dão conta dos diferentes contextos naturais, como a beira mar, por exemplo, na representação do som da água, que tornam mais inteligível a assimilação destes conceitos.

Já o volume *Noite* (2014) apresenta a representação visual de alguns animais particularmente ativos durante a noite, em particular, da coruja, do grilo, do morcego, do gato, do pirilampo e do lobo.

A EuroImpala é responsável por um outro livro com som editado em 2014 que tem por título *Música*<sup>592</sup>. Trata-se de um álbum-catálogo<sup>593</sup> (Ramos, 2011), de título nominal, dedicado ao universo musical que, a cada dupla página, dá a conhecer cinco estilos musicais distintos (clássico, rock, jazz, reggae e música latina). Em cada página esquerda, apresentam-se quatro versos que descrevem as ações protagonizadas por alguns personagens-animais ilustrados, os quais formam uma banda que segue o estilo musical retratado. Estes animais personificam comportamentos humanos apresentando, por vezes, adereços que atribuem a esta obra um apontamento humorístico. Já as páginas ímpares contêm um botão circular ao centro, com uma seta no seu interior, que o leitor deve rodar, por forma a selecionar o instrumento que quer escutar. À volta deste botão, são visualmente representados dez animais, dos quais nove estão a tocar um instrumento musical, surgindo acompanhados de uma frase curta de cariz descritivo que enaltece determinadas propriedades físicas ou sonoras desse instrumento. O décimo animal surge junto de uma nota musical que, quando selecionada, faz ouvir uma melodia, sendo, assim, o livro composto, no total, por cinco melodias e quarenta e cinco sons de diferentes

<sup>592</sup> Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/146583/musica>, no dia 26-03-2018.

<sup>593</sup> Este volume de cantos redondos, formato quadrangular e cartonado, contraindicado pela editora para crianças de idade inferior a três anos.

instrumentos, permitindo aos jovens leitores o contacto precoce com o som de instrumentos e géneros musicais distintos. O discurso imagético centra-se, sobretudo, na caracterização dos animais (músicos ou cantores) e na forma como interagem/tocam cada instrumento, sendo as ilustrações compostas pelo recurso a ferramentas digitais. Contudo, apesar da vasta variedade de sons que esta obra contém, o botão, que permite seleccionar os diversos instrumentos e fazer ouvir a melodia, nem sempre funciona corretamente, havendo momentos em que o som emitido não corresponde ao do instrumento indicado pela seta.



Figura 353 - *Música* (2014), da EuroImpala



Figura 354 - *Música* (2014), da EuroImpala

## ii) Livros extra

Procederemos, agora, à análise de quatro volumes onde se observa, à semelhança de muitas das obras já analisadas, a adaptação de narrativas clássicas em formato de livros-brinquedo. Começemos pela abordagem do volume *The Story of the Little Mole Who Knew It Was None of His Business*, de Werner Holzwarth (2010) uma narrativa paralelística de cariz humorístico, de reconhecido sucesso, que tematiza, de um modo singular e sugestivo, «a questão dos excrementos das diferentes personagens animais»<sup>594</sup>. Com apelativas e expressivas ilustrações do premiado ilustrador Wolf Erlbruch, que complementam informação implícita e,

---

<sup>594</sup> *In* <http://www.casadaleitura.org/>

assim, favorecem a apreensão do(s) sentido(s), o leitor é confrontado com um assunto pouco habitual<sup>595</sup> (ainda que objeto de grande curiosidade por parte dos mais pequenos) nas obras de potencial receção infantil. Nesta publicação de título oracional e de formato horizontal, onde não se encontra a dupla página dedicada ao porco presente na obra matriz editada em português, em 2010, pela Kalandraka, apresenta-se, em cada página, um botão incorporado, assinalado a amarelo, que faz ouvir a queda dos excrementos, ou o som dos actantes animais, que, muito facilmente, provocam o riso dos mais pequenos<sup>596</sup>.

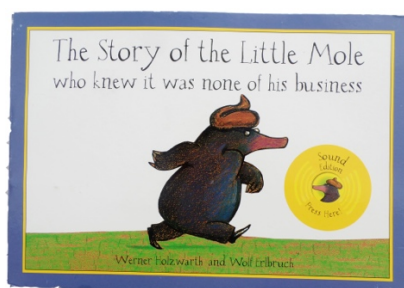


Figura 355 - *The Story of the Little Mole Who Knew It Was None of His Business* (2010), de Werner Holzwarth



Figura 356 - *The Story of the Little Mole Who Knew It Was None of His Business* (2010), de Werner Holzwarth

*Pedrito Coelho Nham! Nham! - Um Livro com Sons* (2011) é uma obra assinada por Beatrix Potter, autora de *A História de Pedrito Coelho*, narrativa pioneira em forma(to) de álbum narrativo, publicada, pela primeira vez, a expensas próprias, em 1901. Este volume, integrando uma narrativa acumulativa, assente numa estrutura dialógica constantemente repetida, que descreve o percurso de Pedrito na busca do seu almoço na horta do Sr. Gregório, traz anexado um botão verde que, depois de pressionado, faz o leitor ouvir uma dentada ruidosa. Pelo caminho, este coelho travesso cruza-se com diferentes personagens animais antropomorfizadas

<sup>595</sup> Ainda assim, refira-se o volume já analisado dedicado a esta mesma temática *Posso Espreitar a tua Fralda?* (2016), de Guido Van Genechten.

<sup>596</sup> Ainda que já exista em Portugal uma edição de 2011, da Kalandraka, traduzida, com sons não nos foi possível analisar um dos seus exemplares.



que já se encontram a almoçar, recusando constantemente a comida que lhe é oferecida por estes. No final deste volume de título nominal com presença da onomatopeia, Pedrito come os seus desejados legumes na companhia do Coelho Casimiro. A comprovar a sinergia entre texto e imagem é de salientar a estratégia da autora ao colocar de modo subtil o Sr. Gregório ao fundo do quintal, ao mesmo tempo que termina o discurso linguístico com «Espero que mais ninguém os ouça...».



Figura 357 - *Pedrito Coelho Nham! Nham! - Um Livro com Sons* (2011), de Beatrix Potter



Figura 358 - *Pedrito Coelho Nham! Nham! - Um Livro com Sons* (2011), de Beatrix Potter

*The Very Hungry Caterpillar's Sound Book* (2012) é uma adaptação da obra original homónima, editada em Portugal, pela primeira vez, pelo Círculo de Editores, em 1990, com o título *A Lagartinha Comilona*,<sup>597</sup> dedicada ao ciclo de vida de uma lagarta até a sua transformação em borboleta. Ainda que divergente, em parte, do texto matriz, pela exclusão de determinados segmentos linguísticos, bem como por uma disposição gráfica menos dissipada (com apenas uma ilustração de dupla página), esta edição, em particular, mantém a mesma linguagem pictórica que lhe é característica e distingue-se pela adição de um pequeno botão que,

<sup>597</sup> Editada, posteriormente, em 2014, pela Kalandraka com o título *A Lagartinha Muito Comilona*.

uma vez acionado a cada página voltada, faz ouvir uma muito breve melodia que dá vida a esta pequena jornada.

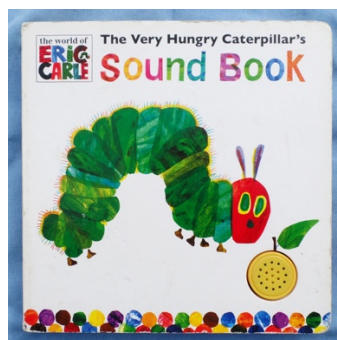


Figura 359 - *The Very Hungry Caterpillar's Sound Book* (2012), de Eric Carle



Figura 360 - *The Very Hungry Caterpillar's Sound Book* (2012), de Eric Carle

*O Grufalão – Livro de Sons* (2015) é um volume que se inscreve na tipologia do álbum narrativo que tematiza o medo, «as potencialidades da imaginação e as consequências das mentiras»<sup>598</sup>, servindo-se de um discurso de carácter humorístico. Neste conto, um rato astuto serve-se de um monstro temível, inicialmente para escapar a uma raposa, uma coruja e a uma cobra, e, no final, inclusive, ao próprio monstro. Seguindo a mesma estrutura narrativa e pictórica da obra homónima editada, pela primeira vez, em Portugal, em 1990, pela Verbo, onde subsistem «jogos sonoros e elementos paralelísticos que promovem o seu reconto oral e, até, a memorização»<sup>599</sup>, na publicação em análise, acresce-se a presença de um dispositivo com dez botões que simulam os sons dos diversos actantes, em momentos devidamente assinalados na ação. Além destes, no final, por via de dois jogos/atividades, ainda se incita o leitor a adivinhar

598 /n <http://www.casadaleitura.org/>

599 /n <http://www.casadaleitura.org/>

os sons escutados ao longo da narrativa e se propõe que o mesmo imite o som de outros animais característicos da quinta.



Figura 361 - *O Grufalão – Livro de Sons* (2015), de Julia Donaldson



Figura 362 - *O Grufalão – Livro de Sons* (2015), de Julia Donaldson

#### **4.4. Histórias feitas e desfeitas: contributos para uma caracterização do livro de ilusão ótica para a infância (efeito *moiré*, impressão anaglífica e impressão lenticular)**

Como anteriormente referido, antes do aparecimento do cinema foram vários os dispositivos óticos e as invenções criados com o propósito de “dar vida” à imagem. Os livros-brinquedo apresentam alguns volumes com características próximas deste universo e que optamos por classificar como livros de ilusão ótica. Desta forma, os livros de ilusão ótica podem assumir duas vertentes distintas. Assim, estes podem assentar na exploração do efeito *moiré*, animação sobre *Rhodoïd* ou *ombro cinema*. Nestes casos, a componente imagética dos volumes serve-se de uma grelha, semelhante a uma persiana veneziana (em alguns casos de formato

circular), que, quando deslizada sobre a ilustração, simula um efeito ótico de movimento contínuo (Sánchez, 2015). Uma outra variante inscrita nesta categoria passa pelo recurso a ilustrações impressas a duas cores complementares, regra geral, azul e vermelho, através da impressão anaglífica. Normalmente, estas obras trazem uns óculos ou uma lupa (realizados com acetatos de cor semelhante às das ilustrações) anexados que, quando usados pelo leitor na leitura do livro, conferem um efeito de tridimensionalidade e de maior profundidade ao discurso visual. Estes são os efeitos óticos mencionados por estudiosos como Jean-Charles Trebbi (2012), Gaëlle Pelachaud (2016) e Marta Sánchez (2015). Contudo, acrescentamos a esta tipologia os livros que se socorrem da impressão lenticular, uma técnica que torna possível a transformação e o movimento da imagem, de acordo com o ponto de vista do observador. Com efeito, esta técnica é usada na simulação de efeitos de movimento ou de tridimensionalidade, servindo-se do recurso a diferentes imagens impressas em tiras de lentes paralelas e montadas sequencialmente. No final, a imagem que vemos varia de acordo com o ângulo de observação.

As publicações que analisaremos, obras nas quais a vertente imagética assume um lugar central e se alicerçam num intencional apelo a uma interação sensorial, reclamam do leitor um contacto vivo e transparecem um propósito claramente lúdico, tornando possível um contacto precoce com a estrutura narrativa e com a dimensão artística, tanto na esfera literária como no domínio plástico. Efetivamente, a implicação do leitor na construção do(s) sentido(s), enquanto interveniente ativo/ cocriador<sup>600</sup>, é um importante elemento a assinalar, revelando-se como objetos nos quais o discurso imagético e o discurso verbal se articulam sinergicamente. Alicerçados sobre um *design* cuidado, alguns dos objetos editoriais sobre os quais centraremos a nossa atenção evidenciam uma significativa exigência em termos de leitura e interpretação, contribuindo para o aperfeiçoamento da capacidade de observação dos mais novos, para a associação de ideias, para o desenrolar de inferências e revelação de implícitos, bem como para a antecipação e a confirmação das possibilidades interpretativas adiantadas.

## **b) Análise do *corpus* textual**

### **i) Livros editados em 2014**

---

<sup>600</sup> Singularidade que os aproxima dos brinquedos óticos populares nas décadas de 1830 e 1840, objetos que primavam pela interação/compromisso físico. Deste modo, trata-se de obras capazes de apelar, de modo mais ou menos explícito, a diferentes públicos e a diferentes leituras.

Socorrendo-se da exploração da técnica *ombro cinema* para criar a ilusão de movimento, *Os Meus Robôs em Pijamarama*<sup>601</sup> (2014), de Michaël Leblond e ilustrado por Frédérique Bertrand, é um livro de atividades que convida o leitor a criar robôs a seu gosto e a “dar-lhes vida”. Segundo Michaël Leblond, «se trata de una animación imagen por imagen. Son pequeñas secuencias de cinco imágenes que se repiten en bucle, lo que crea la ilusión de un movimiento continuo. Cada una de las cinco imágenes se recorta en finas bandas verticales. Sólo conservo una línea de cada cinco, lo que me permite montar las cinco imágenes desplazando cada línea en relación con la precedente. Así pues, el *ombro cinema* se basa en una doble ilusión. Para empezar, el ojo y el cerebro reconstruyen las cuatro quintas partes que faltan de la imagen. Después, entra en juego el fenómeno bien conocido de la persistencia retiniana y provoca una ilusión de movimiento; al deslizar la lámina por encima del papel, se pasa de una imagen a otra»<sup>602</sup>.

Num estimulante apelo à imaginação e à criatividade, o referido volume incita o potencial recetor a dar forma/corpo a diferentes elementos gráficos nele dispersos, atribuindo-lhe a responsabilidade de criar várias personagens a seu gosto. Importa, de igual modo, salientar a presença de elementos próprios do discurso narrativo, tais como «Uma nuvem de pulgas eletrónicas invadiu a página!» e «Ai! Ai! Ai! O robô misturador ainda queima os parafusos! Pensou demasiado. E já deita fumo.», que servem de pretexto para o leitor criar dois cães-robô ou para desenhar as faíscas do motor. Note-se, ainda, a presença de vocábulos que parecem adquirir contornos visuais, numa construção próxima da escrita experimental ou concreta, e que resultam da exploração da técnica do recorte, à semelhança da maioria dos elementos imagéticos de natureza minimalista, que compõem uma extensa composição pictórica.

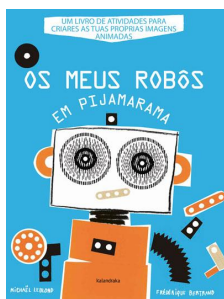


Figura 363 - *Os Meus Robôs em Pijamarama* (2014), de Michaël Leblond

<sup>601</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Os-Meus-Robos-em-Pijamarama-Michael-Leblond/a813911>, no dia 27-03-2018.

<sup>602</sup> Segundo entrevista em 2011 concedida por Michaël Leblond a Julien Laparade, animador do site *ohpopup*, citada por Jean-Charles Trebbi (2012: 48)

## ii) Livros extra

O primeiro título que analisaremos corresponde a um álbum sem texto *Isto ou Aquilo*.<sup>603</sup> (2011), de Dobroslav Foll, sustentado por dezasseis ilustrações que se apresenta como «um livro-jogo que atravessa o tempo, as fronteiras e as gerações». Efetivamente, este volume de formato reduzido e horizontal incita o leitor a um interessante jogo de descoberta das diversas imagens nele representadas. Socorrendo-se de uma grelha, impressa em acetato e composta por uma série de linhas paralelas e dispostas na diagonal, que pode ser deslocada sobre as duas imagens impressas e que, uma vez sobreposta sobre a ilustração, ao ocultar uma das imagens, completa a outra. Fomentando um jogo interpretativo por via da transformação de imagens, através de formas/formatos análogas(os) dos elementos pictóricos nele representados, a obra em análise, ainda que sem palavras, observando-se, portanto, uma relação de substituição, denuncia uma clara intencionalidade de exploração da capacidade imaginativa, da surpresa, do mistério. Assim, a abertura semântica resulta frequentemente em humor.



Figura 364 - *Isto ou Aquilo?* (2011), de Dobroslav Foll

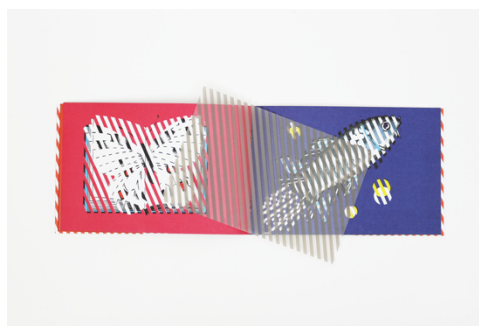


Figura 365 - *Isto ou Aquilo?* (2011), de Dobroslav Foll

<sup>603</sup> Imagem retirada de <http://www.bruea.pt/loja/isto-ou-aquilo/>, no dia 27-03-2018.

De seguida, analisaremos um outro volume de Michaël Leblond, ilustrado por Frédérique Bertrand. Trata-se de *Nova Iorque em pijamarama*<sup>604</sup> (2013). Esta obra de título oracional tem como *leitmotiv* uma viagem a Nova Iorque, após a ida para a cama do protagonista anónimo. Durante o sono, este jovem passeia por diversos lugares da «cidade que nunca dorme» (nas conhecidas palavras de Frank Sinatra), num volume em que cada voltar da página determina uma alteração espacial, bem como um avanço no relato. O discurso linguístico termina com o retomar da realidade, isto é, com o acordar do protagonista «Levantar, meu jovem!». Num apelo constante ao movimento, num discurso visual que reproduz a totalidade dos momentos da diegese, o leitor tem à sua disposição um acetato listrado que pode ser deslocado sobre as ilustrações de uma ponta à outra da página e que lhe permite simular o movimento frenético, desenfreado, caótico e desconcertante desta cidade. Nota-se, ainda, do ponto de vista do discurso ilustrativo, uma grande transferência de informação do texto verbal para o visual, sustentado por uma composição pictórica profusa e num registo minimalista e colorido, que faz uso, sobretudo, da técnica do recorte. Ao nível do discurso textual, de reduzida extensão, são de assinalar a prevalência de onomatopeias e vocábulos que parecem adquirir contornos imagéticos que, umas vezes, denunciam o espanto/entusiasmo do actante e, noutras, o barulho característico de uma cidade agitada. Note-se, igualmente, a presença dos vocábulos «Yes!» e «Hello!», de frequentes frases do tipo interrogativo, o uso da adjectivação e da repetição como em «Todos estes carros, em todos os sentidos! Ainda bem que tenho o meu pijama às riscas para sobrevoar todo este tráfego» (sublinhado nosso).

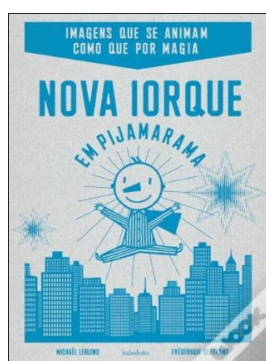


Figura 366 - *Nova Iorque em Pijamarama* (2013), de Michaël Leblond

<sup>604</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/nova-iorque-em-pijamarama-michael-leblond/14349906>, no dia 27-03-2018.

*A Grande Travessia*<sup>605</sup> (2015), de Agathe Demois e ilustrado por Vincent Godeau, obra impressa a duas cores (azul e vermelho) que traz consigo uma «lupa mágica», capaz de desvendar o «reverso da paisagem», que permite focalizar pormenores das ilustrações. Consequentemente, esta obra pressupõe uma leitura pausada, atenta aos vários elementos, interativa e ao ritmo de cada leitor que, aqui, acompanha a jornada empreendida por uma ave migratória, Bico-Vermelho, rumo ao «outro lado». Neste volume, a escassa componente textual é composta por frases curtas e, por vezes, inacabadas, socorrendo-se de mecanismos retórico-estilísticos como a adjetivação expressiva, a exclamação, o recurso à rima, à repetição, à antítese («malas pequenas e grandes ideias»), bem como por breves frases interrogativas com as quais se interpela diretamente o leitor. No decurso desta longa viagem, o leitor toma contacto com as diversas realidades/contextos espaciais pelas(os) quais segue o protagonista, acedendo a uma série de realidades ocultas e que revelam um olhar atento e, mesmo, crítico do real por parte do protagonista animal e distinto dos demais. Nesta publicação, a componente imagética reveste-se de particular relevância, dada a sua profusão, face a uma brevidade e/ou uma concisão linguística, aspeto que possibilita a sua filiação no universo tipológico do álbum poético para a infância. O discurso visual conta com uma profusão de elementos que são desenhados de modo bastante estilizado ou simplificado, mas ainda assim expressivo, aspeto que favorece o exercício lúdico aí proposto e estimula a imaginação do leitor, tal como indicado no peritexto na contracapa: «com a lupa mágica, parte à descoberta da paisagem e explora o que se esconde por trás dela». Trata-se, em nosso entender, de um volume capaz de seduzir os mais novos no âmbito da educação estética, através do desenvolvimento de analogias e deduções, que permite, ainda, encetar um interessante jogo de procura do protagonista por entre os diversos e numerosos elementos pictóricos e que poderá funcionar como um desafio, um estímulo à curiosidade, encerrando uma pluralidade de leituras.

---

<sup>605</sup> Imagem retirada de <https://www.wook.pt/livro/a-grande-travessia-agathe-demois/16954748>, no dia 27-03-2018.



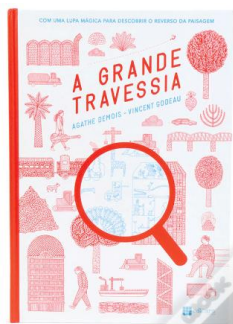


Figura 367 - *A Grande Travessia* (2015), de Agathe Demois



Figura 368 - *A Grande Travessia* (2015), de Agathe Demois

Com uma estratégia criativa semelhante à do volume anterior, a obra *O Meu Irmão Invisível*<sup>606</sup> (2015), com texto e ilustrações de Ana Pez, assume especial destaque, ao nível da captação da atenção do leitor, ao fazer-se acompanhar de uns óculos de cartão com lentes vermelhas (arrumados num pequeno envelope existente nas guardas iniciais) que detêm uma influência decisiva ao nível da interpretação da própria narrativa. Na contracapa deste volume, o leitor toma conhecimento do modo de leitura particular do mesmo, sugerindo-se, num primeiro momento, a leitura com os óculos, seguida de uma releitura deste álbum narrativo já sem os mesmos. Na realidade, este acessório serve de filtro, ocultando elementos pertencentes a uma narrativa paralela. Com efeito, ainda na contracapa, é-nos sugerida a existência de uma série de elementos ocultos: «quanto a ti, leitor, basta que ponhas os óculos mágicos para descobrires o mundo imaginário e fantástico deste pequeno herói». Uma vez colocados os óculos, o nome da autora e respetivo título da obra “desaparecem”. À semelhança destes, também diante da folha de rosto, com o auxílio dos óculos, o título resume-se, somente, a «O meu irmão», ignorando o

<sup>606</sup> Esta obra foi alvo de distinção com uma Menção Especial Opera Prima do Prémio Bologna Ragazzi, bem como recebeu o reconhecimento de Melhor Ilustração para Livro Infantil – Autor Estrangeiro, do Prémio Amadora BD 2016. Imagem retirada de <https://www.orfeunegro.org/products/o-meu-irmao-invisivel1>, no dia 27-03-2018.

adjetivo «invisível», introduzindo-nos, imediatamente, nesse discurso alternativo. Ao longo de todo o relato, verificamos pela voz da irmã mais velha que uma simples caixa de cartão é o elemento desencadeador de toda a diegese, essa «máquina da invisibilidade», que funciona como um meio de fuga/escape/evasão ao/do real, num apelo ao universo da imaginação e da fantasia. Efetivamente, diante de um mundo “real”, somente visível ao destinatário extratextual pelo recurso aos «óculos mágicos», o irmão passeia por diversos contextos espaciais e vê animais ferozes, um dragão, robôs, astronautas, entre outros, até ao momento em que esbarra com um homem (que, aos seus olhos, é um urso) e, então, vemos a irmã mais velha vir em seu auxílio. Reclamando um olhar atento, a narrativa verbo-icónica evidencia a prevalência de uma interação intensificadora que resulta da relação dialógica estabelecida entre as duas linguagens, que reciprocamente se influenciam, num processo que obriga a múltiplas releituras, substantivada pelo recurso à impressão a duas cores que permite a sobreposição de dois discursos e a sua coabitação na mesma página. Note-se, ainda, ao nível do código linguístico, o recurso à manipulação da categoria narratológica do tempo, a partir da analepse, bem como a estratégias discursivas como a adjetivação e a exploração do sentido cómico pelo recurso à ironia. Na verdade, o código pictórico reitera os principais aspetos cómicos do volume, oferecendo simultaneamente pormenores ao nível do espaço físico ou aos sucessivos cenários onde decorre a ação.



Figura 369 - *O Meu Irmão Invisível* (2015), com texto e ilustrações de Ana Pez



Figura 370 - *O Meu Irmão Invisível* (2015), com texto e ilustrações de Ana Pez

#### **4.5. Histórias Vivas: apontamentos para uma caracterização do livro-fantoches**

Importa, antes de mais, explicitar que, com a designação livro-fantoches, pretendemos referir-nos aos volumes que se fazem acompanhar de fantoches, isto é, bonecos manipuláveis sejam estes de mão, de dedo ou de luva. O recurso ao fantoches, em alguns dos volumes a analisar, pode resultar da sua fixação na própria publicação regra geral, inserido na última página, não havendo nestes livros a presença de guardas. Assim, o fantoches perfura os diversos orifícios das páginas do livro, que resultam do recurso gráfico a cortantes, exibindo-se como protagonista na capa dessas mesmas publicações. Em algumas destas obras, os fantoches de mão presentes na capa, pela sua configuração/recorte em silhueta, aproximam-nos da tipologia do livro-boneco, das restantes páginas dos volumes.

Noutros casos, os fantoches podem ser objetos isolados que acompanham os livros, como é o caso de determinados fantoches de dedo.

Antes de encetar a análise de alguns exemplares de livros-fantoches, importa deixar aqui algumas breves considerações, muito sintéticas, sobre o termo fantoches e a sua História.

O vocábulo fantoches surge em Portugal, mais frequentemente, a partir do século XVII, relacionando-se normalmente com o termo italiano “Fantoccini”. No entanto, no nosso contexto, o mesmo termo pode estar associado a designações como Bonifrate ou Roberto (Pereira & Lopes, 2007). Ainda que não seja possível apontar com rigor o começo do Teatro de Fantoches<sup>607</sup> em Portugal, o surgimento dos fantoches no nosso país remete-nos para atos de cariz religioso (*idem, ibidem*). Com efeito, «durante a Idade Média os fantoches tiveram uma ação preponderante nas representações litúrgicas e foi, pois, nas igrejas, nos conventos e nos mosteiros que os fantocheiros encontraram saída para o seu ganha-pão e proteção para a execução da sua intervenção» (*idem, ibidem*: 34). Refira-se, a este título, o recurso a “frades-fantoches” (*idem, ibidem*: 34), durante os sermões usados para enaltecer a vida de Cristo e dos

---

<sup>607</sup> O teatro de fantoches pode ser «considerado o desenho animado do teatro, representando essencialmente, comédias, sátiras, plenas de animação, burlesco e humor, sendo utilizados como forma de entretenimento e lazer, de transmissão de valores culturais e sociais de cada região ou de cada povo» (Martins, 2011: 107).

santos, também conhecidos por Bonifrates<sup>608</sup>. Contudo, após o Concílio de Trento (1545) e particularmente do Sinodo de Orihuela (1600), assiste-se à proibição da representação de ações da vida religiosa através de figuras animadas, conseqüentemente «nascem então as pequenas companhias representando autos religiosos de delicioso sabor popular e os solitários bonecreiros que calcorreiam as ruas e as terras portuguesas em busca de um novo sustento»<sup>609</sup>.

De entre as várias designações, a aceção do termo Roberto alcançou maior popularidade, tratando-se, na verdade, de um personagem que descende diretamente da figura italiana *Pulcinella*<sup>610</sup> ou *Polichinelo* (em França), originária do espetáculo de marionetas *Commedia dell'arte*, comum no século XVII. Nestes fantoches de luva, «a mão do manipulador produz os movimentos da marionete com os dedos do polegar, (como braço direito) indicador, (como cabeça) e o médio (como braço esquerdo) estando os dedos anelar e mindinho recolhidos junto à palma da mão. Os espetáculos dos Robertos eram produzidos, normalmente, nas festas religiosas e de índole popular como as Romarias assim como nas praias levando a diversão, o riso e a cultura a pequenos e graúdos. (...) Os espetáculos eram apresentados a partir de pórticos de madeira, tinham cortinas coloridas que quando se fechavam levavam as crianças a correr para trás do pórtico em busca dos bonecos e no fundo, de quem lhes dava a vida» (*idem, ibidem*: 36-37). Trata-se de fantoches facilmente manipuláveis que se demarcam, sobretudo, pela sua voz característica, provinda de uma palheta<sup>611</sup> colocada na boca do manipulador. Entre as peças mais populares encontram-se *A Tourada, A Rosa e os Três Namorados, O Marquês de Pombal e os Jesuítas* e aquela que terá provavelmente sido alvo de maior apreço, ou seja, *O Barbeiro*<sup>612</sup>.

Até 1960, os fantocheiros eram contratados por empresários para atuarem em feiras<sup>613</sup>, sendo que o último manipulador destes bonecos populares foi o mestre António Dias (figura

---

<sup>608</sup> Bonifrate corresponde a um «fante medieval tradicional português, deriva do latim “bónus [sic] frater” ou bom irmão» (Pereira & Lopes, 2007:34).

<sup>609</sup> In <https://marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/>, no dia 22-05-2018.

<sup>610</sup> De acordo com a Asociación Cultural Morreu o Demo, esta «é unha figura carnavalesca que goza licenza para facer e dicir cousas que a sociedade normalmente non permite. Ten unha natureza subversiva, oponse aos representantes da autoridade e o seu tratamento irreverente do Demo é un desafío implícito a unha moralidade imposta pola igrexa e o estado» (Campoy *et. al.*, 2013: 25).

<sup>611</sup> Este é precisamente um dos seus elementos distintivos que obriga a que «o seu vocabulário se baseia num conjunto de “palavras-chave” que contém o som mágico da voz dos “robertos”, o “rrr”: porra, rapaz, carolada, touro, truca-truca, arroz, bruto, além de todos os nomes de mulheres, Rosa, Rata e Rita e de um grande número de estranhas onomatopeias: brrr, prriiu, turrututu, quirrii...» In <https://marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/>, no dia 22-05-2018.

<sup>612</sup> «No dia do seu casamento, Roberto vai ao barbeiro cortar a barba. Sucédense entón unha serie de peripécias, até que o protagonista se nega a pagar porque lle parece demasiado caro e comeza a pelexar co barbeiro, ao que acaba matando. A partir de aí vanse sucedendo distintos personaxes arquetípicos da tradición europea, que representan os distintos poderes: o padre, o policía, o Diabo e finalmente a Morte, á que Dom Roberto acaba por vencer. Remata berrando: “Matei a Morte! A morte está morta!”» (Campoy *et. al.*, 2013: 34).

<sup>613</sup> De acordo com João Paulo Cardoso (s/d), «estes teatros eram instalados em espaçosos pavilhões de madeira, desmontáveis, e neles se oferecia ao público um repertório popular baseado nas peças clássicas, mas com uma maior dose de sofisticação, com a introdução de cenários, vistosos efeitos de cena e até orquestras privadas. Mestre Faustino é o mais famoso empresário deste século ligado aos teatros de feira e que

preponderante no percurso do escritor, encenador e bonecreiro João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), fundador do Teatro de Marionetas do Porto), que criou o seu próprio teatro ambulante e, até à data da sua morte no ano de 1986, levou à cena, primeiramente em Lisboa e depois em vários pontos do país, o Teatro Dom Roberto (Campoy *et al.*, 2013).

O fantoche distingue-se como sendo um objeto que goza de uma dupla natureza, isto é, se, por um lado, é um objeto que não tem capacidade para agir por si mesmo, por outro, a estreita relação que se estabelece entre este ser e o seu manipulador faz dele alguém com existência própria, ao ponto de «mesmo quando o manipulador o larga e o fantoche pára [sic], ele não morre mas continua a viver» (Baganha & Costa, 1989: 37). Essa existência que lhe é “própria” – apenas conquistada se o manipulador for capaz de perceber que mais alguém a sente – e distinta do ser humano confere-lhe uma maior liberdade de ação e faz dele «alvo das mais variadas projeções e identificações» (Baganha & Costa, 1989: 39). Todavia, «o efeito catártico que o fantoche provoca, quer naquele que o faz viver, quer naquele que o vê viver, só acontece enquanto a ilusão se mantém» (*idem, ibidem*). A apetência dos fantoches para seduzir e envolver os mais pequenos na intriga conduz, muitas vezes, a intervenções espontâneas, fazendo com que resida precisamente neste fenómeno de reciprocidade «o maior atractivo deste tipo de espectáculo» (Bastos *apud* Almeida, 2012: 31-32). Importa, talvez, lembrar que, devido à ténue distinção entre o mundo empírico e o mundo imaginário na criança, isto porque «as coisas para a criança são aquilo que ela sente, que deseja que sejam, e não aquilo que na realidade elas são» (Baganha & Costa, 1989: 43), observa-se um “impedimento” ao nível da invenção e da manipulação de fantoches. Este fenómeno reside no facto de os mais pequenos não serem capazes de identificar o fantoche como um objeto inanimado a quem alguém concede vida. Para que tal acontecesse, a criança teria de estar apta a «viver no mundo imaginário, sabendo que esse mundo não é o da realidade objetiva» (*idem, ibidem*: 46). No entanto, se esta condição particular da infância impede as crianças de reconhecerem o fantoche como tal, também «são elas [as crianças] que dão toda a força e sentido ao Fantoche do educador» (Baganha & Costa, 1989:49).

As publicações que revisitaremos distinguem-se como obras nas quais a vertente pictórica assume um lugar central, sendo capazes de reclamar do leitor um contacto vivo e permitindo um envolvimento emocional com o próprio objeto. Com efeito, o livro-fantoche torna possível um contacto precoce com a estrutura narrativa por via de bonecos manipuláveis, ou seja,

---

marcou todas as gerações de bonecreiros que se lhe seguiram» // <https://marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/>, no dia 22-05-2018.

personagens com volume e voz, que proporcionam uma continuidade entre ficção e realidade e que se prestam a uma manipulação/manuseamento livre e mais próxima(o) ou envolvente, comparativamente com a leitura tradicional. Trata-se, na verdade, de objetos que contribuem para a construção de uma competência literária pela promoção de uma experiência de leitura mediada, ostensivamente lúdica, não raras vezes intuitiva ou espontânea. Os livros-fantoches podem tornar-se objetos queridos e próximos do estatuto de brinquedo na vida dos mais pequenos. Em última instância, tirando partido de um recurso reconhecidamente pedagógico como o fantoche, estes livros podem ser entendidos como importantes instrumentos de animação e promoção da leitura, bem como de fomento de um certo conhecimento de um modo significativo e divertido, prestando-se ao reconto e à criação de diálogos que constituem ocasiões de desenvolvimento da imaginação e da linguagem verbal e não verbal, da capacidade de observação e concentração.

## **b) Análise do *corpus* textual**

### **iii) Livros editados em 2014**

Em 2014, a editora Booksmile publicou um livro-fantoches que tem por título *O Macaco Barulhento Adora Brincar*, inscrito na coleção «Adoro o meu bebé», série à qual pertencem os títulos *Baleia* (um livro de banho); *Boa noite, Ursinho* (um livro de tecido); *Primeiras Palavras* (um livro tátil) e *O Livro do Meu Bebê* (um álbum de recordações do bebé).

*O Macaco Barulhento Adora Brincar*, de título oracional ou narrativo, é um volume que se distingue pela inclusão de um fantoche de mão no centro da ilustração, fixo na última página, e que perpassa todo o volume até à capa. No interior do fantoche, surge, ainda, um guizo que emite som quando pressionado, isto é, quando o agente que manipula o fantoche lhe fecha a boca. Tendo por base um discurso muito breve, este livro dá a conhecer as partidas levadas a cabo pelo macaco, um animal ruidoso, que constantemente acorda, perturba ou assusta os outros animais, porque quer brincar com eles. O volume encerra com o inverter da situação, ou seja, desta vez, são a zebra, o elefante e o tigre que tomam a iniciativa de assustar o macaco. O discurso verbal é pontuado por breves diálogos, por frases curtas e simples, pela presença de alguns diminutivos e pelo recurso à rima e a palavras onomatopaicas. As ilustrações que estruturam o discurso visual, criado a partir de ferramentas digitais, não fazem uso de linhas de

contorno, sendo compostas por formas e figuras simplificadas em tons maioritariamente suaves, seguindo de perto as ações narradas no texto e apresentado um estilo que podemos designar de comercial. Trata-se de um livro pensado para uma leitura partilhada entre os pais e o bebé, tal como indicado no texto presente na contracapa, um objeto com o qual o mediador adulto pode animar a leitura pelo recurso ao fantoche, fazendo do macaco uma figura/personagem próxima do bebé.



Figura 371 - *O Macaco Barulhento Adora Brincar* (2014), da editora Booksmile



Figura 372 - *O Macaco Barulhento Adora Brincar* (2014), da editora Booksmile

#### iv) Livros extra

Procederemos, de seguida, à análise de um *corpus* relativamente restrito composto por obras contemporâneas – todas editadas no século XXI. Estas serão aqui analisadas como exemplo da categoria do livro-fantoche.

Iniciamos com a análise de volumes de autoria estrangeira, em particular, com *See You Later, Alligator!* (2004), de Annie Kubler. Esta é uma divertida obra, de título oracional, que disponibiliza um fantoche de dedo, para ser animado com o polegar e o indicador, que se mostra sempre muito ocupado, cada vez que é solicitado a tratar das tarefas domésticas. Com efeito, quando é preciso comprar pão, Alligator diz que tem de tomar banho, ou se é preciso

limpar a casa diz que ainda não tomou o pequeno-almoço. A publicação em apreço assenta num discurso verbo-icónico muito estimulante, ficcionalizando, de um modo ostensivamente lúdico, a temática da ajuda ao próximo e da importância da gestão do tempo. No que respeita à componente pictórica, a obra disponibiliza divertidas ilustrações de dupla página, em cores fortes e contrastantes, com figuras expressivas e contornadas a preto, apresentando, ainda, elementos contextuais, como o patinho de borracha ou peças de lego, comuns no dia a dia dos mais novos sobre fundos de cores sólidas.



