



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)/
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em implementação
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

LUCAS SILVÉRIO MARTINS

POR UMA ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS E PELA TERRA DO NUNCA A
MAGIA ACONTECE: ENGENHO E ARTE NO UNIVERSO *POP-UP* DE ROBERT
SABUDA

CATALÃO

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Lucas Silvério Martins

3. Título do trabalho

POR UMA ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS E PELA TERRA DO NUNCA A MAGIA ACONTECE: ENGENHO E ARTE NO UNIVERSO POP-UP DE ROBERT SABUDA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Anair Valênia Martins Dias, Coordenador de Pós-graduação**, em 18/03/2022, às 15:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **LUCAS SILVÉRIO MARTINS, Discente**, em 18/03/2022, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543](#),



de [13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2770114** e o código CRC **2294A236**.

LUCAS SILVÉRIO MARTINS

POR UMA ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS E PELA TERRA DO NUNCA A
MAGIA ACONTECE: ENGENHO E ARTE NO UNIVERSO *POP-UP* DE ROBERT
SABUDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível Mestrado – do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás (UFG) / Universidade Federal de Catalão (UFCAT) em implementação, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Língua, Cultura e Identidade. Linha de pesquisa: Linha 2 - Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Professora Doutora Silvana Augusta Barbosa Carrijo.

CATALÃO
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Martins, Lucas Silvério

Por uma estrada de tijolos amarelos e pela terra do nunca a magia acontece : engenho e arte no universo pop-up de Robert Sabuda / Lucas Silvério Martins. - 2022.
148, f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2022.

Inclui siglas, abreviaturas, lista de figuras.

1. Literatura Infantil e Juvenil. 2. Livros-objeto. 3. Ilustração. 4. Pop-up. 5. Robert Sabuda. I. Carrijo, Silvana Augusta Barbosa, orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 001/2022 da sessão de Defesa de Dissertação do Mestrado, que confere o título de Mestre em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Defesa: nº 155/2022

Aos vinte e três dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte dois, a partir das 14:00 horas, à distância, Via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **POR UMA ESTRADA DE TIJOLOS AMARELOS E PELA TERRA DO NUNCA A MAGIA ACONTECE: ENGENHO E ARTE NO UNIVERSO POP-UP DE ROBERT SABUDA** de autoria do mestrando **Lucas Silvério Martins**, matrícula **2020100282** nas dependências da Universidade Federal de Catalão, onde os programas de pós-graduação stricto sensu em funcionamento encontram-se provisoriamente vinculados à Universidade Federal de Goiás, em virtude de procedimentos técnicos relacionados à CAPES, já sendo realizada a transferência da Biblioteca Digital de Dissertações e Teses (BDTD). Assim, justifica-se os nomes das instituições neste documento, uma no cabeçalho (UFG), outra no corpo do texto (UFCAT). Os trabalhos foram instalados pela Professora Doutora Anair Valênia Martins Dias (PPGEL/UFCAT) substituindo a Professora Orientadora Silvana Augusta Barbosa Carrijo que está em período de licença saúde, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Diana Navas (PUC-SP), membro titular externo; Professora Doutora María Isabel Mociño González (UVigo - Universidade de Vigo - Espanha), membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato (X) Aprovado () Reprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Anair Valênia Martins Dias, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e três dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte dois.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Anair Valênia Martins Dias, Coordenador de Pós-graduação**, em 23/02/2022, às 15:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARÍA ISABEL MOCIÑO GONZÁLEZ, Usuário Externo**, em 23/02/2022, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diana Navas, Usuário Externo**, em 23/02/2022, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2716645** e o código CRC **DD1347C2**.

Referência: Processo nº 23070.008443/2022-34

SEI nº 2716645

*À Thiago Silvério Martins (in memoriam),
irmão que, de onde estiver, sei que é uma
estrela que ilumina meus caminhos.*

*Para cada criança e adolescente, peço
licença para estudar estes livros que, a
priori, são seus. Mas faço deles nossos, pois
sei que a diversão neles inclusa não tem
idade.*

O mundo existe a fim de terminar num livro.

(Mallarmé)

AGRADECIMENTOS

A Deus, que nunca me abandona, e a quem eu agradeço cada sorriso a mim concedido, bem como a força para enfrentar todos os momentos complicados que surgem pelo meu caminho.

À minha mãe, Sônia Maria Silvério Martins, mulher que não mediu/mede esforços para que meus sonhos mais belos se realizem/realizassem. À senhora, minha mãe, eu hei de ser grato, não só pela minha vida, mas por ser quem me apoia quando eu penso que tudo já não faz mais sentido. Se em outras mil oportunidades eu tivesse de escolher uma mãe, em todas elas escolheria você. Te amo para além do universo.

Ao meu pai, João Batista Martins, pela calma mesmo nos momentos de maiores tempestades e por me ensinar a ter força quando eu achava que em mim nada mais existia. Com o senhor eu aprendi a ser forte e determinado.

À minha orientadora, Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo, cuja capacidade profissional é tamanha que me fez enxergar uma possibilidade de futuro que muito me faz feliz. Agradeço pelo seu olhar sempre atento, as palavras generosas, e pela paciência em me lapidar – e continuar lapidando – nestes caminhos acadêmicos. Poucas pessoas me são tão especiais quanto você, e eu agradeço a Deus por ter nos unido e fazer uma parceria tão frutífera nascer entre nós. Você é pra mim um espelho do que eu devo ser, um norte que eu nunca quero perder de vista. O fogo nos uniu ainda queima e continuará queimando.