Figura 373 - *See You Later, Alligator!* (2004), de Annie Kubler

*A Very Hungry Caterpillar's Finger Puppet Book* (2010), de Eric Carle, é uma obra que se insere na categoria dos livros de contar (Bastos, 1999) e alude, como mencionámos, aquando da análise das obras inscritas na categoria dos livros com sons, à obra original homónima, editada em Portugal pelo Círculo de Editores, em 1990, com o título *A Lagartinha Comilona*<sup>614</sup>. Na linguagem gráfica que lhe é característica, o autor textualiza, na publicação em análise, uma numeração de um a cinco. Deste modo, cada dupla página apresenta um algarismo, seguido de uma legenda que se restringe a um adjetivo e ao substantivo que identifica o(s) fruto(s) aí ilustrado(s), presente(s) igualmente na narrativa-matriz. A animar este numerário, temos um fantoche de dedo que dá corpo à lagarta e que perpassa todas as páginas desta obra. Ao nível das potencialidades educativas e/ou formativas, convém lembrar, a respeito dos livros que apresentam a ordem numérica, que os mesmos «ensinam e reforçam o reconhecimento dos numerais, o conceito de número e quantidade e a ordem numérica» (Bastos, 1999: 253).

---

<sup>614</sup> Editada, posteriormente, em 2014, pela Kalandraka com o título *A Lagartinha Muito Comilona*.





Figura 374 - *A Very Hungry Caterpillar's Finger Puppet Book* (2010), de Eric Carle

Numa sucessão verbo-discursiva que se aproxima do modelo habitual do álbum-catálogo (Ramos, 2011), *Hello Spot! A Puppet Play Book*, de Eric Hill<sup>615</sup> é um volume que incita os mais pequenos a dizer *Hello*, a bater palmas, ou a tocar no nariz, tal como o Spot, que, nos títulos traduzidos para português, corresponde ao protagonista Bolinha. Este convite à interação é substantivado pelo fantoche de mão, uma representação de Spot, que perpassa todas as páginas, bem como pelo discurso linguístico, cuja estruturação assenta numa lógica de enumeração de informações, que se baseia em frases do tipo interrogativo e na constante repetição da expressão comparativa «Just like me». Veja-se, por exemplo, de entre outros «Can you cover your eyes, just like Spot? Cover your eyes, just like Spot!». A arquitetura visual desta edição cartonada de formato quadrangular e cantos redondos, evidenciando uma apelativa diversidade cromática, segue a linha gráfica desta popular coleção, apresentando algumas das personagens já conhecidas.



Figura 375 - *Hello Spot! A Puppet Play Book* (2012), de Eric Hill

*Little Mouse Finger Puppet Book* (2015), com ilustrações de Klaartje van der Put corresponde a uma concisa narrativa de estrutura simples e linear que descreve de modo muito breve, e fazendo uso de uma divertida estrutura rimática, o percurso de um pequeno rato sob a forma de fantoche de dedo, na busca do seu petisco favorito, ou seja, um pedaço de queijo. Este

<sup>615</sup> Autor de uma coleção manifestamente estimulante e mundialmente popular, traduzida em mais de 60 línguas, protagonizada por um cachorro brincalhão que dá corpo a comportamentos infantis. Vocacionada para pré-leitores, o seu primeiro volume intitulado *Where's Spot?* surgiu em Inglaterra, em 1980. Um livro *lift-the-flap* que inaugurou uma estratégia gráfica inovadora à ocasião, capaz de promover uma especial interação entre o leitor e o livro, de potenciar o efeito de surpresa e de encantamento e de estimular a capacidade de dedução, entre outras. A referida série destaca-se, igualmente, pelo recurso a formas e cores expressivas e vivas que refletem o seu passado pelo *cartoon* (veja-se a concisão do texto verbal) e o seu gosto por aeronaves, particularidade que contribuiu para a configuração do protagonista.

rato destemido não se contenta com o que o jardim tem para lhe oferecer, arriscando entrar na casa para, assim, conseguir um pedaço de queijo. Surge, porém, um gato que o obriga a escapar novamente para o seu refúgio. Este volume cartonado, de formato reduzido, evidencia uma dinâmica complementar entre o texto linguístico e a componente imagética, servindo-se da diversão, advinda da exploração da componente lúdica dos sons, assim como de ilustrações divertidas de cores vivas, de figuras simples e delimitadas a preto que indiciam a presença da personagem do gato, ainda antes da sua referência no relato.

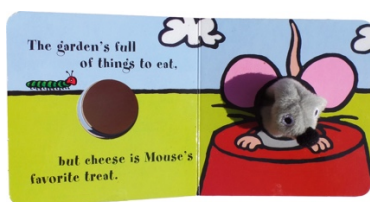


Figura 376 - *Little Mouse Finger Puppet Book* (2015), de Klaartje van der Put

Da mesma autora do conhecido *Adivinha Quanto Eu Gosto de Ti* (2004), editado pela Editorial Caminho, analisaremos, agora, a obra *One More Tickle!*, que, à semelhança das supracitadas, exige do leitor um particular envolvimento emocional. Trata-se de um álbum narrativo (Ramos, 2011) de título oracional que, em termos temáticos, se inscreve na esfera dos livros que apontam para as relações do eu com o mundo, em particular, no campo das relações com os outros (Bastos, 1999). Ao longo do volume, Little Nutbrown Hare quer saber se aquele que se depreende como seu progenitor, Big Nutbrown Hare, o fantoche de mão, tem cócegas. Para o tentar descobrir, o primeiro vai explorando o corpo de Big Nutbrown Hare. Passa pelas orelhas, nariz, queixo, axilas, e dedos do pé, até que, inesperadamente, este jogo se inverte e, no final, ainda há lugar para mais umas cócegas, mas, agora, quem as recebe é o Little Nutbrown Hare, antes de adormecer juntamente com um beijo de boa noite. A componente textual assume a forma de um diálogo entre Big Nutbrown Hare e Little Nutbrown Hare, uma interação assente em constantes perguntas e na repetição de «Tickle, tickle, tickle!». Ao nível do discurso imagético, a referida publicação apresenta, em cada página esquerda, pequenos segmentos ilustrativos em tons suaves/pastel que ilustram momentos ternos de afeto entre a cria e o progenitor, que permitem dar a conhecer a passagem do tempo pela alternância entre sol e lua.



Figura 377 - *One More Tickle!* (2016), de Klaartje van der Put

Juntamos à análise concretizada, a abordagem de quatro volumes editados pela Porto Editora, em 2006, com texto de Philippe Dubarle-Bossy e ilustrações de Luana Rinaldo. Trata-se das seguintes obras *A Gata Gabriela*, *O Pássaro Pascoal*, *A Rã Raquel* e *O Rato Rafael*, compostas por títulos nominais. Indicados, pela editora, para crianças de todas as idades, estes livros são impressos em tecido (e em material não tóxico), permitindo um manuseamento seguro e a sua lavagem. Cada uma destas publicações apresenta um fantoche de mão, no qual o dedo mindinho e o polegar permitem dar movimento às asas ou patas dos actantes. Assim, logo na capa surge a figura animal protagonista sob a forma de fantoche, como sugerem os próprios títulos assentes na aliteração. Deste modo, quando fechados pela tira com velcro disponível em cada um, estes volumes aproximam-se, igualmente, da tipologia do livro-boneco (pela sua configuração/recorte em silhueta), tornando possível a sua manipulação e a interação/animação entre as diversas personagens. Num discurso verbal simples, cada um destes livros dá a conhecer o dia a dia das personagens em cenários e ações e brincadeiras diversos e familiares ao potencial recetor. O discurso verbal encontra-se sempre ao fundo da página, inscrito em formas gráficas, que convivem harmoniosamente com a restante informação visual, assemelhando-se a um pedaço de queijo no caso de *O Rato Rafael*, ou a um peixe, no livro *A Gata Gabriela*, por exemplo. A componente pictórica reproduz a totalidade dos momentos da diegese, socorre-se de cores sólidas e vivas, de figuras expressivas de formas arredondadas e de delimitadas por uma linha preta, sugerindo movimento e dinamismo. É, ainda, de assinalar a prevalência de onomatopeias (como “NHAM!NHAM!”, “AAHHH!”, “IUPI!” ou HIHI! MIAUUU!” de entre outras) e de vocábulos ou breves saudações (como “OLÁ!” ou “BOA NOITE!”) inscritas no campo da ilustração, que dão vida às ações dos actantes. Note-se, igualmente, o uso da adjectivação como nas expressões «ensonado Pascoal», «nuvens brancas e fofas», «estrelas brilhantes», por exemplo.



Figura 378 - *O Pássaro Pascoal* (2006), de Philippe Dubarle-Bossy



Figura 379 - *A Gata Gabriela* (2006), de Philippe Dubarle-Bossy

#### 4.6. Histórias na ponta dos dedos: notas sobre o livro tátil para a infância

No caso particular dos livros táteis<sup>616</sup> constata-se a adição de texturas à componente imagética, por via da exploração de diferentes acabamentos como a aplicação de vernizes/impressão alto-relevo (quando a imagem se eleva acima do papel) ou baixo-relevo (no caso inverso) (que atribuem à imagem uma terceira dimensão ou profundidade), e/ou da aplicação/colagem de pedaços de cartão, tecido, etc. Estas estratégias renovam o efeito de surpresa<sup>617</sup>, aumentando a atenção e divertimento no ato de leitura<sup>618</sup>, à semelhança do pretendido com outros dispositivos desencadeadores de novidade, tais como «pages or pictures

<sup>616</sup> Assumindo, aqui, uma referência direta à definição de Jean-Charles Trebbi, em *El Arte del Pop-up*: «diversos materiales se disponen y se incluyen en las páginas según la narración. Materiales lisos, rugosos, suaves, brillantes...» (Trebbi, 2012: 144).

<sup>617</sup> A surpresa oriunda da interatividade corresponde a uma «estratégia para despertar a atenção do leitor bem como potenciar os aspetos visuais, verbais e rítmicos de um livro» (Novo *et al.*, 2016: 527).

<sup>618</sup> Tal como assinalado por Gaëlle Pelachaud, nestes livros, «le jeune lecteur est invité à toucher et à reconnaître ces textures. La lecture devient alors un véritable jeu» (2016: 100).

that fold out, revolve, slide, move, slat-dissolve, pop up, or are die-cut in especial shapes» (Carothes, 2000 *apud* Novo *et al.*, 2016: 527), patentes em outros livros-brinquedo/objeto. Estes tiram partido de diversas texturas, que podem mimetizar parte do real empírico ou, pelo contrário, desviar-se e situar-se no contrafactual, provocando uma sensação de estranheza que convida à reflexão do leitor (Perrot, 1987 *apud* Romani, 2011). Deste modo, os livros táteis promovem um convívio especial com os livros, funcionando como um convite ou um apelo a um elevado envolvimento físico e emocional.

Importa lembrar que o tato é um dos primeiros sentidos a surgir, sendo, durante os primeiros meses de vida, o sistema sensorial mais maduro. Quando leva um objeto à boca, por volta dos dois ou três meses, o bebé faz uso da língua, dos lábios e do interior da boca para descobrir a textura deste. Incapaz, ainda, de agarrar em objetos, se os colocarmos na sua mão, servir-se-á do tato para distinguir entre o duro e o macio. Aquando dos sete a oito meses, o bebé consegue distinguir um objeto tridimensional de um objeto unidimensional, com o auxílio do sentido do tato. De facto, «algures entre os 5 e os 7 meses, o bebé responde a [tais] pistas como tamanho relativo e diferenças na textura e sombreado. Para avaliar a profundidade destas pistas, o bebé efetua julgamentos que dependem da *perceção tátil*, que é a capacidade de adquirir informação sobre os objetos através da sua manipulação e não apenas por olhar para estes. (...) Entre os 4 e os 10 meses, o bebé é capaz de efetuar movimentos repetitivos das mãos e dos dedos que o ajudam a perceber textura e peso: arranhar, friccionar, acenar, bater e empurrar objetos e passá-los de uma mão para outra» (Papalia *et al.*, 2001: 176). Ainda por volta dos sete meses, o bebé começa a explorar com as mãos, membros que, rapidamente, se assumirão como «extensões poderosas dos olhos e da boca» (Brazelton, 2009: 136).

Centrando a nossa atenção nos livros táteis, ao nível dos eixos temáticos, estes podem ser divididos em dois grupos: a) os dedicados à esfera do Eu e à descoberta do dia a dia, assumindo características daquilo que Glória Bastos (1999) entende por “livros-espelho”, sobre a vida quotidiana, com cenas facilmente identificáveis; b) os que abordam conceitos como as cores, as formas, os animais, os números, as primeiras palavras, etc. que se inserem no subgénero dos livros de conceitos, caracterizados por Judith Hillman (1995), e, portanto, correspondem às primeiras formas do livro-documentário. Na grande maioria dos volumes, trata-se da apresentação de animais como actantes ou protagonistas.

Genericamente, em parte dos livros táteis selecionados e que a seguir analisaremos, é possível observar que estes consistem no adicionar de situações (seguindo o modelo do livro

portefólio ou catálogo), organizado em episódios sucessivos com uma certa autonomia, cuja estruturação se baseia numa lógica de enumeração de informações (Bastos, 1999; Ramos, 2011). A sua arquitetura alicerça-se em episódios acumulativos, que permitem a soma ou subtração da informação/páginas, sem que a narrativa mais global sofra danos significativos. Noutros casos, esta passa pela apresentação, pela voz de um narrador ausente, de ações fechadas e simples, narradas cronologicamente, nas quais, após uma curta peripécia, se restaura o equilíbrio inicial. Ao nível das potencialidades educativas/formativas, menciona-se a sua importante função no âmbito do apoio na conquista dos mecanismos de nomeação do mundo pela identificação de objetos variados, na aprendizagem da noção que a leitura se processa da esquerda para a direita, no favorecimento da impregnação da língua escrita, da sua sintaxe e vocabulário, no fomento da aprendizagem da diferença entre realidade e representação dessa realidade, através de imagens estáticas que se prestam a uma observação mais demorada, dando-lhes tempo para identificar e compreender (Bastos, 1999; Colomer, 2005).

Quanto à componente gráfica/imagética, ressalte-se a facultação de uma especial experiência estética, proporcionando o treino da discriminação visual, servindo-se de imagens muito coloridas, de figuras estilizadas, de aspeto sólido, que contrastam, na maioria dos casos, com o fundo, e realizadas em grandes dimensões, que tiram partido do impacto visual dos jogos cromáticos e dos contornos fortes e bem definidos. Todos os volumes são cartonados e apresentam os cantos redondos, permitindo uma manipulação segura.

Os livros táteis evidenciam uma considerável transferência de informação do texto verbal para o visual, porque a linguagem imagética é essencial até aos seis anos. Na verdade, o registo pictórico segue de perto o registo linguístico, funcionando, quase sempre, como uma legenda. Entre as imagens e as palavras constata-se uma interação simétrica (Sanchez-Fortún, 2003: 143). Esta especial sinergia, assente igualmente na articulação das vertentes estética, lúdica e didática que o livro-objeto encerra, é o motor fundamental no âmbito da conformação e/ou desenvolvimento de uma competência lecto-literária (*idem, ibidem*: 21), entendida como «o reconhecimento implícito por parte dos lectores das convencións adquiridas mediante a lectura dos textos literarios» (Glifo, 1998: 357), um processo tanto mais produtivo quanto a variedade de leituras oferecidas. O desenvolvimento desta competência e, naturalmente, também a apreensão do mundo, tornam-se, assim, possíveis pelos sentidos, desempenhando os livros alvo de atenção neste estudo um papel significativo.

Ao nível da sua eficácia comunicativa e da própria captação da atenção dos leitores, os livros táteis são fortemente marcados pela intencionalidade lúdica. Sendo verbal e pictoricamente simples e de manipulação fruitiva, estes objetos adequam-se a pré-leitores ou a primeiros leitores que se encontram a começar a sentir o mundo, com todas as suas texturas. São, em suma, livros, a vários títulos, fundamentais ou imprescindíveis, quer em bibliotecas familiares, quer em bebetecas e/ou bibliotecas públicas.

### **a)Análise do *corpus* textual**

#### **v) Livros editados em 2014**

Inscrito na coleção «Adoro o meu Bebé», vinda a lume em 2014, surge um pequeno volume cartonado com cantos redondos, indicado pela editora Booksmile para bebés com mais de 6 meses, próximo da tipologia do livro de conceitos que tem por título *Primeiras Palavras*<sup>619</sup>.

Neste, observa-se, a adição de texturas, substantivadas em tecidos macios e felpudos, em pequenas áreas com verniz com brilhantes ou, ainda, pelo uso de papel espelhado, que mimetiza os vidros de um automóvel. Na verdade, o discurso visual evidencia uma composição profusa, com formas simples, sem contornos, e de cores planas, maioritariamente em tons suaves inscritas numa grelha (em espaços limitados) onde cada elemento ilustrado apresenta a respetiva legenda nominal. Deste modo, cada página dupla dá a conhecer cinco elementos relacionados com os temas em destaque nesta obra, aspetos que se prendem com universos distintos, como a quinta, o jardim, a hora de brincar, a hora de comer e os meios de transporte, realizados com recurso a ferramentas digitais. Trata-se de uma obra dirigida a crianças muito pequenas e projetada essencialmente para a aquisição de vocabulário.



Figura 380 - *Primeiras Palavras* (2014), da coleção «Adoro o meu Bebé», da Booksmile

<sup>619</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Primeiras-Palavras-Varios/a838180>, no dia 29-03-2018.

A coleção «Histórias com Texturas»<sup>620</sup> da editora Europrice, é composta por quatro títulos, a saber: *O Coelho Atrevido* (2014), *O Elefante Brincalhão* (2014), *O Macaco Comilão* (2014) e *O Pato Limpinho* (2014). Trata-se de um conjunto de volumes próximos da tipologia do álbum narrativo nos quais a adição de elementos táteis se restringe à ilustração dos protagonistas, presente na própria capa de cada um dos exemplares enumerados, nomeadamente na zona do abdómen dos protagonistas ilustrados. Estes pequenos livros cartonados e de cantos redondos, compostos por quatro duplas páginas, propõem uma componente verbal marcada pela simplicidade, pelo recurso pontual à adjetivação, pelas frases curtas, pelo vocabulário acessível e pela ausência de estilismos. No que respeita à vertente imagética, note-se a repetição de elementos visuais e de modos de representação de volume para volume da coleção, numa evidente relação de redundância para com o texto. As ilustrações, bastante coloridas e realizadas com recurso a ferramentas digitais, retratam os atantes animais e os principais momentos da narrativa de uma forma simplificada, escassa em volumetrias, num estilo comercial e revelador de um parco investimento gráfico, aspeto, aliás, transversal às várias publicações da casa editorial em questão, como temos vindo a revelar.

Em *O Coelho Atrevido*<sup>621</sup> (2014), um pequeno coelho anseia divertir-se, tal como um sapo que vivia no lago. Determinado, o protagonista avisa a mãe que irá passar a viver no lago. Esta mostra-se de acordo, pois «achou que era melhor que o filho aprendesse desta forma a própria lição», segmento que sugere o cariz moralista desta curta narrativa. Não obstante a satisfação inicial, ao fim de algum tempo, o coelho ficou arrependido, porque estava sempre com a roupa toda encharcada. O volume encerra com o regresso do protagonista a casa, já que o coelho toma finalmente consciência de que o sapo está bem no lago e ele está melhor na toca. Relativamente à inserção do elemento texturizado apenas no abdómen do protagonista ilustrado na capa convém registar que este apenas serve para prender a atenção dos pequenos leitores, numa tentativa de imitar a maciez do pêlo deste animal.

---

<sup>620</sup> De acordo com a editora Europrice, trata-se de volumes contraindicados para crianças menores de três anos.

<sup>621</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/historias/historias-com-texturas-detail>, no dia 29-03-2018.





Figura 381 - *O Coelho Atrevido* (2014), da coleção «Histórias com Texturas», da Europrice



Figura 382 - *O Coelho Atrevido* (2014), da coleção «Histórias com Texturas», da Europrice.

*O Elefante Brincalhão* (2014), texto aberto a partir da fórmula hipercodificada de abertura “Era uma vez”, retrata um piquenique entre a família de elefantes e a família de pássaros. Quando cada uma das crias de cada família decide jogar às escondidas, o elefante acaba sempre por ser descoberto devido ao seu tamanho. Este personagem principal decide, então, esconder-se debaixo de um cobertor, fazendo com que o passarinho o procure por todo o lado até ficar cansado. O livro encerra com o elefante todo satisfeito por concluir que, afinal, ainda «havia sítios onde ele se conseguia esconder sem ser apanhado». Note-se que neste volume o único elemento tátil usado surge inscrito sobre o próprio protagonista, mas neste caso é de referir a falta de preocupação da parte da editora de imitar ou fazer lembrar a pele espessa, característica deste mamífero.

*O Macaco Comilão* (2014) inicia com a apresentação de dois irmãos macacos opostos, um trabalhador e um preguiçoso. Este último «passava os dias a dormir e a comer», «tão gordo que já nem sequer conseguia trepar a uma árvore, por muito pequena que fosse». Certo dia, o macaco preguiçoso decide dar um passeio de moto. Contudo, quando tenta fugir de uma

tempestade, a sua moto não funciona e «como era muito gordo, não conseguia correr». No final, escapando da tempestade, o macaco decide, desde então, comer menos e fazer mais exercício. À semelhança dos volumes anteriores, também, neste o abdómen do protagonista apresenta uma textura macia que faz lembrar a penugem destes animais, que incita os mais pequenos a sentirem com as mãos.

Por último, o livro *O Pato Limpinho* (2014) dá a conhecer, num primeiro momento, o encontro entre um rato e um patinho (assinale-se a presença de diminutivos que denunciam uma certa infantilização do discurso). Este último fica muito aborrecido por ver que o ratinho estava a brincar com uma massa que deveria ser o almoço do pato. Assustado, o rato, com a ajuda de um amigo, lava a massa, retirando-lhe toda a sujidade. O volume encerra com o patinho satisfeito por, finalmente, poder comer a sua massa, partilhando com os outros dois actantes: «todos comeram muito porque estavam esfomeados. Passaram a ser os melhores amigos». Neste caso é de registar a falta de cuidado na inserção do material tátil apenas presente sobre a ilustração do protagonista logo na capa, dado este se encontrar mais próximo da imagem do pêlo do que das penas dos patos.

Trata-se, em suma, de narrativas óbvias e pouco estimulantes, que têm por intuito a transmissão de valores como o trabalho, a obediência, ou a crítica à ambição desmedida e à gula, por exemplo. Nestas, não se constata nenhuma preocupação no modo como o texto é distribuído, optando-se pela sua simples inserção fora da mancha visual e dentro de uma forma retangular limitada. Na verdade, a inserção de elementos texturizados, nesta série em particular, revela-se um aspeto gráfico pouco significativo uma vez que em todos os volumes este apresenta as mesmas características sobretudo a maciez, variando apenas na cor, desrespeitando-se portanto as particularidades de cada animal.

A coleção «Sente as Cores», da editora Yoyo Books é composta por pequenos livros de conceitos cartonados, resistentes e de cantos redondos, compostos por figuras estilizadas e sorridentes, ilustradas isoladamente, assumindo nestes a imagem um papel central. Cada um das ilustrações faz-se acompanhar da respetiva legenda que permite a sua identificação, apresentando portanto uma clara relação de redundância entre estes discursos. Nestes volumes de título nominal ou nominal composto, apela-se à descoberta de outros elementos/objetos com a mesma cor da abelha, do elefante, da vaca, do crocodilo, da girafa, e da joaninha, nos volumes *Amarelo* (2014), *Azul* (2014), *Preto e Branco* (2014), *Verde* (2014), *Cor de Laranja*

(2014) e *Encarnado* (2014), respetivamente, sendo que parte deles apresentam elementos texturizados que permitem o toque.



Figura 383 - *Encarnado* (2014), da coleção «Sente as Cores...», da Yoyo Books



Figura 384 - *Encarnado* (2014), da coleção «Sente as Cores...», da Yoyo Books

Refira-se, igualmente, a coleção «Sente os Contos», série na qual se retomam visual e textualmente algumas narrativas clássicas, como o conto da Capuchinho Vermelho ou o d' Os Três Porquinhos, da editora Yoyo Books, com o qual as obras anteriores partilham afinidades plásticas no que à ilustração diz respeito pelo uso de formas arredondadas e sintetizadas, bem como em termos de formato. Sobre estes exemplares, Sara Reis da Silva (2018), refletindo sobre a exploração de materiais distintos, chama a atenção para a funcionalidade destes elementos (pêlo, tecido, papel rugoso, por exemplo) «incrustados nas próprias ilustrações, muito elementares, [que] convida[rem] a tocar e a sentir (...) levando a compor mentalmente, também, uma especial leitura do mundo empírico, a partir desse outro mundo, o contrafactual ou ficcional (...)», afirmando, seguidamente, que estes livros com texturas são um recurso usual nos primeiros anos da criança, precisamente pelo significativo proveito formativo, no que ao desenvolvimento sensorial e do conhecimento do mundo diz respeito.

*Olá, Mamã!* (2014) e *Olá, Papá!* (2014), volumes constantes do Plano Nacional de Leitura, encontram-se pensados para uma exploração partilhada deste livros, dos mais novos com a sua mãe ou pai. Estes álbuns-catálogo, de título oracional, alicerçam-se na constante repetição da frase de tipo interrogativo «onde está a tua mamã?» e «onde está o teu papá?», respetivamente. Assim sendo, após conhecer cada animal da página esquerda, pode descobrir-se uma personagem/protagonista, correspondente à sua mamã ou papá, na página seguinte. Cada uma das ilustrações das mães ou dos pais, composta por formas elementares e planas, incita ao toque, pois parte dos seus corpos é composta de tecido com diferentes texturas. Merece, também, referência o facto destes livros terminarem com um espelho através do qual as mães ou pais leitores são convidadas a “entrar” no próprio universo ficcional, facilitando a compreensão deste paralelismo entre as mamãs/pais e filhos. Relativamente ao discurso verbal, além do recurso à adjetivação, saliente-se a sua concisão e a sua simplicidade, bem como a presença de onomatopeias junto de cada mãe ou pai animal, tão ao gosto dos mais pequenos.



Figura 385 - *Olá, Mamã!* (2014), da Bertrand Editora



Figura 386 - *Olá, Mamã!* (2014), da Bertrand Editora

## vi) Livros extra

Iniciamos com a análise de *O Bolinha e as Primeiras Formas – Um Livro para Ver e Sentir* (2011), de Eric Hill, obra de título nominal e composto incluída nas listas do Plano Nacional de Leitura. Este livro de conceitos faz uso de cores fortes e sólidas, com figuras delimitadas a preto, como, por exemplo, o cão protagonista, o Bolinha. Nas ilustrações, vemos a interação de personagens com diferentes objetos com configuração semelhante às formas geométricas, apresentadas na página esquerda. Refira-se, a título exemplificativo, o Bolinha a brincar com uma bola, depois de, na página esquerda, se apresentar um círculo constituído por um padrão pontilhado impresso em alto relevo, permitindo o toque e, conseqüentemente, uma exploração sensorial deste objeto. O facto de os objetos estarem colocados em situação ou em contexto facilita o processo de projeção do leitor sobre a imagem (Bastos, 1999). Cada uma das formas apresentadas é constituída por um material diferente, podendo ser um tecido, um cartão, uma impressão com verniz, etc. A componente verbal cinge-se à legenda nominal de cada forma. Cada figura possui um papel de destaque, ocupando a maior área da página.



Figura 387 - *O Bolinha e as Primeiras Formas* (2011), de Eric Hill

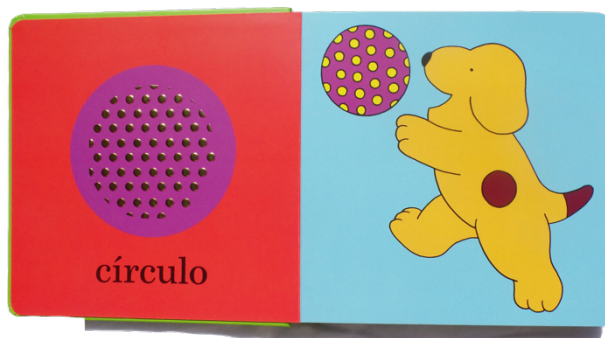


Figura 388 - *O Bolinha e as Primeiras Formas* (2011), de Eric Hill

*O Panda Adora Comer* (2012), de Marion Billet, arquiteta-se com base em frases soltas acerca do Panda (o protagonista), que se alimenta em diferentes contextos/ambientes, sendo possível sentir a textura característica dos alimentos do protagonista. Esta obra de título oracional termina com um espelho que possibilita uma participação direta do leitor. Observa-se uma ilustração mais elaborada, ainda que, entre esta e o texto verbal se constate uma relação de simetria, com uma maior disposição de elementos contextuais, que colocam as personagens em relação com outros objetos, permitindo identificar e nomear objetos comuns do dia a dia do bebé. Quanto à relação entre os bebés e os espelhos, refira-se a sua importância ao nível da aquisição da noção de localização espacial.



Figura 389 - *O Panda Adora Comer* (2012), de Marion Billet



Figura 390 – *O Panda Adora Comer* (2012), de Marion Billet

Veja-se, ainda, *Cores* (2016), de Jo Ryan, Natalie Munday e Amy Oliver, volume de título nominal no qual se apresenta o objetivo de fomentar a aprendizagem de um conteúdo formal, em concreto das cores. Em cada página, encontra-se um elemento/animal/objeto ilustrado, acompanhado da respetiva legenda, com o nome e um adjetivo que corresponde à sua cor. O formato quadrangular reduzido coloca em evidência as variadas personagens presentes isoladamente em cada página. As ilustrações são criadas a partir de impressões digitais

ampliadas e impressas em alto relevo, completadas com outros elementos gráficos, nomeadamente colagens ou desenho. De todos os volumes levados a análise, este é aquele que faz uso de elementos texturados de um modo menos linear, pois, enquanto todos os anteriores se limitam a uma relação de imitação e aproximação, a partir de elementos reais, por via da combinação de texturas de natureza distinta, neste caso, a exploração de elementos táteis passa pelo recurso repetido a impressões digitais, que tanto podem representar a pele rugosa de um camaleão, como o material macio de umas meias, por exemplo, entre outras metáforas visuais.

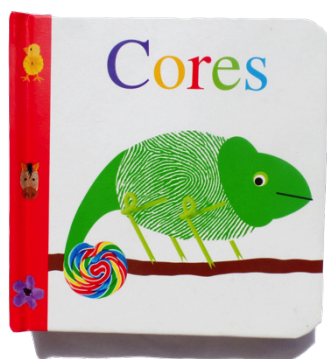


Figura 391 - *Cores* (2016), de Jo Ryan, Natalie Munday e Amy Oliver



Figura 392 - *Cores* (2016), de Jo Ryan, Natalie Munday e Amy Oliver

#### **4.7. Histórias com asas: definição e descrição do livro-mala ou do livro com pega/asa**

Com a designação livro-mala, pretendemos referir-nos aos volumes que ostentam uma peça ou apêndice que permite segurá-los ou transportá-los facilmente para contextos que contribuem para uma desformalização da leitura. Com efeito, a adição dessa asa pode passar pela sua inclusão na própria lombada do volume (por exemplo, sob a forma de cordel), por uma asa de cartão ou de plástico na margem superior do livro ou por uma mala ou capa (geralmente, de plástico) que envolve um pequeno volume acompanhado, regra geral, de acessórios ou brinquedos.

## **Análise do *corpus* textual**

### **i) Livros editados em 2014**

Inscritos nesta tipologia e editados em 2014, encontram-se os volumes *Aprende com o Noddy e Descobre com o Noddy*, das Edições ASA, obras de título oracional explicitamente decorrentes dos famosos desenhos animados e, portanto, fortemente comerciais. Contudo, por se encontrarem esgotados, não nos foi possível proceder à análise de nenhuma destas obras.

Avançaremos, deste modo, para a leitura de *A Minha Malinha - Sou uma Princesa*<sup>622</sup> (2014), da Editorial Presença, com texto de Christine Swift e ilustrações de Claire Dowe. Este volume, igualmente marcado pelo estilo comercial, é composto por uma mala de plástico, unida/fechada por uma mola que, no seu interior (dentro de dois bolsos de rede), se faz acompanhar de um livro de formato reduzido, um espelho e uma tiara, todos feitos do mesmo material (plástico). Como alerta o peritexto final, trata-se de um volume facilmente lavável e resistente: «não precisa de se preocupar se molhar ou sujar qualquer um dos materiais basta passar por água e pôr a secar!». Por via deste “invólucro” em forma de mala, a leitura desta obra pode fazer-se em qualquer lugar, como indica também o peritexto final: «esta malinha é perfeita para umas férias na praia ou para brincar em qualquer lado». A presença do espelho e da tiara em associação com a mala dão azo à ação lúdica, propondo uma desformalização do ato de leitura e fomentando a imaginação. Convém, no entanto, assinalar que o material usado para dar forma à tiara se torna um pouco desconfortável, uma vez que o seu rebordo é um pouco áspero. O livro de conceitos que se encontra no interior da mala tem por título: *Princesa - As Minhas Coisas Preferidas* e apresenta, em cada página, um adereço de princesa ilustrado isoladamente e em grande plano, legendado por um vocábulo nominal correspondente à designação do objeto

---

<sup>622</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/A-Minha-Malinha-Sou-Uma-Princesa-Christine-Swift/a799074?omnsearchpos=5>, no dia 22-04-2017.



ilustrado. A componente pictórica, que estabelece com o texto uma relação de redundância, assenta em formas simples, sempre contornadas por uma linha preta, socorrendo-se de cores sólidas, predominando, sobretudo, a cor rosa, mas também o roxo e o amarelo.



Figura 393 - *A Minha Malinha - Sou uma Princesa!* (2014), de Christine Swift

À semelhança do volume anterior, *A Minha Malinha de Praia*<sup>623</sup> (2014) também apresenta um invólucro em forma de mala. No seu interior, encontram-se um livro de banho, uma pá e uma forma próxima da configuração de uma estrela do mar que permite a construção de figuras de areia. O livro que vem no seu interior tem por título *O que Posso Ver ... Na Praia?*, apresentando ilustrados isoladamente a cada página, o sol, um peixe, uma bola de praia, um balde e pá, um caranguejo e uma concha. De ilustrações facilmente identificáveis pela simplicidade das formas, sem volumetrias e de feição simpática/sorridente, permite-se a aquisição/ampliação de vocabulário. Atendendo à temática, neste caso, predominam as cores amarelo e o azul.



Figura 394 - *A Minha Malinha de Praia* (2014), da Editorial Presença

<sup>623</sup> Imagem retirada de <http://canelaehortela.com/livros-para-entreter-os-mais-pequenos-neste-verao/>, no dia 22-04-2018.

#### **4.8. Histórias (mais ou menos) macias: especificidades do livro de tecido**

Os livros-brinquedo podem, ainda, apresentar uma impressão em materiais de natureza distinta do papel ou do cartão. Com efeito, nos últimos anos, são vários os volumes impressos em materiais seguros, resistentes e laváveis como o tecido, ostentando estes um formato irregular e tridimensional, por exemplo, como é o caso de determinados livros próximos da tipologia do livro-boneco ou, noutros casos, dentro da encadernação tradicional, com abertura da direita para a esquerda, com páginas unidas no mesmo lado pela dobra central. Recorde-se o papel pioneiro da Editorial Infantil Majora (já anteriormente enunciado nesta investigação) que, a partir de 1940, começou a apostar em volumes de tamanho reduzido impressos em pano, que seguem de perto a segunda variante acima descrita. Contudo, se, inicialmente, estes volumes se distinguiam essencialmente pelo material em que eram impressos, hoje, além desta singularidade, observa-se igualmente a adição de outros elementos gráficos/ visuais/ sonoros e/ou táteis que contribuem para a hibridez destas obras.

#### **Análise do *corpus* textual**

##### **ii) Livros editados em 2014**

Em 2014, a editora Booksmile publicou um livro de tecido que tem por título *Boa Noite, Ursinho*<sup>624</sup>, volume inscrito na coleção «Adoro o Meu Bebê», à qual pertencem os títulos *Baleia* (um livro de banho); *O Macaco Barulhento Adora Brincar* (um livro-fantoches); *Primeiras Palavras* (um livro tátil) e *O Livro do Meu Bebê* (um álbum de recordações do bebê). Tendo por temática a ida para a cama, este pequeno livro quadrangular, de título oracional, composto por três duplas páginas, retrata a arrumação dos brinquedos numa caixa, fazendo uso de materiais macios que, quando manuseados, produzem ruído, a hora do banho, momento durante o qual o leitor pode ouvir o som do patinho<sup>625</sup>, bem como a despedida da lua, vendo-se o ursinho na cama acompanhado de um pequeno coelhinho. De notar que a figura da lua é composta por um material refletor/espelhado, que permite que os pequenos leitores brinquem com a projeção da sua imagem sobre este elemento, e, ainda, que a própria capa tem no seu interior um material

---

<sup>624</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Boa-Noite-Ursinho-Varios/a838181?omnsearchpos=1>, no dia 22-04-2018.

<sup>625</sup> Ainda que apresentando outras singularidades que fazem desta obra um objeto híbrido, cremos que a sua análise se torna mais oportuna na categoria dos livros de tecido, tendo em conta a sua configuração física.

que, quando manuseado, produz ruído, aspeto particularmente atraente para leitores pequenos. Ao nível textual, é de assinalar a presença da interpelação direta ao leitor («onde está o patinho amarelo?») e de palavras onomatopaicas relativos ao som do pato. As ilustrações são bastante simples, sendo compostas por figuras coloridas que acompanham de perto o descrito na ação e retratam um espaço familiar aos mais pequenos, ou seja, o contexto doméstico (sala, casa de banho e quarto).



Figura 395 - *Boa Noite, Ursinho* (2014), da coleção «Adoro o meu Bebê», da Booksmile

### iii) Livros-Extra

Tendo por base os rituais comuns de uma ida ao parque num dia de frio, a obra de título nominal *As Roupinhas do Martim* (2012), de Xavier Deneux, editado pela Edicare, oferece um relato simples e de extensão reduzida, substantivando-se num livro de pequenas dimensões e quadrangular, impresso em tecido. Ainda que de natureza híbrida, optámos por inscrever a análise deste volume nesta secção, de modo a tornar evidente a pluralidade de formas que um livro de tecido pode assumir. Inicialmente, Martim, o pequeno coelho protagonista, precisa de se vestir. Para isso, terá de contar com a ajuda do leitor que é convidado a escolher entre a *t-shirt* de cor amarela ou a laranja e a “vestir-lhe” as calças pretas. Com efeito, esta personagem-animal, ilustrada logo na primeira página, apresenta-se, somente, com uma cueca às riscas, possuindo dois velcros sobre o corpo que permitem, deste modo, fixar a *t-shirt* escolhida e as calças. Perante esta estratégia de livre combinação de elementos destacáveis, poderíamos ser levados, numa primeira instância, a incluir este volume na categoria dos livros de figuras móveis. No entanto, esta obra sobressai pela hibridez, em resultado dos diversos exercícios propostos. Uma vez vestido, Martim precisa de se calçar. Assim, o leitor é confrontado com um conjunto de sapatos dispostos aleatoriamente, sendo convidado a encontrar os diversos pares, num divertido jogo de reconhecimento das cores. Ao virar da página, compete ao leitor fazer passar por seis

orifícios, um pequeno cordão vermelho, simulando-se, deste modo, o apertar do casaco impresso sobre um pedaço de tecido. Este último, estando cozido em apenas um dos lados, funciona como uma aba que se pode levantar, revelando, desta forma, o vestido florido que Martim traz sobre o corpo. Trata-se de um desafio que, além de divertir os mais pequenos, contribuiu, igualmente, para o despontar de habilidades e competências motoras.