Aos membros componentes da banca examinadora desta Dissertação, Profa. Dra. Diana Navas e Profa. Dra. Isabel Mociño-Gonzalez, pelas contribuições, leitura, comentários e sugestões que fomentaram meu crescimento acadêmico. As observações realizadas, quer seja na consolidação do Projeto de Pesquisa, ou na qualificação deste estudo, fizeram a total diferença para a lapidação destes escritos. Agradeço imensamente a oportunidade de unirmos nossas vozes em busca dos estudos literários, sobretudo dos livros *pop-up*.

Ao Yuri Pereira de Amorim, amigo que a graduação deixou para me oferecer como presente por sua conclusão, e a vida se encarregou de fazer eterno em minhas memórias. Você é, para mim, a fusão da coragem do Leão, a esperteza do Espantalho e os mais puros sentimentos do Homem de Lata. Obrigado por travar junto comigo batalhas permeadas de sorriso rumo ao fim do arco-íris. Se a vida um dia decidiu por ausentar de minha convivência um irmão, ela me deu você, como presente, para entender que os laços fraternos são tão fortes quanto os sanguíneos. Os agradecimentos se estendem, ainda, ao Klayton Marcelino de Paula, companheiro do Yuri, e amigo para todas as horas, desde os chás da tarde a me oferecer ajuda quando o infortúnio me atingiu. Meu sempre muito obrigado!

À Deliorrane Sousa Barbosa Kanashiro, pessoa que marcou e marca a minha vida de forma irrevogável. Com você eu ri, chorei, comemorei e contei minhas frustrações. Em você eu confio os meus maiores segredos, as minhas maiores vergonhas. Meu coração guardará, para o eterno, um espaço com seu nome, recheado com o mais puro e lindo amor que existe. A minha alma se tornou mais feliz depois que conheceu a sua. Somos como irmãos que o destino, por alguma travessura, resolveu juntar. Aproveito esta oportunidade para demonstrar, ainda, minha gratidão ao João Pedro Kanashiro, casado com a Deliorrane, pela paciência, cumplicidade e boa disposição comigo, num cuidado que apenas as pessoas de bom coração podem ter, fazendo-me sentir acolhido e importante em todos os momentos significativos para sua família.

À Mariane Martins Oliveira, minha amiga de infância e com quem eu compartilho memórias que possuem nascente na gênese de minha habilidade de rememorar. Você é minha irmã adiantada, que não quis esperar uma semana para nascermos juntos. Se Peter Pan tinha a Fada Sininho para o proteger, eu tenho você, sempre do meu lado, não importa o quanto a tempestade pareça querer atrapalhar. A você eu sou grato pelo carinho e pela caminhada de décadas. Se eu sou quem sou, muito de você está aqui. Obrigado por segurar minha mão e me lembrar sempre o que o verdadeiro amor pode querer significar.

À Laís Clara Naves, minha parceira em tudo, e que sempre compreendia quando eu sumia para resolver alguma coisa acadêmica ou nunca reclamava, ao me convidar para

algo, se eu dissesse que precisava, naquele dia, entregar um texto importante. Agradeço por todos os momentos que sorriu por mim e comigo, por ter se preocupado e por estabelecer, comigo, uma relação de afeto mútuo. Você sempre segura minha mão, independente do que venha. Se eu precisasse de alguém para você sabe o que, com toda certeza te chamaria. Te amo mil milhões.

À Thainá Pereira Gonçalves, amiga com quem passei os mais diferentes momentos. Com você eu pude entender o significado de ter alguém em quem confiar, e em sua companhia vivi coisas que a memória carrega com carinho. Você comemorou como se fossem suas as minhas vitórias, e também sentiu como se fossem em você as feridas que, vez ou outra, acometiam-me. Admiro sua força, coragem, determinação, e agradeço por me emprestar sua energia quando eu achava que a minha tinha acabado. Pois quando cresce, você precisa cuidar para florescer: eu espero poder admirar muito, ainda, esta bela plantinha. Nosso jardim eu rego com todo meu amor.

Ao Kallyl Ribeiro dos Santos Machado, pessoa da mais pura grandeza, e um companheiro a quem eu sempre serei grato. Você caminhou comigo pelas veredas dessa vida e está do meu lado há tanto tempo, mesmo quando eu achava que nada mais ou ninguém estaria lá. Sua gentileza, afeto e companheirismo me marcam e fizeram nascer uma melhor versão de mim, que será sempre grata ao sorriso gentil e proteção que você sempre me destinou. Obrigado por me apoiar, por mostrar que o que há de vir pode ser bom – e por prever um futuro ótimo para mim. Quando Peter pensou que iria perder Wendy, a obra literária foi um vislumbre do que seria, pra mim, perder você. Que continuemos sempre juntos em nosso pedaço do Nunca.

Ao Elvis, Iana e Paulo Henrique, pessoas essenciais nos processos que me conduziram até aqui. Assim como Dorothy, um dia eu estive perdido no caminho rumo aos meus desejos e vocês me ajudaram, sempre com generosidade, a encontrar a minha estrada de tijolos amarelos. Guardo para cada um de vocês uma porção de carinho maior que eu posso ofertar, e o agradecimento pelos risos e choros vividos.