Entretanto, o pequeno coelhinho vermelho, impresso num pedaço de tecido, fixo por um velcro ao protagonista ilustrado na capa do livro, deve, agora, ser guardado no interior da mochila do Martim. A página seguinte apresenta, portanto, uma mochila ilustrada, na qual, uma vez desapertado o botão, se pode guardar o fiel companheiro do Martim. O penúltimo acontecimento retratado neste livro dá conta do frio que se faz sentir. Para que o protagonista não sinta frio, necessita, ainda, que o leitor lhe aperte o cachecol, representado através de uma tira de tecido vermelha e macia, cozida sobre o pescoço da personagem. Por fim, a encerrar o volume, vemos Martim dentro do seu carro, solicitando-se, diretamente, ao leitor que verifique se o cinto está apertado. A porta do veículo pode ser levantada, uma vez que esta se encontra materializada através de mais um pedaço de tecido cozido, que, neste caso particular, possui um material que, manipulado, produz ruído. Por baixo deste, uma tira de tecido, também, esta de cor verde, pode ser fixada através de um velcro, simulando-se, desta forma, o gesto de apertar o cinto. Resumidamente, podemos dizer que através de uma composição verbo-icónica cooperativa são diversos os estímulos e aquisições propostos aos pequenos leitores. Com uma apresentação informal e lúdica pressupõe-se neste livro a promoção de uma competência de leitura, naturalmente, plural. No que ao discurso ilustrativo diz respeito, é de mencionar a opção por formas básicas, estilizadas, em cores sólidas e fortes e, por vezes, contrastantes, que constantemente apelam à participação do leitor, continuamente surpreendido, esbatendo-se, assim, a tradicional linearidade subjacente à ação leitora.



Figura 396 - *As Roupinhas do Martim* (2012), de Xavier Deneux

#### **4.9. Histórias diáfanas: aspetos estéticos do livro com transparências**

Os livros-brinquedo podem arquitetar-se com base em papéis translúcidos ou na impressão em acetatos ou papel vegetal, uma estratégia gráfica que torna possível a exploração de efeitos de transparência e opacidade e de transformação da imagem, ao permitir vislumbrar parte da ilustração da página seguinte ou fazer ver uma imagem oculta, quando exposto a uma fonte de luz (Trebbi, 2012; Sánchez, 2015). Com efeito, como constata Jean-Charles Trebbi, «la transparencia permite obtener una transformación de la imagen cambiando su posición. Los libros de sorpresas del siglo XIX – en los que la imagen colocada ante una fuente de luz revela otra imagen – y, en el siglo XX, las páginas impresas sobre papel de calco o sobre plástico que permiten una visión simultánea de motivos colocados en páginas diferentes. De moda en la década de 1960 y muy presente en los libros de Munari, esta técnica ha sido recientemente llevada a sua máxima expresión por Komagata» (Trebbi, 2012: 144).

#### **Análise do *corpus* textual**

##### **i) Livros editados em 2014**

A coleção «Eu Descubro», das Edições Girassol, com ilustrações de F. Valiente, composta por quatro álbuns-catálogo (Ramos, 2011) de títulos adjetival e nominal editados em 2014, designadamente *Animais Aquáticos*, *Cavalos*, *Dinossauros* e *O Antigo Egito*, distingue-se precisamente pelo recurso à impressão em acetato (frente e verso). Esta impressão torna possível a introdução antecipada de parte do discurso visual seguinte e incrementa, ainda, a noção de sequencialidade existindo, assim, um momento imediatamente antes e um depois, bem como uma deslocação espacial/alteração do ponto de vista do leitor. Trata-se de pequenos volumes com encadernação em espiral (opção que facilita o gesto de virar de página e propicia este jogo combinatório de páginas opacas e páginas translúcidas), de capa dura, de propósito claramente educativo/informativo, que contam com uma profusa componente imagética. Projetados para uma leitura articulada/complementar do discurso verbal e visual, as ilustrações seguem de perto o indicado verbalmente, sendo bastante pormenorizadas e próximas do real (com determinadas ações ampliadas, por forma a tornar mais fácil a sua compreensão), requerem uma leitura pausada/atenta, apresentando, com detalhe, personagens, animais e

cenários distintos. Contudo, na nossa opinião, a tipografia impressa sobre a mancha visual, por vezes, revela-se demasiado fina, aspeto que dificulta a leitura em determinados momentos. Ao nível textual, estes volumes caracterizam-se pela descrição breve (ainda assim, algo pormenorizada), pelas frases soltas, pelo recurso à adjetivação e a curtas interpelações diretas ao leitor, de natureza essencialmente informativa, como, por exemplo, «Sabias que a POTÊNCIA do motor dos automóveis é medida em cavalos de força?», no volume *Cavalos*<sup>626</sup> (2014). Ao longo destas obras, podem, ainda, observar-se grande parte dos elementos ilustrados devidamente identificados com uma legenda nominal.



Figura 397 - *Cavalos* (2014), da coleção «Eu Descubro», das Edições Girassol



Figura 398 - *Cavalos* (2014), da coleção «Eu Descubro», das Edições Girassol

## ii) Livros-Extra

*E Tu, Vês O Que Eu Vejo?*<sup>627</sup> (2015), com texto e ilustração de Ed Emberley, é uma obra inovadora no atual panorama da literatura de potencial receção infantojuvenil, pelo modo peculiar de leitura que instaura. Efetivamente, segundo o peritexto editorial presente na

<sup>626</sup> Imagens retiradas de <http://www.girassoledicoes.com/descubro-cavalos-p433.html>, no dia 22-04-2018.

<sup>627</sup> Imagem retirada de <http://www.bruea.pt/loja/e-tu-ves-o-que-eu-vejo/>, no dia 21-04-2018.

contracapa, «na maioria dos livros, olhamos para as páginas para vermos as imagens. Neste livro, olhamos através das páginas!». Deste modo, o presente volume de título oracional com forma interrogativa apela à participação do leitor num jogo de adivinhação e descoberta dos diferentes animais nele enumerados/ilustrados, socorrendo-se da luz que atravessa cada página, elemento que, assim, torna visível todos os elementos impressos no verso, completando-se, deste modo, a ilustração e o nome de cada animal. A referida distinção desta obra passa, ainda, pela própria disposição das páginas que assumem uma posição vertical, situando-se a lombada do livro na margem inferior. Note-se, igualmente, que, tal como referido nas guardas finais, todas as imagens, letras e padrões do livro em apreço se alicerçam sobre uma grelha e se socorrem, apenas, de duas formas geométricas. Nesta proposta da Bruuá Editora, é possível constatar-se a inexistência de conectores de sequencialidade e causalidade, assentando, por conseguinte, numa lógica de enumeração que a aproxima da tipologia de álbum portefólio, documentário ou catálogo (Ramos, 2011). Apesar da notória concisão linguística é de mencionar, ao nível do discurso verbal, o recurso a efeitos estético-expressivos, substantivados na metáfora («os grandes olhos da noite»), referindo-se à coruja, nas aliterações («o rei que ruge», «um osso ao almoço» ou «carapaça que passa»), na antítese («ontem lagarta, hoje...») ou, ainda, no animismo («lábios a arder»).



Figura 399 - *E Tu, Vês O Que Eu Vejo?* (2015), de Ed Emberley



Figura 400 - *E Tu, Vês O Que Eu Vejo?* (2015), de Ed Emberley

*Os Cinco Gatinhos* (1991), com texto de Stewart Cowley e ilustrações de Susi Adams, inscrito na coleção «Janela Mágica», juntamente com os títulos *Cachorrinhos às Escondidas*, *O Coelho Perdidido* e *Os Patinhos Marotos*, corresponde a um breve álbum narrativo, de formato quadrangular e reduzido e de cantos redondos, adequado a mãos pequenas. Trata-se de uma obra que faz uso de uma janela, isto é, de uma pequena abertura, de formato quadrangular, disposta sempre no centro de cada página, desde a capa. A referida janela de contornos brancos, que emoldura todas as ilustrações, as quais ora são impressas em cartão, acrescidas do recurso a cortantes, ora impressas sobre película transparente semelhante a um acetato, confere profundidade à imagem. O exercício intercalado de múltiplas sobreposições de cortantes *versus* transparências vai simplificando sucessivamente, a cada virar de página, camada a camada, plano a plano, a ilustração visível na capa. Contemplando a apresentação dos números de um a cinco, no sentido decrescente, o volume de título nominal apresenta “dupla página sim”, “dupla página não”, um algarismo em destaque, no canto superior esquerdo da moldura, juntamente com a sua referência por extenso. A somar a esta componente verbal, na parte inferior de cada moldura, encontram-se sempre dois versos por página, que dão conta das brincadeiras de cinco gatinhos por entre arbustos e árvores. Decididos a jogar às escondidas, um «jovem gato branco» trepa a uma das árvores, escondendo-se dos demais contando, para tal, com o silêncio de uma rã que o observa. Entretanto, os outros três actantes começam a procurá-lo com a ajuda de outros animais que se foram interessando pela brincadeira, como um gafanhoto, entre outros. Aqui propõe-se um estimulante jogo de articulação entre a frente e o verso das diversas transparências, estratégia que confere movimento e ritmo à leitura, mas também, um cariz humorístico. Registe-se, por exemplo, o cómico de situação observado no desenlace. Aqui se num primeiro momento, o «gato fofo» procura o gato branco junto a uma



toupeira, descobre-se depois que afinal o animal desaparecido está mesmo atrás do primeiro, após o virar da página, levando «A velha toupeira (...) a rir/ Ali perto sentada». A componente linguística destaca-se, ainda, pelo uso da adjetivação e do hipérbato. Veja-se, por exemplo, «uma borboleta caçar» e, a complementar esta, apresentam-se ilustrações de caráter naturalista, que descrevem os diversos momentos diegéticos.



Figura 401 - *Os Cinco Gatinhos* (1991), coleção «Janela Mágica», de Stewart Cowley



Figura 402 - *Os Cinco Gatinhos* (1991), coleção «Janela Mágica», de Stewart Cowley

Da mesma coleção, atentemos, agora, em *Os Patinhos Marotos* (1991), uma obra de título composto que dá a conhecer, do mesmo modo, uma numeração de um a cinco, em ordem decrescente. Numa configuração verbo-discursiva e gráfica, semelhante à obra acima descrita, este volume tematiza ainda o percurso da mãe pata e das suas crias até irem dar um

mergulho. Ao longo do caminho, alguns patos vão-se afastando para junto dos porcos, revelando proximidade com os comportamentos dos jovens leitores, com os quais partilham a curiosidade, por exemplo. Até que, finalmente, já de volta ao conforto do ninho, nesta breve narrativa de caráter rimático, a mãe lhes deseja «Sonhos cor-de-rosa, meus fofinhos». Ao longo desta publicação, há, também, a referência textual a conceitos como a adição. Veja-se, «Um mais quatro são cinco», ou «Ora dois e três fazem cinco outra vez». No final, há uma preocupação em sintetizar estes primeiros conceitos: «Vejamos – um... dois... três... quatro... cinco/ e ela beijava os seus patinhos».



Figura 403 - *Os Patinhos Marotos* (1991), coleção «Janela Mágica», de Stewart Cowley

#### **4.10. Histórias em Tic-Tac, Tic-Tac: contributos para uma caracterização do livro-relógio**

Inscritos nesta tipologia, encontram-se todos os livros que incluem, ao longo das suas páginas ou na capa, a representação de um relógio analógico com ponteiros (geralmente, de plástico) manipuláveis, que permitem ao leitor marcar a hora que desejar. Trata-se de obras de evidente propósito educativo, designadamente, de aprendizagem das horas, bem como, regra geral, de identificação de rotinas diárias idênticas às dos mais pequenos, protagonizadas por personagens infantis ou animais.

##### **Análise do *corpus* textual**

##### **i) Livros editados em 2014**

Em 2014, a editora Zero a Oito trouxe a lume um volume cartonado resistente de formato horizontal, de páginas recortadas de silhueta irregular que seguem a curvatura das orelhas do protagonista e do relógio. Trata-se de uma publicação diretamente relacionada com o canal Panda, que tem por título *Panda – Livro de Histórias: Tic Tac... Que horas São?*<sup>628</sup>, reeditado em 2015 e com design gráfico da responsabilidade de Diana de Oliveira. Sob a forma de um álbum-catálogo de propósito educativo, nesta obra, de título oracional com presença da onomatopeia e da forma interrogativa, retratam-se as rotinas cumpridas pelo Panda, no período de um dia. Cada página dá conta de uma ação realizada pelo protagonista, num breve discurso de cariz descritivo, sempre com a referência às horas, pontuado por frases curtas do tipo exclamativo, como «Que cheirinho!» ou «Que fome!», por exemplo. No cimo de cada ilustração, surgem dois pequenos relógios ilustrados (um digital e um analógico) que marcam a hora indicada no discurso verbal. O leitor pode, ainda, ver um relógio de tamanho superior (presente na última página deste livro, mas visível em todas as duplas páginas através de um orifício), com ponteiros de plástico que podem ser manipulados pelo leitor, por forma a marcar a hora que consta nos outros dois relógios que lhe servem de guia. As ilustrações, algo estáticas, de estilo comercial e realizadas com ferramentas digitais, são compostas por personagens de ar simpático e seguem de perto o indicado no texto e a linguagem visual do conhecido canal televisivo Panda. Nestas retratam-se os gestos do protagonista em cenários distintos, desde a casa até à escola, com objetos contextuais facilmente reconhecíveis e contornados por uma linha preta.



Figura 404 - *Panda – Livro de Histórias: Tic Tac... Que Horas São?* (2014), da Zero a oito

## ii) Livros-Extra

<sup>628</sup> Contraindicado pela editora para crianças menores de três anos. Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Panda-Tic-Tac-Que-Horas-Sao-Zero-a-Oito/a818400>, no dia 25-04-2018.

Dentro desta tipologia, podemos encontrar o volume *Dias Infantis* (1959), da Majora, que já tivemos oportunidade de referir na secção dedicada à História do livro-brinquedo em Portugal.

#### **4.11. Histórias cola e descola: marcas singularizadoras do livro com autocolantes**

Na tipologia dos livros com autocolantes, inscrevemos todos aqueles volumes cuja componente imagética prevê a intervenção direta do leitor que pode passar pela colagem de diversos elementos, de modo aleatório e/ou subjectivo, ou segundo uma ordem pré-determinada ou, ainda, de acordo com a realidade envolvente.

##### **Análise do *corpus* textual**

##### **iii) Livros editados em 2014**

Iniciamos com a coleção «Momentos Divertidos», de Maria José Gomes e ilustrações de Sanjay Dhiman (Europrice), com quatro títulos editados em 2014: *O Cão*, *O Coelho*, *O Gato* e *O Pintainho*. A principal singularidade desta coleção prende-se com a possibilidade de o leitor poder colar autocolantes nas diversas ilustrações de página dupla, em lugares pré-definidos (com impressão em tons suaves, contornada por uma linha vermelha) que servem de guia, contornados por uma linha vermelha, completando, assim, a componente imagética. Trata-se de volumes de capa mole, impressos em papel fino, cuja componente visual profusa, mas pouco inovadora/desafiante, segue um estilo comercial, baseada em figuras arredondadas e realizada com recurso a ferramentas digitais. Estes álbuns-narrativos, protagonizados por animais, assentam num discurso breve, composto por vocabulário acessível, marcado pela ausência de estilismos, sendo de registar somente o recurso contido à adjetivação e à aliteração. Nestas obras, retratam-se as aventuras vividas por figuras animais, nomeadamente o cão Lucas, o gato Gil, o coelho Ivo e o pintainho Joca, presentes em todos os volumes.

Em *O Cão*, enaltecem-se os valores da amizade e da inteligência e o empenho, em prol de um objetivo. Aberto a partir da fórmula “Era uma vez”, o texto principia com uma breve caracterização de Lucas, cão inteligente que adorava ler livros de histórias. Nos tempos livres, o

protagonista gostava de estar com os amigos e, em certa ocasião, quando jogavam à bola acertaram num rato, chamado Tico que os desculpou e se juntou à brincadeira. Todavia, a bola cai a uma ravina e o gato Gil, ao tentar apanhá-la, também caiu, não conseguindo sair sozinho. A solução planeada pelo Lucas passou por, todos juntos, puxarem uma liana, ajudando-o a subir. No final, os amigos mostram-se satisfeitos por terem um novo amigo e o cão Lucas é considerado o herói do dia pela sua «bravura e inteligência».

*O Coelho* inicia com a referência ao objetivo do coelho Ivo de trabalhar no circo, assim que acabar de estudar. Contudo, os pais deste não aceitam, de bom agrado, essa decisão, sendo necessária a intervenção dos amigos (um cão, um gato e um pintainho), para que os pais se mostrem disponíveis para lhe dar uma oportunidade, deixando-o participar num espetáculo do circo onde teve grande sucesso, para orgulho dos pais e amigos. O volume encerra com o agradecimento da parte do coelho aos amigos. Tematizam-se, desta forma, os valores da amizade, do trabalho, da dedicação e da perseverança em torno de um objetivo.

No caso da obra *O Gato*, o leitor fica a saber inicialmente que o gato Gil tinha por passatempo preferido brincar com aviões. Num concurso de disfarces da escola, o gato, vestido de aviador, sai vencedor, recebendo um avião com controlo remoto que, rapidamente, aprendeu a pilotar com destreza. Com o terminar dos estudos, os amigos vão a uma feira de emprego e, como o protagonista estava decidido a ser piloto de aviões, inscreveu-se numa escola de aviação, fazendo uma entrevista e alguns testes nesse dia. Dias depois, Gil recebe uma carta a recrutá-lo para um voo experimental. No final, o gato conseguiu o emprego e tornou-se piloto profissional, para alegria dos amigos.

Tendo por base, igualmente, a escolha do futuro profissional, o último volume desta série, *O Pintainho*<sup>629</sup>, inicia com a apresentação do protagonista, que gostava muito de cozinhar. Após descobrir a existência de um concurso de chefes de cozinha, incentivado e com a ajuda dos amigos (que procuram na internet todas as informações necessárias para inscrição), o protagonista decide concorrer. No final, Joca o pintainho ganha o concurso e recebe, além de um troféu, dinheiro suficiente para abrir um restaurante, «mostrando-se empolgado com esta nova etapa da sua vida». Trata-se de uma série que, além de encerrar um visível propósito lúdico, que se prende com a colagem dos autocolantes que compõem parte da arquitetura visual, enaltece, de um modo inegável, valores como a amizade, o trabalho, a cooperação e o empenho em torno de um objetivo. Longe de demonstrarem uma preocupação com a linguagem

---

<sup>629</sup> Imagens retiradas de <http://www.europrice.pt/index.php/livros-c-autocolantes/momentos-divertidos-detail>, no dia 25-04-2018.

estética e/ou literária, estas obras resumem-se a meros objetos de entretenimento, assentes num discurso verbo-icónico redundante, tipificado e pobre, impresso em papel brilhante e extremamente fino (que, já por si, dificulta a leitura do livro e o manuseamento autónomo pela criança que facilmente pode rasgar uma das páginas). Note-se, também, que nem as páginas de rosto (ou, mesmo, as guardas deixadas em branco), nem o modo como o texto é distribuído ao longo dos volumes, revelam qualquer cuidado gráfico, optando-se pela solução mais fácil de colocação em formas retangulares, isolando-o, deste modo, da mancha visual.



Figura 405 - *O Pintainho*, da coleção «Momentos Divertidos», de Maria José Gomes



Figura 406 - *O Pintainho*, da coleção «Momentos Divertidos», de Maria José Gomes

Segue-se a abordagem de uma coleção da YoyoBooks «Veste com Autocolantes», composta por quatro títulos, a saber *Héreis*, *Moda*<sup>630</sup>, *Música* e *Princesas*, todos editados em 2014. Trata-se de uma série de cariz essencialmente lúdico que permite à criança brincar com autocolantes reutilizáveis (contudo, estes são extremamente frágeis, rasgando-se com facilidade), através da colagem de «peças de vestuário, óculos, chapéus e outros acessórios», impressas em papel autocolante. As ilustrações que se encontram no topo de cada página podem servir de

<sup>630</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Veste-com-Autocolantes-Moda-Yoyo-Studios/a779994>, no dia 25-04-2018.

guia, levando-os a criar personagens realistas ou, se preferirem, podem misturar os autocolantes, criando personagens imaginárias. Cada página destes volumes apresenta uma figura feminina ou masculina infantil ilustrada (de natureza realista, como o bombeiro, ou correspondentes a figuras fictícias, como o ninja), que veste somente a roupa interior impressa sobre um fundo colorido. Cabe aos mais pequenos vestir as personagens. No cimo de cada página, pode ver-se essa mesma figura em tamanho diminuto, inscrita num círculo, com uma legenda nominal que indica o estilo a respeitar, como, por exemplo, praia, escola, *hippie*, entre outros. Trata-se de álbuns-catálogo, impressos em papel fino e de capa mole, compostos por um texto muito breve de cariz informativo/descritivo que indica a atividade que essa personagem irá realizar ou as preferências/gostos de cada um, informações que ajudam o leitor a decidir o que vestir. Assinale-se a ausência de artifícios de estilo, registando-se apenas o recurso à adjetivação. Note-se, ainda, a presença de algumas interpelações diretas ao leitor, como «Ajuda-a a vestir-se!» ou «Anda e canta também.», ou, ainda, «ajuda-o a encontrar a roupa certa», em *Música*. No que respeita à componente imagética, esta restringe-se à recriação visual destas personagens, representadas ao centro da página, num estilo comercial bastante colorido, realizado com recurso a ferramentas digitais.



Figura 407 – *Moda* (2014), da coleção «Veste com Autocolantes», da Yoyo Books

#### iv) Livros-Extra

Dentro desta categoria não encontramos obras com qualidade estético-literária para levar a análise, para além das acima indicadas pertencentes ao *corpus*, que, como procurámos sugerir, apenas funcionam como objetos de entretenimento.

#### **4.12. Histórias ao telefone: caracterização do livro com telemóvel**

Parecendo seguir uma inevitável linha de contemporaneização ou de recriação do real atual, alguns livros-brinquedo distinguem-se pela adição de pequenos telemóveis de tecido ou de cartão, com botões coloridos, com sons incorporados ou não, objetos com os quais os mais pequenos podem mimetizar as ações descritas ao longo da narrativa e que, normalmente, se prendem com o ato de telefonar para determinada personagem, regra geral, facilmente reconhecíveis pelos mais pequenos, pertencentes ao contexto familiar (pais e avós) ou ao universo animal.

##### **Análise do *corpus* textual**

###### **i) Livros editados em 2014**

Em 2014, a Yoyo Books foi responsável pelo aparecimento de dois álbuns-narrativos desta natureza, ambos com o mesmo título *Olá! Quem Fala?* (um com animais da quinta e outro com animais da selva), obras de título oracional com formas exclamativa e interrogativa que apresentam um pequeno telemóvel de cartão na contracapa, cada um com cinco botões (numerados), que, quando pressionados, ora mimetizam o toque do telefone, ora imitam o som de uma das personagens-animais, como o galo, por exemplo. A estrutura narrativa de ambos é composta essencialmente por diálogos muito breves, com recurso a um vocabulário acessível, sendo estes distribuídos por cinco páginas duplas. Estes livros apresentam uma estrutura acumulativa, uma vez que cada virar de página implica um avanço na narrativa e/ou a introdução de uma nova personagem. Assinale-se o recurso pontual à aliteração, como, por exemplo, «leão Luís». Com uma configuração visual e gráfica muito próxima, que tem por base uma ilustração bastante colorida, realizada com ferramentas digitais, de cores planas e composta por figuras simplificadas, arredondadas e sem contornos e num formato reduzido e cartonado (cantos redondos), estes volumes distinguem-se pela cor predominante na capa.

No caso do volume de capa azul (com personagens animais da selva), o leão Bernardo tenta falar com o avô Luís pelo telefone. Como este não atende, o protagonista acaba por ligar para outros actantes animais, na tentativa de saber onde este se encontra. O volume<sup>631</sup> encerra com um breve diálogo entre avô e neto, onde o primeiro promete visitá-lo ainda nesse dia. No

---

<sup>631</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Animais-da-Selva-Yoyo-Studios/a836508>, no dia 29-04-2018.



canto superior esquerdo de cada dupla página, encontra-se sempre uma indicação direcionada ao leitor que o incita a pegar no telemóvel em anexo na contracapa, mimetizando, deste modo, a ação narrada no texto verbal (o gesto/ação do protagonista), como, por exemplo, «marca 2 para ligar ao avô» entre outras. Esta estratégia de aproximação física e interventiva do leitor sobre o livro e na própria ação presente em ambos os volumes suaviza, na verdade, os limites entre realidade e ficção.

Com uma configuração verbo-icónica muito semelhante, o segundo volume homónimo (de capa maioritariamente verde e com personagens animais da quinta) dá a conhecer, logo no início, que a cachorrinho Sara perdeu o seu osso, julgando que o mesmo está na casa do cavalo Henrique<sup>632</sup>. Desta forma, segue-se o telefonema para o Henrique que a aconselha a ligar para a vaca Luísa, que também não o encontra e lhe diz para telefonar ao galo Rodrigo. Este último diz ter visto a gata Teresa com o osso. No final, Sara descobre que o osso estava, realmente, com esta última que o trouxera para casa, para que ele não se molhasse com a chuva. Dirigidos preferencialmente a crianças muito pequenas, numa fase em que a brincadeira de imitação impera, estes volumes distinguem-se por uma arquitetura verbo-icónica assente na simetria, convidando os mais novos a imitar pequenos diálogos e a fazerem do livro um brinquedo.



Figura 408 - *Olá! Quem Fala?* (2014), (Animais da Selva), da Yoyo Books



Figura 409 - *Olá! Quem Fala?* (2014), (Animais da Quinta), da Yoyo Books

---

<sup>632</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Animais-da-Quinta-Yoyo-Studios/a836507>, no dia 29-04-2018.

#### 4.13. Outros

Acrescentamos a este apartado alguns volumes da coleção «Os Trapinhos»<sup>633</sup>, série vinda a lume pela Edicare. Trata-se de pequenos livros de formato resistente, cartonados e de cantos redondos, indicados pela editora para crianças com mais de vinte e quatro meses. As ações destas narrativas breves são protagonizadas por animais pequenos (Alfredo, Rita, Mimi, Max, Tadeu e Olga), apresentando uma estrutura simples e linear, com um vocabulário acessível e tendo por temática pequenas peripécias e/ou dificuldades comuns na vida dos leitores mais pequenos.

Anexos a estes volumes surgem alguns objetos que possibilitam o treino da coordenação motora, uma estratégia que tem em atenção o nível de desenvolvimento dos seus potenciais recetores. O discurso visual, a cargo de Laurence Jammes, é realizado com recurso a ferramentas digitais. Seguindo de perto as ações narradas este faz uso de cores vivas, de elementos texturados e de padrões coloridos e da técnica da colagem, numa perspetiva simplificada,

Em *Vamos ao Parque*,<sup>634</sup> (2012), com ilustrações de Laurence Jammes, tal como o título oracional da obra faz supor, os amigos preparam-se para ir ao parque, centrando-se o discurso verbo-icónico, essencialmente, em torno do ato de vestir um agasalho. Todos se conseguem vestir rapidamente sozinhos, exceto Rita, uma girafa cujo casaco tem muito botões que necessita de apertar para proteger o seu pescoço comprido. No final, como solução, de modo a evitar longas demoras, os restantes actantes oferecem-lhe um casaco com fecho de correr. Esta mesma figura está presente na capa desta obra, surgindo ilustrada ao centro, com um fecho de correr que o leitor pode abrir as vezes que desejar. Esta personagem apresenta-se recortada num pedaço de cartão que funciona como uma aba que, no verso, apresenta a protagonista com um ar descontente, convidando-se o leitor a avançar, de antemão, com as primeiras hipóteses de interpretação.

---

<sup>633</sup> A esta série pertencem os títulos *Brinca com as Formas*, *Brinca com os Números*, *Brinca com as Horas*, *De quem é o Botão?*, *Toca a Dormir!* e *Vamos ao Parque*, editados pela primeira vez em 2012.

<sup>634</sup> Imagem retirada de <https://www.edicare.pt/os-trapinhos-vamos-ao-parque>, no dia 07-05-2018.



Figura 410 - *Vamos ao Parque!* (2012), da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes

*De Quem é o Botão?*<sup>635</sup> (2012) inicia com a representação dos Trapinhos no parque, dando conta da falta de um deles e da existência de um botão que não se sabe a quem pertence, questionando-se diretamente o leitor e incitando-o a participar na resolução deste mistério. Veja-se, por exemplo, «Espera aí... Não falta aqui ninguém?» e, ainda, «Quem o terá perdido? És capaz de o ajudar a desdobrir?». Segue-se a procura do dono do botão, numa demanda pelo parque que termina em casa da Mimi, que, finalmente, e já agasalhada se junta aos restantes no parque. O conciso texto verbal restringe-se a frases curtas, pontuadas por interpelações diretas ao leitor. A componente visual centra-se, de um modo geral, na caracterização das personagens e das suas ações. Na capa deste livro, além do título oracional, com forma interrogativa, surge a personagem Mimi (impressa sobre um pedaço de cartão recortado e ilustrado no verso, funcionando como uma aba) em grande destaque, com uma roupa de tecido vermelho, onde está preso um botão de dimensões consideráveis com o qual os pequenos leitores poderão aprender a abotoar o casaco. Contudo, parece-nos de difícil manuseamento por mãos pequenas.



Figura 411 - *De Quem é o Botão?* (2012), da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes

---

<sup>635</sup> Imagem retirada de <https://www.edicare.pt/os-trapinhos-de-quem%C3%A9-o-bot%C3%A3o>, no dia 07-05-2018.

*Toca a dormir*<sup>636</sup> (2012), ilustrado por Laurence Jammes e Marc Clammens, dá conta das rotinas habituais dos mais pequenos, antes de irem dormir. Neste livro, de título oracional, com forma exclamativa, os amigos vão dormir todos juntos em casa do Alfredo. Após as brincadeiras e o jantar, todos tratam de se preparar para irem dormir, retratando-se a hora do banho, a escovagem dos dentes, o vestir do pijama e a leitura de uma história, num discurso de cariz essencialmente descritivo. A principal singularidade desta obra repousa no recurso a separadores ilustrados que identificam, de imediato, a rotina/ação retratada e sintetizam visualmente as ações narradas, bem como na apresentação de uma pequena ampulheta (anexa ao volume). Com efeito, o discurso verbal dá conta da impaciência da Olga (atitude comum nos leitores mais jovens) para escovar os dentes devidamente. De cariz essencialmente pedagógico, a estratégia de adição de uma pequena ampulheta, presa por um elástico ao livro, permite ao leitor controlar o tempo (uma vez que a componente verbal informa da necessidade de se escovar os dentes durante cinco minutos), atribuindo-lhe, deste modo, uma consistência física e tornando-o mensurável aos olhos dos mais pequenos, facilitando, enfim, a concretização das rotinas.

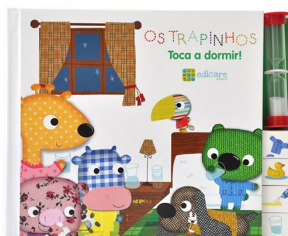


Figura 412 - *Toca a Dormir!* (2012), da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes e Marc Clammens

Com uma componente visual assinada igualmente por Laurence Jammes e Marc Clammens, *Brinca com as Formas*<sup>637</sup> (2012), de título oracional, desenvolve-se em torno do conceito das formas geométricas. Tendo por base a construção de uma casa com a ajuda das personagens animais desta série, o leitor fica a conhecer a configuração do quadrado, do triângulo e do círculo. Ainda que curto, o discurso verbal faz um breve uso da rima, do diálogo e de interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo, «Sabes como se chamam?». O volume culmina com todos os personagens dentro da casa construída, dando conta da satisfação geral:

---

<sup>636</sup> Imagem retirada de <https://www.edicare.pt/os-trapinhos-toca-a-dormir>, no dia 07-05-2018.

<sup>637</sup> Imagem retirada de <https://www.edicare.pt/os-trapinhos-brinca-com-as-formas>, no dia 07-05-2018.

«– Agora já conhecemos algumas FORMAS!/-É tão divertido aprender!». Na margem superior deste livro, encontram-se um quadrado, um triângulo e um círculo de madeira, presos a uma pequena barra, que podem ser manipulados/rodados, facilitando-se o processo de apreensão e identificação destas formas por parte de crianças ainda pequenas.



Figura 413 - *Brinca com as Formas* (2012), da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes e Marc Clammens.



Figura 414 - *Brinca com as Formas* (2012), da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes e Marc Clammens

## 5. LIVROS HÍBRIDOS

Como anteriormente referido, nas últimas décadas, os livros-brinquedo têm apostado, não raras vezes, na combinação de diversas estratégias gráficas e/ou mecânicas distintas num só volume, dando lugar a obras singulares pela sofisticação, hibridez e, em certos casos, até, evidente complexidade. Em 2014, são vários os volumes nos quais se reflete precisamente esta tendência. Passamos, portanto, agora, à sua análise.

A coleção «Desdobra e Brinca»<sup>638</sup>, da Yoyo Books, partilha afinidades com o livro-acordeão, bem como com a tipologia dos livros de encaixe como procuraremos explicitar. *Aventura*<sup>639</sup>, *Férias*, *Quinta* e *Veículos* são os títulos que dão forma a esta série, todos compostos por páginas desdobráveis, distintos, ainda, pelo recurso a peças destacáveis. Além disso, são impressos em

<sup>638</sup> Segundo a própria editora contraindicada para menores de três anos.

<sup>639</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Desdobra-e-Brinca-Aventura-Yoyo-Studios/a786481>, no dia 29-04-2018.

papel colado a um material esponjoso que permite uma manipulação segura (cantos redondos) e uma abertura longitudinal. Tendo como cenários ou temáticas, a aventura, um espaço rural, o contexto das férias ou os veículos, nestas obras, elencam-se sucessivos episódios com uma certa autonomia, que podem ser objeto de alteração/omissão, sem que a narrativa global perca o seu sentido, não se tratando, portanto, de acontecimentos narrados de acordo com uma sequência cronológica. Estes livros têm por objetivo principal a procura do Rato Tico, figura disposta aleatoriamente entre os diversos elementos ilustrados e em cenários distintos. Cada página apresenta um breve texto, de cariz sobretudo informativo/descritivo, que dá conta das ações de alguns animais e de outros actantes infantis, seguido, quase sempre, de uma interpelação direta ao leitor que o convida a descobrir o que o rato estará a fazer. Aberto longitudinalmente, estes volumes apresentam a representação de uma estrada com pequenas ranhuras pré-existentes que permitem encaixar e sustentar as peças destacáveis na vertical, que podem, igualmente, ser colocadas na parte detrás do volume, uma vez que este é impresso dos dois lados. Estes álbuns-catálogo requerem uma leitura sincronizada entre discurso textual e visual, uma vez que o leitor encontra as respostas relativas às ações do rato por via da leitura/consulta das ilustrações. Em termos verbais, destaca-se, além do recurso pontual à adjetivação, algumas referências onomatopaicas. Note-se, porém, a lamentável presença de erros ortográficos, como «É dia de mercado e o Joaquim merceeiro truxe legumes frescos» ou «Estará o Rato Tico saudavelmente a comer frutas frescas?», em *Quinta*. No nosso entender, trata-se de um conjunto de obras pouco cuidadas ao nível da componente visual e textual, com um texto algo repetitivo «Muito poucos carros passam pelo parque. É divertido caminhar, brincar e ler no parque. Será que o Rato Tico também anda algures no parque?», sem um investimento estilístico digno de nota. Acrescente-se, igualmente, que a escolha da tipografia parece-nos não ter sido a melhor para leitores iniciais, sendo demasiado curvilínea. No que respeita à componente imagética, esta conta com uma ilustração profusa, de discriminação/leitura algo confusa, devido à falta de contornos e à proximidade entre as cores figura/fundo em alguns casos. Realizada com recurso a ferramentas digitais, é composta por figuras bastante simplificadas, arredondadas e de ar sorridente.



Figura 415 - *Aventura* (2014), da coleção «Desdobra e brinca», da Yoyo Books

A coleção «Toca, Criança» conta com dois volumes editados em 2014, ambos também de natureza híbrida e presentes nas listas do Plano Nacional de Leitura. *Hora de Dormir*<sup>640</sup>, de título adverbial, com texto de Ruth Redford e ilustrações de Maria Maddocks, com uma configuração verbo-icónica próxima da tipologia do álbum-catálogo apresenta várias interpelações diretas ao leitor, relativas às rotinas antes de adormecer, levando-o a refletir sobre o que faz, o que veste, onde dormem os brinquedos, o livro que quer ler, por exemplo. Veja-se, a título exemplificativo, o seguinte excerto: «Abre os livros para veres mas devagarinho! Um livro divertido ou uma história a rimar? Qual deles preferes quando te vais deitar?». Composto por um discurso verbal conciso, marcado pelo recurso à rima e disposto sobre uma linha ondulante que atravessa a dupla página, retratam-se as ações realizadas pelos actantes infantis, recriados visualmente antes de irem dormir (o banho, o vestir do pijama, o lavar dos dentes, o arrumar os brinquedos e a leitura de uma história). Cada página apresenta vários elementos ilustrados, como as roupas, os objetos queridos (o patinho de borracha ou o urso fofinho), a escova dos dentes, entre outros, acompanhados por uma legenda nominal que os identifica, segmentos textuais projetados para a aquisição de vocabulário. Algumas páginas apresentam alguns orifícios por onde se pode antever uma textura (uma vez que alguns dos elementos ilustrados são compostos por um material distinto que convida ao toque) alusiva a um elemento que consta da página seguinte. Refira-se, ainda, a presença de abas de papel de tamanho e formato distintos, elementos que o leitor é convidado a levantar ou a baixar, por forma a fechar a caixa dos brinquedos, por exemplo. O leitor deve, ainda, procurar em cada página uma pequena joaninha, apresentando-se esta sempre num lugar diferente, a cada virar de página. Cada página direita apresenta uma figura ilustrada saliente que funciona como um separador que permite ao leitor uma consulta mais rápida. Com um formato resistente, de cantos redondos, esta obra conta com ilustrações muito coloridas, de cores fortes e contrastantes, de figuras arredondadas

---

<sup>640</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Toca-Crianca-Hora-de-Dormir-Varios/a744977>, no dia 29-04-2018.

de ar simpático, representadas em repetidos planos frontais, realizadas com recurso a ferramentas digitais.



Figura 416 - *Hora de Dormir* (2014), da coleção «Toca, Criança», de Ruth Redford

Com claras afinidades gráficas e discursivas (verbais e visuais) com o volume que vimos de analisar, o livro *Primeiros Números* (2014), da mesma coleção, corresponde a um numerário, de título nominal, apresentando os algarismos de um a dez. Tendo por base uma série de episódios sucessivos e autónomos, cada página questiona o leitor sobre a quantidade de determinado elemento, representado em igual número ao do algarismo destacado, seguida da indicação «Toca-lhes e conta-os». Dotado de aplicações táteis (cartão canelado ou tecidos), de abas que se podem levantar e que alteram ou adicionam informação, são vários os convites ao gesto do leitor que pode, ainda, seguir linhas tracejadas e pontilhadas, acompanhando um autocarro ou percorrendo trilhos, descobrindo qual o chapéu de cada menino, por exemplo. Ao nível do discurso verbal, destaca-se a opção por uma estrutura rimada, o recurso a vocábulos onomatopaicos, bem como as interpelações diretas ao leitor, como, «Olha ali um autocarro,/ vai dar um passeio;/ diz adeus aos meninos/que vão lá no meio!», ou «Olha os passarinhos/ nas árvores a cantar!/ Onde é que eles vivem?/ consegues adivinhar?», ou ainda, «Como é que fazem os gatos?», de entre outras.



Figura 417 - *Primeiros Números* (2014), da coleção «Toca, Criança», de Ruth Redford



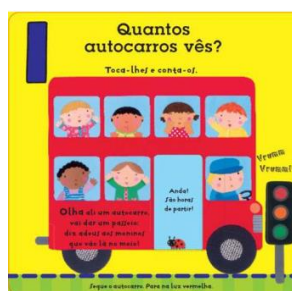


Figura 418 - Primeiros Números (2014), da coleção «Toca, Criança», de Ruth Redford

A coleção «O Meu Mundo Giro»<sup>641</sup>, da Yoyo Books distingue-se por uma apresentação em formato reduzido. Na lombada, faculta um pequeno cordel que funciona como uma pega, permitindo um transporte fácil e seguro pela criança. Além disso, observa-se a inclusão de quatro separadores que facilitam o acesso a determinado fragmento textual ou momento do discurso, permitindo, deste modo, uma consulta mais imediata ou direta. Composta pelos títulos *Bernardo e Filipa na Escola*, *Gonçalo e Joana nas Férias*, *João e Sofia na Quinta* e *Pedro e Rita no Dia a Dia*, esta série de títulos compostos e adverbiais, apresenta um propósito educativo, como se pode ler na indicação da contracapa de *Bernardo e Filipa na Escola*, por exemplo: «Bem-vindo ao mundo giro de Bernardo e Filipa! Enquanto a criança descobre a vida lúdica destes dois personagens encantadores, aprende palavras novas sobre o mundo que a rodeia. Os separadores coloridos tornam mais fácil encontrar os seus capítulos favoritos. Um mundo para visitar muitas vezes». Estes volumes conjugam duas intencionalidades pragmáticas, designadamente uma visão útil (pedagógica) e uma intenção estética, sendo que uma não anula a outra. Assim sendo, estas obras contam com episódios sucessivos, relatados num discurso direto, que conjugam vários textos em paralelo e que dão conta de diferentes atividades realizadas por dois personagens distintos (antropónimos e que se autoapresentam), por via de uma apresentação comparada. Deste modo, cada um destes momentos (não raras vezes, com uma legenda na parte superior que identifica a atividade, a ação ou o momento em causa) está estruturado numa disposição paralela, entre as ações protagonizadas pela figura feminina e a masculina, sendo facilmente identificáveis pelos mais pequenos. A maioria dos objetos ilustrados, distribuídos pelos diversos cenários por onde circulam as personagens, apresentam uma legenda nominal acompanhada por uma seta que identifica o objeto em causa. O escasso texto verbal de essência descritiva é, ainda, pontuado por interpelações diretas ao leitor como

<sup>641</sup> Contraindicada pela editora para crianças com menos de três anos.

«Quantas coisas cor de laranja vês?» ou «Será que consegues ajudá-la?» (em *Bernardo e Filipa na Escola*). Alguns elementos visuais que compõem o discurso visual aludem a campos lexicais como os números, cores e as formas, apresentando sempre uma legenda que identifica os referidos conceitos, aspeto que nos remete para os dicionários por imagens (*Picture Dictionary*).

Em *Pedro e Rita no Dia a Dia*, são tematizados vários conceitos como a identificação de partes do corpo, do vestuário, de elementos da família mais próxima, de objetos da casa, entre outros, por via das vivências destes dois irmãos. Este volume conta, ainda, com uma ilustração de página dupla cuja leitura exige a rotação de 90° do livro, com uma ilustração (ocupada, sobretudo, pela representação de uma árvore) e disposição do texto pensada para uma leitura na vertical. Assinale-se o recurso contido à adjetivação, como «o Pedro está a pintar um dragão encarnado brilhante», por exemplo.

*Gonçalo e Joana nas Férias*<sup>642</sup>, título oracional, apresenta as ações levadas a cabo pela Joana que vai para umas férias de verão, retratadas na página esquerda, enquanto as do Gonçalo, recriadas na página direita, correspondem a uma viagem à neve. Globalmente, descrevem-se as rotinas/procedimentos comuns numa viagem (o fazer as malas, a partida, a chegada, por exemplo, entre outras). Assinale-se a lamentável presença de um erro ortográfico «O Gonçalo come um cahorro com ketchup e com mostarda». A componente pictórica, realizada com ferramentas digitais, segue de perto o narrado, sendo essencial para apreensão de sentido(s) da obra. As ilustrações são compostas por figuras simplificadas, coloridas, sem contorno, arredondadas e de ar simpático. As ilustração das várias capas, sendo impressas em cartão colado, apresentando um alto-relevo.



Figura 419 - *Gonçalo e Filipa nas Férias* (2014), da coleção «O meu Mundo Giro», da Yoyo Books

Tendo como principal intuito a aprendizagem de conceitos, a coleção «O meu Saco Cheio de»<sup>643</sup> possui quatro títulos, de cariz nominal: *Animais da Floresta: Opostos*<sup>644</sup>; *Animais da Quinta:*

<sup>642</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Goncalo-e-Joana-nas-Ferias-Yoyo-Studios/a826863>, no dia 29-04-2018.

<sup>643</sup> De acordo com a própria editora, contraindicado para menores de três anos.

*Palavras; Animais da Selva; Cores e Animais do Oceano e Números*<sup>644</sup>. Estes livros distinguem-se por um formato recortado, possuindo, na parte superior, um apêndice que se assemelha a uma pega, elemento que permite um transporte fácil e seguro por parte da criança. No interior dessa mesma asa de cartão, podem ver-se umas figuras ilustradas, uma a cada dupla página, que funcionam como separadores, deixando antever alguns dos animais actantes nas obras. Na contracapa destes, pode ler-se a seguinte indicação que dá conta do seu propósito pedagógico. Veja-se, por exemplo, no caso do volume *Animais do Oceano: Números*: «Este livro colorido leva a criança a fazer uma viagem pelos mares para descobrir como contar. Com animais aquáticos como guias, as crianças aprendem palavras e números novos. Ao longo do livro vão surgindo pequenas perguntas que tornam a aprendizagem mais divertida. As crianças vão querer levar este livro para todo o lado». Partilhando afinidades com o livro de conceitos (ou, mesmo, com o numerário, no caso de *Animais do Oceano: Números*, onde se dão a conhecer os algarismos de um a dez) e o álbum-catálogo, a escassa componente verbal destes volumes surge inscrita em balões de fala, tratando-se sempre de um diálogo entre duas espécies, interação que chama a atenção para a quantidade de elementos distintivos de uma das espécies, para o número de elementos representados, salienta determinada característica ou comportamento opostos ou identifica a cor, por exemplo, como em: «Eu dou leite!» [vaca] e «E eu dou lã muito quentinha!» [ovelha] (em *Animais da quinta: palavras*). Note-se a presença de algumas frases do tipo interrogativo que incitam o leitor a apurar o número de elementos existentes, ou, por exemplo: «Que outros animais têm penas?» (em *Animais da Floresta: Opostos*), entre outras. Apresentam, assim, a representação de animais como resposta, inscritos em três pequenos círculos, seguidos de uma legenda nominal, uma estratégia que incita o leitor a fazer um exercício de reflexão, de associação de ideias e a encontrar semelhanças entre seres ou objetos distintos. A completar o discurso principal, surgem alguns vocábulos relativos às diversas temáticas abordadas que identificam determinado elemento visual. Note-se o recurso pontual à comparação, como em «É azul, como o céu!», ou «Estou escondido entre as folhas, porque são verdes como eu!» ou, ainda, «Sou roxa como as flores», por exemplo, em *Animais da Selva: Cores*. A componente pictórica, centrada, sobretudo, na caracterização dos actantes, passa pela simplificação dos elementos ilustrados, realizados com ferramentas digitais, de feições arredondadas, de ar

---

<sup>644</sup> Refira-se a presença do erro ortográfico neste volume “Por que estás a sair de um buraco no chão? Por que vivo numa toca!” e “Por que não és macio como eu? Por que tenho espinhos que picam!”, nestes casos deveria escrever-se “porque”, pois trata-se de uma conjunção subordinativa causal.

<sup>645</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/O-meu-Saco-Cheio-de-Animais-do-Oceano-Yoyo-Studios/a786477>, no dia 30-04-2018.

simpático e impressos sobre um fundo com poucos elementos contextuais, mas, igualmente, simplificados.

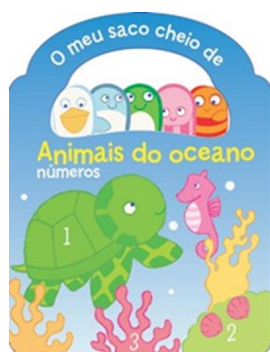


Figura 420 - *Animais do Oceano: Números* (2014), da coleção «O meu saco cheio de», da Yoyo Books

*As Fadas e o Concurso de Bolos* (2014) e *Pedro e o Enigma dos Piratas* (2014), ambos escritos por Jeremy Child e ilustrados por Michelle Todd, são dois volumes, de títulos nominais compostos, vindos a lume com a chancela das Edições Asa. Nestes livros de tamanho reduzido, cartonados e resistentes, o leitor encontra orifícios recortados, de formato irregular, que deixam antever partes da ilustração seguinte, causando surpresa, bem como um pedaço de cartão, ainda na capa, com um furo (propositado para encaixar o dedo), que, uma vez puxado, faz abrir dois cartões que mimetizam o movimento de abertura da cortina de um teatro. Daí a designação de “livro-teatro”, avançada pela editora como referência a esta coleção. Contudo, na realidade, este último mecanismo na sua essência (puxar e, conseqüentemente, provocar movimento) está mais próximo da tipologia dos livros *pull-the-tab* do que da categoria dos livros-teatro referidos anteriormente. Trata-se de dois álbuns-narrativos, assentes num discurso verbal breve distribuído por quatro páginas duplas e algo repetitivo, marcado pela ausência de artifícios de estilo (registando-se apenas o uso da adjetivação), que têm por temática os valores da amizade e da entreatajuda. Em *As Fadas e o Concurso de Bolos*<sup>646</sup> (2014), a ação desenrola-se em torno de um concurso de bolos. Quem o ganhar é considerada a rainha do Grande Baile, o acontecimento de maior importância do ano. A fada Luana dedica-se cuidadosamente a fazer um bolo. Apesar de se tratar de uma competição, enquanto tem o bolo no forno, a Luana ajuda a Lili que deixou cair a massa do seu bolo, dá conselhos de decoração à Flora e lava a loiça da Naná. No final, a rainha do Grande Baile é a Flora pela decoração original do seu bolo, mas Luana recebe um prémio especial pela sua simpatia e amizade.

<sup>646</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/As-Fadas-e-o-Concurso-de-Bolos-Ronne-Randall/a825470>, no dia 30-04-2018.



Figura 421 - *As Fadas e o Concurso dos Bolos* (2014), de Jeremy Child

*Pedro e o Enigma dos Piratas*<sup>647</sup> (2014) que, por oposição, é composto apenas por personagens masculinas, arquiteta-se em torno do encontro de uma garrafa com um mapa da parte de Pedro e dos seus amigos piratas. Toda a tripulação vai em busca do tesouro numa ilha onde escalam montanhas, atravessam rios e enfrentam uma floresta densa. No final, o leitor é surpreendido por uma festa de aniversário-surpresa, momento em que se celebra o dia de anos do Pedro. Note-se as marcas de proximidade com o leitor: “Será um tesouro? Estará guardado por monstros? Que enigma para os nossos piratas!”. No que concerne às ilustrações, estas seguem de perto o descrito na narrativa, estabelecendo-se uma relação de simetria. Representam cenários e ações das personagens, fazendo uso de uma técnica que faz lembrar a aguarela, com figuras delimitadas por uma linha que parece feita a lápis de grafite. Enquanto, no primeiro volume, predominam os tons rosa, em *Pedro e o Enigma dos Piratas* (2014) sobressai a cor azul, esta distinção cromática e temática fadas *versus* piratas remete-nos para a diferenciação prevista *a priori* de sexos do potencial recetor.



Figura 422 - *Pedro e o Enigma dos Piratas* (2014), de Jeremy Child.

---

<sup>647</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Pedro-e-o-Enigma-dos-Piratas-Ronne-Randall/a825471>, no dia 30-04-2018.

Escrito por Stephanie Stansbie, *Boa Noite Dorme Bem*<sup>648</sup> (2014), com ilustrações de Anette Heiberg e editado pela EuroImpala, corresponde a um pequeno volume de tamanho reduzido, com um intuito essencialmente pedagógico, como se pode constatar pela indicação presente na contracapa: «Este livro é a melhor forma de reafirmar as rotinas diárias, como é todo o processo de ir para a cama. Para tornar tudo mais divertido, tem pop-ups coloridos!». Na realidade, trata-se de um livro híbrido, de cantos redondos e resistente pois, além de conter *pop-ups*, o leitor pode interagir através da manipulação de pequenas abas que se levantam (*lift-the-flap*) e que ocultam determinados elementos. Trata-se de um álbum narrativo, de título oracional, composto por episódios sucessivos, relativos às rotinas comuns antes de ir dormir, nomeadamente arrumar os brinquedos, tomar banho, vestir o pijama e a leitura de um livro, protagonizadas por um pequeno urso e pelo seu amigo Ringo, que dormirá com ele nessa noite. O discurso breve, de cariz descritivo, é pontuado por interpelações diretas ao leitor, como «Quem saltou para dentro da banheira com um grande splish, splash, splosh?» (note-se, aqui, a presença de vocábulos onomatopaicos). Junto das abas que se podem levantar ou dos elementos *pop-up*, surgem, igualmente, frases do tipo interrogativo que incitam o leitor a descobrir o que se encontra por baixo destes elementos gráficos. Pressupõe-se, portanto, que o recetor infantil interaja e mobilize fisicamente as estratégias adicionadas, por forma a descobrir, por exemplo, onde se encontra a parte de cima do pijama do Ringo, ou a apurar a quantidade existente de determinados elementos, entre outros, jogando, deste modo, com o fator surpresa. Cada ilustração de página dupla dá conta de um novo cenário, relativo ao ambiente da casa, que vai escurecendo a cada virar de página, sendo, deste modo, sugerida a passagem do tempo até ao anoitecer. A componente imagética segue de perto o indicado no texto, centrando-se, sobretudo, na caracterização das personagens e das suas ações, sendo compostas por figuras simplificadas não contornadas, que, por vezes, fazem lembrar a técnica do recorte, construídas com recurso a ferramentas digitais, em cores vivas e maioritariamente sólidas. A tipografia escolhida, composta por letras sem serifa, apresenta alguns vocábulos destacados pelo uso do negrito e/ou por um tamanho superior, sendo difícil perceber qual o critério que norteou essa opção, uma vez que as palavras destacadas não pertencem à mesma classe gramatical, por exemplo, o que torna a leitura do volume algo confusa pela abundância de palavras colocadas em relevo.

---

<sup>648</sup> Segundo a editora contraindicado para menores de 36 meses. Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Boa-Noite-Dorme-Bem-Little-Tiger-Press/a798920>, no dia 01-05-2018.

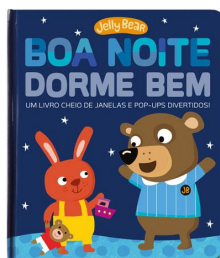


Figura 423 - *Boa Noite Dorme Bem* (2014), de Stephanie Stansbie

Segue-se, agora, a análise de *Estás Pronto, Senhor Croc?*, (2004), de Jo Lodge, um álbum-narrativo de formato reduzido e capa cartonada, de cores atrativas e de acabamento laminado, classificado pela editora como “um livro animado”, pelo facto de o leitor ser convidado a interagir constantemente com o volume “dando-lhe vida”.



Figura 424 – *Estás Pronto, Senhor Croc?*, (2004), de Jo Lodge

A narrativa é inaugurada logo nas páginas habitualmente reservadas às guardas iniciais. É aqui que o discurso visual revela uma casa, no cimo de um terreno verdejante, ao mesmo tempo que, no texto verbal, se questiona «Estás pronto, senhor Croc?», uma expressão constantemente repetida, tornando mais acessível a memorização e o envolvimento dos mais pequenos na leitura. Paralelamente, na página ao lado, simula-se uma espécie de *zoom in* e mostra-se, então, em grande pormenor, uma das janelas que se deduz ser da casa vista anteriormente, por onde se vislumbra o senhor Croc através do cortante que dá corpo aos vidros da janela. Uma vez virada a página, avançamos, de seguida, para o interior da casa. Agora, da mesma janela passa a ver-se o exterior (uma árvore, o sol e uma nuvem). A componente verbal esclarece que o protagonista ainda não está pronto, pois está a vestir as calças azuis. Convida-se, assim, o leitor a ajudar o senhor Croc a vestir-se. Ao longo do volume e passando pelas diversas divisões da casa, o leitor sobe-lhe as calças, desce-lhe a camisola, ajusta o cachecol, etc., ações concretizadas a partir de abas que deve puxar. Cada página dupla dispõe,

igualmente, de uma ilustração que se socorre do recurso gráfico a cortantes que se sobrepõe a uma outra onde está o senhor Croc, funcionando como uma *layer* que confere uma certa profundidade às ilustrações. Além disso, uma das ilustrações faz uso de um papel espelhado que simula um espelho e que permite a integração do leitor na própria narrativa, como se este, realmente, estivesse na sala do protagonista. Já no fim, quando finalmente o senhor Croc já se encontra vestido, o leitor é surpreendido por um divertido *pop-up* que enforma o crocodilo, acionado pelo abrir da página, uma figura que parece querer apanhar o leitor. Ostentando ilustrações muito apelativas e coloridas, que se socorrem de formas planas/bidimensionais e delimitadas a preto, é de assinalar, igualmente, o cuidado na inserção da tipografia de cariz manual que se aproxima do gesto de escrever/riscar. De natureza claramente híbrida, este livro-brinquedo de título oracional, na forma interrogativa, torna possível ao leitor a apreensão lúdica de conceitos temporais como antes e depois, ou espaciais como interior e exterior (pelo recurso a cortante ou espaços perfurados como já mencionado), por exemplo, bem como a aprendizagem de rotinas como o vestir-se (servindo-se de elementos habitualmente usados nos livros *pull-the-tab*). A leitura cooperativa entre texto, imagem e suporte exige constantemente a intervenção física do leitor e esbate de um modo divertido as fronteiras entre realidade e ficção.



Figura 425 - *Estás Pronto, Senhor Croc?* (2004), de Jo Lodge

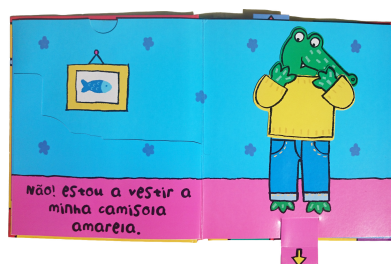


Figura 426 - *Estás Pronto, Senhor Croc?* (2004), de Jo Lodge



Com ilustrações de Ana Bermejo, *Adormece com o Urso Udi*<sup>649</sup> (2014) assume-se como um álbum narrativo, de título oracional, composto por episódios sucessivos, que têm por temática a hora de dormir. Neste o leitor é convidado a animar o livro pelo recurso ao Urso Udi, uma figura em cartão recortado, sendo todo o volume estruturado para uma leitura com abertura das páginas no sentido de baixo para cima, ou seja, a lombada não se encontra na margem esquerda, mas na parte superior do livro, de abertura a 90°, que funciona, deste modo, como uma espécie de “cenário”. Este elemento destacável está preso por um cordel. Assim, o leitor deve ir encaixando o protagonista nas ranhuras presentes a cada dupla página. Esta personagem principal tanto apresenta os olhos abertos, como, no verso, surge de olhos fechados, cabendo ao leitor rodar o Udi e colocá-lo na ranhura com os olhos abertos ou fechados, consoante entender que o mesmo está a dormir ou está acordado. Uma vez colocado na ranhura, faz-se ouvir um som relacionado com determinada personagem ou ação. O volume inicia com o despertar de Udi por um estranho pássaro, que tenciona levá-lo aos seus sonhos. Primeiro, visitam a senhora ouriço, bebendo do seu chocolate quente. Segue-se a aterragem nos tamboretos saltitantes do sapo, a festa do pijama dos monstros, encerrando com um voo até à lua. Acompanhados por uma canção de embalar que se faz ouvir, uma vez colocado o Udi recortado na ranhura. A tipografia, por vezes, parece-nos demasiado pequena e fina, sobretudo quando impressa sobre um fundo escuro. Pensado para tornar a ida para a cama um momento mais divertido e descontraído, esta obra tira partido de um discurso verbo-icónico assente numa relação de simetria. Composta por frases curtas e simples, serve-se, ainda, de figuras simpáticas, como monstros que tocam música, estando mais próximo do objeto de consumo (entretenimento) do que do domínio da literatura para a infância. Assinale-se a presença de expressões como «está ferrado a dormir». As ilustrações seguem de perto o narrado, retratam os cenários, caracterizam as personagens e dão conta dos comportamentos mencionados, sendo compostas por figuras simples arredondadas, facilmente identificáveis, de cores predominantemente sólidas, realizadas com recurso a ferramentas digitais. Ao contrário de outros volumes de temática análoga já analisados neste estudo, neste caso particular, não se trata da enumeração das rotinas habituais da ida para a cama (o banho, o vestir o pijama, ou o lavar os dentes, por exemplo). A distinção deste prende-se antes na valorização do universo onírico relativo ao sonhos, a par da exploração da componente interativa e lúdica do objeto-livro

---

<sup>649</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Adormece-com-o-Urso-Udi-Yoyo-Studios/a1101344>, no dia 01-05-2018.

pelo recurso à figura recortada e destacável do protagonista que o leitor é desafiado a movimentar pelas diversas páginas.



Figura 427 - *Adormece com o Urso Udi* (2014), da Yoyo Books

Editado pelas Edições Girassol, *Mundo das Princesas*<sup>650</sup> (2014), obra ilustrada por Nicola Anderson, corresponde a um álbum narrativo que retrata a visita da princesa Papoila às amigas Princesa Joana e Princesa Bela. A ação inicia com o despertar da protagonista, que, depois, de tomar o pequeno almoço, vai buscar o seu unicórnio Luar ao estábulo. Voando em cima do cavalo, a princesa chega ao palácio das amigas com quem passa a tarde a brincar e faz um piquenique. O volume cartonado e resistente encerra com o adormecer da personagem principal, já deitada no quarto. A capa do volume, além do título nominal, apresenta uma roda giratória/roleta incorporada (no seu interior) sendo parte deste visível por um orifício que o leitor é convidado a manipular, introduzindo desta forma novos elementos na mancha visual. Refira-se que este elemento gráfico não apresenta um manuseamento muito fácil, pois a roleta, por vezes, fica presa, não desliza com a facilidade desejada, sobretudo tratando-se de crianças pequenas. Esta ferramenta é também usada já na primeira página do volume, sendo através desta que o leitor pode fazer surgir nas ilustrações alguns acessórios da Princesa. Existem, igualmente, pedaços de cartão ao longo da obra, que podem ser puxados, revelando/ocultando outros elementos da narrativa, aspetos que surpreendem o leitor (como nos livros *pull-the-tab*), bem como uma aba de papel grande que se pode levantar (*lift-the-flap*), e, ainda, determinados fragmentos na ilustração, impressos com tinta fluorescente. O discurso textual, com uma estrutura breve, simples e linear, distingue-se, pela abundância de interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo, «Podes ajudá-la a encontrar acessórios bonitos para usar?», entre outras, expressões que incitam este agente a manipular as estratégias gráficas adicionadas. Outras vezes, convidam a encontrar determinada quantidade de elementos ou a identificar a forma de

<sup>650</sup> Imagens retiradas de <http://www.girassoledicoes.com/mundo-princesas-p483.html>, no dia 01-05-2018.

alguns objetos ou as suas cores, como, por exemplo, em «Consegues encontrar três maçãs vermelhas?». No que respeita a artifícios de estilo, merece registo o recurso à aliteração «princesa Papoila», à adjectivação e a palavras onomatopaicas. O discurso imagético, composto a partir de uma técnica digital, acompanha o descrito na ação, sendo profusamente ilustrado e colorido. Predominam, pois, os tons de rosa, os brilhos, as flores e as borboletas, bem como as figuras simplificadas e infantilizadas (de ar simpático, com olhos grandes), num estilo comercial/próximo dos desenhos animados, que restringem este objeto gráfico ao mero entretenimento.

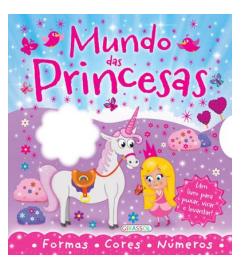


Figura 428 - *Mundo das Princesas* (2014), da Edições Girassol



Figura 429 - *Mundo das Princesas* (2014), da Edições Girassol

Com uma configuração verbo-icónica idêntica à da obra *Mundo das Princesas* (2014), segue-se o álbum narrativo *Magia de Fada*<sup>651</sup>, cujas ilustrações são, igualmente, da responsabilidade de Nicola Anderson. Esta obra, de título nominal, inicia com a apresentação da fada Flora que constata que algo está errado com os seus feitiços. Juntamente com as suas amigas Docelinha e Campânula, a protagonista dirige-se à casa da fada Faisca que a ajuda a desfazer os erros provocados pelos feitiços. O volume encerra com um piquenique, para celebrar o desfecho feliz e em jeito de agradecimento à figura adjuvante, a fada Faisca. O discurso textual repetitivo e infantilizado, notoriamente estereotipado, distingue-se pela abundância de

<sup>651</sup> Imagem retirada de <http://www.girassoledicoes.com/magia-fada-p482.html>, no dia 01-05-2018.

interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo, em «Consegues ver o que aconteceu ao Cachorrinho e ao Coelhoinho?» entre outras, segmentos que incitam o leitor a tirar partido das estratégias gráficas adicionadas, idênticas às do volume anteriormente analisado. Outras vezes, as interpelações ou frases do tipo imperativo motivam o leitor a encontrar determinada quantidade de elementos pelo reconhecimento da forma e/ou das cores de alguns objetos, por exemplo, «Conta seis varinhas mágicas com quadrados cor de laranja», expressão que, aliás, testemunha o intuito pedagógico inerente à publicação. À semelhança do volume anterior, a capa apresenta uma roda giratória incorporada, sendo parte desta roleta visível por um orifício que o leitor é convidado a manipular, introduzindo novos elementos na narrativa. Este mesmo disco é também usado já na primeira página do volume, sendo através deste que o leitor pode fazer surgir um pássaro verde que é explicitamente convidado a encontrar.



Figura 430 - *Magia de Fada* (2014), da Edições Girassol



Figura 431 - *Magia de Fada* (2014), da Edições Girassol

*As Primeiras Cores*<sup>652</sup> (2014) e *Os Primeiros Números*<sup>653</sup> (2014) são dois volumes editados pela EuroImpala de configuração semelhante, que partilham afinidades com o livro de conceitos (Bastos, 1999) e com a tipologia do álbum-portefólio (Ramos, 2011). Estas duas obras didáticas, de títulos nominais, fazem uso de uma roda giratória com um pequeno orifício recortado que, quando manipulada, faz aparecer, dentro deste último, alguns elementos de cores distintas (em

<sup>652</sup> Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/128759/as-primeiras-cores>, no dia 01-05-2018.

<sup>653</sup> Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/128751/os-primeiros-numeros>, no dia 01-05-2018.

*As Primeiras Cores*) ou um algarismo de um a cinco, no caso do segundo volume. Esta roleta é também visível na capa, funcionando de modo semelhante, ou seja, aqui o leitor é incitado a encontrar quatro peixes, por via de uma interpelação direta, como, por exemplo, «Gira a roda. Consegue encontrar 4 peixes?» (em *Os Primeiros Números*), ou a encontrar um objeto com a cor amarela «Gira a roda. O que é amarelo?» (em *As Primeiras Cores*). Além deste mecanismo, são, ainda, usadas abas de grande dimensão, por baixo das quais estão representados alguns elementos com a mesma cor, acompanhados de palavras onomatopaicas que mimetizam o som dos patos, o abanar das folhas das árvores, por exemplo, e de uma frase de cariz informativo, que identifica os elementos em causa ou do tipo interrogativo que questiona o leitor, como, por exemplo, «Gostas de comer morangos vermelhos?» (note-se a presença da adjetivação em todas elas). No caso de *Os Primeiros Números*, cada página esquerda apresenta o algarismo em grande destaque, acompanhado da referência por extenso e da representação visual de alguns elementos em igual quantidade. Já em *As Primeiras Cores*, apresenta-se a referência nominal da cor em grande destaque, seguida de uma frase do tipo interrogativo «Conheces mais coisas amarelas?» (mudando somente a designação da cor), a acompanhar surgem quatro ilustrações, inscritas em círculos com elementos de cor idêntica. Nos dois casos, a componente imagética, bastante colorida e impressa maioritariamente sobre um fundo branco, tira partido de uma reprodução fotográfica objetiva que facilita a identificação e/ou reconhecimento dos elementos ilustrados da parte de leitores mais pequenos.



Figura 432 - *As Primeiras Cores* (2014), da Euroimpala



Figura 433 - *As Primeiras Cores* (2014), da Euroimpala



Figura 434 - *Os Primeiros Números* (2014), da EuroImpala



Figura 435 - *Os Primeiros Números* (2014), da EuroImpala

Com uma configuração, igualmente, singular e misturando características de tipologias distintas, temos agora o volume *A Toda a Velocidade*<sup>654</sup> (2014), da EuroImpala, de título oracional. Com uma encadernação em espiral, todas as páginas desta obra se apresentam recortadas, de acordo com o formato de um volante (cartonado e resistentes), permitindo que o leitor brinque com o livro e mimetize o gesto de conduzir. No centro e perpassando, através de um orifício recortado, cada página até à capa, encontra-se presente um botão amarelo que, uma vez pressionado, faz ouvir sons relacionados com os veículos representados nesta publicação. A componente verbal, sendo bastante concisa, assenta numa ou em duas breves orações de cariz descritivo a cada página onde se faz uma breve caracterização de cada veículo e se dá conta da sua principal função. Com uma configuração verbo-icónica próxima do álbum-catálogo, a componente visual segue de perto o indicado no texto com quem estabelece, aliás, uma ligação simétrica. Cada veículo é apresentado em contexto de uso, como o espaço ou o fundo do mar, por exemplo, em ilustrações de figuras simples, de cores vivas e num estilo próximo dos desenhos animados, notoriamente comercial, realizada com recurso a ferramentas digitais. Trata-se de um objeto gráfico próximo do brinquedo com o qual a criança pode imaginar e imitar a condução dos diferentes veículos elencados.

<sup>654</sup> Trata-se de um volume contraindicado pela editora para menores de trinta e seis meses. Imagens retiradas de <http://www.euroimpalaBooks.com/produtos/154897/a-toda-a-velocidade>, no dia 01-05-2018.



Figura 436 - *A Toda a Velocidade* (2014), da EuroImpala



Figura 437 - *A Toda a Velocidade* (2014), da EuroImpala

Segue-se a coleção «Onde está», da Yoyo Books, composta por quatro títulos nominais, a saber *A Gata Gabri*<sup>655</sup>, *O Cão Caco*, *O Rato Roberto* e *O Urso Uzi*, todos editados em 2014. Ainda que classificados como “livros Toca e Sente”, na verdade, correspondem a livros híbridos. Com efeito, estes servem-se de abas, que se podem levantar ao longo do discurso, em combinação com elementos de texturas distintas que se escondem por baixo destas abas e que convidam os pequenos leitores a interagirem com o livro. Estes pequenos álbuns narrativos, de formato quadrangular, arquitetam-se em torno do jogo das escondidas entre dois actantes animais, objetivo desvendado, desde logo, no *incipit*. Em cada uma destas obras, dá-se conta do percurso encetado pela outra personagem em cenários distintos (na quinta, no interior de uma casa, no jardim ou no jardim zoológico) e na sua busca do protagonista, situações distribuídas por cinco páginas duplas, de arquitetura verbo-icónica simétrica. O seu esconderijo é desvendado no final. Cada virar de página implica uma alteração espacial e a introdução de novos personagens ocultos debaixo de pedaços de papel, jogando, desta forma, com o fator surpresa na leitura. O

<sup>655</sup> Imagens retiradas de <https://www.fnac.pt/Onde-esta-a-Gata-Gabi-Yoyo-Studios/a779996>, no dia 01-05-2018.

discurso verbal, sendo de leitura rápida e fácil, evidencia um tom coloquial<sup>656</sup>, sendo pontuado, ainda, por interpelações diretas ao leitor, como, por exemplo, «Estará a brincar às escondidas no feno?», «Será que o Caco foi tomar chá na casa da sua amiga?» ou «Ei, de quem é aquela cauda?», em *O Cão Caco* (2014), por exemplo. A ilustração, em técnica digital, acompanha o fio condutor da ação, fazendo uso de cores vivas, de formas de perspetiva simplificada e arredondadas, que, apesar de simples, permitem a identificação/nomeação de uma série de objetos. Por último, cremos que a tipografia escolhida pode não ser de fácil leitura para leitores em fase inicial.



Figura 438 - *A Gata Gabi* (2014), da coleção «Onde está», da Yoyo Books



Figura 439 - *A Gata Gabi* (2014), da coleção «Onde está», da Yoyo Books

Da coleção «Amigos Marinhos», analisaremos o volume *Polvo*<sup>657</sup> (2014), uma vez que os títulos *Baleia* (2014), *Caranguejo* (2014) e *Pinguim* (2014) se encontram esgotados. Trata-se de volumes de títulos nominais cartonados, de tamanho reduzido e com cantos redondos. No caso de *Polvo*, o principal elemento distintivo passa pela adição de um pequeno polvo de borracha cor-de-rosa, fixo na última página do livro e visível da capa, pelo facto de todas as páginas se

<sup>656</sup> Assinale-se, ainda, o discurso próximo do leitor no desfecho de *A Gata Gabi* (2014), «Mas, esperem que estranho! Um carrinho que ressona. Será possível?».

<sup>657</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Amigos-Marinhos-Polvo-Varios/a854683>, no dia 01-05-2018.



encontrarem perfuradas por um orifício de configuração semelhante à da silhueta do polvo. Este pequeno polvo imite um som, uma vez pressionado, assemelhando-se a um comum brinquedo de borracha. Como tal, este elemento visual mantém-se fixo em todas as ilustrações de página dupla desta obra, permitindo que o leitor interaja com ele ao longo de toda a leitura. Trata-se de uma narrativa muito curta e simples, distribuída por cinco páginas duplas, que inicia com a apresentação do polvo Hugo e da sua intenção de procurar um tesouro com a ajuda dos amigos. Contudo, os tentáculos do protagonista ficam presos numas algas. Com a ajuda de um cavalo-marinho (personagem adjuvante), o polvo consegue soltar-se encontrando, por fim, o tesouro. A componente visual colorida, produzida a partir da técnica digital, é composta por elementos simplificados que retratam o fundo do mar, apresentando alguns elementos visuais repetidos que apenas variam de posição/distribuição na página ou dimensão, facto que revela pouco investimento na componente imagética, prática corrente, aliás, nas publicações desta casa editorial, como temos vindo a assinalar. A narrativa valoriza conceitos como a amizade e o companheirismo, sendo sustentada por uma relação cooperação entre texto e ilustrações.

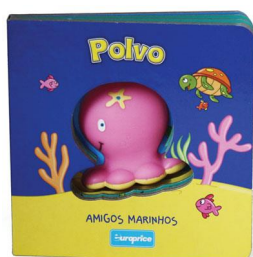


Figura 440 - *Polvo* (2014), da coleção «Amigos Marinhos», da Europrice

*Músicas de Embalar*<sup>658</sup> (2014), editado pelas Edições Girassol, corresponde a um álbum-poético que dá a conhecer, como o título nominal anuncia, algumas canções de embalar. Na margem lateral direita, pode ver-se um conjunto de oito botões que, quando pressionados, fazem ouvir melodias pensadas para acompanhar a leitura do texto verbal e proporcionam um contato com o universo musical. Algumas destas canções apresentam uma referência religiosa como a «oração ao deitar», «oração ao Anjo da guarda», «oração da manhã» e «dorme, dorme». Cada página ostenta uma ilustração cuidada na qual se destaca a figura de um animal pequeno, inscrito em diferentes cenários da natureza. Com ferramentas digitais, recriam-se cenários que

---

<sup>658</sup> De acordo com a editora, contraindicado para crianças menores de três anos. Imagens retiradas de <http://www.girassoledicoes.com/msicas-embalar-p378.html>, no dia 01-05-2018.

fazem lembrar a pintura, em tons suaves e aparência encantadora/idílica. Este volume possui, ainda, quatro separadores distribuídos pelas margens superiores, elementos nos quais se repetem as ilustrações em formato reduzido, permitindo uma consulta mais imediata de determinada canção. O texto presente na contracapa deixa antever esse papel iniciático das canções de embalar: «as canções de embalar estabelecem o primeiro contato das crianças com a música e ficam gravadas na memória por toda a vida. Os sentimentos de amor, ternura e proteção são transmitidos através destas melodias suaves que acalmam os bebês e os levam a um sono sereno e tranquilo». Este livro possui, assim, o propósito de facilitar a ida para a cama. Contudo, a sua dimensão extensa e as singularidades do formato, que procurámos mencionar, reclamam uma mediação adulta bastante próxima.