À Ana Vitória, Andressa, Jheny, Lorraine, Marcelo e Pauler, pessoas que a faculdade me apresentou e cujos sorrisos e momentos de aconchego se fizeram eternos. Obrigado

pela paciência, pelas risadas, e pelas conversas refletindo o quanto somos pequenos neste mundo do saber. Essas amizades mostram que, de algum modo, conseguimos desfazer a liquidez característica de algumas relações.

Aos meus familiares, Mariana, Nirce, Rita, Sérgio e Sérgio Júnior, por serem pessoas com quem, mesmo não podendo ter contato todos os dias, fazem-se existentes e ainda mais vivos quando nos encontramos. A cada um de vocês agradeço o apoio familiar, as preocupações compartilhadas, e os momentos de alegria que deixam tudo mais leve. Agradeço, especialmente, ao meu avô Modesto, que nos deixou quando esta Dissertação estava em seus últimos momentos de escrita.

À Sandra Regina de Jesus Silva Vieira, por me apresentar às letras, quando da minha alfabetização. À Leila Maria do Nascimento Oliveira, por me ensinar a usá-las, enquanto minha professora no Ensino Fundamental. À Fabrícia Rodrigues Carrijo, por me instruir que, através do domínio das letras, eu poderia viajar em páginas da literatura, durante meus estudos no Ensino Médio. O trabalho de vocês três, professoras que me formaram e lutaram/lutam nas batalhas da educação, é impregnado em minha memória como constituintes dos caminhos que me trouxeram até aqui, e, sem as quais, essa pesquisa jamais seria possível.

Ao corpo docente e técnico-administrativo do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), pelos aprendizados e solícita ajuda sempre que necessário. Em especial, à Raquel Rosa Ramos, secretária do PPGEL, que sempre se mostrou disponível para resolver quaisquer demandas, num tratamento de cordialidade e profissionalidade exemplar.

Ao Robert Sabuda, artista que fez engendrou as obras que foram analisadas neste estudo. A grandiosidade de sua criação é reverberada em cada palavra aqui escrita. Muito obrigado!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo importante e valioso suporte a esta pesquisa, em forma de Bolsa de Mestrado. Esta

pesquisa não seria a mesma sem o investimento recebido e sou extremamente grato pela oportunidade de recebimento de uma bolsa em tempos tão difíceis.

Ao sistema público de ensino, cujas águas saciam minha sede por conhecimento desde as primeiras letras que eu conheci. Em especial, à Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, universidade em que me formei, como graduado em Letras – Português, e à Universidade Federal de Catalão – criada por desmembramento em relação à UFG – pela excelência em seu compromisso com a educação e por ofertar um ensino público, gratuito e de qualidade. Mergulhei em suas águas do saber e fui remodelado por elas, tendo espaço para formar quem eu ainda quero ser. Graças a esta instituição eu pude acumular o único bem que ninguém pode me furtar, o conhecimento, e é a ela que devo gratidão, na condição de cidadão que dela tanto recebi. Que apesar dos ataques sofridos, os muros da universidade resistam e estejam aqui para o futuro.

RESUMO

A literatura, enquanto fenômeno artístico, proporciona aos leitores a fabulação e a fruição estético-literária. Entre as muitas ramificações que os estudos literários comportam está a literatura infantil e juvenil, que para leitores vários, potencializa o poder que as palavras *fabulação* e *fruição* podem representar. Assim, nasce, deste campo literário, por exemplo, os livros que interligam o código verbal ao visual, resultando numa verdadeira riqueza e diversidade de imagens. Para além disso, é possível perceber, nas produções potencialmente direcionadas ao público infantil e juvenil, sobretudo nas mais experimentais, tramas várias em que o projeto gráfico-editorial e a apresentação da narrativa clamam por uma classificação peculiar, intitulada *livros-objeto*. Nesta senda da produção literária residem as obras *pop-up* em que texto e imagem se conectam numa engenharia de papel, demandando novos protocolos de leitura relacionados aos movimentos dos leitores, (de abrir abas, fazer girar mecanismos de papel e outros). É nesta intrínseca relação entre código textual, visual e cinético que as discussões a serem apresentadas nesta Dissertação foram edificadas. Tivemos por objetivo analisar duas narrativas lançadas a público em versões adaptadas ao *pop-up*, a saber, *O mágico de Oz* (2014) e *Peter Pan* (2014), ambas concebidas pelo olhar criativo de Robert Sabuda. As análises perseguiram, em uma metodologia qualitativa, descritiva e analítica, o propósito de responder, entre outras, à seguinte pergunta: são estes enredos ora apreciados exemplos de tramas que promovem a fruição estético-literária ou, contrário disso, tratam-se de narrativas em que há o domínio do discurso didático-moralizante, com fins meramente pedagogos? De forma a responder a essa e a outras questões abordadas no estudo, reportamo-nos a autores vários que teorizam sobre os campos de estudo da literatura, literatura infantil e juvenil principalmente tais como Candido (2004); Hunt (2010); Calvino (2007); sobre o código imagético, as contribuições teóricas de Oliveira (2008); Ramos (2020) e Linden (2014), sobre livros-objeto e *pop-up*, materializados teoricamente por González (2019); Carter e Diaz (1999) e Trebbi (2014). Destacamos como conclusão dos estudos realizados, principalmente, a multiplicidade de técnicas textuais, imagéticas e de movimento que puderam ser apreciadas no *corpus* do estudo, e, ainda, a presença de elementos que constituem tais enredos da potencialidade de fomentar a fruição estético-literária, afastando-os, assim, do discurso didático panfletário que, por vezes, perpassa obras potencialmente direcionadas a crianças e jovens.

Palavras-chave: Literatura Infantil e Juvenil. Livros-objeto. Ilustração. *Pop-up*. Robert Sabuda.

ABSTRACT

Literature, as an artistic phenomenon, provides readers with the fabulation and aesthetic-literary fruition. Among the many ramifications that literary studies entail is children's and youth literature, which for many readers, enhances the power that the words fabulation and fruition can represent. Thus, from this literary field, for example, the books that interconnect the verbal code to the visual are born, resulting in a true richness and diversity of images. In addition, it is possible to perceive, in the productions potentially aimed at children and young people, especially in the more experimental ones, several plots in which the graphic-editorial project and the presentation of the narrative claim a peculiar classification, entitled object-books. On this path of literary production reside the pop-up works in which text and image are connected in a paper engineering, demanding new reading protocols related to the reader's movements (opening flaps, turning paper mechanisms and others). It is in this intrinsic relationship between textual, visual and kinetic code that the discussions to be presented in this Dissertation were built. We aimed to analyze two narratives released to the public in versions adapted to the pop-up, namely *The Wizard of Oz* (2014) and *Peter Pan* (2014), both conceived by the creative eye of Robert Sabuda. The analyses pursued, in a qualitative, descriptive and analytical methodology, the purpose of answering, among others, the following question: are these plots, now appreciated, examples of plots that promote aesthetic-literary fruition or, on the contrary, are they narratives? In which there is a predominance of the didactic-moralizing discourse, with merely pedagogical purposes? In order to answer this and other questions addressed in the study, we refer to several authors who theorize on the fields of study of literature, children's and youth literature, mainly such as Candido (2004); Hunt (2010); Calvin (2007); on the image code, the theoretical contributions of Oliveira (2008); Ramos (2020) and Linden (2014), about object and pop-up books, theoretically materialized by González (2019); Carter and Diaz (1999) and Trebbi (2014). As a conclusion of the studies carried out, we highlight, mainly, the multiplicity of textual, imagery and movement techniques that could be appreciated in the corpus of the study, and also the presence of elements that constitute such plots with the potential to promote aesthetic-literary fruition, thus moving them away from the didactic pamphlet discourse that sometimes permeates works potentially aimed at children and young people.

Keywords: Children's and Youth Literature. Object-books. Illustration. Pop-up. Robert Sabuda.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Localização do QR Code (apontado pela seta).	58
Imagem 2 - Local onde é exibido o link de QR Code (apontado pela seta).	59
Imagem 3 - Link de acesso para os vídeos (apontado pela seta).	59
Imagem 4 - Capa da obra O mágico de Oz (2014) de Robert Sabuda.....	61
Imagem 5 - O ciclone	65
Imagem 6 - Detalhe do ciclone.....	67
Imagem 7 - O sistema de abas aberto, com abas menores em conjunto.....	68
Imagem 8 - Dorothy e sua chegada em terras mágicas	69
Imagem 9 - Bruxa caída e seus sapatinhos	71
Imagem 10 - Os sapatinhos de Dorothy	74
Imagem 11 - A estradinha de tijolos amarelos	76
Imagem 12 - O surgir do Homem de Lata.....	77
Imagem 13 - O campo de papoulas	80
Imagem 14 - A cidade das esmeraldas	81
Imagem 15 - Os óculos especiais.....	84
Imagem 16 - O que se vê com os óculos	86
Imagem 17 - A terra da bruxa má do Oeste.....	89
Imagem 18 - A bruxa má derretendo.....	91
Imagem 19 - O balão de papel.....	93
Imagem 20 - O detalhe da imagem do balão	97
Imagem 21 - O caminho para casa	98
Imagem 22 - O bater dos sapatinhos.....	100
Imagem 23 - Capa do livro Peter Pan (2014)	105
Imagem 24 - As nuvens e a cidade	106
Imagem 25 - A sombra de Peter sendo costurada por Wendy.....	109
Imagem 26 - A Terra do Nunca.....	110
Imagem 27 - O detalhe da cachoeira	111
Imagem 28 - Bola de canhão	112

Imagem 29 - Detalhe dos elementos de movimento e do navio ao fundo	113
Imagem 30 - Sininho envergonhada	117
Imagem 31 - A casa de Peter e seus amigos	118
Imagem 32 - O tecido nas mãos de Wendy	119
Imagem 33 - Peter e as Sereias	121
Imagem 34 - Sereias com as caudas em acabamento furta-cor	122
Imagem 35 - A aba que se abra para cima.....	123
Imagem 36 - Peter com as mãos levantadas	126
Imagem 37 - As palmas das mãos de Peter convidando ao toque	127
Imagem 38 - Sininho voando pela página	128
Imagem 39 - Sininho e o abraço da morte	131
Imagem 40 - Visão do navio - ângulo esquerdo	133
Imagem 41 - Visão do navio - ângulo direito	134
Imagem 42 - Visão do navio - ângulo superior	135
Imagem 43 - O Adeus de Peter e Wendy	137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AF – Sigla em inglês para Foco Automático (Automatic Focus);

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior;

HD – Sigla em inglês para Alta Definição (High Definition);

LIJ – Literatura Infantil e Juvenil;

MP – Megapixel;

PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem;

QR Code – Sigla em inglês para Código de Resposta Rápida (*Quick Response Code*).