Figura 441 - *Músicas de Embalar* (2014), das Edições Girassol



Figura 442 - *Músicas de Embalar* (2014), das Edições Girassol

Analisaremos, agora, os volumes *Animais de Estimação*, *Animais Selvagens*, *Na Quinta* e *No Jardim Zoológico*, pertencentes à coleção «Que Som é Este?»<sup>659</sup>, série vinda a lume em 2014, com a chancela da editora belga, agora também a publicar em Portugal, Yoyo Books. As duas primeiras obras apresentam títulos nominais, enquanto as duas últimas ostentam títulos adverbiais. Com uma configuração, igualmente, híbrida, estes álbuns narrativos diferenciam-se pela adição de texturas e de sons incorporados, no abdómen de alguns animais ilustrados. As

<sup>659</sup> Contraindicada pela editora para menores de três anos.

páginas destes livros apresentam-se, ainda, recortadas na margem superior, de acordo com a silhueta dos actantes e do restante cenário, funcionando como separadores, que deixam antever informação e/ou o animal que virá a seguir e favorecem o avanço de hipóteses interpretativas. Arquetizados em cinco duplas páginas e com uma estrutura acumulativa, cada virar de página faz surgir um novo personagem. Note-se que as ilustrações apresentam uma disposição repetida, quer na frente quer no verso, de modo que cada página virada funciona como uma camada que se subtrai ou se soma à viagem narrada e recriada na componente imagética. Consideramos que este grafismo se encontra próximo da estratégia dos livros *lift-the-flap*, pela sua dimensão irregular e diminuta e pelo efeito antes/depois.

*Animais de Estimação* (2014) desenrola-se em torno de um convite para um almoço da parte da Tartaruga Tita e do Cão Cuco. Assim, a cada virar de página, surge um novo animal que se junta ao grupo de amigos (um peixe, um canário, um hámster, uma gata). No final, os animais são surpreendidos, pois, na verdade, trata-se de um piquenique.

Em *Animais Selvagens*<sup>660</sup> (2014), dá-se a conhecer uma viagem planeada pela Zebra Zacarias. A cada virar de página, vai-se juntando mais um personagem a esta pequena jornada, desconhecendo-se o destino, até ao final do volume. A obra encerra com o contentamento dos animais (um leão, um papagaio, um elefante, um macaco e uma serpente), surpreendidos pela Zebra com a chegada a um acampamento.



Figura 443 - *Animais Selvagens* (2014), da coleção «Que Som é Este?», da Yoyo Books

*Na Quinta* (2014), retrata uma pequena viagem de trator, após o convite da parte do Cão Caio e da Vaca Vanda, para a descoberta da surpresa que está no celeiro. Assim, a cada virar de página, surge um novo animal que se junta ao grupo de amigos (uma cabra, um cavalo, uma

---

<sup>660</sup> Imagem retirada de <https://www.fnac.pt/Animais-Selvagens-Yoyo-Studios/a827296>, no dia 03-05-2018.

ovelha e um galo), terminando todos surpreendidos pelo nascimento dos pintainhos da galinha Gina e do galo Guga.

A última obra desta série intitula-se *No Jardim Zoológico* (2014). A ação aí relatada decorre em torno de uma caça ao tesouro. No final, um tigre, um flamingo, um urso e uma foca ficam a saber que, na realidade, se trata de um piquenique organizado pelo gorila Guri e pelo pinguim Pipo. Assinale-se o recurso à aliteração, usada na designação dos actantes, bem como da adjetivação. O discurso verbal assenta essencialmente em diálogos, sendo composto por um vocabulário acessível e marcado pela ausência de artifícios de estilo. No que concerne à componente imagética, estas obras demarcam-se pela abundância de elementos visuais sem linhas de contorno, realizados com recurso a ferramentas digitais e representados numa perspetiva simplificada, que faz uso de cores vivas, planas e contrastantes.



Figura 444 – *No Jardim Zoológico* (2014), da coleção «Que Som é Este?», da Yoyo Books

Em 2014, veio a lume uma edição especial em comemoração do 45º ano de publicação da obra clássica escrita e ilustrada por Eric Carle, que tem por título *A Lagartinha Muito Comilona - Edição Especial*<sup>661</sup>, da responsabilidade da Kalandraka. Esta publicação, de título adjetival, distingue-se por um *design* apelativo, que resulta, em parte, da ilustração singular e mutável presente na capa. Com efeito, devido à técnica de impressão lenticular, o leitor pode assistir, numa fração de segundos, à transformação da figura da lagarta em borboleta, dependendo do seu ponto de vista, que funciona como uma síntese elementar desta narrativa clássica. Dedicada ao ciclo de vida de uma lagarta, este volume aposta, ainda, na apresentação sequencial de um conjunto de páginas de tamanho variável, ascendente e perfuradas, para dar a conhecer o número crescente de alimentos que a lagarta vai comendo, bem como a passagem dos dias da semana. Deste modo, cada alimento ilustrado apresenta-se perfurado por um orifício

---

<sup>661</sup> Imagem retirada de <http://www.kalandraka.com/pt/colecoes/nome-da-colecao/detalhe-do-livro/ver/a-lagartinha-muito-comilona-edicao-especial/>, no dia 03-05-2018.

circular, simulando-se a passagem da lagarta por entre o fruto. Com uma atenção especial dedicada aos componentes materiais, esta obra, de dimensões consideráveis, dá a conhecer, com particular vivacidade a transformação desta espécie. A colagem de papéis pintados, uma técnica distintiva deste criador, dá azo a uma verdadeira explosão de cores, que aliada à relação cooperativa entre texto e imagem (bem como do próprio suporte) faz deste volume um atraente objeto estético.



Figura 445 - *A Lagartinha Muito Comilona - Edição Especial* (2014), de Eric Carle.



## Resumo/Síntese de Capítulo

No termo da análise do *corpus* e da exposição da nossa proposta tipológica, torna-se evidente a complexidade e a diversidade de formas(atos) das publicações que o compõem, aspeto que nos impôs o cruzamento interdisciplinar de matérias, atinentes não apenas aos Estudos Literários, mas também à Ilustração, ao *Design* e à Psicologia do Desenvolvimento. Tornaram-se evidentes a crescente vitalidade de um género sem fronteiras formais, a aposta na ludicidade e na interatividade destas obras e o cariz experimental destes artefactos, maioritariamente traduzidos e de autoria estrangeira. Nota-se, também, que a participação criativa do engenheiro de papel ainda é poucas vezes referenciada.

Assim, os livros-brinquedo que nos propusemos analisar, *a priori* destinados a um público infantil, pelos desafios que vão apresentando ao longo da sua leitura, com interpelações diretas, que incitam ao gesto físico, pela aposta em jogos de descoberta, por formatos sedutores, 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).

Grande parte dos livros-brinquedo analisados diferenciam-se, desde logo, pela forma e/ou materialidade, sendo esta uma das mais relevantes características de ordem peritextual das obras em estudo. Concorrendo para a apreensão semântica da obra, a eleição de determinado formato funciona também como elemento de sedução do leitor, cooperando de modo indelével para a apreciação visual, estética ou sensorial (Rodrigues, 2013). Deste modo, as obras relidas distinguem-se maioritariamente pela aposta em formatos reduzidos (mas não exclusivamente) ou, menos frequentemente, em dimensões superiores optando por formas que convertem os livros em objetos lúdicos tridimensionais, nos quais o leitor pode, até, entrar literalmente, por exemplo.

Um outro elemento predominante reside no recurso, muitas vezes, a cantos redondos, a papel de maior gramagem ou cartonado, mais resistente, ou ao plástico, opções gráficas pensadas para facilitar uma manipulação livre e segura. Note-se que alguns destes objetos são inclusivamente impermeáveis ou laváveis (como os livros de banho, por exemplo).

Com efeito, 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. Frequentemente, 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.

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: 139). Desta forma, por natureza, estas aguçam a curiosidade dos leitores, convidando-os a refletir e a iniciar a leitura. Na verdade, o elemento diferenciador de um livro-brinquedo pode ser, desde logo, visível na capa (mas não necessariamente), com recurso a perfurações ou a ilustrações com recortes, pela inclusão de botões com som, de figuras 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 lenticular ou, ainda, transformar-se ou dar vida ao discurso visual pelo gesto de puxar um determinado elemento. A maioria das obras constantes no *corpus* não revelam grande cuidado na realização das contracapas, incluindo apenas, regra geral, a referência a outros volumes da mesma coleção ou um esclarecimento do propósito desta.

Cumprindo um relevante papel no que à compreensão das personagens, do enredo, do tom, do tema ou do género da publicação e do público-alvo diz respeito, os títulos dos livros merecem uma atenção especial, não apenas no contacto inaugural com uma obra, mas também na criação de expectativas de leitura e interpretação. Sinteticamente, podemos dizer que as obras alvo da nossa atenção dão especial ênfase a títulos nominais, segmentos textuais nos quais se identificam os protagonistas ou o campo lexical a que a publicação se circunscreve (como, por exemplo, *Alfabeto*, *Os Veículos*, *Música*, de entre outros). Outra tendência comum passa pela opção por frases do tipo interrogativo ou exclamativo, antecipando-se frases estruturantes da intriga e/ou interpelando-se diretamente o leitor, levando-o a formular hipóteses de partida. Títulos narrativos ou oracionais, com vocábulos onomatopaicos, adjetivais e preposicionais são, igualmente, comuns, sendo que, nestes casos, se sumaria a essência da narrativa, se faz uma



caracterização da personagem central ou se alude diretamente à natureza material do livro, por exemplo.

Genericamente, nos livros revisitados a relação entre título e ilustração da capa resume-se à apresentação de informação homóloga ou complementar, cingindo-se à representação visual do protagonista ou a um momento central da narrativa, ou, ainda, à identificação do elemento distintivo desse volume (um fantoche, uma roda giratória/roleta, botões sonoros, figuras *pop-up*, entre outros). Já a presença de informação contraditória ou questionadora entre ilustração e título, constantes na capa, não é uma estratégia de eleição nos livros-brinquedo analisados, o que, na verdade, vai ao encontro da relação dialógica verbo-icónica de redundância e de colaboração mais comum, (portanto, menos sugestiva) das obras lidas, e, não raras vezes, bastante limitativa.

Ocupando um lugar de crescente relevo no que à construção semântica diz respeito, as guardas, em tempos vistas como acessórias e inócuas, são a grande maioria das vezes omitidas dos livros dos *corpus*, constituindo espaços físicos nos quais, por exemplo, se inicia a intriga. Noutros casos, estas reúnem informação relativa ao modo particular de leitura de determinada obra. Além disso, por vezes, nas guardas finais, elencam-se todos os conceitos apresentados, como se pode constatar, por exemplo, no livro *Cada Imagem, Uma palavra!* (2014). Assim, nos poucos volumes onde as guardas são valorizadas, estas assumem um papel essencialmente decorativo (de aparência monocromática ou neutra), como no *Livro Clap* (2014), em *No Meu Coração Pequenino* (2014), na coleção «O Meu Mundo Giro», da Yoyo Books, ou, ainda, em *Posso Espreitar a Tua Fralda?* (2016). A título excepcional merece referência a obra *Daqui Ninguém Passa!* (2014), onde o leitor tem oportunidade de identificar os actantes da revolução aí retratada, sendo múltiplas as leituras que se podem retirar destes elementos peritextuais. Poucos são os volumes onde constam, também, o anterosto e o frontispício, sendo que estes ostentam os habituais arranjos editoriais apresentando elementos análogos aos avançados na capa. Talvez por consequência da falta do espaço reservado habitualmente à ficha técnica (o anterosto) ou não, a grande maioria das obras editadas no ano de 2014 não possui qualquer menção à data de publicação, tendo sido apuradas por contacto direto com as principais editoras do mercado livreiro português. Na verdade, trata-se de um fenómeno igualmente frequente nas obras levadas a análise no capítulo dedicado ao nascimento do livro-brinquedo em Portugal, editadas no período do Estado Novo, tal como já tivemos oportunidade de referir,

aspecto que nos levou à consulta permanente do catálogo digital da Biblioteca Nacional neste caso.

As narrativas de grande parte do nosso *corpus* distinguem-se predominantemente por uma estrutura linear. Nestas, as sequências surgem de forma encadeada, seguindo o esquema tradicional ou a ordem temporal dos acontecimentos<sup>662</sup> – situação inicial, peripécias, ponto culminante e desfecho (por norma positivo) – e dentro dos moldes narrativos característicos da literatura de potencial receção infantil, designadamente a concisão, a brevidade e a simplicidade discursiva e a opção por um número contido de personagens. Iniciadas muitas vezes pela fórmula hipercodificada “Era uma vez...” (como em *Capuchinho Vermelho com Pop-ups* (2014), por exemplo), mas também pelo recurso à saudação direta ao leitor “Olá” seguida da autocaraterização das personagens centrais (como sucede na coleção «O meu Mundo Giro». De modo também assíduo, a ação pode dar a conhecer, logo no começo, um problema, de que são exemplo os volumes *O Leão Preguiçoso*<sup>663</sup> (2014), da coleção «Histórias de Animais», ou *As Fadas e o Concurso de Bolos* (2014). Noutros casos, o *incipit* elege o espaço e o tempo em que decorre a diegese.

De um modo geral, os textos visuais destas publicações, não raras vezes de página dupla, baseiam-se em desenhos simples, caracterizados pela profusão imagética e cromática, por uma representação tipificada, estática e comercial que, longe de apelar à sensibilidade estética e à capacidade emotiva e imaginativa do leitor, se limitam antes a uma relação de simetria ou, mesmo, de redundância com o discurso verbal, dentro de uma visão única e limitada em possibilidades interpretativas<sup>664</sup>. As composições plásticas são maioritariamente realizadas com recurso a ferramentas digitais mas também a fotografias coloridas, de fácil reconhecimento. São vários os casos onde abundam elementos decorativos como borboletas, flores, ou aplicações de verniz com brilhantes, tendo em vista uma sedução imediatista do leitor.

Em casos mais pontuais, assiste-se à exploração de composições mais complexas e expressivas, com recurso a jogos de contraste, a elementos ocultos e a planos e perspetivas distintos, em complementaridade ou em cruzamento com a componente verbal, acrescentando pormenores a esta última, tornando, assim, estes volumes permeáveis a múltiplas

---

<sup>662</sup> Por vezes, a passagem do tempo atem-se à leitura da componente visual onde estão presentes relógios, representações do dia e da noite, por exemplo.

<sup>663</sup> «O Sol nasceu na selva e os animais acordaram. Começou a época de caça. O rei da selva, o leão Xavier, ainda estava a dormir. Os animais estavam incomodados. Quem os protegeria se os caçadores os atacassem?»

<sup>664</sup> Contudo, no que à ilustração diz respeito, a tendência atual passa pela aposta na apresentação de discursos alternativos ou complementares, isto porque como explica a reconhecida ilustradora de livros Sara Fanelli, numa entrevista inscrita no volume *Fundamentos da Ilustração* (2009) «se o texto é bom, é melhor deixar que as palavras descrevam e sugiram a imagem para o leitor, e criar uma ilustração que mostre um detalhe menos óbvio, ou que dê uma perspetiva visual inesperada ao texto» (Fanelli, s/d *apud* Zeegen, 2009: 95).

interpretações, inclusivamente pela presença de marcas de intertextualidade e pela realização de antecipações com base nas pistas presentes nas imagens, interrogando o leitor, provocando-lhe, por vezes, o riso. Neste caso particular, trata-se de obras que se aproximam da atual exuberância criativa da edição para a infância, apontada por Carina Rodrigues (2013), a qual por via da assimilação de correntes artísticas contemporâneas tem vindo a sobressair pela «( ... ) liberdade de formatos e de configurações, a opção por técnicas plásticas originais (*e.g.* o recurso à textura, à fotografia, o aproveitamento de materiais recicláveis), não raro ao serviço de sugestões de perspectiva, movimento e dinamismo, o jogo de sentidos entre os mais variados elementos paratextuais, incluindo o distintivo trabalho ao nível da tipografia e do *lettering* (... )» (Rodrigues, 2013: 63).

No caso dos álbuns narrativos, prevalece a apresentação de um espaço físico próximo da realidade, onde sobressaem personagens infantis (de caracterização simples, inscritas em cenários familiares, onde se recriam situações do dia a dia), animais ou objetos antropomórficos, ou não, e, com menos frequência, personagens fantásticas (contos de fadas). Impera, quase sempre, uma narração heterodiegética, que segue de perto o esquema tradicional e de final fechado e positivo. Observam-se, ainda, mas em menor número, narrativas de estruturas de episódios sucessivos ou de estrutura paralela, colocando-se, lado a lado, ações distintas. Desta forma, as construções ficcionais variam entre a apresentação de espaços interiores, relativos ao universo familiar e às suas rotinas, aos comportamentos da infância e às suas relações com os outros (casa, escola, centro comercial, consultório médico, por exemplo), ou ao universo do fantástico (como o castelo), e os espaços exteriores, nomeadamente ambientes citadinos, mas mais frequentemente, rurais (quintas) e naturais (parques, espaços ao ar livre e/ou selvagens, praias, meios aquáticos).

Com evidentes discrepâncias no que à qualidade estética diz respeito, uma parte significativa das publicações revistas não ostenta efeitos estilísticos ou figuras de retórica dignos de nota, limitando-se, por exemplo, à repetição, à adjetivação, a frequentes onomatopeias, à aliteração (na referência nominal das personagens, por vezes coincidente com o título da própria publicação), por exemplo, bem como, ainda que com menos assiduidade, à metáfora, à antítese, à comparação, à ironia ou à exploração do sentido cómico com recurso à ironia. Trata-se de versões resumidas, assentes em breves descrições adocicadas, com um discurso pobre (por vezes, com erros ortográficos), simplista e infantilizado (veja-se a presença de 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 para quem as alterações observadas em diversas adaptações atuais encontram legitimação no entendimento que as editoras têm da criança e da infância que redundam na «necessidade de rever os aspetos relativos ao tom, à caracterização, aos acontecimentos impróprios e às normas sociais» (Shavit, 2003: 52).

Com grande frequência as obras observadas aproximam-se da tipologia do álbum-catálogo (Ramos, 2011), dando a conhecer situações-cena mais ou menos autónomas. Nestas, propõem-se a descoberta das rotinas do dia a dia (como o vestir, o banho, o comer, por exemplo, por vezes, tendo como estratégia a sobreposição do tema do livro e do seu uso, configurando a estratégia *mise en abîme*) ou a diversidade animal ou, mesmo, a música, encerrando um propósito maioritariamente educativo ou informativo. Não raras vezes, estes arquitetam-se com base no esquema pergunta-resposta, sendo o leitor convidado a agir sobre o livro.

Dentro de uma perspetiva, igualmente, pragmática ou objetiva de veiculação de conteúdos e, de um modo mais particular, de «conquista dos mecanismos de nomeação do mundo» (Bastos, 1999: 252) são vários os livros de conceitos, como, por exemplo, os livros-alfabeto (essenciais para a aquisição precoce de competências de literacia) ou os numerários, entre outros, pertencentes a um campo lexical delimitado (cores, formas, aspetos da natureza, animais, os opostos, os veículos, as horas ou as profissões), em certos casos decorrentes diretamente de textos literários considerados clássicos, onde se elencam personagens e cenário amplamente conhecidos, pensados para atividades de identificação e de nomeação (Ramos e Silva, 2014).

Merecem, também, registo aquelas obras nas quais se presente uma intenção estética, além de uma visão educativa ou pragmática, sendo que uma não invalida a outra, «compondo-se numa espécie de entre-caminho no qual se cruzam o educativo e o literário» (Silva, 2017: 44), aspeto, aliás, anteriormente apontado por Sara Reis da Silva, a respeito dos livros informativos para pré-leitores.

Constatou-se, de igual modo, a existência de algumas coleções dedicadas ao género fabulístico, de intuito deliberadamente moralista, consubstanciadas, por exemplo, em duas coleções de livros-puzzle, e, em número inferior, a materialização em álbuns poéticos e em narrativas visuais (sem texto).

As estratégias gráficas e/ou visuais das obras relidas servem-se, a par, na grande maioria das vezes, de interpelações diretas ao leitor, questionam os limites entre ficção e realidade (por exemplo, pelo uso de papel espelhado, de entre outros), introduzem o fator surpresa, dando azo à criação de expectativas e a ritmos distintos de leitura. Todavia, não deixa de ser curioso que as criações mais elementares<sup>665</sup> no que à materialidade diz respeito (referimos, aqui, mais propriamente, aos livros-acordeão e aos livros-brinquedo convencionais analisados) sejam aquelas que, na verdade, apresentam uma relação simbiótica mais forte e põem à prova a competência leitora dos seus recetores. Com efeito, a utilização de cortantes especiais ou a aposta em outros acabamentos como o cunho (quando a imagem se eleva acima do papel) ou o relevo (ou contracunho, quando sucede o oposto), em aplicações de verniz localizado por cima, por exemplo, ou ainda a adição de estruturas tridimensionais implicam custos extra aos quais as editoras nacionais nem sempre conseguem fazer face.

Nestes, proliferam um maior número de elementos não-ditos e de ambiguidades, exigindo dos seus leitores o cruzamento de informação visual, material e textual (ou, mesmo, intertextual), proporcionando estas obras uma receção dual. Como tal, as componentes material, visual e textual relacionam-se intrinsecamente, isto porque, como defende o prestigiado designer Paul Rand, em conversa com Michael Kroeger, num volume organizado por este último «tudo é relativo. Design é relação» (Kroeger, 2010: 32).

No que à morfologia dos livros e aos mecanismos da engenharia de papel diz respeito, tornou-se clara a predominância de livros-puzzle e/ou de peças destacáveis. Já em número bastante menor, também são de assinalar as obras de natureza híbrida e os livros *mix-and-match*. Contudo, na maioria dos casos, a aposta num *design* diferenciado limita-se ao apelo a uma dimensão emocional do livro como se de um brinquedo se tratasse (objeto de consumo/entretenimento), resultando em objetos pouco ousados, limitados em termos de técnicas plásticas e de composição visual, na verdade, muito assente em ilustrações enfadonhas, presas a conteúdos educativos.

Em termos ideotemáticos, observa-se em menor grau a crítica à realidade vigente, o elogio à diferença, à partilha e à tolerância, à amizade, ao trabalho ou a apresentação humorística do universo da infância. Assim, prevalecem, sobretudo, a ficcionalização de comportamentos associados ao real quotidiano, designadamente a rotinas escolares ou

---

<sup>665</sup> A este respeito recorde-se parte de uma conversa de Paul Rand onde o mesmo fala da necessidade de depuração da informação «o processo do design vai da complexidade à simplicidade» (Kroeger, 2010: 56) apresentando como exemplo ilustrativo mais adiante «acho que Picasso disse que a pintura é um processo de eliminação, isto é, você precisa escolher algo para eliminar. Esse é um dos motivos pelos quais nós começamos com coisas muito complexas. Mas no final o produto deve ser simples. E isso é difícil para qualquer um!» (*idem, ibidem*).

familiares, por exemplo, facilmente identificáveis, protagonizadas por personagens infantis ou animais. Predominam 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.

No entanto, os livros-brinquedo desafiam, de facto, os mais pequenos em termos de leitura e de manipulação e, por via da presença de uma composição visual dominante<sup>666</sup>, ou, por vezes, exclusiva, torna-se também possível a aproximação de leitores que ainda não dominam o código linguístico<sup>667</sup> (Ramos e Silva, 2014). Sempre com uma boa dose de diversão, propõem-se novos olhares sob a perspetiva do livro, sugerindo-se uma aproximação que pode ir mais além da relação tradicional do leitor com este objeto, pelo recurso a jogos sinestésicos decorrentes da exploração de sentidos ao serviço da imaginação, capaz do fomento de uma competência de leitura plural. Assim, genericamente, podemos afirmar que estas obras apresentam uma série de aspetos físicos ou materiais diferenciadores. Quando se distinguem pela qualidade verbo-icónica e gráfica, são capazes de estimular a imaginação, a concentração, a sensorialidade, o desenvolvimento da coordenação motora, o contacto informal e lúdico com o livro, bem como «a procura por respostas, a sensibilização tátil-visual-sonora-olfativa, a curiosidade por temas, a comparação de resultados, a percepção de partes e do todo, o entendimento de continuidade e sequência, etc.» (Paiva, 2013: 621). A par destes aspetos, são, ainda, de enumerar o reconhecimento de estruturas narrativas discursivas, bem como de categorias da narrativa, como personagens, espaço e ação, por exemplo, a aquisição das noções de ordenação temporal e as de causa e efeito, o alargamento do conhecimento do mundo factual, da tradição literária e de si mesmo (pela tematização de emoções, de temores da infância, por exemplo), a aproximação do leitor a técnicas, linguagens e modos de representação distintos, contribuindo, desta forma, para a sua educação visual. De facto, por vezes, as composições estéticas de alguns livros-objeto podem permitir um contacto com a arte, como se o próprio livro fosse uma pequena galeria de arte.

---

<sup>666</sup> Recorde-se, a título exemplificativo, que, em 1949, Bruno Munari dá início à sua série *Libri Illeggibili*, um conjunto de volumes marcados pela ausência de texto verbal. Trata-se de obras que têm por intuito dar a refletir ao leitor se «it's possible to use the materials that make up a book (excluding the text) as a visual language... Or can the book as object communicate something independently of the printed words?» (Munari, 1981 *apud* Beckett, 2012: 39). Estes volumes “leaving readers free to construct their own narrative» (Beckett, 2012: 40).

<sup>667</sup> Tal como defendido por Ana Paula Mathias de Paiva, «a criança, brincando, começa a agir, vê para além do que as coisas são. Consegue transformar uma coisa em outra pelo faz de conta, pelo imaginar. Um livro lúdico e interativo, semelhante ao brinquedo, pode ser introdutório a sensações, conhecimentos, entendimentos. Em sua roupagem alegre e objetual, um livro pode ser um convite à brincadeira e ao mundo da imaginação» (Paiva, 2013: 407).

## REFLEXÕES FINAIS

Terminado o estudo que nos propusemos levar a efeito, torna-se, então, necessário registar algumas conclusões, tecer algumas considerações finais e, finalmente, apontar outros possíveis caminhos de investigação.

Globalmente, cremos ter atingido os objetivos traçados para este trabalho investigativo, recorrendo à metodologia estabelecida, isto é, por via de uma perspetiva historicista e de uma análise verbo-icónica do *corpus* textual. Em termos genéricos, realizámos uma revisão/descrição da cultura lúdica e dos aspetos distintivos do livro-brinquedo, contextualizando-o, e dando a conhecer as suas tendências atuais. Neste primeiro momento, pudemos concluir acerca do forte investimento e do interesse atual (mais ou menos explicitamente mercantil) em publicar livros-brinquedo, reconhecendo as suas múltiplas potencialidades na formação da criança/do leitor infantil. Num segundo momento, procedemos à revisitação dos momentos fundamentais da História do livro-brinquedo, dando a conhecer alguns volumes que podemos intitular de pioneiros neste âmbito em Portugal e ainda alguns exemplos do domínio internacional. Nesta secção, salientámos a importante iniciativa da Editorial Majora e procurámos, ainda, recorrer a exemplos de outras editoras internacionais, nomeadamente alemãs e inglesas, que investiram, igualmente, em composições gráficas muito originais, por exemplo, logo no século XVIII. Seguidamente, analisámos um conjunto de obras, inscritas no domínio em causa, vindas a lume no ano de 2014, no contexto nacional, bem como de outros objetos com características, afins que se mostraram também pertinentes. Apresentámos também uma proposta de classificação tipológica, a partir das características dominantes e das tendências recentes.

Sucintamente, a nossa aproximação ao mundo da cultura lúdica tornou evidente a permeabilidade e a multiplicidade de significados que norteiam os conceitos de jogo, de brinquedo e de brincadeira. Por via da apresentação das principais características do jogo e da brincadeira, pudemos destacar a espontaneidade, a liberdade/flexibilidade, a incerteza, a ficcionalidade/representatividade, o efeito positivo/prazeroso, o caráter improdutivo e o papel predominante da criança como elementos distintivos no processo de jogar e de brincar e, ainda, alertar para o reconhecimento de ambos como ferramenta de aprendizagem.

A revisitação de alguns dos momentos fundamentais da História do livro-objeto, estruturada a partir de um trabalho de leitura crítica dos estudos de Jean-Charles Trebbi (2012), Gaëlle Pelachaud (2010; 2016), Marta Sánchez (2015) e Trish Phillips e Ann Montanaro (2011), no domínio internacional, tornou claro que a transposição da bidimensionalidade do papel e a

exploração da componente interativa goza já de uma longa tradição, não sendo, portanto, fruto de uma tendência consumista contemporânea. Se, durante um longo período, dirigidos a um público adulto, com um propósito, essencialmente, educativo, a partir do século XVIII, começam a surgir os primeiros livros interativos para crianças, ainda que não pressupondo, de imediato, uma manipulação livre e autónoma (condição apenas observável, como vimos, a partir do século XX). Escrita em paralelo com a História do livro convencional, estas obras criativas e experimentais foram jogando e continuam a jogar com e contra a tradição, na busca por novas formas de 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, mereceu registo o pioneirismo de certas casas editoriais, como a Majora ou a Agência Portuguesa de Revistas, na exploração de formatos atraentes, distantes do livro tradicional para a infância, empresas que apostaram na interatividade e no envolvimento lúdico e físico do leitor. Note-se, no entanto, que fixados numa visão instrumentalizada da literatura para a infância e na veiculação de ideais próprios de um quadro histórico-político muito particular, testemunhando, na verdade, uma atitude conservadora, as editoras em causa acabaram por publicar obras esteticamente pouco exigentes. Não obstante, a verdade é que, no contexto em que estas casas editoriais laboraram, um contexto marcado 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.

As achegas que registámos para uma definição do livro-brinquedo e para uma contextualização no domínio da literatura para a infância tornaram possível concluir que se tem observado uma vitalidade editorial, essencialmente, no que concerne à condição anatómica, morfológica ou material do objeto livro. Assim, importa sublinhar o crescente experimentalismo e o investimento gráfico notórios em determinadas obras potencialmente dirigidas aos leitores mais novos recentemente publicadas. Por via deste processo de metamorfose ou, se preferirmos, de uma certa adulteração da configuração formal e mais comum do livro, questionam-se os limites deste e a rigidez da leitura, tornando-se evidente que o livro-álbum em geral e o livro-brinquedo em particular têm vindo a assumir-se como um artefato deliberadamente interativo e/ou sensorial. Outro aspeto significativo desta tendência inovadora, alicerçada na valorização do *design* e da dimensão física/experimental do livro (Ramos, 2017;



Paiva, 2013), enquanto objeto orgânico (Pelachaud, 2010), aberto a outras artes e permeável a influências do universo do consumo (*merchandising*, do brinquedo), é a dimensão emocional e participativa subjacente a este tipo de edição. Com efeito, a vitalidade física destes volumes tornou possível a emancipação do leitor, fazendo deste um agente ativo, visto como uma espécie de apreciador, jogador, utilizador, protagonista, cocriador no processo de leitura. A vasta variedade e o inerente hibridismo que define estes objetos estéticos dificultam a sua catalogação e dão azo a uma certa hesitação terminológica, aspetos que, em última instância, têm determinado, de igual modo, o afastamento do domínio dos estudos literários.

Outro aspeto que importa reiterar é que nem todos os livros-brinquedo gozam da mesma qualidade literária/estética. Muitas das obras analisadas consistem em reescritas e/ou readaptações paupérrimas ou traduções simplistas, que priorizam o óbvio. Resultam, pois, em objetos de consumo ou brinquedos descartáveis, de produção massificada, sendo, portanto, pouco sugestivas ou enriquecedoras do ponto de vista da receção.

Como reiteradamente registámos, o livro-brinquedo distingue-se como 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. Precisamente por tais particularidades lúdicas, ou se preferirmos de *enjoyment* (Paiva, 2013), estes livros podem funcionar, tal como procurámos esclarecer, como catalisadores de uma interação cooperativa/coletiva entre o leitor adulto e o leitor infantil (tal como um brinquedo). Além do mais, o desafio constante 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. Não é de estranhar, portanto, o interesse temático destes volumes pela dimensão educativa, de aprendizagem dos primeiros conceitos, por exemplo, funcionando nestes casos como instrumentos pedagógicos, ou, ainda, ao serviço de uma educação imagética, de entre outros propósitos didáticos igualmente observáveis, dado que neste a leitura e/ou apreensão se processa de modo ativo, envolvente ou participativo, condição essencial no processo de aprendizagem. Recorde-se que, tal como procurámos demonstrar, nos primeiros anos, o livro deve ser entendido como um brinquedo (Gomes, 1996; Ramos e Silva, 2014), antevendo-se, por conseguinte, um manuseio livre, intuitivo, experimental<sup>668</sup>, próximo, afetuoso, divertido deste objeto por parte das crianças mais pequenas. Neste âmbito, consideramos importante deixar registado que, pelo facto de o livro-brinquedo oferecer modos/géneros textuais

---

<sup>668</sup> Com efeito, «a criança deve manusear o objeto livro por meio de ações, tateando-o, levantando hipóteses e fazendo previsões de/na/pela leitura literária, para ir formando sua identidade como leitora» (Ramos *et. al.*, 2018: 109).

diversificados, de comportar temáticas de interesse dos pré-leitores e leitores iniciais, bem como pela sua natureza eminentemente material e lúdica, este objeto pode assumir-se como um instrumento indutor de conhecimento veiculado informalmente, um estímulo à descoberta e à curiosidade, à autonomia, contribuindo, concludentemente para a criação de uma representação positiva do livro e da leitura. A aparente ligeireza destes livros-brinquedo torna possível a desformalização do ato de leitura, o empoderamento e autonomização dos seus leitores (agentes ativos e particularmente próximos do objeto livro) e, não raras vezes, a assimilação de conceitos e das primeiras aprendizagens por parte do bebé ou de crianças mais pequenas, de modo lúdico, descomprometido, ativo e envolvente.

Por conseguinte, para Marta Sánchez (2015), os livros compostos por estratégias gráficas bidimensionais (*novelty books*) encontram-se, potencialmente, dirigidos a menores de três anos de idade, sendo que «los que más abundan para primeros lectores son los de solapas y algunos de lengüetas, éstas muchas veces a modo de agujeros troquelados em páginas todavía de cartón, para que el niño pueda meter el dedo y tirar o empujar de forma más fácil que coger una lengüeta consistente em uma tira de papel. Los niños de estas edades realmente no tienen mucha precisión ni capacidade de presión o de pinza em los dedos, y les es más difícil coger una lengüeta normal, por eso para primeros lectores son mejores libros sólidos de cartone, com texturas y solapas muy grandes que escondan algún motivo a descubrir» (Sánchez, 2015: 248-249).

No decurso da nossa pesquisa, foram emergindo novos pontos de reflexão inexequíveis de examinar com a desejável profundidade. São exemplos disso a problematizações de questões como a análise comparativa entre livros-brinquedo impressos e adaptações digitais interativas, por exemplo, ou, ainda, uma abordagem exaustiva e, até, comparativa, de obras da responsabilidade da Agência Portuguesa de Revistas e da Editorial Infantil Majora, em particular de autores e artistas como Gabriel Ferrão, Laura Costa, César Abbott, Costa Barreto. Com efeito, estes são tópicos cuja abordagem, em investigações futuras, poderão vir a ser versados ou valorizados.

A principal dificuldade no que concerne à materialização deste nosso estudo prendeu-se com o acesso à consulta de determinadas obras, o que implicou um demorado e minucioso trabalho de pesquisa, por forma a abarcar o maior número de tipologias/variações de livros-brinquedo. Outro constrangimento que tivemos de enfrentar, durante a concretização deste estudo, consistiu na existência muito reduzida de investigação ou matéria teórica. O nosso

intento de contribuir de modo abrangente para a caracterização do livro-brinquedo, avançando com uma multiplicidade de aspetos, bem como a considerável extensão da nossa amostra e o vasto universo de livros-brinquedo, talvez possam ter feito com que, em determinados pontos, não tivéssemos concretizado uma abordagem tão aprofundada como pretendíamos.

Por conseguinte, o percurso reflexivo que, agora, concluímos, longe de se encontrar terminado, procurou confirmar a existência de um universo plural e vasto, composto por obras com características singulares e arquitetado sobre uma configuração complexa, pouco estudado em termos académicos, mas manifestamente desafiante. A sua crescente efervescência criativa por certo irá instigar outras reflexões ou análises, que, cremos, irão atestar o papel significativo destes livros não apenas no universo do livro e da literatura para a infância, mas também na formação de leitores.



## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia Passiva

#### Sobre cultura lúdica

- ALMEIDA, P. (1998). *Educação Lúdica. Técnicas e Jogos Pedagógicos*. (9ª ed.) São Paulo: Edições Loyola.
- ANJOS, C.; MOREIRA, J. A. & SOLANO, J. (1997). *O Brinquedo em Portugal: Coleções de Carlos Anjos e João Arbués Moreira – 100 Anos do Brinquedo Português*. Porto: Livraria Civilização.
- BARANITA, I. (2012). *A Importância do Jogo no Desenvolvimento da Criança*. Mestrado em Ciências da Educação na especialidade da Educação Especial e Domínio Cognitivo e Motor. Escola Superior de Educação Almeida Garrett: Lisboa. Disponível em [www.saosebastiao.sp.gov.br/ef/pages/Corpo/Habilidades/leituras/a1.pdf](http://www.saosebastiao.sp.gov.br/ef/pages/Corpo/Habilidades/leituras/a1.pdf) [acedido a 29-12-2016].
- BRAZELTON, T. e SPARROW, J. (2008) (4ª ed.). *A Criança dos 3 aos 6 Anos. O Desenvolvimento Emocional e do Comportamento*. Lisboa: Editorial Presença.
- BROUGÈRE, G. (1998a). “A Criança e a Cultura Lúdica”. *Revista da Faculdade de Educação*, 24(2), pp. 103-116. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-25551998000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000200007) [acedido a 29dez2016].
- BROUGÈRE, G. (1998b). “A Criança e a Cultura Lúdica”. KISHIMOTO, Tizuko Morchida (org.) (1998). *O Brincar e suas Teorias*. São Paulo: Pioneira, pp. 19-32.
- BROUGÈRE, G. (1998c). *Jogo e Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- CAETANO, R. (2004). *Identificação e Análise das Práticas Lúdicas e Recreativas em Idosos. Jogos, Brinquedos e Brincadeiras nos nossos Avôs: um Estudo do Género*. Universidade de Coimbra: Faculdade de ciências do desporto e educação física – Coimbra. Disponível em, <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/17563> [acedido a 29dez2016].
- CARDOSO, M. (2012). *Criando Contextos de Qualidade em Creche: Ludicidade e Aprendizagem*. Tese de doutoramento em Estudos da Criança (especialização em Metodologia e Supervisão em Educação de Infância). Instituto de Educação. Universidade do Minho: Braga. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/19748> [acedido a 23jan2017].
- CHATEAU, J. (1975). *A Criança e o Jogo*. (2ª ed.). Coimbra: Atlântida Editora.
- CINTRA, R.; PROENÇA, M. e JESUINO, M. (2010). “A Historicidade do Lúdico na Abordagem Histórico-cultural de Vigotski”. *Revista Rascunhos Culturais*. V.1, nº 2, pp. 225-238.
- CONDESSA, I. (2009) (org.). *(Re)Aprender a Brincar. Da Especificidade à Diversidade*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- CORDAZZO, S. e VIEIRA, M. (2007). “A Brincadeira e suas Implicações nos Processos de Aprendizagem e de Desenvolvimento”. *Estudos e pesquisas em psicologia*, UERJ, RJ, v.7, nº 1, pp. 92-104. Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v7n1/artigos/pdf/v7n1a09.pdf> [Acedido a 06dez2016].
- CORDERO, C. (s/d). “La Importancia del Juego y los Juguetes para el Desarrollo Integral de los Niños/as de Educación Infantil”. *Autodidacta*. Revista de educación en Extremadura (s/d),

[http://www.anpebadajoz.es/autodidacta/autodidacta\\_archivoS/Numero\\_9\\_archivos/c\\_p\\_corde ro.pdf](http://www.anpebadajoz.es/autodidacta/autodidacta_archivoS/Numero_9_archivos/c_p_corde ro.pdf).