Sumário

TRAÇANDO O ITINERÁRIO	20
CAPÍTULO 1 – INCURSÕES PRIMEIRAS PELO IMENSO REINO DA MAGIA: A LITERATURA, OS CLÁSSICOS, O INFANTIL E JUVENIL.....	27
1.1 A arte da palavra: discussões sobre a literatura.....	28
1.2 Para pequenos e não tão pequenos assim: a literatura infantil e juvenil	30
1.3 Uma herança para o eterno: contos clássicos e suas adaptações.....	34
CAPÍTULO 2 - NUM PASSE DE MÁGICA, UM MUNDO FEITO DE (TRAVESSURAS DE) PAPEL: A IMAGEM, OS LIVROS-OBJETO E O POP-UP	38
2.1 A ciranda entre texto e imagem.....	39
2.2 O livro enquanto objeto: quando as possibilidades se ampliam.....	44
2.3 Itinerário para um universo entre papéis que se erguem: senhoras e senhores, os livros <i>pop-up</i>	48
CAPÍTULO 3 - PRIMEIRA PARADA: O CAMINHO DA ESPERANÇA TU TERÁS DE PERCORRER – O MÁGICO, O SURPREENDENTE E O PODER ESCONDIDOS NAS TERRAS DE OZ	55
3.1 Últimos ajustes antes da viagem: o que esperar nessa jornada rumo à Oz?.....	56
3.2 E o Destino forja uma heroína: Dorothy e a estrada para descobrir quem se é	60
3.2.1 Pegando carona nos ventos de um ciclone: o que os bons ventos nos trazem?	64
3.2.2 A verdade em tom de esmeralda: Oz grande e poderoso?.....	80
3.2.3 Sapatinhos que ostentam todas as cores: o que há além do arco-íris?.....	92
CAPÍTULO 4 - SEGUNDA PARADA: UM BRINDE A NUNCA CRESCER: NO DESDOBRAR DAS PÁGINAS, PETER PAN E A ENCANTADA TERRA	102
4.1 Um vislumbre da Terra do Nunca: <i>Peter Pan</i> (2014) adaptado por Robert Sabuda	103
4.1.1 Entre Peter e Wendy: qual é mesmo a estrada a para Terra do Nunca?	103
4.1.2 Um paraíso cinético: foi a magia que nos trouxe até aqui	109
4.1.3 Quando se é dois em um: eu sou a Sininho, tão pequena e tão complexa	114
4.2.4 Pois quando você é jovem, eles assumem que você não sabe de nada: Peter, Wendy e Sininho correndo como a água rumo ao fim	120
Pois toda viagem chega ao fim: é hora de guardar as malas, <i>pero no mucho</i>	139
Referências	143

TRAÇANDO O ITINERÁRIO

O texto literário é solo fértil de/para discussões que muito inquietam e fascinam o ser humano. Quer seja sobre suas dores e alívios, alegrias e tristezas, ilusões e realizações, a literatura se apresenta sempre como um espelho do que a vida humana é, conseguindo dialogar sobre temas transversais (AZEVEDO, 2004), de difícil trato e entendimento, de modo ímpar, trazendo à percepção dos leitores aquilo que é sentido e, muitas vezes, não compreendido.

Para além das discussões temáticas, a literatura apresenta, ainda, riqueza no modo como os assuntos são apresentados, quer dizer, a forma como o texto se estrutura também é de suma importância. Ao se considerar qualquer texto literário é preciso atentar, então, ao tema e à forma, pois a maneira como os discursos são materializados também fomenta sentidos, interfere na experiência leitora e pode, vez ou outra, gerar e/ou requerer novos meios e protocolos de leitura.

Ao considerarmos o universo específico da literatura infantil e juvenil (LIJ), que se apresenta como uma importante senda dos estudos literários, temos um campo rico em tema e forma. Ao recorrer a estudiosos que sobre ela se debruçam, como, por exemplo, Peter Hunt (2010), vislumbramos a LIJ como uma área da literatura que ascende em questões editoriais, fomenta indagações várias e a fruição estética, além de apresentar relevância social, educacional e cultural. A literatura potencialmente voltada para crianças e jovens, mas que, contudo, pode ser lida também por adultos, se apresenta rica em temáticas múltiplas, contemplando questões que vão desde os medos dos pequenos leitores aos sentimentos mais inocentes e que são guardados em seus corações. Para além desse empreendimento temático, a literatura infantil e juvenil é também jazida de ricas formas de apresentação do texto literário (livros ilustrados, livros-objeto, livros brinquedo, livros acordeão, livros carrossel, outros), com pluralidade em ilustrações e projetos gráfico-editoriais. Desta feita, é com olhos atentos ao diversificado mundo da literatura potencialmente direcionada a crianças e jovens que este trabalho se edificou.

Considerando que múltiplas são as temáticas e formas dos textos literários que compõem a LIJ, este trabalho lançou, especificamente, a uma parte dessas obras que são dotadas de extrema força estética e de tamanho apelo gráfico que são intituladas livros-objetos. Nos títulos que são divulgados sob esta rubrica, não é raro se deparar com forma e conteúdo tão intrinsecamente conectados que sua separação seria a ruína de todo o

sentido proposto. Quer seja na proposta de ilustrações singulares, textos em diferentes diagramações, apresentações gráficas em inusitados recortes, dobras, abas que guardam e revelam outros textos, estes livros de grande apelo estético trazem consigo a capacidade de propor ao leitor um olhar ainda mais inebriante para com a literatura. Assim chegamos, então, aos livros *pop-up* que, para além de texto e imagem, fazem do movimento, do jogo e da quebra de perspectivas, novos paradigmas da experiência literária. Foi foco deste estudo observar mais detalhadamente como alguns livros *pop-ups* se constituem em termos de formas e conteúdo que tão bem edificam a literatura infantil e juvenil.

O objetivo desta Dissertação, então, foi analisar duas obras *pop-up* da literatura infantil e juvenil, a saber, *O mágico de Oz* (1900), de L. Frank Baum e *Peter Pan* (1911) de J. M. Barrie, ambas adaptadas para a versão *pop-up* por Robert Sabuda¹ (1965-atual) e lançadas a público em 2014. De modo mais específico, investigamos: o(s) leque(s) de estratégias literárias que foram empregados em narrativas tão dinâmicas; os novos protocolos de leitura que tais histórias requerem, não só por serem novas versões de clássicos² da literatura infantil e juvenil como, ainda, por serem objetos literários com diferentes aparatos que requerem novas formas de leitura e mediação; o reconhecimento das técnicas de ilustração presentes nos enredos, refletindo se tais imagens intensificam e transcendem as propriedades literárias ou apenas reproduzem o enredo disposto na forma de texto verbal; as técnicas da engenharia gráfica *pop-up* empregadas nas produções literárias, tomando nota de como se definem, de que forma estes elementos agregam ao potencial estético de tais compêndios e como são empregados; se o elemento *pop-up* é acionado para potencializar a literariedade das narrativas ou, de modo contrário, não contribuem para com o viés estético-literário das obras; comparamos algumas das ferramentas da engenharia de papel que são utilizadas em uma determinada narrativa e não em outra, bem como as que são utilizadas em ambas, numa perspectiva comparativa entre as duas obras que constituem nosso *corpus* de análise; compreender se nas duas obras do autor norte-americano Robert Sabuda predomina o discurso estético que

¹ Robert Sabuda é o engenheiro de papel de tais livros (ou seja, responsável pelos mecanismos *pop-up* apresentados), além de ser responsável pela adaptação do texto literário, ilustração e edição das obras. A obra *O mágico de Oz* (2014) tem como produtora gráfica Mariana Metidieri e editora assistente Nina Bandeira. Já o livro *Peter Pan* (2014) apresenta como produtora gráfica Soraia Scarpa e editora assistente Fabiane Mello.

² Ater-nos-emos ao conceito de *clássicos* no decorrer do capítulo 1 desta Dissertação, mais especificamente em 1.3 – Uma herança para o eterno: contos clássicos e suas adaptações.

caracteriza o texto literário ou o tom utilitário, didático-moralizante que por vezes, perpassa narrativas destinadas a crianças e adolescentes.

A primeira das narrativas analisadas, *O mágico de Oz* (2014), foi originalmente lançada a público em 1900 pelas mãos de L. Frank Baum (1856-1919). É a história de Dorothy, uma jovem garota que mora no Kansas, mas que acaba indo parar numa terra totalmente estranha após ser levada por um ciclone. Neste lugar, além de bruxas boas e más, a menina conhece três personagens que apresentam, cada um, uma espécie de realização pessoal a ser alcançada: o Espantalho, cujo desejo é ter um cérebro; o Leão, cuja aspiração é ser valente; e o Homem de Lata, desejoso de ter um coração. Dorothy também tem uma necessidade, sendo a de voltar para sua terra natal. Após uma bruxa informar à menina que deveria pegar um caminho feito de pedras amarelas rumo à terra de Oz, onde mora um grande bruxo com poderes capazes de orientá-la a voltar para o Kansas, Dorothy convida cada um dos personagens a acompanhá-la em sua peregrinação, pensando que o grande e terrível mago pode também resolver as demandas de cada um deles. Chegando à cidade das Esmeraldas, local onde Oz mora, vem a grande reviravolta da história, pois modifica a crença de que Oz seria um mago poderoso, revelando-se que, na verdade, uma grande mentira foi construída, e que pode assim ser explicada: na verdade, Oz é um charlatão, cada um dos amigos de Dorothy já possui aquilo que quer e a solução para a menina voltar para casa sempre esteve com ela, materializada em sapatinhos prateados que ela roubou de uma bruxa. A adaptação de Sabuda (2014) foi publicada no Brasil pela editora Publifolhinha e teve tradução para a língua portuguesa de Ana Ban³. Apresentada em *pop-up*, a obra tem elementos que se erguem em direção ao leitor, transcendendo a bidimensionalidade típica de livros comuns, e apresenta acabamentos em diferentes técnicas editoriais típicas de livros *pop-up*. É ainda uma obra com características escultóricas, com mais de 26 centímetros de altura e cerca de 21 centímetros de largura.

A segunda obra que constitui nosso *corpus* de análise foi *Peter Pan* (2014). A trama, escrita originalmente em 1911 por J. M. Barrie, narra a história de Peter, o menino que não quer envelhecer nunca e que tem alguns poderes mágicos, como o de voar, por exemplo. Uma noite, ao visitar Wendy e seus irmãos, João e Miguel, Peter os leva para o local onde mora: a Terra do Nunca. Neste local, além das outras crianças como Peter

³ Jornalista e tradutora responsável pela tradução de *Stardust* (2001), de Neil Gaiman, *Duelo dos imortais* (2017), de Colleen Houck, *O homem que viu tudo* (2021), de Deborah Levy e outros.