COSTA e SILVA, C. (2014). *O Jogo de Faz de Conta como Oportunidade de Aprendizagem: o Papel do Espaço e dos Materiais*. Tese de Mestrado em educação pré-escolar. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho. Disponível em [repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35907](http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35907) [acedido em 27julh2018].

COSTA, S. (2012/2013). *Ludicidade e Desenvolvimento Cognitivo. Uma Relação Necessária em Alunos com Dificuldades de Aprendizagem*. Tese de mestrado em Ciências da educação. Escola superior de educação Paula Frassinetti, Porto, disponível em [repositorio.esepf.pt/bitstream/20.500.11796/2171/1/DISSERTAÇÃO.pdf](http://repositorio.esepf.pt/bitstream/20.500.11796/2171/1/DISSERTAÇÃO.pdf), [acedido a 29out2018].

COUTINHO, A. (2013). “Os Bebês e a Brincadeira: Questões para Pensar a Docência”. *Da Investigação às Práticas*, 4(1), pp. 31-47. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3421/1/Os%20beb%C3%AAs%20e%20a%20brinca deira.pdf> [acedido a 06dez2016].

CUNHA, M. (2013). *O Lúdico na Perspectiva Educativa*. Tese de Mestrado em Estudos da Criança. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/28909> [acedido em 5agost2018].

D'ÁVILA, C. (2006). “Eclipse do Lúdico”. *Revista da FAEBA – Educação e contemporaneidade*, Salvador, v. 15, n. 25, pp. 15-25, jan./jun., 2006.

D'EÇA, T. (2016). “Brinquedo Construído por Artesão”. *Brinquedo Português Exposição*. S/L: Museu dos Biscainhos.

DUARTE, J. (2009). *O Jogo e a Criança. Estudo de Caso*. Mestrado em ciências da Educação Supervisão Pedagógica. Escola Superior de Educação João de Deus: Lisboa. Disponível em <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/2296/1/Jos%C3%A9Duarte.pdf> [acedido a 16jan2017].

FANTIN, M. (2000). *No Mundo da Brincadeira: Jogo, Brinquedo e Cultura na Educação Infantil*. Florianópolis: Cidade futura.

FERLAND, F. (2006a). *O Desenvolvimento da Criança no Dia-a-dia. Do Berço até à Escola Primária*. Lisboa: Climepsi Editores.

FERLAND, F. (2006b). *Vamos Brincar? Na Infância e ao Longo da Vida*. Lisboa: Climepsi Editores.

FERLAND, F. (2011). *El Niño y el jJuego*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

FERLAND, F. (2012). *Jugamos? El Juego con Niñas y Niños de 0 a 6 años*. Madrid: Narcea.

FERREIRA, D. (2009). *O Brincar, o Brinquedo e a Interação Lúdica com Crianças no Período Escolar: Estudo com um Grupo de Díades Mãe-filho*. Tese de Mestrado em Psicologia, com especialização em Psicologia Clínica e da Saúde. Faculdades de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Fernando Pessoa: Porto. Disponível em [http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1596/1/dm\\_danielaferreira.pdf](http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1596/1/dm_danielaferreira.pdf) [acedido a 06jan2016].

GARVEY, C. (1975). *El Juego Infantil*. Madrid: Morata.

HUIZINGA, J. (1987). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza-Emecé.

HUIZINGA, J. (2003). *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70.

KISHIMOTO, T. (1998). “Jogo, Brinquedo e Brincadeira”. KISHIMOTO, Tizuko (1998). *O Jogo e a Educação Infantil*. (2ªed). São Paulo: Pioneira.

KISHIMOTO, T. (2000). “O Jogo e a Educação Infantil”. KISHIMOTO, Tizuko (org.) (2000). *Jogo, Brinquedo, Brincadeira e a Educação*. (4ª ed.). São Paulo: Cortez, pp. 13-43.

KISHIMOTO, T. (org.) (1998). *O Brincar e suas Teorias*. São Paulo: Pioneira.

- KISHIMOTO, T. (s/d). "O Jogo e a Educação Infantil". *Perspectiva*. Florianópolis, UFSC/CED, NUP, nº 22, pp. 105-128. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspetiva/article/viewFile/10745/10260>. Acedido a 20dez2016].
- KLEIN, F. (2016). *O Lúdico como Forma de Resgatar o Gosto pelo Aprender*. Trabalho de conclusão do Curso de Graduação em Ciências Biológicas Licenciatura. Universidade Federal da Fronteira Sul, Cerro Largo/RS, disponível em <https://rd.uffs.edu.br/bitstream/prefix/359/1/KLEIN%20.pdf>, [acedido a 29out2018].
- LEITÃO, M. (2013). *Brincar, Aprendizagem e Desenvolvimento em Jardim-de-infância*. Relatório de Estágio De Mestrado em Educação Pré-escolar e Ensino do 1º Ciclo do Ensino Básico. Aveiro: Departamento de Educação da Universidade de Aveiro. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/12409/1/Tese.pdf> [acedido em 5agost2018].
- MANSON, M. (2002). *História do Brinquedo e do Jogo. Brincar através dos Tempos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- MEIRA, A. (2003). "Benjamin, os Brinquedos e a Infância Contemporânea". *Psicologia & Sociedade*, 15 (2), pp. 74-87; jul./dez. 2003. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822003000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822003000200006) [acedido a 06dez2016].
- NASCIMENTO, C. (2014). "A Mediação da Professora na Brincadeira de Faz-de-conta". VASCONCELOS, Vera M.; AQUINO, Ligia M. e DIAS, Adelaide A. (org.) (2014). *Psicologia & Educação Infantil*. Brasil: Junqueira & Marin Editores, pp. 95-115.
- NETO, C. (1997). *Jogo & Desenvolvimento da Criança*. Universidade técnica de Lisboa: Edições FMH.
- NETO, C. (s/d). *A Criança e o Jogo: Perspectivas de Investigação*. Universidade Técnica de Lisboa: Faculdade de Motricidade Psicomotor. Disponível em <http://www.fmh.utl.pt/Cmotricidade/dm/textoscn/acriancaejogo.pdf>. [acedido a 23jan2017].
- NETO, C. (s/d). *Desenvolvimento da Motricidade e as "Culturas de Infância"*. Universidade Técnica de Lisboa: Faculdade de Motricidade Psicomotor. Disponível em <http://www.fmh.utl.pt/Cmotricidade/dm/textoscn/desenvolvementodamotricidade.pdf> [acedido a 23jan2017].
- NETO, C. (s/d). *Jogo na Criança & Desenvolvimento Psicomotor*. Universidade Técnica de Lisboa: Faculdade de Motricidade Psicomotor. Disponível em <http://www.fmh.utl.pt/Cmotricidade/dm/textoscn/jogonacrianca.pdf> [acedido a 23jan2017].
- PEREIRA, R. (2015). "Ludicidade, Infância e Educação: uma Abordagem Histórica e Cultural". *Revista HISTEDBR on-line*, Campinas, nº 64, pp. 170-190.
- PESSANHA, A. (2001). *Actividade Lúdica Associada à Literacia*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- PIMENTEL, S. (2006). "O Especial dos Jogos e Brincadeiras no Atendimento às Diferenças". *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 15, n. 25, pp. 147-156, jan./jun., 2006.
- PINTO, A. (2013). *Descobrimo o Lugar e Potencialidades do Brincar no Jardim-de-infância*. Relatório de Estágio De Mestrado em Educação Pré-escolar e Ensino do 1º Ciclo do Ensino Básico. Aveiro: Departamento de Educação da Universidade de Aveiro. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/12858/1/Tese.pdf> [acedido a 5agost2018].
- QUEIROZ, N.; MACIEL, D. e BRANCO, A. (2006). "Brincadeira e Desenvolvimento Infantil: um Olhar Sociocultural Construtivista". *Paidéia* (Ribeirão Preto) [online]. 2006, vol.16, n.34 pp.169-179. Disponível em

- [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103863X2006000200005&lng=en&rm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103863X2006000200005&lng=en&rm=iso) [acedido a 06dez2016].
- ROSADO, M. (2014). *A Brincadeira como Promotora de Desenvolvimento: um Estudo Exploratório*. Universidade de Lisboa: Instituto de Educação.
- SALOMÃO, H.; MARTINI, M. e JORDÃO, A. (2007). *A Importância do Lúdico na Educação Infantil: Enfocando a Brincadeira e as Situações de Ensino não Direcionado*. Disponível em <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0358.pdf> [acedido a 06dez2016].
- SANTOS, M. (2006). “Ludicidade e Educação Emocional na Escola: Limites e Possibilidades”. *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 15, n. 25, pp. 27-41, jan./jun., 2006.
- SANTOS, S. (2001) (org). *A Ludicidade como Ciência*. Rio de Janeiro: Petrópolis.
- SANTOS, S. (2008). *Brinquedo e Infância. Um Guia para Pais e Educadores em Creche*. (9ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- SERRÃO, E. (2009). *O Educador de Infância e o Jogo no Desenvolvimento da Criança*. Universidade de Lisboa: Faculdade de ciências departamento de educação.
- SILVA, A. (2008). *Jogos, Brinquedos e Brincadeiras. Trajectos Intergeracionais*. IV Congresso Português de Sociologia. Mundos Sociais: Saberes e Práticas. Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Disponível em <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/589.pdf>. [Acedido a 06dez2016].
- SILVA, A. (2010). *Jogos, Brinquedos e Brincadeiras. Trajectos Intergeracionais*. Tese de Doutoramento em Estudos da Criança. Instituto de Educação - Universidade do Minho: Braga. Disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/13904/1/Tese.pdf> [acedido a 06dez2016].
- SILVA, N. (2006). “Século XXI: O Jogo Necessário para o Aprendizado e para o Mundo do Trabalho”. *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 15, n. 25, pp. 43-53, jan./jun., 2006.
- SILVEIRA, L. e CUNHA, A. (2014). *O Jogo e a Infância. Entre o Mundo Pensado e o Mundo Vivido*. Santo Tirso: WhiteBooks.
- SOARES, I. & PORTO, B. (2006). “Se Der a Gente Brinca: Crença das Professoras sobre Ludicidade e Atividades Lúdicas”. *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 15, n. 25, pp. 55-77, jan./jun., 2006.
- TAVARES, Sabrina (2014/2015). *O Brincar como Meio de Aprendizagem no Jardim-de-infância*. Tese de Mestrado em Educação Pré-Escolar. Porto: Escola Superior de Educação Paula Frassinetti. Disponível em <http://repositorio.esepf.pt/bitstream/20.500.11796/2178/1/Relat%C3%B3rio%20de%20Est%C3%A1gio%20-%20Brincar%20como%20Meio%20de%20Aprendizagem%20no%20Jardim-de-Inf%C3%A2ncia.pdf> [acedido em 5agost2018].
- TOMÁS, C. & FERNANDES, N. (2014). “Direitos da Criança, Brincar e Brincadeiras”. TOMÁS, C. & FERNANDES, N. (org.) (2014). *Brincar, Brinquedos e Brincadeiras: Modos de Ser Criança nos Países da Língua Oficial Portuguesa*. Maringá: Eduem, pp. 13-25.
- VOLPATO, Gildo (1999). *O Jogo, a Brincadeira e o Brinquedo no Contexto Sócio-cultural Criciumense*. Tese de Mestrado em Educação Física. Universidade Federal de Santa Catarina: Brasil. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/81151/147385.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [acedido a 06jan2016].



## Sobre literatura para a infância, o livro e a literacia

- ALLAIN-LE FORESTIER, L. (2014). "L'usage du Péritexte dans l'album Contemporain: Tout est Bon à Lire!". *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), pp. 75-88. doi:10.3917/lfa.186.0075.
- APPLEYARD, J. A. (1991). *Becoming a Reader*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARIZPE, E. & STYLES, M. (2004). *Lectura de Imágenes. Los Niños Interpretan Textos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AZEVEDO, F. (2006). *Língua Materna e Literatura Infantil*. Lisboa: Lidel.
- BALÇA, Â.; AZEVEDO, F. e BARROS, L. (2017). "A Formação de Crianças Leitoras: a Família como Mediadora de Leitura". *Revista educação pública*, 63, pp. 713-727. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/46932> [acedido em 22jun2018].
- BAPTISTA, A. (2014). "Literacia Visual no Jardim de Infância. As Imagens ao Pé das Letras".
- VIANA, F. L.; RIBEIRO, F.; BAPTISTA, A. (coord.) (2014). *Ler para Ser: os Caminhos Antes, Durante e... Depois de Aprender a Ler*. Coimbra: Almedina. pp. 61-91.
- 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. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23758> [acedido a 31jun2017].
- BARBIER, F. (2015). *Historia del Libro*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARRETO, A. (2002). *Dicionário da Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.
- BASTOS, G. (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BECKETT, S. L. (2012). *Crossover Picturebooks: a Genre for all Ages*. New York: Routledge.
- BENTO, S. (2014). *Desenvolvimento da Literacia Emergente em Crianças em Idade Pré-escolar*. Coimbra: Departamento de Educação, da Escola Superior de Educação de Coimbra. Disponível em [https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/11315/1/SALI\\_BENTO.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/11315/1/SALI_BENTO.pdf), [acedido a 22jun2018].
- BETTELHEIM, B. (2011). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand Editores.
- BLASSELLE, B. (2008). *Histoire du Livre*. S/L: Gallimard.
- BONENFANT, M. (2015). *Le Livre Jeu: Réflexion sur l'appropriation de l'activité Ludique*. Québec: Liber.
- BOSCH, E. (2012). "¿Cuántas Palabras Puede Tener um Álbum sin Palabras?". *Revista OCNOS*, nº 8, pp. 75-88. Disponível em [https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos\\_2012.08.07](https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2012.08.07) [acedido a 16out2018].
- CARLSON, Ann D. (s/d). *Concept Books and Young Children*. s/l. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/6c75/f39b7ae060543c284d97f7904f1c55975f4e.pdf> [acedido a 31jun2017].
- CARPENTER, H. e PRICHARD, M. (2005). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- CAVALLO, G. e CHARTIER, R. (1997). *Histoire de la Lecture dans le Monde Occidental*. France: Éditions Points.
- CERRILLO TORREMOCHA, P. e SENÍS, J. (2005). "Nuevos Tempos, ¿Nuevos Lectores?", *Revista OCNOS* nº1, pp. 19 - 33.
- CERRILLO, P. (2003). "Literatura Infantil y Competência Literária: Hacia un Ámbito de Estúdio y Investigación Propios de la Literatura Infanto-juvenil (Lij)". VIANA, F.; MARTINS, M. e COQUET, E. (coord.). *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração: Investigação e Prática Docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, pp. 73-81.

- CERVERA, J. (2004). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- CHASSAGNOL, A. (2014). “Pop-up! L'esthétique du Déploiement ou les Débords du Livre-objet”. *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), pp. 22-33. doi:10.3917/lfa.186.0022.
- COLOMER, T. (2002). “Aprendizajes Literários en los Libros para Primeros Lectores”.
- CARVALHO, Graça et al. (2003). *Saberes e Práticas na Formação de Professores e Educadores. Atas das Jornadas DCILM 2002*. Braga; DCILM-IE-Um, pp. 113-123.
- COLOMER, T. (2005). *Andar entre Livros. La Lectura Literária en la Escuela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CORTEZ, Maria Teresa (2001). *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva.
- COSTA, M. (1992). *Um Continente Esquecido – As Rimas Infantis*. Porto: Porto Editora.
- COSTA, S. (2016). *O Livro Móvel – Adaptação do livro Onde Moram as Casas a Multiliteracias*. Tese de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/89732> [acedido a 31jun2017].
- CRUPI, G..““Mirabili Visioni””: from Movable Books to Movable Texts”. *JLIS.it* Vol. 7, n. 1., 2016. Disponível em: <https://www.jlis.it/article/view/11611> [acedido a17jul2017].
- CUNHA, M. (1985). *Literatura Infantil: Teoria e Prática* (4ªed.). São Paulo: Editora Ática.
- CUNHA, S. (2012). *Poesia Visual - Ilustração e Narrativa em Suporte Digital*. Tese de Mestrado em Design de Imagem, apresentada à Faculdade de Belas-Artes, da Universidade do Porto.
- DA SILVA, M. (2017). “Da Materialidade ao Sentido: uma Proposta Alternativa de Leitura dos Primeiros Livros para Crianças”. VASCONCELOS, A., RODRÍGUEZ, M. E SILVA, S. (2017). *Primeiros Livros Primeiras Leituras*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 33-40.
- DEBUS, E. & SILVEIRA, R. (2017). “Fabrico e Uso de Livros Artesanais na Formação de Educadores”. RAMOS, A. (org.). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia, 2017, pp. 145-157.
- DEBUS, E. e GONÇALVES, F. (2018). “Livros-Vivos nas Mãos de Crianças Brincantes: Muitas Histórias para Contar”. *Horizontes*, [S.l.], v. 36, n. 2, pp. 125-132. ISSN 2317-109X. Disponível em <https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/view/507> [acedido a 02jun2018].
- DELAHAIE, P. (1995). *J'aime les Livres Avant 6 Ans*. Alleur: Marabout.
- DÍAZ ARMAS, J. (2006). “El Contrato de Lectura em el Álbum: Paratextos y Desbordamiento Narrativo”, in *Primeras Noticias*, nº 22, pp. 33-40.
- DO ROZARIO, R. C. (2012). “Consuming Books: Synergies of Materiality and Narrative PictureBooks”. *Children's Literature* 40, 151-166. Johns Hopkins University Press. Retrieved June 7, 2018, from Project MUSE database. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/236728162\\_Consuming\\_Books\\_Synergies\\_of\\_Materiality\\_and\\_Narrative\\_in\\_Picturebooks](https://www.researchgate.net/publication/236728162_Consuming_Books_Synergies_of_Materiality_and_Narrative_in_Picturebooks) [acedido a 17jul2017].
- DRESANG, E. (2008). “Radical Change Theory Postmodernism, and Contemporary PictureBooks”. SIPE, Lawrence R. & PANTALEO, Sylvia (ed.) (2008). *Postmodern PictureBooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Oxfordshire: Routledge, pp. 41-54. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/288456319\\_Radical\\_change\\_theory\\_postmodernism\\_and\\_contemporary\\_picturebooks](https://www.researchgate.net/publication/288456319_Radical_change_theory_postmodernism_and_contemporary_picturebooks) [acedido a 17jul2017].
- DURAN, T. (2002). *Leer antes de Ler*. Madrid: Anaya.
- DUSZYNSKI, M. (2014). O Livro-objeto ou a Invenção da Leitura: o Exemplo de Anne Herbauts. *Francês Hoje*, 186, (3), 47-55. doi: 10,3917 / lfa.186.0047.
- ESCARPIT, D. (2008). *La Littérature de Jeunesse: Itinéraires d'hier à Aujourd'hui*. France: Éditions Magnard.
- 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> [acedido a 17jul2017].

EVEN-ZOHAR, I. (1990). "The Literary System". *Polysystem Studies* [Poetics Today 11.1], pp. 27-44. Disponível em [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/Books/Even-Zohar\\_1990-Polysystem%20studies.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/Books/Even-Zohar_1990-Polysystem%20studies.pdf) [acedido a 5mai2017].

FARRAR, J. (2017). "Playful Texts and the Emergent Reader: Developing Metalinguistic Awareness by Anne Plummer" (review). *Children's Literature* 45, pp. 255-260. Johns Hopkins University Press. Retrieved June 7, 2018, from Project MUSE database. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/661147> [acedido a 5mai2017].

GAIOTTI, F., LAPEYRE-DESMAYSON, C. & MARIN, B. (2014). "Les Nouveaux Livres-objets". *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), pp. 3-9. doi:10.3917/lfa.186.0003. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui2014-3-page3.htm> [acedido a 5mai2017].

GOBBÉ-MÉVELLEC, E. (2014). "Du Papier au Numérique, du Tangible au Tactile: Rupture ou Continuité de l'album?". *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), pp. 34-46. doi:10.3917/lfa.186.0034. disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui2014-3-page34.htm> [acedido a 5mai2017].

GOLDMAN, J. (2010). "¿Bebés Lectores?". GUADARRAMA, L. G. (coord.). *Nuevos Rumbos en la Crítica de la Literatura Infantil y Juvenil*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 211-231.

GOMES, A. (1979). *A Literatura para a Infância*. Lisboa: Torres & Abreu, Lda. Editores.

GOMES, J. (1996). *Da Nascente à Voz. Contributos para uma Pedagogia da Leitura*. Lisboa: Caminho.

GOMES, J. (1997). *Literatura para Crianças e Jovens. Alguns Percursos*. Lisboa: Caminho.

GOMES, J. (2017). "Crescer a Ler: uma Reflexão sobre o Papel da Família". VASCONCELOS, Ana; RODRÍGUEZ, Marta e SILVA, Sara Reis da (2017). *Primeiros Livros Primeiras Leituras*. Porto: Tropelias e Companhia. pp. 87-93.

GOMES, J. (2018). "Do Conto Breve e do Micro-conto em Literatura Portuguesa para a Infância". *Unisul, Tubarão*, V. 12, n. Especial, pp. 62-70. Disponível em <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/view/6614> [acedido a 16out2018].

GONÇALVES, A.; VIANA, L. & DIONÍSIO, M. (2007). "Dar Vida às Letras: Promoção do Livro e da Leitura". Comunidade Intermunicipal do Vale do Minho, disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/11801>, [acedido a 12abr2017].

GRIFFITH, K. & TORR, J. (2013). "Playfulness in Children's Picture Books about Bedtime: Ambivalence and Subversion in the Bedtime Story". *Papers: Explorations into Children's Literature*, 13(1), pp. 25-32. Disponível em <https://researchers.mq.edu.au/en/publications/playfulness-in-childrens-picture-books-about-bedtime-ambivalence> [acedido a 12abr2017].

GUIMARÃES, E. (2011). *Encontros, Cantigas, Brincadeiras, Leituras: Um Estudo acerca das Interações dos Bebês, as Crianças bem Pequenas com o Objeto Livro numa Turma de Berçário*. Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40488/000828932.pdf?sequence=1> [acedido a 22jun2018].

HAMAIDE-JAGER, É. (2014). "De l'album qui Voulait Savoir s'il Était un Livre... Contemporain". *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), pp. 11-21. doi:10.3917/lfa.186.0011. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui2014-3-page11.htm> [acedido a 22jun2018].

HIGONNET, M. R. (1987). "Narrative Fractures and Fragments". *Children's Literature* 15, pp. 37-54. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/246142>. Acedido a [22jun2018].

- HILMANN, J. (1995). *Discovering Children Literature*. New Jersey: Prentice-Hall.
- HUNT, P. (2010). *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. São paulo: cosac Naify.
- JAVERZAT, M. (2014). "Lecture(s) du Livre-objet à l'école Maternelle: le Cas Particulier des Abécédaires". *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), pp. 89-103. doi:10.3917/lfa.186.0089. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui2014-3-page89.htm> [acedido a 22jun2018].
- JEAN, Georges (1989). *Na Escola da Poesia*. Lisboa: Instituto Piaget.
- KIEFER, B. (2008). "What is a Picturebook, Anyway?: The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond". SIPE, Lawrence R. & PANTALEO, S. (ed.) (2008). *Postmodern PictureBooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Oxfordshire: Routledge, pp. 9-21.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (ed.). (2011). *Emergent Literacy. Children's books from 0 to 3*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. & MEIBAUER, J. (2005). "First Pictures, Early Concepts: Early Concept Books". *The Lion and the Unicorn* 29(3), pp. 324-347. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/187697> [acedido a 22jun2018].
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. et al. (eds). (2015). *Learning from Picturebooks: Perspectives from Child Development and Literacy Studies*. New York: Routledge.
- LAPALU, S. (coord.) (2016/2017). *Hors Cadre[s] – Objet livre*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.
- LEDO, S.; BOO, M. e RODRÍGUEZ, M. (ed.) (2013). *De la Literatura Infantil a la Promoción de la Lectura*. Madrid: CEU Ediciones.
- LEMO, E. (1972). *A Literatura para a Infância em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.
- LERER, S. (2008). *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LINDEN, S. (2007). *Lire l'Album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du Poison Soluble.
- LINDEN, S. (2011). *Je Cherche un Livre pour un Enfant: le Guide des Livres pour Enfants de la Naissance à 7 Ans*. Paris: Éditions De facto.
- MACEDO, A. (2017). "Da leitura da palavra mundo à leitura do mundo: uma relação transacional". VASCONCELOS, A., RODRÍGUEZ, M. E SILVA, S. (2017). *Primeiros Livros Primeiras Leituras*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 19-32.
- MACIEL, J. (2012). "O Evento do Livro Animado nas Bibliotecas Públicas". Disponível em <http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/viewFile/353/pdf> [Acedido a 20abr2017]
- MARTINS, C. (2016). "Liberdade Condicional: a Performance do Leitor em *Building Stories*, de Chris Ware". *Confia. 4th International Conference on Illustration & Animation*. (pp. 255-263). Barcelos. Portugal. Junho 2016.
- MARTINS, D. (2013). *As Cores de A sombra de Luísa Ducla Soares – Percursos de Re-ilustração e de Construção de um Álbum-poético*, Memória de projeto de Mestrado em ilustração [em linha], Guimarães: Escola superior artística do Porto – Guimarães.
- MARTINS, D. (2017). "Livro-brinquedo: Contributos para uma Tipologia". RAMOS, A. (org.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias e Companhia, 2017, pp. 25-41.
- MARTINS, D. (2018). "Histórias Surpreendentes: para uma Caraterização do Livro *lift-the-flap*", *Devir Educação*. v. 1 n. 2 (2017): pp. 37-51. Disponível em <http://devireducacao.ded.ufpa.br/index.php/DEVIR/issue/view/6>.

- MARTINS, D.; SILVA, S. (2016). “Banhos com História(s): Contributos para uma Caracterização do Livro de banho”. *Confia. 4th International Conference on Illustration & Animation*. (pp.66-74). Barcelos. Portugal. junho 2016.
- MARTINS, D.; SILVA, S. (2017). “Histórias “de ouvido”: Contributos para uma Caracterização do Livro com Som”. CARVALHO, Graça Simões de & DIONÍSIO, M. (org.). // *ENJIE-Encontro Nacional de Jovens Investigadores em Educação. Livro de Resumos*. Centro de Investigação em Educação (CIEd) e Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC) , da Universidade do Minho. ISBN: 978-989-8525-51-2. Disponível em [http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/49041/3/Atas\\_IENJIE\\_17.pdf](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/49041/3/Atas_IENJIE_17.pdf)
- MARTINS, D.; SILVA, S. (2017). “Histórias às Peças: Contributos para uma Caracterização do Livro-puzzle e de Encaixe”. *Confia. 5th International Conference on Illustration & Animation*. Guimarães. Portugal. Julho 2017. pp. 29-38. ISBN: 978-989-99861-3-8.
- MARTINS, D.; SILVA, S. (2017). “Histórias Vivas: Contributos para uma Caracterização do Livro-fantoches para a Infância”. VASCONCELOS, A.; RODRÍGUEZ, M. e SILVA, S. (2017). *Primeiros Livros Primeiras Leituras*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 73-86.
- MARTINS, J. (2011). *A Literatura na Escola: Concepções, Práticas e Recepção pelos Alunos – um Estudo de Caso da Realidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Estudos da Criança – especialidade em Literatura para a Infância. Universidade do Minho, Braga, disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/.../1/Jorge%20Manuel%20Passos%20Martins.pdf> [acedido a 11out2018].
- MATA, L. (2006). *Literacia Familiar – Ambiente Familiar e Descoberta da Linguagem Escrita*. Porto: Porto Editora.
- MATA, M. (2012). *Literacia Familiar – Caracterização de Práticas de Literacia, em Famílias com Crianças em Idade Pré-escolar e Estudo das suas Relações com as Realizações das Crianças*. Braga: Instituto de Estudos da Criança, da Universidade do Minho. Disponível em <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/1659>, [acedido a 22jun2018].
- MAYOR, G. (2009). “Um Dia na Praia, de Bernardo Carvalho: Reflexões sobre o Álbum na Literatura para a Infância”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude]*. Nº 18, Porto: Campo das Letras, pp. 18-25.
- MOCIÑO-GONZÁLEZ, I. (2018). “Retos ante la Lectura de um Libro Acordeón sin Palabras: Alter-Nativo”. *Unisul*, Tubarão, v. 12, n. Especial, pp. 71-89. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/328234765\\_RETOS\\_ANTE\\_LA\\_LECTURA\\_DE\\_UN\\_LIBRO\\_ACORDEON\\_SIN\\_PALABRAS\\_Alter-Nativo](https://www.researchgate.net/publication/328234765_RETOS_ANTE_LA_LECTURA_DE_UN_LIBRO_ACORDEON_SIN_PALABRAS_Alter-Nativo) [acedido a 15out2018].
- MOREIRA, M. F. e RIBEIRO, I. (2009). "Envolvimento Parental na Génese do Desenvolvimento da Literacia". RIBEIRO, Iolanda e VIANA, F. L. (coord.). *Dos Leitores que Temos aos Leitores que Queremos: Ideias e Projectos para Promover a Leitura*. Coimbra: Almedina, pp. 43-73.
- MORLOT, P. (2014). “Le Livre-objet et l'Émergence de l'Enfant Lecteur”. *Le Français Aujourd'hui*, 186,(3), 105-113. doi:10.3917/lfa.186.0105. disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui2014-3-page105.htm> [acedido a 22jun2018].
- MOURÃO, S. (2010). “Apontamentos sobre a Flexibilidade da Relação Imagem-palavra no Livro-álbum. Exemplos ao Alcance de Todos”. *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude]*. Nº 21/22, Porto: Campo das Letras, pp.54-63.
- NIKOLAJEVA, M. (2008). “Play and Playfulness in Postmodern PictureBooks”. SIPE, Lawrence R. & PANTALEO, Sylvia (ed.) (2008). *Postmodern PictureBooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Oxfordshire: Routledge, pp. 55-73.
- NIKOLAJEVA, M. (2016). *Children's Literature Comes of Age.: Toward a New Aesthetic*. New York: Routledge.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2006). *How PictureBooks Work*. New York: Routledge.

- NODELMAN, P. (1990). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picturebooks*. Athens: University of Georgia Press.
- NOVO, E.; SILVA, C. & MADUREIRA, M. (2016). "O "Auto de Floripes" do Teatro Popular para o Álbum Ilustrado Interativo". *Confia. 4th International Conference on Illustration & Animation*. (pp.525-538). Barcelos. Portugal.
- OLIVEIRA, L. (2012). *O Olhar das Crianças sobre os Suportes de Leitura: Livro é, mas é brinquedo também?*. Campinas: Faculdade de Educação, da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000896776](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000896776), [acedido em 22jun2018].
- PACHECO, P. (2012). *Literacia(as) Familiar(es): Ambiente, Crenças e Práticas dos Pais e Conhecimentos das Crianças*. Lisboa: Universidade Aberta. Disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2332>, [acedido a 22jun2018].
- PAIVA, A. (2013). *Um Livro Pode Ser Tudo e Nada: Especificidades da Linguagem do Livro-brinquedo*. Tese de Doutorado em Educação e Linguagem apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Brasil. Disponível em <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> [acedido a 22jun2018].
- PAIVA, A. & CARVALHO, A. (2011). "Livro-brinquedo, Muito Prazer". SOUZA, Renata J. de & FEBA, B. (org.). *Leitura Literária na Escola. Reflexões e Propostas na Perspectiva do Letramento*. (pp.13-48). Campinas, SP: Mercado das Letras.
- PATRÃO, M. (2013). *O Jogo e a Literatura Infantil: um Meio para a Comunicação Aumentativa e Alternativa*. Mestrado em Ciências da Educação na especialidade em Educação Especial: Domínio Cognitivo e Motor. Escola Superior de Educação João de Deus. Disponível em [https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/4774?locale=pt\\_PT](https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/4774?locale=pt_PT) [acedido a 23jan2017].
- PATRIARCA, R. (2012). *O Livro infantil entre 1870 e 1940 – uma Perspetiva Histórica*. Tese de Doutorado em História. Porto: Faculdade de letras da Universidade do Porto. Disponível em [https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub\\_geral.show\\_file?pi\\_gdoc\\_id=487454](https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=487454) [acedido a 22jun2018].
- 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.
- PEREIRA, C. (2017). "O Livro-objeto e a Teoria do Ovo Kinder". RAMOS, A. (org.). (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: Das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia, pp. 129-144.
- PERROT, J. (1999). *Jeux et Enjeux du Livre d'enfance et de Jeunesse*. Paris: Éditions du cercle de la librairie.
- PHILLIPS, T. & MONTANARO, A. (2011). *The Practical Step-by-step Guide to Making Pop-ups & Novelty Cards*. Wigston: Lorenz Books.
- PIRES, M. (1983). *História da Literatura para a Infância Portuguesa*. Lisboa: Vega.
- POL, C. (2012). "Reading PictureBooks as Literature: Four-to-Six-Year-Old Children and the Development of Literary Competence". *Children's Literature in Education* (43), pp. 93-106. Disponível em <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-011-9149-9> [acedido a 22jun2018].
- POSLANIEC, C. (1990). *Donner le Goût de Lire*. Paris: Editions du Sorbier.
- POWERS, A. (2008). *Era uma vez uma Capa. História Ilustrada da Literatura Infantil*. São Paulo: Cosac Naify.
- PRESSLEY, M. (1999). *Cómo Enseñar a Leer*. Barcelona: Paidós.

- RAMOS, A. (2005). “Infância e Literatura: Contributos para uma Leitura da Narrativa Infantil”. VIANA, Fernanda; MARTINS, Marta; COQUET, Eduarda (coord.) (2005). *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática Docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança - Universidade do Minho, pp. 117-128.
- RAMOS, A. (2007). *Livros de Palmo e Meio. Reflexões sobre Literatura para a Infância*. Lisboa: Caminho.
- RAMOS, A. (2009). “As Histórias que as imagens contam – Caminhos de leitura no álbum”. GOMES, J. (org.). *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*. Série II. N° 17, abril de 2009. Porto: Porto Editora, pp. 39-46.
- RAMOS, A. (2010). *Literatura para a Infância e Ilustração. Leituras em Diálogo*. Coleç. «Percurso de Leitura Infanto-juvenil/2». Porto: Tropelias e Companhia.
- RAMOS, A. (2011): “Apontamentos para uma Poética do Álbum Contemporâneo”. RECHOU, Blanca-Ana R.; LÓPEZ, I.; RODRÍGUEZ, M. (coord.). *O Álbum na Literatura Infantil e Juvenil (2000-2010)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2011, pp. 13-40.
- RAMOS, A. (2015). “6x6: um Balanço da Literatura Infantil Portuguesa Contemporânea”. *RLCCGV*, XX pp. 211-222.
- RAMOS, A. (2016). “On the Liminality of the Picturebook: the Case of Mix-and-match Books”. *History of Education & Children’s Literature*, XI, 1, pp. 205-213 ISSN 1971-1093 (print) / ISSN 1971-1131. Disponível em <https://ria.ua.pt/handle/10773/22071> [acedido a 22jun2018].
- RAMOS, A. (org.) (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia.
- RAMOS, A. & RAMOS, R. (2013). “Ecoliteracia e Literatura para a Infância: Quando a Relação com o Ambiente Toma Conta dos Livros”. *Solta palavra*. 19. pp. 17-24. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/23877> [acedido a 22jun2018].
- RAMOS, A. e SILVA, S. (2014). “Leitura do Berço ao Recreio: Estratégias de Promoção da Leitura com Bebés”. VIANA, F. L.; RIBEIRO, F. e BAPTISTA, A. (coord.). *Ler para Ser: os Caminhos Antes, Durante e... Depois de Aprender a Ler*. Coimbra: Almedina, pp. 151-176.
- RAMOS, A.; MADALENA, E. e COSTA, I. (coord.) (2019). *Tendências Contemporâneas da Investigação em Literatura para a Infância e Juventude*. Porto: Tropelias & Companhia.
- RAMOS, Ana Margarida (2018). “Do Clássico Infantil ao Livro-brinquedo: Panorâmica das Recriações de Pedrito Coelho em Portugal”. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, nº5, pp. 101-118.
- RAMOS, F. e PAIVA, A. (2014). “A Dimensão Não verbal no Livro Literário para Crianças”. *Revista Contrapontos*, Itajaí, SC., v. 14, n. 3, pp. 425-447, out. 2014. ISSN 1984-7114. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/5919> [acedido a 22jun2018].
- RAMOS, F.; PINTO, M. & GIROTTO, C. (2018). “Interação de Bebês com Livro Literário”. *Unisul, Tubarão*, V. 12, n. Especial, pp. 106-117. Disponível em <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/view/6625> [acedido a 16out2018].
- 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: Ministérios da Educação.
- ROCHA, N. (2001). *Breve História da Literatura para a Infância em Portugal*. (Nova edição atualizada até ao ano 2000). Lisboa: Caminho.
- RODRIGUES, C. (2008). *O Livro no Jardim de infância – Um Olhar sobre a Obra de Luísa Ducla Soares*, dissertação de Mestrado [em linha], Aveiro: Universidade de Aveiro.