(sendo chamados de Meninos Perdidos), eles precisam lutar contra as forças do mal do Capitão Gancho, antagonista que quer dar fim à vida do menino que nunca envelhece. Protegidos pela fada Sininho, que é em simultâneo, um exemplo de candura, mas, também, dos sentimentos que o ser humano sente e pode não entender, como o ciúme e a inveja, a aventura deságua numa batalha vencida pela esperteza das crianças, mas que, ainda assim, não tem um final totalmente feliz: Peter, ao fim, continua sozinho, observando de longe, pela janela, a felicidade daqueles que podem voltar ao lar. A versão adaptada por Robert Sabuda (2014) também foi publicada no Brasil pela editora Publifolhinha e recebeu tradução para a língua portuguesa de Bruno Salerno Rodrigues⁴. É um livro *pop-up* grande, com aproximadamente 27 centímetros de altura e 21 centímetros de largura, feito em páginas que usam das técnicas da engenharia de papel em conjunto com diferentes elementos, como o uso da madeira.

Como justificativa para a escolha dos enredos supracitados, baseamo-nos na identificação do pesquisador como leitor, o que imprime nossa marca subjetiva à pesquisa já que, como bem lembra Jean Starobinsky: “Admitamos que a escolha de um objeto de estudo não é inocente, mas que supõe já uma interpretação prévia, inspirada por nosso interesse pessoal” (STAROBINSKY, 1976, p. 132).

Ao tratarmos de textos clássicos como as duas obras de Sabuda cujo enredo reporta às narrativas de Baum e Barrie, que justamente por continuarem instigando interesse de leitores de todos os tempos podem ser lidas como clássicas, estamos trabalhando, também, com a memória e identidade de aportes literários, características que, inclusive, ligam-se às propostas da área de concentração do programa de Pós-Graduação ao qual o projeto se conecta, o Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Catalão, mais especificamente com sua área de concentração, “Linguagem, Cultura e Identidade” e com a linha de pesquisa 2, “Literatura, Memória e Identidade”, dado que promove a discussão epistemológica da literatura, articulando, ainda, identidade e memória, visto que lançam luz ao modo como histórias com mais de cem anos de existência continuam pertinentes na sociedade ocidental contemporânea. Ao investigar a literatura e o discurso estético,

⁴ Formado em editoração, além de tradutor é organizador de obras como *Atlas Geográfico Melhoramentos* (2010), responsável pela criação da capa de *Discurso, argumentação e produção de sentido* (2006), organizado por Lineide Salvador Mosca, *Do corpo à alma* (2006), de Melvina Araújo (2006) e outros, conforme dados disponíveis em: <https://www.linkedin.com/in/bruno-salerno-rodrigues-66a9ba32/?originalSubdomain=br>. Acesso em 19 de jul. de 2021

analisamos, então, características culturais que influenciaram a produção das narrativas e, ainda, a memória perpetuada por tais escritos, que no decorrer de sua história, passaram por diversas adaptações e, assim, registram marcas da instância coletiva.

A pesquisa se justifica e se torna ainda mais relevante quando se constata que a literatura adaptada ao formato *pop-up* é uma área de estudos pouquíssimo explorada no Brasil, fato comprovado quando se procura sobre tal assunto no Catálogo de teses CAPES e no *site* Google Acadêmico. É pertinente ressaltar, também, que na investigação aqui proposta, visamos dissertar sobre a literatura, em seu amplo entendimento, ou seja, como a grande área de estudos, e, de maneira mais específica, a Literatura Infantil e Juvenil, uma área de pertinência acadêmica relevante. Associada a isso, a escolha de investigar a influência estética de ilustrações e técnicas *pop-up*, abrangendo tanto o código textual quanto o imagético de um livro, bem como a engenharia pela qual tais livros se erguem, expandem o projeto não só a campos de estudo pouco explorados como, também, a um nicho editorial em evidência e franco crescimento.

Considerado o período de finalização desta Dissertação, ao consultar o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, procurando pelo termo “*pop-up*” na grande área de Letras, Linguística e Artes, até o resultado de número 100 nenhum trabalho corresponde aos livros no formato *pop-up*. Em se tratando do *sítio* Google Acadêmico, ao pesquisar pelo termo “livros *pop-up*”, poucos retornos são correspondentes à área de Letras, Linguística e Artes. Dos 10 primeiros resultados apresentados, dois remetem à área estudada, sendo uma Tese de Doutorado de título “Um livro pode ser tudo e nada: especificidades da linguagem do livro-brinquedo” (2013) de Ana Paula Mathias de Paiva e um artigo de periódico intitulado “Análise discursiva da tridimensionalidade do livro Pop-up” (2018), de Luana Alves Luterman, Guilherme Figueira Borges e Agostinho Potenciano de Souza. De modo mais detalhado, o primeiro trabalho citado não investiga, exclusivamente, os livros *pop-up*, enquanto o segundo não é da área de Literatura, tampouco Literatura Infantil e Juvenil. Os outros 8 trabalhos apreciados são de áreas de estudo como Desenho Industrial, Design da Informação, Ciências da Comunicação e Biologia. Tais estudos, sobre *pop-up*, são encontrados quase sempre relacionados às áreas investigativas sobre o livro-objeto, em pesquisas que estão em ascensão no Brasil, realizadas por nomes como Eliane Debus, Maria Laura P. Spengler e Fernanda Gonçalves, que organizam, juntas, a obra *Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção* (2020); Além de teoria tal qual a intitulada *Literatura para jovens leitores*:

uma leitura multimodal do livro-objeto (2019) de Diana Navas, e outros. Neste sentido, este trabalho – e os estudos divulgados em nome dos resultados do processo de investigação científica até aqui traçados – avançam o tema na direção de se debruçar exclusivamente nos livros *pop-up* e, ainda, por observar como os recursos acionados por técnicas editoriais compõem fortuna orquestrada aos campos literários.