- RODRIGUES, C. (2009). “O Álbum-narrativo para a Infância: os Segredos de um Encontro de Linguagens”. *Congresso Internacional lectura 2009 – Para ler el XXI*, Havana: Comité cubano del IBBY (CD-ROM) [sem paginação]. Disponível em [www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../ot\\_o\\_album\\_narrativo\\_para\\_a\\_infancia\\_b.pdf](http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/.../ot_o_album_narrativo_para_a_infancia_b.pdf) [acedido a 11out2018].
- RODRIGUES, C. (2013). *Palavras e Imagens de Mãos Dadas. A Arquitetura do Álbum Narrativo em Manuela Bacelar*. Tese de Doutoramento em Literatura. Universidade de Aveiro, Aveiro, disponível em <https://ria.ua.pt/handle/10773/10586>, [acedido a 11out2018].
- RODRIGUES, C. (2017). “Do Livro-álbum ao Livro-brinquedo: Tobias às Fatias e outros Livros “Fatiados””. RAMOS, A. (org.). (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: Das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 71-83.
- RODRIGUES, J. (1972). *O Livro Infantil como Instrumento Didáctico*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.
- ROMANI, E. (2011). *Design do Livro-Objeto Infantil. Tese de Mestrado em Design e Arquitetura*. Universidade de São Paulo, Brasil, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-115004/pt-br.php> [acedido a 22jun2018].
- ROZARIO, Rebecca-Anne C. Do (2012). “Consuming Books: Synergies of Materiality and Narrative in PictureBooks”. *Children's Literature*. 40. pp.151-166. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/477942> [acedido a 22jun2018].
- S/N (2015). “Libros Vivos”. *Revista Babar*. Disponível em <http://revistababar.com/wp/libros-vivos/> [acedido a 13jan2016].
- SALA-TABERNERO, R. (2017). “O Leitor no Espaço do Livro Infantil. Para uma Poética da Leitura a partir da Materialidade”. RAMOS, A. (org.) (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia, pp. 181-199.
- SALA, R. (ed.) (2019). *El Objeto Libro em el Universo Infantil: la Materialidad en la Construcción del Discurso*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SANCHÉZ-FORTÚN, J. (2003). *Literatura Infantil: Claves para la Formación de la Competência Literária*. Málaga: Aljibe.
- SÁNCHEZ, M. (2015). *¡Pop-up! La Arquitectura del Libro Móvil Ilustrado Infantil*. Doutoramento em Arte na especialidade de Design. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, Espanha, disponível em <http://digibug.ugr.es/handle/10481/49073#.WoAuKpOFi3W> [acedido a 22jun2018].
- SANJUÁN, M. (2015). “Los Abecedarios Ilustrados como “Artefactos” Estéticos y Literarios: Aproximación a su Poética”, *Revista OCNOS* n°14, pp. 42 - 64.
- SHAVIT, Zohar (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho.
- SILVA-DÍAZ, O. (2005). *Libros que Enseñan a Ler: Albumes Metaficcionales y Conocimiento Literário*. Tese de Doutoramento. Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona.
- SILVA, F. (2011). *Gata Borracheira e Contos Similares*. Colec. “Contos Maravilhosos Europeus”. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- SILVA, F. (2013). *Branca de Neve e Suas Irmãs*. Colec. “Contos Maravilhosos Europeus”. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- SILVA, S. (2005). *Dez Reis de Gente...e de Livros. Notas sobre Literatura para a Infância*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SILVA, S. (2010) *Encontros e Reencontros – Estudos sobre Literatura infantil e Juvenil*. Porto: Tropelias e Companhia.
- SILVA, S. (2011a). *Entre Textos – Perspectivas sobre a Literatura para a Infância e Juventude*. Porto: Tropelias & Companhia.



- SILVA, S. (2011b). *De Capuz, Chapelinho ou Gorro: Recriações de O Capuchinho Vermelho na Literatura Portuguesa para a Infância*. Porto: Tropelias & Companhia.
- SILVA, S. (2013). "A Literatura Infantil e a Promoção da Leitura". LEDO, Sandra Á.; BOO, M<sup>a</sup> Del Carmen e RODRÍGUEZ, Marta N. (ed.) (2013). *De la Literatura Infantil a la Promoción de la Lectura*. Madrid: CEU Ediciones, pp. 93-105.
- SILVA, S. (2015). *Casas Muito Doces: Reescritas Infanto-juvenis de Hansel e Gretel*. Porto: Tropelias & Companhia.
- SILVA, S. (2016). "O Livro-jogo na Literatura para a Infância: Brincar às/com as Histórias". *Confia, International Conference on Illustration & Animation*. Barcelos. Portugal, pp. 426-431.
- SILVA, S. (2017a). "Livros "Perfurados": Singularidades e Potencialidades". RAMOS, A. Margarida (org.) (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia, pp. 43-55.
- SILVA, S. (2017b). "Play in Narratives for Children: On the "Rules" of a New Fiction". RAMOS, A. Margarida; MOURÃO, S. e CORTEZ, M. T. (2017). *Fractures and Disruptions in Children's Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 246-261.
- SILVA, S. (2017c). "Livros Formativos para Pré-leitores: Palavras (e)numeradas, Palavras Contadas". VASCONCELOS, Ana; RODRÍGUEZ, Marta e SILVA, Sara Reis da (2017). *Primeiros Livros Primeiras Leituras*. Porto: Tropelias e Companhia. pp. 41-54.
- SILVA, S. (2018). "Bibliotecas "Cheias de Infância": Sobre Promoção do Livro, da Leitura e da Literatura", *In Público*, disponível em <https://www.publico.pt/2018/12/10/sociedade/opiniao/bibliotecas-cheias-infancia-promocao-livro-leitura-literatura1854165> [acedido a 12-dez-2018].
- SILVA, S. (2018). "Grandes Clássicos em Versões Mini: O caso de O Livro da Selva, de Rudyard Kipling". *Unisul, Tubarão*, V. 12, n. Especial, pp. 90-105. Disponível em <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/view/6597> [acedido a 15out2018].
- SOUSA, M. E. (1999). "O Livro no Jardim de Infância" e "Para a Família... em Família...". *Malasartes (Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)*, n<sup>o</sup> 1, Novembro de 1999. Porto: Campo das Letras, pp. 25-26.
- SOUSA, M. E. (2007). "O Livro na Família e no Jardim de Infância: Passos e Espaços na Formação de Leitores". *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infância e a Juventude)*, N<sup>o</sup> 15, pp. 66-69.
- SOUZA, L. (2014). *O Brinquedo na Educação Infantil: Algumas Reflexões do Uso do Brinquedo à Luz da Sociedade Disciplinar Foucaultiana*. Tese de Mestrado em Educação. Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro. Universidade Estadual Paulista: Rio Claro-Brasil. Disponível em <http://200.145.6.238/bitstream/handle/11449/121996/000812456.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [acedido a 06dez2016].
- SOUZA, R. ; GIROTTI, C. (2014). "As Crianças e os Livros na Educação Infantil: entre a Prosa e a Vivência Estética". *Revista Desenredo*, Passo Fundo, pp. 1-22.
- SOUZA, R. de e GIROTTI, C. (2011). "Estratégias de Leitura: uma Alternativa para o Início da Educação Literária". *Álabe* 4. Disponível em <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/viewFile/87/61>, [acedido a 16out2018].
- STRICKLAND, D. S. e MORROW, L. M. (1989). *Emerging Literacy: Young Children Learn to Read and Write*. Newark, DE: International Reading Association.
- SULZBY, E. e TEALE, W. (1991). "Emergent Literacy". BARR, R.,; KAMIL, M. L.; MOSENTHAL, P. B. e Pearson, P. D. (ed.), *Handbook of Reading Research*. New York: Longman, pp. 727-758.

- TABERNERO-SALA, R. (2017). "O Leitor no Espaço do Livro Infantil. Para uma Poética da Leitura a partir da Materialidade". RAMOS, Ana M. (org.). (2017). *Aproximações ao Livro-objeto: Das Potencialidades Criativas às Propostas de Leitura*. Porto: Tropelias e Companhia, pp. 181-199.
- TARDOS, A. (2014). *El Adulto y el Juego del Niño*. Barcelona: Octaedro.
- TAVARES, M. e SOUZA, R. (2017). "Entre Abas e Janelas: as Estratégias de Leitura do Livro Infantil Interativo". *I CONPRECIS Congresso Nacional de Práticas Educativas 2017*. Campina Grande: Editora Realiza. Disponível em [https://www.editorarealize.com.br/revistas/coprecis/trabalhos/TRABALHO\\_EV077\\_MD1\\_SA5\\_ID272\\_21082017155733.pdf](https://www.editorarealize.com.br/revistas/coprecis/trabalhos/TRABALHO_EV077_MD1_SA5_ID272_21082017155733.pdf) [acedido a 22jun2018].
- THE SMITHSONIAN LIBRARIES EXHIBITION GALLERY (s/d). "Paper Engineering: Fold, Pull, Pop & Turn". Disponível em [http://www.sil.si.edu/pdf/FPPT\\_brochure.pdf](http://www.sil.si.edu/pdf/FPPT_brochure.pdf) [acedido a 12abr 2017].
- TRAÇA, M. (1992). (2ª ed.) *O Fio da Memória: do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Porto: Porto Editora.
- TREBBI, Jean-Charles (2012). *El Arte del Pop-up. El Universo Mágico de los Libros Tridimensionales*. Barcelona: Promopress.
- VALERO, Rosi V.; MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>; GARRIDO, M<sup>a</sup> e SAGREDO, F. (2000). *Jugar y Aprender: Talleres y Experiencias en Educación Infantil*. Barcelona: Octaedro.
- VASCONCELOS, V.; AQUINO, L. e DIAS, A. (org.) (2014). *Psicología & Educação Infantil*. Brasil: Junqueira & Marin Editores.
- VIANA, Fernanda L. e TEIXEIRA, Maria M. (2002). *Aprender a Ler da Aprendizagem Informal à Aprendizagem Formal*. Porto: Edições Asa.
- VILLAS-BOAS, M. A. (2010). *O Envolvimento Parental no Desenvolvimento da Literacia*. Sisifo. Revista de Ciências da Educação, 11, 117-126.
- WATKINS, T. e SUTHERLAND, Z. (1995). "Contemporary Children's Literature (1970-present)". HUNT, Peter (1995). *Children's Literature: An Illustrated History*. Oxford: Oxford University Press. pp. 289-321.
- WELLS, G. (1987). "Aprendices en el Dominio de la Lengua Escrita". ÁLVAREZ, A. (coord.). *Psicología y Educación. Realizaciones y Tendencias Actuales en la Investigación y en la Práctica*. Madrid: Visor, pp. 57-73.
- WHITEHURST, G. & LONIGAN, C. (2001). "Emergent Literacy: Development from Pre-readers". NEUMAN, S. B. e DICKINSON, D. K. (ed.), *Handbook of Early Literacy Research*. London: Guilford Press, pp. 11-29.

## Varia

- AA.VV. (2014). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- ADAM, Jean-Michel & REVAZ, F. (1997). *A Análise da Narrativa*. Lisboa: Gradiva.
- AGUIAR E SILVA, V. (2011). *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- ALMEIDA, A. (2012). *Sinergia Onírica entre Palco e Papel. O Teatro de Marionetes do Porto*. Porto: Tropelias e Companhia.
- ALVES, S. (s/d). "Obra Aberta", *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL) coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt> [acedido a 20abr2017].
- BAGANHA, F. & COSTA, I. (1989). *O Fantoche que Ajuda a Crescer*. Rio Tinto: Edições Asa.
- BALZER, R. (1998). *Peepshows: a Visual History*. Nova Iorque: Abrams.
- BENJAMIN, W. (2007). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENTO, N. (2009). *Livro de Brinquedos Ópticos: Transposição do Universo dos Brinquedos Ópticos para o Formato de Livro*. Tese de Mestrado em Design da Imagem. Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto: Porto. Disponível em [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26204/2/ULFBA\\_MatPrima\\_V4\\_3\\_p196-202.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26204/2/ULFBA_MatPrima_V4_3_p196-202.pdf) [acedido a 31jun2017].
- BRAZELTON, T. (2009). *O Grande Livro da Criança*. Barcarena: Editorial Presença.
- CAETANO, J. e OLIVEIRA, R. (s/d). *As Letras Capitulares na Ilustração dos Livros Infantis em Portugal, nos séculos XIX e XX*. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/7872/1/ENT-%20Texto%20Final1-1.pdf> [acedido a 31jun2017].
- CAMPOY, C.; ERMIDA, G.; IGLESIAS, X.; MARTÍNEZ, M.; SOLLA, P. e RUMBAU, T. (2013). *Morreu o Demo, Acabou-se a Peseta* (livro-DVD). Galiza, Urco Editora.
- CARVALHO, A. (2011). *Elefante em Loja de Porcelanas*. Porto: Tcharan. Ilust. de André da Loba.
- CASTRO, M. (2003). *Cantar aos Bebés. Das Práticas de Cantar Durante a Prestação de Cuidados e dos Efeitos de uma Canção de Embalar no Sono dos Bebés*. Universidade do Porto: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação. Disponível em <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/2667> [acedido a 31jun2017].
- CEIA, C. (s/d). "Hipertexto", *Dicionário de Termos Literários* (EDTL) coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt> [acedido a 20abr2017].
- CHARLES, C. (2010). *O Arenque Fumado*. Figueira da Foz: Bruáa. Ilust. de André da Loba.
- CRARY, J. (2008). *Las Técnicas del Observador. Visión y Modernidade en el Siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- CUNHA, S. (2012). *Poesia Visual - Ilustração e Narrativa em Suporte Digital*. Tese de Mestrado em Design de Imagem, apresentada à Faculdade de Belas-Artes, da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/70345> [acedido a 20abr2017].
- D'ABREU, M. (2013). *Uma Visita (uma virtual, outra real), um Museu, um Editor de Jogos e Livros - A Editorial Infantil MAJORA. Algumas Acheegas para uma História de Editores Portugueses*. "A Scholar for all Seasons": Homenagem a João de Almeida Flor. J. Carlos Viana Ferreira, et al. (eds). Lisboa: CEAUL. 2013. Pp. 707-717. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/29315> [acedido a 20abr2017].
- DESLANDES, K. (2006). *Psicologia: Introdução a Psicologia*. Guiabá: EdUFMT.
- ECO, H. (1995). *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença.
- ENGLER, R. (2014). *Atelier de Cinéma d'Animation*. Lausanne: Éditions Favre.
- GIBBS, G. (2009). *Análise de Dados Qualitativos*. Porto Alegre: Artmed.
- GLIFO. (1998/2003). *Diccionario de Termos Literarios*. (a-d). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia e Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

- KROEGER, M. (org.) (2010). *Conversas com Paul Rand*. São Paulo. Cosac Naify.
- LEITE, S. (s/d). “Leitor Cooperante”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL) coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt> [acedido a 20abr2017].
- LOPES, S. (1994). *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (1987). *Estética de la Creatividad*. Barcelona: PPU.
- LUÍS, C. (2015). *Identidade e Design – Revalorização do Patrimônio Visual da Majora*. Tese de Mestrado em Design Gráfico. Caldas da Rainha: Escola Superior de Artes e Design. Disponível em <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/1633> [acedido a 06jan2016].
- MATOS, M. (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Editorial Verbo.
- MEGGS, P. & PURVIS, A. (2009). *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- MIMOSO, J. (s/d). Agência Portuguesa de Revistas, disponível em <https://www.inverso.pt/APR/APRindex.htm>, [acedido a 25out2018].
- MINEIRO, A. (2007). *Valores e Ensino no Estado Novo. Análise dos Livros Únicos*. Lisboa: Edições Sílabo.
- MUNARI, B. (1997). *Fantasia*. Lisboa: Edições 70.
- PAPALIA, D.; OLDS, S. e FELDMAN, R. (2001). *O Mundo da Criança*. Lisboa: MacGraw-Hill.
- PARREIRAS, N. (2006). *A Psicanálise do Brinquedo na Literatura para Crianças*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PEREIRA, J. & LOPES, M. (2007). *Fantoches e Outras Formas Animadas no Contexto Educativo*. S/L: Intervenção.
- PIAGET, J. (1997). *A Psicologia da Criança*. (trad. Octávio Mendes Cajado). Porto: Asa.
- PIMENTA, F. (2013). “A Ideologia do Estado Novo, a Guerra Colonial e a Descolonização em África”. FREIRE, João. (coord.). *Historiografias Portuguesa e Brasileira no Século XX – Olhares Cruzados*. pp. 183-201. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, <file:///Users/dianamartins/Downloads/20183494542104outfile.pdf> [acedido a 22jun2018].
- POYNOR, R. (2003). *Abaixo as regras: Design Gráfico e Pós-Modernismo*. Porto Alegre: Bookman.
- REIS, C. (1981) (3ª ed.). *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, C. (2015). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- REIS, C. e LOPES, A. (2002). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- RODRIGUES, J. (2013): “Vendredi ou Les Limbes du Pacifique: uma Nova Perspectiva do Individualismo Moderno na Sociedade Contemporânea”. S/A. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. pp.1-9. S/E, Maringá (2013), [https://www.researchgate.net/publication/270086525\\_Vendredi\\_ou\\_Les\\_Limbes\\_du\\_Pacifique\\_e\\_uma\\_nova\\_perspectiva\\_do\\_individualismo\\_moderno\\_na\\_sociedade\\_contemporanea](https://www.researchgate.net/publication/270086525_Vendredi_ou_Les_Limbes_du_Pacifique_e_uma_nova_perspectiva_do_individualismo_moderno_na_sociedade_contemporanea) [acedido a 22jun2018].
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (2012), «Educação Literaria. Literatura Infantil y Juvenil. Una Propuesta Multicultural», *Educação*, vol. 35, n.º 3, setembro/dezembro 2012, pp. 362-370.
- SILVA, C. (s/d). “Teatro de Marionetas”, *Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. [acedido a 16nov2016].
- SILVA, C. (s/d). “Teatro Didático”, *Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. [acedido a 16nov2016].
- SILVA, V. (1990). *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- TWENLOW, A. (2007). *Para que Serve o Design Gráfico?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- WELLEK, R. & WARREN, A. (1987). *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- ZEEGEN, L. (2009). *Fundamento da Ilustração*. Porto Alegre: Bookman.

## Bibliografia ativa

- ÁGUAS, Catarina (2014). *Alfa Descobre os Animais*. Porto: Porto editora.
- BARRETO, Costa (s/d) (ilust. César Abbott). *A Gata Borralheira*. Porto: Majora.
- BARRETO, Costa (s/d) (ilust. César Abbott). *A Menina do Capuchinho Vermelho*. Porto: Majora.
- BARRETO, Costa (s/d) (ilust. César Abbott). *Branca de Neve e os 7 Anões*. Porto: Majora.
- BARRETO, Costa (s/d) (ilust. Laura Costa). *A Bela Adormecida*. Porto: Majora.
- BARRETO, Costa (s/d) (ilust. Laura Costa). *Alice no País das Maravilhas*. Porto: Majora.
- BARRETO, Costa (s/d) (ilust. Laura Costa). *Branca de Neve*. Porto: Majora.
- BARRETO, Costa (s/d). *A Menina do Capuchinho Vermelho*. Porto: Majora.
- BILLET, M. (2012). *O Panda Adora Comer*. Amadora: Booksmile.
- BOLAM, E. (2010). *Nós Adoramos a Hora do Banho!*. Barcarena: Editorial Presença.
- BOLAM, E. (2010). *Nós Adoramos Boiar!*. Barcarena: Editorial Presença.
- BOLAM, E. (2010). *Nós Adoramos Chapinhar!*. Barcarena: Editorial Presença.
- BOLAM, E. (2010). *Nós Adoramos Nadar!*. Barcarena: Editorial Presença.
- BONNET, R. (2013). *Não, Não, Banho, Não!*. Lisboa: Edicare Editora.
- BRAUN, S. (2016). *Eu Quero Ser....*. Lisboa: Edicare.
- BUTTERFIELD, Moira (2006). *Cucu Onde Está? Olha, Espreita e Descobre*. Lisboa: Texto Editores.
- CAMPBELL, Rod (2015). *Querido Zoo*. Lisboa: Editorial Presença.
- CANTILLON, E. (2001). *A Lua*. Porto: Porto Editora.
- CARLE, Eric (2010). *A Joaninha Resmungona*. Matosinhos: Kalandraka.
- CARLE, Eric (2010). *A Very Hungry Caterpillar's Finger Puppet Book*. London: Puffin Books.
- Books.
- CARLE, Eric (2012). *The Very Hungry Caterpillar's Sound Book*. London: Penguin Books.
- CARLE, Eric (2014). *A Lagartinha Muito Comilona – Edição especial*. Matosinhos: Kalandraka.
- Kalandraka.
- CARROLL, L. (2016). *Alicia en el País de las Maravillas*. Madrid: Edelvives (ilust. de John Tenniel).
- CHILD, Jeremy (2014). *As Fadas e o Concurso de Bolos*. Coleç. «Livros-Teatro». Vila Nova de Gaia: Edições Asa.
- CHILD, Jeremy (2014). *Pedro e o Enigma dos Piratas*. Coleç. «Livros-Teatro». Vila Nova de Gaia: Edições Asa.
- COSNEAU, O. (2016). *O Que Estás a Fazer?*. Lisboa: Edicare.
- COWLEY, Stewart (1991). *Cachorrinhos às Escondidas*. Coleç. «Janela Mágica». Sacavém: Districultural.
- COWLEY, Stewart (1991). *O Coelho Perdidido*. Coleç. «Janela Mágica». Sacavém: Districultural.
- COWLEY, Stewart (1991). *Os Cinco Gatinhos*. Coleç. «Janela Mágica». Sacavém: Districultural.
- COWLEY, Stewart (1991). *Os Patinhos Marotos*. Coleç. «Janela Mágica». Sacavém: Districultural.
- DAVIS, C. (2013). *Baleia*. Barcarena: Editorial Presença.
- DAVIS, C. (2013). *Patinho*. Barcarena: Editorial Presença.
- DEAR, N. (ilust.) (s/d). *Na Quinta*. Holanda: Bancroft & Co. Ltd.

- DEMOIS, Agathe (2015). *A Grande Travessia*. Lisboa: Edicare editora.
- DENEUX, Xavier (2012). *As Roupinhas do Martim*. Lisboa: Edicare.
- DENEUX, Xavier (2016). *Os Meus Primeiros Puzzles. O dia do Quico*. Lisboa: Edicare.
- DENY, Madeleine (2013). *As Aventuras do Gastão o Brincalhão*. Lisboa: Edicare (ilust. de Marie Paruit).
- DONALDSON, Julia (2010). *A Filha do Grufalão Livro-Puzzle*. Lisboa: Pi editora.
- DONALDSON, Julia (2015). *Consegues Contar? Livro-Puzzle*. Barcarena: Jacarandá.
- DONALDSON, Julia (2015). *O Grufalão - Livro de Sons*. Lisboa: Jacarandá.
- DUBARLE-BOSSY, P. (2006). *A Gata Gabriela*. Porto: Porto Editora.
- DUBARLE-BOSSY, P. (2006). *A Rã Raquel*. Porto: Porto Editora.
- DUBARLE-BOSSY, P. (2006). *O Pássaro Pascoal*. Porto: Porto Editora.
- DUBARLE-BOSSY, P. (2006). *O Rato Rafael*. Porto: Porto Editora.
- EMBERLEY, Ed (2015). *E Tu, Vês o Que eu Vejo?*. Figueira da Foz: Bruaá editora.
- FELIX, L. (2015). *Tirar & Pôr*. Lisboa: Orfeu Mini.
- FERRÁNDIZ, Juan (1967). *O Doutor Quim*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- FERRÃO, Gabriel (s/d). *Tiçãozinho o "Rei da Bola"*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- FOLL, Dobroslav (2011). *Isto ou Aquilo?*. Figueira da Foz: Bruaá editora.
- FOX, Woody (ilustrações) (2009). *Animais Baralhados*. Coleç. «Trocas e Baldrocas». Lisboa: Zero a Oito.
- GOMES, Maria José (2014). *O Cão*. Coleç. «Momentos Divertidos». Coimbra: Europrice.
- GOMES, Maria José (2014). *O Coelho*. Coleç. «Momentos Divertidos». Coimbra: Europrice.
- GOMES, Maria José (2014). *O Gato*. Coleç. «Momentos Divertidos». Coimbra: Europrice.
- GOMES, Maria José (2014). *O Pintainho*. Coleç. «Momentos Divertidos». Coimbra: Europrice.
- HENRIQUE, José (ilust.) (2014). *Capuchinho Vermelho com Pop-ups*. Sintra: EuroImpala.
- HENRIQUE, José (ilust.) (2014). *Gato das Botas com Pop-ups*. Sintra: EuroImpala.
- HILL, E. (2011). *O Bolinha e as Primeiras Formas – Um Livro para Ver e Sentir* (2011). Barcarena: Editorial Presença.
- HILL, Eric (2012). *Hello Spot! A Puppet Play Book*. London: Frederick Warne.
- HILLS, L. (2012). *Patinho Bisnaga*. Lisboa: Babel.
- HILLS, L. (2012). *Sapinho Bisnaga*. Lisboa: Babel.
- HOLZWARTH, Werner (2010). *The Story of the Little Mole Who Knew it Was None of his Business*. London: Pavilion Children's Books.
- JAMMES, Laurence (ilust.) (2012). *Vamos ao Parque!*. Coleç. «Os Trapinhos». Lisboa: Edicare.
- JAMMES, Laurence (2012) (ilust.). *De Quem é o Botão?*. Coleç. «Os Trapinhos». Lisboa: Edicare.
- JAMMES, Laurence e CLAMMENS, Marc (2012) (ilust.). *Brinca com as FORMAS*. Coleç. «Os Trapinhos». Lisboa: Edicare.
- JAMMES, Laurence e CLAMMENS, Marc (2012) (ilust.). *Toca a Dormir!*. Coleç. «Os Trapinhos». Lisboa: Edicare.
- JOHNSON, A. (2017). *O Meu Camião de Bombeiro*. Coleç. «Uma História Onde Podes Entrar». Alfragide: Edições ASA (ilust. de Simon Abbott).
- JOOF, Jo (2012). *Hora do Banho*. Lisboa: Imagine Words.
- Kalandraka.
- KUBAŠTA, Vojtěch (s/d). *A Bela Adormecida*. Lisboa: Electroliber.

- KUBAŠTA, Vojtěch (s/d). *Capuchinho Vermelho*. Lisboa: Electroliber.
- KUBLER, Annie (2004). *See you Later, Alligator!*. Swindon: Child's Play.
- LATIMER, Miriam (ilust.) (2014). *Casinha de Chocolate*. Porto: Porto Editora.
- LATIMER, Miriam (ilust.) (2014). *Os Três Porquinhos*. Porto: Porto Editora.
- LEBLOND, Michaël (2013). *Nova lorque em Pijamarama*. Matosinhos:
- LEBLOND, Michaël (2014). *Os Meus Robôs em Pijamarama*. Matosinhos: Kalandraka.
- LETRIA, André (2011). *Incómodo*. Lisboa: Pato Lógico.
- LITTON, J. (2016). *O Meu Pequeno Mundo – Pai*. Lisboa: Zero a oito.
- LODGE, Jo (2004). *Estás Pronto, Senhor Croc?*. Estoril: Minutos de leitura.
- LODGE, Jo (2012). *O Pequeno Rugido Brinca às Escondidas!*. Estoril: Minutos de leitura.
- MARTINS, Isabel Minhós (2014). *Daqui Ninguém Passa!*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- MATOSO, Madalena (2014). *Livro Clap*. Carcavelos: Planeta Tangerina.
- MCBRATNEY, Sam (2016). *One More Tickle!*, de Sam McBratney. London: Walker
- Books.
- METSOLA, A. (2016). *No Trânsito Livro-puzzle*. Barcarena: Jacarandá.
- NICOLLE, Isabelle (ilust.) (2014). *A Minha Casa*. Coleç. «Descobre». Sintra: Edições Girassol.
- NICOLLE, Isabelle (ilust.) (2014). *A Minha Mamã*. Coleç. «Descobre». Sintra: Edições Girassol.
- NICOLLE, Isabelle (ilust.) (2014). *O que Eu Como*. Coleç. «Descobre». Sintra: Edições Girassol.
- NICOLLE, Isabelle (ilust.) (2014). *Os Opostos*. Coleç. «Descobre». Sintra: Edições Girassol.
- NIVBÓ, M. (s/d) (ilust. J. Pizá). *O Tino e a Tina na Feira*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- NIVBÓ, M. (s/d) (ilust. J. Pizá). *Tim e a Tina na Praia*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- OLIVEIRA, Diana de (design gráfico) (2014). *Panda – Livro de Histórias: Tic Tac... Que Horas São?*. Lisboa: Zero a oito.
- PERRAULT, Charles (2012). *O Capuchinho Vermelho*. Lisboa: Edicare. (Ilust. de Clementine Sourdais).
- PERRET, Fanny (2014). *ABC das Palavras*. Lisboa: Edicare.
- PESSOA, Regina (s/d). *História Trágica com Final Feliz*. s/l: Ciclope.
- PEZ, Ana (2015). *O Meu Irmão Invisível*. Lisboa: Orfeu Mini.
- PRICE, M. (1999). *Dingo e os Coelhoos*. Alfragide: Caminho.
- RANDALL, R. (2014). *O Coelho Saltitão*. Alfragide: Edições ASA.
- RANDALL, R. (2014). *O Sapo Saltitão*. Alfragide: Edições ASA.
- REDFORD, R. (2014). *Hora de Dormir*. Coleç. «Toca, Criança». Lisboa: Bertrand Editora (ilustrações de Maria Maddocks)
- REDFORD, R. (2014). *Primeiros Números*. Coleç. «Toca, Criança». Lisboa: Bertrand Editora. (ilustrações de Maria Maddocks)
- RETTORE, K. (2005). *Livro-brinquedo: A Rã*. Porto: Ambar.
- RYAN, J.; MUNDAY, N. & Oliver, A. (2016) *Cores*. Porto: Porto Editora.
- S/N (1969). (ilust. Walt Disney). *Donald e os seus Sobrinhos Vão à Pesca*. Porto: Majora.
- S/N (1970). (ilust. Walt Disney). *Branca de Neve e os Sete Anões*. Porto: Majora.
- S/N (1970). *A Bela Adormecida – Conto de Fadas com Música*. Lisboa: Electroliber.
- S/N (1971). (ilust. Walt Disney). *A Gata Borralheira*. Porto: Majora.
- S/N (1971). (ilust. Walt Disney). *A Menina do Capuchinho Vermelho*. Porto: Majora.

- S/N (1979). *Capuchinho Vermelho*. Coleção «Os Meus Contos “Puzzles”». Porto: Majora.
- S/N (1979). *O Gato das Botas*. Coleção «Os meus contos “Puzzles”». Porto: Majora.
- S/N (1979). *O Soldadinho de Chumbo*. Coleção «Os Meus Contos “Puzzles”». Porto: Majora.
- S/N (1979). *Pinóquio*. Coleção «Os Meus Contos “Puzzles”». Porto: Majora.
- S/N (2000). *O Gatinho Pompom*. Porto: Civilização Editora.
- S/N (2004). *A Tartaruga Divertida*. S/L: Panini Books.
- S/N (2006). *O Tractor*. Porto: Porto Editora. Coleção Rodinhas.
- S/N (2006). *Pedrito Coelho – Quem Está Escondido?*. Porto: Civilização Editora.
- S/N (2011). *Pedrito Coelho Nham! Nham! - um Livro com Sons*. Porto: Civilização Editora.
- S/N (2013). *A Aventura do Patinho e da sua Amiga*. Porto: Porto Editora.
- S/N (2014, 1ª ed.). *Animais*. Coleç. «Bebé». Lisboa: Texto editores.
- S/N (2014, 1ª ed.). *Brinquedo*. Coleç. «Bebé». Lisboa: Texto editores.
- S/N (2014, 1ª ed.). *Cores*. Coleç. «Bebé». Lisboa: Texto editores.
- S/N (2014, 1ª ed.). *Mééé! Mééé!*. Coleç. «Bebé». Lisboa: Texto editores.
- S/N (2014). *30 Sons Encantadores – Cinderela*. Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *60 Sons Espantosos – Veículos Barulhentos e Outras Coisas que Andam*. Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *A Bela Adormecida*. Coleç. «As Minhas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Bela Adormecida. Col. «Pequenos Contos»*. Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *A Bela Adormecida*. Coleç. «Livro Puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *A Cigarra e a Formiga*. Coleç. «Puzzles de Esopo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Corrida das Cores*. Sintra: EuroImpala.
- S/N (2014). *A Gata Brincalhona*. Coleç. «Histórias de animais». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *A Gata Gabi?*. Coleç. «Onde está». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *A Gata Gigi e as Formas*. Coleç. «Aprender à janela». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Lebre e a Tartaruga*. Coleç. «Puzzles de Esopo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Minha Lua*. Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *A Minha Malinha de Praia*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- S/N (2014). *A Pequena Sereia*. Coleç. «As Minhas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Praia*. Coleç. «À Volta do Mundo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Princesa e o Sapo*. Coleç. «Pequenas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Raposa e o Ouriço*. Coleç. «Puzzles de Esopo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *A Toda a Velocidade*. Sintra: EuroImpala.
- S/N (2014). *A Vaca Simpática*. Coleç. «Histórias de Animais». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *A Zebra Zelda e as Primeiras Palavras*. Coleç. «Aprender à janela». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Adormece com o Urso Udi*. Sintra: Yoyo Books. (ilustrações de Ana Bermejo).
- S/N (2014). *Alfabeto*. Coleç. «A Escolinha das Janelas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Amarelo*. Coleç. «Sente as Cores...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais Amigos*. Coleç. «Adivinha quem é!». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais da Floresta: Opostos*. Coleç. «O Meu Saco Cheio de». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais da Quinta: Palavras*. Coleç. «O Meu Saco Cheio de». Sintra: Yoyo Books.



- S/N (2014). *Animais da Quinta*. Coleç. «Adivinha Quem é!». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais da Selva: Cores*. Coleç. «O Meu Saco Cheio de». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais de Esopo*. Coleç. «Bosque Fantástico». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Animais de Estimação*. Coleç. «Que Som é Este?». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais do Oceano: Números*. Coleç. «O meu Saco Cheio de». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais do Zoo*. Coleç. «Adivinha Quem é!». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais Espantosos*. Coleç. «Adivinha quem é!». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais Selvagens*. Coleç. «Cu-cú!». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Animais Selvagens*. Coleç. «O Mundo que nos Rodeia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Animais Selvagens*. Coleç. «Que Som é Este?». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Animais*. Coleç. «100 Janelinhas Para Conhecer». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Aprende com o Noddy*. Vila Nova de Gaia: Edições ASA.
- S/N (2014). *As Primeiras Cores*. Sintra: EuroImpala.
- S/N (2014). *As Princesas Bailarinas*. Coleç. «Pequenas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Autocarro*. Coleç. «Biblioteca Sobre Rodas». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Aventura*. Coleç. «Desdobra e Brinca». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Azul*. Coleç. «Sente as Cores...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Baleia*. Coleç. «Amigos Marinheiros». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Bambi*. Coleç. «Livro Puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Bernardo e Filipa na Escola*. Coleç. «O Meu Mundo Giro». Sintra: YoyoBooks
- S/N (2014). *Boa Noite, Ursinho*. Coleç. «Adoro o meu Bebé». Amadora: Booksmile.
- S/N (2014). *Branca de Neve e os Sete Anões*. Coleç. «As minhas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Branca de Neve*. Coleç. «Livro puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Cada Imagem, uma Palavra!*. Sintra: Euroimpala.
- S/N (2014). *Camião*. Coleç. «Biblioteca Sobre Rodas – Camião». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Campo*. Coleç. «Adivinha o Som...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Capuchinho Vermelho*. Coleç. «Livro puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Caranguejo*. Coleç. «Amigos Marinheiros». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Cinderela*. Coleç. «As minhas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Cinderela. Col.* «Pequenos Contos». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Cinderela*. Coleç. «Livro puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Com o Animal de Estimação*. Coleç. «O Primeiro Dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Contar com os Animais*. Sintra: EuroImpala.
- S/N (2014). *Contos de Esopo*. Coleç. «Bosque Fantástico». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Cor de laranja*. Coleç. «Sente as Cores...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Cores*. Coleç. «A Escolinha das Janelas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *da Domésticos*. Coleç. «Descobre Animais». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *da Floresta*. Coleç. «Descobre Animais». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *da Quinta*. Coleç. «Descobre Animais». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *da Quinta*. Coleç. «Vamos Brincar com os Animais». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *da Selva*. Coleç. «Descobre Animais». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *de estimação*. Coleç. «Vamos Brincar com os Animais». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Descobre com o Noddy*. Vila Nova de Gaia: Edições ASA.

- S/N (2014). *Elsa, a Escavadora*. Coleç. «Sobre Rodas». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Em casa*. Coleç. «O Urso Malaquias». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Encarnado*. Coleç. «Sente as Cores...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Fábulas de Esopo*. Coleç. «Bosque Fantástico». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Férias*. Coleç. «Desdobra e Brinca». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Formas e Cores*. Coleç. «100 Janelinhas Para Conhecer». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Gonçalo e Joana nas Férias*. Coleç. «O meu Mundo Giro». Sintra: YoyoBooks
- S/N (2014). *Heróis*. Coleç. «Veste com Autocolantes». Sintra: YoyoBooks.
- S/N (2014). *Histórias de Esopo*. Coleç. «Bosque Fantástico». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Jasmin e Aladino*. Coleç. «Pequenas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *João e Sofia na Quinta*. Coleç. «O meu Mundo Giro». Sintra: YoyoBooks
- S/N (2014). *Kiko, o Camião do Lixo*. Coleç. «Sobre rodas». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Kit de Bombeiro*. Coleç. «Faz de Conta». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Kit de Corridas*. Coleç. «Faz de Conta». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Kit de Médico*. Coleç. «Faz de Conta». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Kit de Reparações*. Coleç. «Faz de Conta». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Magia de Fada*. Sintra: Edições Girassol. (ilustrações de Nicola Anderson).
- S/N (2014). *Marco, o Motociclista*. Coleç. «Sobre Rodas». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Marinhos*. Coleç. «Vamos Brincar com os Animais». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Meios de Transporte*. Coleç. «Cu-cú!». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Moda*. Coleç. «Veste com Autocolantes». Sintra: YoyoBooks.
- S/N (2014). *Mundo das Princesas*. Sintra: Edições Girassol. (ilustrações de Nicola Anderson).
- S/N (2014). *Música*. Coleç. «Adivinha o Som...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Música*. Coleç. «Veste com Autocolantes». Sintra: YoyoBooks.
- S/N (2014). *Música*. Sintra: EuroImpala.
- S/N (2014). *Músicas de Embalar*. Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Na Escola*. Coleç. «O Primeiro Dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Na Escola*. Coleç. «O Urso Malaquias». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Na Quinta*. Coleç. «O Urso Malaquias». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Na Quinta*. Coleç. «Que Som é este?». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Nas Férias*. Coleç. «O Primeiro Dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Natureza*. Coleç. «Adivinha o Som...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *No Centro Comercial*. Coleç. «O Urso Malaquias». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *No Jardim Zoológico*. Coleç. «Que Som é este?». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *No Médico*. Coleç. «O Primeiro dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Noite*. Coleç. «Adivinha o Som...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Números*. Coleç. «100 Janelinhas Para Conhecer». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Números*. Coleç. «A Escolinha das Janelas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Cão Caco?*. Coleç. «Onde está». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *O Cão Carlos e a Escola*. Coleç. «Aprender à Janela». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Capuchinho Vermelho*. Coleç. «O meu livro-puzzle». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Cavalo Maroto*. Coleç. «Histórias de Animais». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *O Circo*. Coleç. «À Volta do Mundo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Coelho Atrevido*. Coleç. «Histórias com Texturas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Corvo Sedento*. Coleç. «Puzzles de Esopo». Coimbra: Europrice.

- S/N (2014). *O Elefante Brincalhão*. Coleç. «Histórias com Texturas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Gato das Botas*. Coleç. «O meu Livro-puzzle». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Leão Preguiçoso*. Coleç. «Histórias de Animais». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *O Lobo e os Sete Cabritinhos*. Coleç. «O meu Livro-puzzle». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Macaco Barulhento Adora Brincar*. Coleç. «Adoro o meu Bebé». Amadora: Booksmile.
- S/N (2014). *O Pato Limpinho*. Coleç. «Histórias com Texturas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Rato Roberto?*, Coleç. «Onde está». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *O Uki e os Amigos – Livro de Banho*. Alfragide: D. Quixote.
- S/N (2014). *O Urso Ulisses e os Números*. Coleç. «Aprender à Janela». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Urso Uzi?*. Coleç. «Onde Está». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Olá, mamã!* (2014), Lisboa: Bertrand Editora.
- S/N (2014). *Olá, papá!* (2014), Lisboa: Bertrand Editora.
- S/N (2014). *Olá! Quem Fala?* [Animais da quinta]. Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Olá! Quem Fala?* [Animais da selva]. Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Os Animais da Quinta*. Coleç. «A vida animal». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais e as suas Casas*. Coleç. «Combina e Aprende». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais e as suas Crias*. Coleç. «Combina e Aprende». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais e os seus Alimentos*. Coleç. «Combina e Aprende». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais e os seus Parceiros*. Coleç. «Combina e Aprende». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais Marinhos*. Coleç. «A Vida Animal». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais Selvagens*. Coleç. «A Vida Animal». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Animais*. Coleç. «À Volta do Mundo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Os Primeiros Números*. Sintra: EuroImpala.
- S/N (2014). *Os Répteis*. Coleç. «A Vida Animal». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Três Porquinhos*. Coleç. «Pequenos Contos». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Os Veículos*. Coleç. «À volta do Mundo». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Palavras*. Coleç. «100 Janelinhas Para Conhecer». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Patinho Feio*. Coleç. «Livro Puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Pedro e Rita no dia a dia*. Coleç. «O meu Mundo Giro». Sintra: YoyoBooks
- S/N (2014). *Peter Pan*. Coleç. «O meu Livro-puzzle». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Pinguim*. Coleç. «Amigos Marinhos». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Pinóquio. Col.* «Pequenos Contos». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Pinóquio*. Coleç. «Livro puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Polvo*. Coleç. «Amigos Marinhos». Tentúgal: Europrice.
- S/N (2014). *Póneis*. Coleç. «Livro-puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Preto e Branco*. Coleç. «Sente as Cores...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Primeiras Palavras*. Coleç. «A escolinha das Janelas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Primeiras Palavras*. Coleç. «Adoro o meu Bebé». Amadora: Booksmile.
- S/N (2014). *Princesas*. Coleç. «Livro-puzzle». Sintra: Edições Girassol.
- S/N (2014). *Princesas*. Coleç. «Veste com Autocolantes». Sintra: YoyoBooks.

- S/N (2014). *Quinta*. Coleç. «Cu-cú!». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Quinta*. Coleç. «Desdobra e Brinca». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Rapunzel*. Coleç. «Pequenas Princesas». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Selvagens*. Coleç. «Vamos Brincar com os Animais». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos à Cidade*. Coleç. «Vamos Passear». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos ao Parque*. Coleç. «Vamos passear». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos ao Zoo*. Coleç. «Vamos passear». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos Comer!*. Coleç. «O meu dia a dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos Dormir!*. Coleç. «O meu dia a dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos Tomar Banho!*. Coleç. «O meu dia a dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos Vestir!*. Coleç. «O meu dia a dia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Vamos Viajar*. Coleç. «Vamos Passear». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Veículos*. Coleç. «Desdobra e brinca». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Veículos*. Coleç. «O Mundo que nos Rodeia». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *Verde*. Coleç. «Sente as Cores...». Sintra: Yoyo Books.
- S/N (2014). *Viagens*. Coleç. «Cu-cú!». Coimbra: Europrice.
- S/N (2014). *O Macaco Comilão*. Coleç. «Histórias com Texturas». Coimbra: Europrice.
- S/N (s/d). *A Gata Borracheira*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *A Pequena Aviadora*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.
- S/N (s/d). *A Ratinha Vaidosa*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *ABC das Figuras*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Ali Babá e os 40 Ladrões*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Alice no País das Maravilhas*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- Majora.
- S/N (s/d). *As Minhas Aves*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Bombeiros*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Branca de Neve e os Sete Anões*. Coleção «Coleção Panorâmica – Livros em 3 Dimensões». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Cinderela*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Dias Infantis*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *História da Carocinha*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Josézito Pequenito*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Livro das Cores*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Livro dos Pequeninos*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *No Mundo dos Animais*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *O Gato das Botas*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *O Jardim Zoológico*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *O Pequeno Polegar*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Os Sete Desejos da Joaninha*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Os Três Porquinhos*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Pedrito no Reino da Fantasia*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Sindebade o Marinheiro*. Coleção «Mini Contos em Relevo». Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Tão Úteis os Animais*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Tico-Tico e Pé Ligeiro*. Porto: Majora.
- S/N (s/d). *Um Passeio do Cordeirinho*. Porto: Majora.
- SCHEFFLER, A. (2015). *Vira e Combina na Quinta*. Barcarena: Jacarandá.
- SEAL, Julia (ilust.) (2014). *Branca de Neve e os Sete Anões*. Porto: Porto Editora.
- SEAL, Julia (ilust.) (2014). *Capuchinho Vermelho*. Porto: Porto Editora.

- SEDER, Rufus Butler (2009). *Galope*. Amadora: Booksmile.
- SIRETT, Dawn (2011). *Cucuuu com Sons Chap! Chap!*. Porto: Civilização Editora.
- STANSBIE, Stephanie (2014). *Boa Noite Dorme Bem*. Sintra: EuroImpala. (ilustrações de Anette Heiberg).
- SWIFT, Christine (2014). *A Minha Malinha - Sou uma Princesa!*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- TROTTER, Stuart (2005). *Onde Estás tu, Coelhoinho?*. Porto: Treehouse Children's Books.
- TULLET, Hervé (2011). *Um Livro*. Lisboa: Edicare.
- TULLET, Hervé (2015). *Mistura as Cores*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- TULLET, Hervé (2015). *O Jogo do Circo*. Lisboa: Edicare.
- TULLET, Hervé (2016). *Vamos Jogar?*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- TULLET, Hervé (2017). *Oh! Um Livro com Sons*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.
- VALIENTE, F. (ilust.) (2014). *Animais Aquáticos*. Coleç. «Eu Descubro». Sintra: Edições Girassol.
- VALIENTE, F. (ilust.) (2014). *Cavalos*. Coleç. «Eu Descubro». Sintra: Edições Girassol.
- VALIENTE, F. (ilust.) (2014). *Dinossauros*. Coleç. «Eu Descubro». Sintra: Edições Girassol.
- VALIENTE, F. (ilust.) (2014). *O Antigo Egito*. Coleç. «Eu Descubro». Sintra: Edições Girassol.
- VAN DER PUT, Klaartje (2015) (ilustrações). *Little Mouse Finger Puppet Book*. California: Chronicle Books.
- VAN GENECHTEN, Guido (2016). *Posso Espreitar a tua Fralda?*. Estoril: Minutos de leitura.
- WITEK, Jo (2014). *No Meu Coração Pequenino*. Lisboa: Editorial Presença. (ilust. de Christine Roussey).



**ANEXOS**





## FRISO CRONOLÓGICO

1250 - *Chronica Majora*, de Matthew Paris.

1230 - *De Sphaera Mundi*, de Johannes de Sacrobosco.

1306 - *Ars Magna*, de Ramón Llull.

1518 - *Polygraphia*, de Johannes Trithemius.

1524 - *Cosmographie*, de Pierre Apian.

1557 - *Astronomique Discours*, de Jacques Bassanti.

1619 - *Catoptrum Microcosmicum*, de Johann Remmelin.

1624 - *La Pratique et Démonstration des Horloges Solaires*, de Salomon de Caus.

1630 - *Les Commencements de l'hydrographie ou Art de Naviguer avec la Pratique des Figures Nécessaires*, de Jean Guérard.

1658 - *Orbis Sensualium Pictus*, de Jan Amos Comenius.

1677 - *La Confession Coupée, ou la Méthode Facile pour se Préparer aux Confessions*, de Christophe Leutbrewer.

1728 - *Calendrier Perpétuel de Lunaisons depuis Plusieurs Années...*, de Emmanuel de Viviers.

**1765 - Harlequinade, de Robert Sayer.**

1771 - *Queen Mab or The Tricks of Harlequin*, de Robert Sayer.

1795 - *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, de Humphry Repton.

**SÉC. XIX – 1ª IDADE DE OURO DO LIVRO-BRINQUEDO**

1808 - *Description des Jardins de France, Mêlée d'observations sur la vie de la Campagne et la Composition des Jardins*, de Alexandre de Laborde.

1810 - *The History of Little Fanny*, de S. & J. Fuller.

1814 - *Cinderella or the Glass Slipper*, de S. & J. Fuller.

1821 - *The Toilet*, de Stacey Grimaldi e William Grimaldi (ilust.).

1830 - *Les Voyages de Gulliver, Nouvelle Édition spécialement Destinée à la Jeunesse et Ornée de Nombreuses Figures Découpées*, de Jonathan Swift e Charles Letaille.

1830 - *Darstellun der fünf Welttheile*, de F. G. Schutz.

1831 - *Livre Joujou avec Figures Mobiles*, de Jean-Pierre Brès.

1831 - *Mémoires Récréatifs, Scientifiques et Anecdotiques du Physicien-Aéronaute*, de Étienne-Gaspard Robertson.

1834 - *Géométrie Stéréographique, ou Reliefs des Polyèdres pour Faciliter l'étude des Corps*, de François Charles Marie.

1837 - *Autumn, Spring, Summer et Winter*, de Robert Mudie.

1845 - *Der Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann.

1851 - *A Brief Account of the Thames Tunnel*, de S/N.

1851 - *Comic Actors*, de Lothar Meggendorfer.

1856 - *Cinderella*, da colec. «Dean's New Scenic Books», de Dean & Son.

1860 - *Les Surprises, ou le Bien et le Mal: livre d'images contenant douze tableaux coloriés exécutés avec le plus grand soin d'après les tableaux originaux de C. Haeberlin*, da editora Guérin-Müller & Cie.

1860 - *Dean's New Book of Dissolving Views*, de Dean & Son.

1860 - *Les surprises, ou le Bien et le Mal, livre d'images contenant douze tableaux coloriés exécutés avec le plus grand soin d'après les tableaux originaux de C. Haeberlin*, editado por Guérin-Müller & Cie.

1860 - *Shadow and Substance*, de Carles Henry Bennett.

1866 - *An Apple Pie (1866)*, de Kate Greenaway.

1870 - *Scènes Émouvantes et Paisibles*, de A. Legrand.

1875 - *Little Red Riding Hood and Cinderella: with Surprise Pictures*, editado por Dean & Son.

1875 - *Metamorphosis, or a Transformation of Pictures with Poetical Explanations for the Amusement of Young Persons*, de Benjamin Sands e William Hazen.

1876 - *Anatomie Iconoclastique - Atlas Complémentaire de tous les Ouvrages Traitant de l'anatomie et de la Physiologie Humaines*, de Gustave-Jules Witkowski.

1880 - *Contes fantastiques à gravures transparentes*, editado por Guérin-Müller & Cie.

1880 - «*Le Petit Chaperon rouge, Martin l'ours, Les Rois mages et L'Arbre de Noël*», da colec. «*Théâtre-miniature*» (1880), das edições Guérin-Müller & Cie.

1880 - *La Joie des Enfants Sages*, de A. Capendu.

1880 - *The Lion's Den*, editado por Mcloughlin Bros.

1882 - *Grosse Menagerie*, de J. F. Schreiber.

1887 - *Grand Cirque International*, de Lothar Meggendorfer.

1887 - *The City Park*, de Lothar Meggendorfer.

1888 - *Les Folies Guignol, Choix de Pièces Inédites Tirées de l'ancien Répertoire par un habitué de Champs-Élysées*.

1890 - *Grimaces, Album à Transformations Comiques*, editada pela Nouvelle Librairie de la Jeunesse Louis Westhausseur.

1890 - *BA.BE.BI.BO.BU* (1890), editado por A. Capendu.

1890 - *Fun for Little Folks*, editado por Raphael Tuck & Sons.

1890 - *La Mère Michel*, de Pierre Delcourt.

1890 - *Robinson Crusoe*, colec. «Father Tuck's Mechanical Series», editado por Raphaël Tuck & Sons.

c. 1890 - *Im Zoologischen Garten*, de Lothar Meggendorfer.

1894 - *Pleasant Pastime Picture*, de Clifton Bingham, da editora E. P. Dutton & Co, ilustrações Ernest Nister

1894 - *Here and There* (1894), ilustrações Ernest Nister.

1895 - *Merry Times*, editado por Raphaël Tuck & Sons.

1895 - *Model Menagerie*, colec. «Panorama Picture Books», de Ernest Nister.

1895 - *Days in Catland with Louis Wain*, editado por Raphaël Tuck & Sons.

1896 - *Little Pets*, ilustrações de Ernest Nister.

1896 - *Comical Kittens and their Frolics*, editado por Raphaël Tuck & Sons.

1897 - *A Very Good Book*, editado por Raphaël Tuck & Sons.

1897 - *Le Livre d'images Parlantes*, de Kratz-Boussac.

1899 - *La Tête à 8 Corps, Transformations Mirifiques du Déserteur Jean Dératé*, de Étienne Ducret, com ilustrações de Lothar Meggendorfer.

1899 - *Le Motographe, Album d'images Animées* (1899), publié par Clarke & Cie.

c. 1900 - *Buttercup Farm*, da colec. «Father Tuck's "Panorama" Series», editado por Raphaël Tuck & Sons.

1900 - *Bonshommes Comiques*, editada pela Nouvelle Librairie de la Jeunesse Louis Westhausseur.

1900 - *Toto et Lili, 36000 Transformations Amusantes pour les Petits*, editado por A. Capendu.

1901 - *The Tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter.

1900 ou 1910 - *Monsieur Séraphin de Chiképatan Natif de Gratin-les Gommeux (Seine et Garonne)*, de Ernest d'Hervilly, com ilustrações de Lothar Meggendorfer, da editora Nouvelle Librairie de la Jeunesse Louis Westhausseur.

1903 - *Le Corps de l'homme: Cinq Planches Coloriées à Feuilletts Découpés et Superposés*, de Edmond Perrier.

1903 - *Livre d'or de la Santé: Méthode Nouvelle Complete et Pratique de la Médecine Naturelle et de l'hygiène Privée Permettant de Traiter soi-même toutes les Maladies et Assurant la Conservation de la Santé*, de Moritz Platen.

1905 - *La Princesse Rose-des-bois*, de Étienne Ducret e Félix Juven.

1906 - *La Ferme*, da editora Imagerie Marcel Vagné & Cie.

1908 - *Father Tuck's Meadowsweet Panorama with Movable Pictures*, editado por Raphaël Tuck & Sons.

1908 - *The Hole Book*, de Peter Newell.

**1ª GUERRA MUNDIAL (1914-1918)**

1919 - *Au Lendemain de la Victoire*, da Librairie Hachette.

1919 - *Macao et Cosmage ou L'expérience du bonheur*, de Edy-Legrand.

1920 - *Découpez, Collez, la Maison est faite*, da Librairie Hachette & Cie.

- 1922 - *Nouvelle Encyclopédie Autodidactique*, de Aristide Quillet.
- 1924 - *Larousse Médical Illustré*, de Galtier-Boissière.
- 1924 - *Le Petit Elfe Ferme-l'Œil*, de André Hellém.
- 1928 - *Millions of Cats*, de Wanda Gág.
- 1930 - *La Bella Addormentata Nel Bosco*, da Casa Editrice Hoepli de Milão.
- 1931 - Série *Babar*, de Jean Brunhoff.
- 1932 - *Jack the Giant Killer*, com ilustrações de Harold B. Lentz, editados pela Blue Ribbon.
- 1932 - *The "Pop-up" Pinocchio*, com ilustrações de Harold B. Lentz, editados pela Blue Ribbon.
- 1933 - Registo do termo *Pop-up* pela editora Blue Ribbon.
- 1933 - Nascimento da *The Movable Book Society*
- 1934 - *Bookano Stories*, de S. Louis Giraud e Théodore Brown.
- 1934 - *The "Pop-up" Mother Goose*, com ilustrações de Harold B. Lentz, editados pela Blue Ribbon.
- 1934 - *Mickey Hop-Là*, de Silly Symphonies, editado pela Hachette.
- 1935 - *Mickey et le Prince Malalapatte*, de Magdeleine du Genestoux. editado pela Hachette.
- 1935 - *Album Fée* (1935), de Rose Celli e Marguerite Reyniers.
- 1936 - *Giant Otto*, de William Père du Bois.
- 2ª GUERRA MUNDIAL (1939-1945)**
- 1939 - *Bookano Zoo, Animals in Fact, Fancy and Fun*, de S. Louis Giraud.
- 1939 - *Jolly Jump-ups and their New House*, de Geraldine Clyne.
- 1939 até 1954 - Série *Jolly Jump-up*, de Geraldine Clyne.
- 1941 - *Tony Sarg's Surprise Book: Look Listen Smell Taste and Feel*, de Tony Sarg.
- 1942 - *Snow White and the Seven Dwarfs*, ilustrado por Julian Wehr.
- 1942 - *The Exciting Adventures of Finnie the Fiddler*, ilustrado por Julian Wehr.
- 1942 - *Tony Sarg's Treasure Book*, de Tony Sarg.
- 1942 - *Victory March*, da Walt Disney, Publicado pela Random House.
- 1943 - *Animated Animals*, ilustrado por Julian Wehr, com texto de Edward Ernest.
- 1943 - *The Gingerbread Boy*, ilustrado por Julian Wehr.
- 1944 - *Animated Story Rhymes A New Book of Old Favorites*, ilustrado por Julian Wehr.
- 1944 - *Jolly Jump-ups see circus*, de Geraldine Clyne.
- 1944 - *Little Red Riding Hood*, de Julian Wehr.
- 1944 - *The Wizard of Oz*, ilustrado por Julian Wehr.
- 1944 - *Toyland*, ilustrado por Julian Wehr, de Martha Paulsen.
- 1945 - *Animals for Sale*, de Bruno Munari.
- 1945 - *Cinderella*, de Julian Wehr.
- 1945 - *Gigi Has Lost His Cap*, de Bruno Munari.
- 1945 - *Never Content*, de Bruno Munari.
- 1946 - *Heads, Bodies & Legs*, de Denis Wirth-Miller.
- 1947 - *Ali Baba et les Quarante Voleurs (Ali Baba and the Forty Thieves, a Peepshow Book)* com ilustrações de Ionicus, editado pela Folding Books.
- 1948 - *Jolly Jump-ups ABC Books*, de Geraldine Clyne.
- 1949 - *A Television Book Choo Choo*, de Oscar Fabres.
- 1949 - *Pedrito no Reino da Fantasia*, texto e ilustrações de Gabriel Ferrão, da Majora<sup>669</sup>.
- 1951 - *No Mundo dos Animais*, da Majora (s/n)<sup>670</sup>.
- 1952 - *Nella Notte Buia*, de Bruno Munari.
- 1952 - *The Book about Moomin, Mymble and Little My*, de Tove Jansson.
- 1953 - *Santa Visits Mother Goose*, de Charlot Byj e Beth Vardon.
- 1954 - *ABC das Figuras*, da Majora (s/n)<sup>671</sup>.
- 1954 - *História da Carochinha*, da Majora (s/n)<sup>672</sup>.

<sup>669</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>670</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>671</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>672</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

- 1954 - *Livro dos Pequenininos*, da Majora (s/n)<sup>673</sup>.
- 1956 - *A Pequena Aviadora*, texto e ilustrações de Gabriel Ferrão, da Agência Portuguesa de Revistas<sup>674</sup>.
- 1956 - *Gulliver in Lilliput*, de Vojtěch Kubašta.
- 1956 - *Les Larmes de Crocodile*, de André François.
- 1956 - *Little Red Riding Hood*, de Vojtěch Kubašta.
- 1956 - *Sleeping Beauty*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1956 - *Tiçozinho o "Rei da Bola"*, texto e ilustrações de Gabriel Ferrão, da Agência Portuguesa de Revistas<sup>675</sup>.
- 1957 - *Robinson Crusoe*, de Vojtěch Kubašta.
- 1958 - *La Rose et le Chien*, de Tristan Tzara.
- 1959 - *Dias Infantis*, da Majora (s/n)<sup>676</sup>.
- 1959 - *Little Blue and Little Yellow*, de Leo Lionni.
- 1959 - *Pedrito, Zézinha e os seus Amigos*, da Majora (s/n)<sup>677</sup>.
- 1959 - *Um Passeio do Cordeirinho*, da Majora (s/n)<sup>678</sup>.
- ANOS 50/60 DO SÉC. XX – 2ª IDADE DE OURO DO LIVRO-BRINQUEDO**
- 1960 - *Noah's Ark*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- c. 1960 - *20,000 Leagues Under the Sea*, editado por Random House.
- 1960-1970 - Período de atividade da Graphics International, editora de Waldo (Wally) Hunt.
- 1961 - *A Bela Adormecida*, de Costa Barreto, ilustrado por Laura da Costa<sup>679</sup>.
- 1961 - *Cent Mille Millions de poèmes*, de Raymond Queneau.
- 1961 - *Die drei Räuber*, de Tomi Ungerer.
- 1961 - *How Columbus Discovered America*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1961 - *Peter and Sally on the Farm*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1961 - *Ricky the Rabbit*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1962 - *Alice no País das Maravilhas*, de Costa Barreto, ilustrada por Laura da Costa<sup>680</sup>.
- 1962 - *Que Horas São?*, da Majora (s/n)<sup>681</sup>.
- 1962 - *The Day of the Bison Hunt*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1962 - *The Voyage of Marco Polo*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1962 - *Tip & Top Go Camping*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1963 - *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak.
- 1963 - *A Gata Borracheira*, coleç. «Livros Infantis em Relevo», de Costa Barreto, ilustrado por César Abbott<sup>682</sup>.
- 1963 - *Branca de Neve e os 7 Anões*, coleç. «Livros Infantis em Relevo», de Costa Barreto, ilustrado por César Abbott<sup>683</sup>.
- 1964/1965 - *Josézito Pequenito*, da Majora (s/n)<sup>684</sup>.
- 1965 - *Bennett Cerf's Pop-up Riddles*, editado pela Random House.
- 1965 - *Livro das Cores*, da Majora (s/n)<sup>685</sup>.
- 1965 - *O Jardim Zoológico*, da Majora (s/n)<sup>686</sup>.
- 1965 - *Os Sete Desejos da Joaquina*, da Majora (s/n)<sup>687</sup>.

<sup>673</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>674</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>675</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>676</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>677</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>678</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>679</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>680</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>681</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>682</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>683</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>684</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>685</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>686</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

- 1965 - *Tip + Top dans la Lune*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1965 - *Os Animais de que Eu Gosto*, da Majora (s/n)<sup>688</sup>.
- 1967 - *Index Book*, de Andy Warhol.
- 1967 - *O Doutor Quim*, texto e ilustrações de Juan Ferrándiz, da Agência Portuguesa de Revistas<sup>689</sup>.
- 1968 - *There's a Nightmare in My Closet*, de Mercer Mayer.
- 1968 - *The Adventures of Paddy Pork*, de John Goodall.
- 1969 - *Donald e os seus Sobrinhos vão à Pesca*, ilustrações da Walt Disney, editado pela Majora (s/n)<sup>690</sup>.
- 1969 - *The Very Hungry Caterpillar*, de Eric Carle.
- 1969 - *Tucha e Bicó*, de Maria Keil.
- 1970 - *A Bela Adormecida – Conto de fadas com Música*, da Electroliber Gonçalo W. De Vasconcelos<sup>691</sup>.
- 1970 - *Branca de Neve e os Sete Anões*, ilustrações da Walt Disney, editado pela Majora (s/n)<sup>692</sup>.
- 1970 - *Tico-Tico e Pé Ligeiro*, da Majora (s/n)<sup>693</sup>.
- 1971 - *A Gata Borracheira*, ilustrações da Walt Disney, editado pela Majora (s/n)<sup>694</sup>.
- 1971 - *A Menina do Capuchinho Vermelho*, ilustrações da Walt Disney, editado pela Majora (s/n)<sup>695</sup>.
- 1971 - *Tão Úteis os Animais*, da Majora (s/n)<sup>696</sup>.
- 1976 - *Puss-in-Boots*, de Christopher Logue, ilustrado por Nicola Bayley.
- 1977 - *O Pau-de-fileira*, de Maria Keil.
- 1979 - *Capuchinho Vermelho, O Gato das Botas, O Soldadinho de Chumbo e Pinóquio*, da coleção «Os meus contos "Puzzles"», da Majora<sup>697</sup>.
- 1979 - *Haunted House*, de Jan Pieńkowski.
- 1979 - *Os Presentes*, de Maria Keil.
- 1979 - *The Pop-up Book of Gnomes*, de Wil Huygen, ilustrado por Rien Poortvliet.
- 1981 - *Das Kleine Auto*, ilustrado por Vojtěch Kubašta.
- 1982 - *Don't Go Out Tonight: A Creepy Concertina Pop-up*, de Babette Cole.
- 1982 - *The Crocodile and the Dumper Truck: A Reptilian Guide to London*, de Ray Marshall e Korky Paul.
- 1983 - *Sophie's Hideaway*, de Renate Kozikowski.
- 1984 - *Roaring Lion Tales*, de Ron Van der Meer.
- 1984 - *Sailing Ships*, de Ron van der Meer.
- 1984 - *The Tunnel Calamity*, de Edward Gorey.
- 1984 - *Tomie dePaola's Country Farm*, de Tomie dePaola.
- 1988 - *As Três Maçãs*, de Maria Keil.
- 1988 - *Hiawatha*, de Henry Wadsworth Longfellow.
- 1989 - *Tobias*, de Manuela Bacelar.
- 1990 - *O Dinossauro*, de Manuela Bacelar.
- 1990 - *O meu Avó*, de Manuela Bacelar.
- 1991 - *Os Cinco Gatinhos e Os Patinhos Marotos*, da colec. «Janela Mágica», de Stewart Cowley e ilustrações de Susi Adams.
- 1991 - *The Bee*, de Beth B. Norden.
- 1991 - *Un, Cinq, Beaucoup*, de Květa Pacovská.
- 1991 - *Le Petit Roi des Fleurs*, de Květa Pacovská.
- 1993 - *Le Théâtre de Minuit*, de Květa Pacovská.
- 1993 - *The Ultimate Bug Book*, de Luise Woelflein.
- 1994 - *The Christmas Alphabet*, de Robert Sabuda.

<sup>687</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>688</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>689</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>690</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>691</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>692</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>693</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>694</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>695</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>696</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>697</sup> Data apontada de acordo com a consulta do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

1995 - *I'm Gonna Be Born*, de Katsumi Komagata.  
 1995 - *Love Bugs*, de David Carter.  
 1995 - *The Sensational Samburger*, de David Pelham.  
 1996 - *Beau & BeeBee: Two Tiny Bears Make a Big Move*, de Maria Ruth.  
 1996 - *Chambre à Louer au Musée*, de Jan Pieńkowski.  
 1996 - *Dans le Brouillard de Millan*, de Bruno Munari.  
 1996 - *Misunderstood Spiders*, de Arthur John L'Hommedieu.  
 1997 - *Cookie Count*, de Robert Sabuda.  
 1999 - *Dingo e os Coelhos*, de Mathew Prince.  
 1999 - *The Pop-up Book of Phobias*, de Gary Greenberg, engenharia de papel de Matthew Reinhart.  
 1999 - *Tobias às Fatias*, de Manuela Bacelar.  
 2000 - *Estranhões & Bizarrocos (estórias para adormecer anjos)*, de José Eduardo Agualusa.  
 2000 - *Histoire d'une Larme*, de Katsumi Komagata.  
 2000 - *Nursery Rhymes - Roly Poly book*, de Kees Moerbeek.  
 2000 - *O Gatinho Pompom*, da Civilização Editora.  
 2001 - *A Lua*, de Eli Cantillon.  
 2001 - *The Wonderful Wizard of Oz*, de L. Frank Baum e Robert Sabuda.  
 2001 - *The Pop-up Book of Nightmares*, de Gary Greenberg, engenharia de papel de y Matthew Reinhart.  
 2002 - *Knick-Knack Paddywhack!*, de Andrew (Andy) Baron.  
 2003 - *Welcome to the Neighborwood*, de Shawn Sheehy.  
 2004 - *A Tartaruga Divertida*, da Panini Books.  
 2004 - *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e Robert Sabuda.  
 2004 - *Bruits du Vent*, de Katsumi Komagata.  
 2004 - *Estás Pronto, Senhor Croc?*, de Jo Lodge.  
 2004 - *See You Later, Alligator!*, de Annie Kubler.  
 2005 - *Dinosaurs*, de Robert Sabuda e Matthew Reinhart.  
 2005 - *La Petite Fille aux Allumettes*, de Květa Pacovská.  
 2005 - *Livro-brinquedo: A Rã*, de Kenny E. Rettore.  
 2005 - *One Red Dot: a Pop-up for Children of All Ages*, de David A. Carter.  
 2005 - *The Animated Bunny's Tail* (2005), de Paul Wehr, ilustrações de Julian Wehr.  
 2005 - *Onde Estás Tu, Coelhoinho?*, ilustrado por Stuart Trotter.  
 2006 - *A Gata Gabriela, O Pássaro Pascoal, A Rã Raquel e O Rato Rafael*, de Philippe Dubarle-Bossy e ilustrações de Luana Rinaldo.  
 2006 - *Blue 2*, de David A. Carter.  
 2006 - *Cucu Onde Está? Olha, Espreita e Descobre*, de Moira Butterfield .  
 2006 - *O Tractor*, da Porto Editora.  
 2006 - *Pedrito Coelho – Quem Está Escondido?*, da Civilização Editora.  
 2006 - *The Jungle Book*, de Matthew Reinhart.  
 2007 - *600 Black Spots*, de David A. Carter.  
 2007 - *Gallop!*, de Rufus Butler Seder.  
 2007 - *Little Mouse's Big Book of Fears*, de Emily Gravett.  
 2007 - *Star Wars, la Galaxie en 3D* (2007), de Matthew Reinhart.  
 2007 - *The Chronicles of Narnia*, de C. S. Lewis, ilustrado por Robert Sabuda.  
 2008 - *A Pop-up Celebration of Bird Songs in Stereo Sound*, de Miyoko Chu.  
 2008 - *ABC 3D*, de Marion Bataille.  
 2008 - *Hasta el Infinito*, de Květa Pacovská, da Faktoria K.  
 2008 - *Le Petit Chaperon Rouge*, de Květa Pacovská.  
 2008 - *Le Petit Nicolas*, de Gérard Lo Monaco.  
 2009 - *Animais Baralhados*, da coleç. «Trocas e Baldrocas», ilust. de Woody Fox  
 2009 - *Animalário Universal do Professor Revillod*, de Miguel Murugarren e ilustrado por Javier Sáez Castán, editado pela Orfeu Mini.  
 2009 - *Cendrillon*, de Květa Pacovská.

2009 - *Couleurs, Couleurs, Le Petit Roi des Fleurs*, de Květa Pacovská, da Minedition.

2009 - *Hänsel & Gretel*, de Květa Pacovská.

2009 - *Hong Kong Pop-Up*, de Kit Lau.

2009 - *Le Cordeau et le Renard, La Cigale et la Formi, La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Boeuf, Le Loup et la Cigogne, Le Lio net le Rat, Le Rat de ville et le Rat des champs*, de Thierry Dedieu.

2009 - *Little Tree*, de Katsumi Komagata.

2009 - *Peter Pan*, de Robert Sabuda.

2009 - *White Noise*, de David A. Carter.

2010 - *A Joanhina Resmungona*, de Eric Carle.

2010 - *Encyclopedia Mythologica: Gods and Heroes*, de Robert Sabuda e Matthew Reinhart.

2010 - *Le Petit Prince*, de Gérard Lo Monaco.

2010 - *Nós Adoramos a Hora do Banho!, Nós Adoramos Boiar!, Nós Adoramos Chapinhar!, e Nós Adoramos Nadar!*, ilustrações de Emily Bolam.

2010 - *Novopolis*, de Philippe Ug.

2010 - *Paper Blossoms*, de Ray Marshall.

2010 - *Pop-up China*, de Kit Lau.

2010 - *A Filha do Grufalão Livro-Puzzle*, de Julia Donaldson.

2010 - *A Very Hungry Caterpillar's Finger Puppet Book*, de Eric Carle.

2010 - *The Story of the Little Mole Who Knew It Was None of His Business*, de Werner Holzwarth.

2011 - *Again!*, de Emily Gravett.

2011 - *Cucuuu com Sons Chap! Chap!*, de Dawn Sirett.

2011 - *Destino*, de André Letria.

2011 - *Drôle d'oiseau*, de Philippe Ug.

2011 - *Du bleu au bleu*, de Katsumi Komagata.

2011 - *Estrambólicos*, de José Jorge Letria e André Letria (ilust.).

2011 - *Incómodo*, de André Letria.

2011 - *Isto ou Aquilo?*, de Dobroslav Foll (edição original data de 1964).

2011 - *Isto ou Aquilo?*, de Dobroslav Foll.

2011 - *Le Livre Avec um Trou*, de Hervé Tullet.

2011 - *Na Noite Escura*, de Bruno Munari, da Bruáa.

2011 - *New York en Pyjamarama*, de Michaël Leblond, ilustrado por Frédérique Bertrand, das Editions du Rouergue.

2011 - *O Bolinha e as Primeiras Formas*, de Eric Hill.

2011 - *Pedrito Coelho Nham! Nham! - um Livro com Sons*, da Civilização Editora.

2011 - *Todos Fazemos Tudo*, de Madalena Matoso.

2011 - *Um Livro*, de Hervé Tullet.

2011 - *De Caras*, de José Jorge Letria e André Letria (ilust.).

2012 - *As Roupinhas do Martim*, de Xavier Deneux.

2012 - *Big Bang Pop*, de Philippe Ug.

2012 - *Brinca com as Formas*, da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes e Marc Clammens.

2012 - *De Quem é o Botão?* (2012), da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes.

2012 - *Hello Spot! A Puppet Play Book*, de Eric Hill.

2012 - *Hide & Seek*, de David A. Carter.

2012 - *Hora do Banho*, de Jo Joof.

2012 - *Les Dix Droits du Lecteur*, de Daniel Pennac, ilustrações de Gérard Lo Monaco.

2012 - *O Capuchinho Vermelho*, de Charles Perrault e ilustrações de Clementine Souardais.

2012 - *O Panda Adora Comer*, de Marion Billet.

2012 - *O Pequeno Rugido Brinca às Escondidas*, de Jo Lodge.

2012 - *Patinho Bisnaga*, de Laila Hills (ilustrações).

2012 - *Safari: A Photocular Book*, de Dan Kainen e Carol Kaufmann.

2012 - *The Sun is Yellow*, de Květa Pacovská.

2012 - *The Very Hungry Caterpillar's Sound Book*, de Eric Carle.

2012 - *Toca a Dormir!*, da coleção «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes e Marc Clammens.

2012 - *Vamos ao Parque!*, da coleç. «Os Trapinhos», ilustrado por Laurence Jammes.

2013 - *A Aventura do Patinho e da sua Amiga*, da Porto Editora.

2013 - *ABC 5 langues*, de Jean-Marc Fiess.

2013 - *Les robots n'aiment pas l'eau*, de Philippe Ug.

2013 - *Magique Circus Tour*, de Gérard Lo Monaco.

2013 - *Mes Robots en Pijamarama*, de Michaël Leblond, ilustrado por Frédérique Bertrand, das Editions du Rouergue.

2013 - *Monstros, Vamo-nos Mascarar, Na Quinta e Na Selva*, da coleç. «Caras Divertidas», de Jannie Ho.

2013 - *Não, Não, Banho, Não!.*, de Rosaline Bonnet.

2013 - *Nova lorque em Pijamarama*, de Michaël Leblond.

2013 - *Transformers: the Ultimate Pop-up Universe*, de Matthew Reinhart.

2013 - *Baleia*, de Caroline Davis (ilustrações).

2013 - *Patinho*, de Caroline Davis (ilustrações).

2014 - *Le Jardin des Papillons*, de Philippe Ug.

2014 - *Le Livre des Jouets de Papier*, de Gérard Lo Monaco.

2014 - *Livro Clap*, de Madalena Matoso.

2014 - *Madame Sonia Delaunay*, de Gérard Lo Monaco.

2014 - *Os Meus Robôs em Pijamarama*, de Michaël Leblond.

2014 - *Pop-up Taiwan*, de Kit Lau.

2014 - *Daqui Ninguém Passa!*, de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho.

2015 - *A Grande Travessia*, de Agathe Demois.

2015 - *Consegues Contar? Livro-Puzzle*, de Julia Donaldson.

2015 - *E Tu, Vês O Que Eu Vejo?*, de Ed Emberley.

2015 - *Histoire de Points*, de Andy Mansfield.

2015 - *La Forêt Enchantée*, de Aina Bestard.

2015 - *Little Mouse Finger Puppet Book*, de Klaartje van der Put.

2015 - *Lutins des Bois*, de Philippe Ug.

2015 - *Neuf Mois*, de Jean-Marc Fiess.

2015 - *O Grufalão - Livro de Sons*, de Julia Donaldson.

2015 - *O Meu Irmão Invisível*, com texto e ilustrações de Ana Pez.

2015 - *Querido Zoo*, de Rod Campbell.

2015 - *Tirar & Pôr*, de Lucie Felix.

2015 - *O Jogo do Circo*, de Hervé Tullet.

2015 - *Outono*, de André Letria.

2015 - *Partida*, de André Letria.

2015 - *Vira e Combina na Quinta*, de Axel Scheffler.

2016 - *Alicia en el País de las Maravillas*, da Edelvives (ilust. de John Tenniel).

2016 - *Cores*, de Jo Ryan, Natalie Munday e Amy Oliver.

2016 - *Eu Quero Ser...*, de Seb Braun.

2016 - *No Trânsito Livro-puzzle*, de Katie Cotton.

2016 - *O Meu Pequeno Mundo – Pai*, de Jonathan Litton.

2016 - *One More Tickle!*, de Klaartje van der Put.

2016 - *Posso Espreitar a tua Fralda?*, de Guido Van Genechten.

2016 - *Un Voyage en Mer*, de Gérard Lo Monaco.

2016 - *Conta-Quilómetros*, da Madalena Matoso.

2016 - *O que Estás a Fazer?*, texto e ilust. de Olivia Cosneau, engenharia de papel de Bernard Duisit.

2016 - *Vamos Jogar?*, de Hervé Tullet.

2017 - *O Meu Camião de Bombeiro*, da Coleç. «Uma História Onde Podes Entrar», de Amy Johnson.

2017 - *Oh! Um Livro com Sons*, de Hervé Tullet.