O estudo têm, ainda, relevância social, dado que as obras são conhecidas por serem nascente de grandes discussões sobre os anseios do homem, portanto, fomentam a humanização pela literatura, tal como a compreende Antonio Candido (2004), e também a pertinência política, entendida ao observarmos, nas análises, como os livros podem chegar às mãos de leitores vários, podendo ser aqueles que têm amplo livros vendidos em livrarias e lojas de varejo ou, ainda, para alunos de escolas públicas, para quem o acesso pode se tornar um pouco mais dificultado pelo preço de tais livros, devendo, professores e promotores de leitura, buscarem formas de viabilizar o acesso de tais alunos a esses livros.

A metodologia para desenvolvimento da pesquisa consiste em análises crítico-descritivas e qualitativas das obras elencadas, todas de caráter analítico-interpretativa (Thomas; Nelson, 1996). Primeiramente, fez-se o levantamento das obras literárias que seriam analisadas; em sequência, procedemos pela leitura de tais livros; em seguida, fizemos a leitura de aportes teóricos que sustentam os campos epistemológicos da literatura, da ilustração e aqueles relativos aos estudos do *pop-up* que puderam ser encontrados tanto na língua vernácula brasileira quanto, ainda, em outros idiomas, sendo adaptados e traduzidos para compor a fortuna crítica deste trabalho; por fim, as análises foram tecidas de modo a exteriorizar o olhar dos pesquisadores sobre tais assuntos, observando forma e conteúdo, estrutura textual, literária e estética.

O trabalho está assim organizado: no primeiro capítulo contemplaremos questões sobre a literatura (o campo geral de estudos), a literatura infantil e juvenil e, ainda, discussões teóricas sobre conceitos relativos aos estudos dos clássicos da literatura e como eles se mantêm vivos no universo literário moderno; no segundo capítulo, debruçar-nos-emos sobre questões teóricas pertinentes aos estudos da relação entre texto e imagem, os livros-objeto e suas diferentes apresentações, mais especificamente os livros *pop-up*; no capítulo de número três, apresentaremos as análises relativas à obra *O mágico de Oz* (2014), adaptado por Robert Sabuda, compreendendo tanto os pontos literários quanto aqueles da estética da imagem, em que além de imagens, vídeos serão apresentados, de

modo a demonstrar e forma mais otimizada os movimentos das técnicas *pop-up*; no quarto capítulo apresentaremos o percurso analítico a respeito do livro *Peter Pan* (2014), numa adaptação cuja responsabilidade também é de Robert Sabuda, alicerçado também na relação entre texto verbal e imagético, incluindo novos vídeos que darão conta das características motoras dos livros. Por fim, apresentaremos nossas conclusões finais.

Ao tomarmos nota de que variados são os estudos que tratam da literatura e de suas vertentes, importando mais precisamente a nós, neste trabalho, aquelas que são relativas à LIJ, e, em especial, os estudos sobre a materialidade do livro para crianças e jovens e, mais especificamente, os livros *pop-up*, é chegada a hora de sermos conduzidos pela viagem que nos tirará de nosso mundo conhecido e nos posicionará em nossa estrada de tijolos amarelos rumo à terra do nunca.

**CAPÍTULO 1 – INCURSÕES PRIMEIRAS PELO IMENSO REINO DA
MAGIA: A LITERATURA, OS CLÁSSICOS, O INFANTIL E JUVENIL**

1.1 A arte da palavra: discussões sobre a literatura

A arte e o saber se manifestam em diferentes formas e *locus* de apresentação. Quer seja na pintura, na música, no cinema ou na dança, as manifestações artísticas se mostram plurais e são importantes para a compreensão do ser humano sobre si e o mundo em que vive. Uma manifestação da arte em especial muito nos apetece: a literatura.

O texto literário consegue, em seu escopo de tema e forma, alcançar as mais variadas esferas de diferentes espaços da vida humana. Destarte, refletindo sobre essa capacidade de estar presente em distintos âmbitos que representam ou compreendem a experiência do homem e seu querer, Roland Barthes (2013) concebe que “[...] se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2013, p. 18). Este destaque é feito pela capacidade do texto ficcional em dialogar com os mais diferentes temas, podendo estabelecer conexões com áreas do saber e conseguindo, assim, ser uma relevante representação. A literatura pode ser espelho do infinito e nutre de condições tais para que seja possível sustentar tamanha grandeza.

O texto ficcional que destacamos é aquele concebido através de um uso da linguagem que fornece propriedades tais que consigam implementar a qualidade estética em seu escopo. Desta feita, compreendemos a literatura nos moldes de Candido (2004), que entende o texto literário enquanto aquele em que se manifesta a fruição estética, isto é, a faculdade do texto de, através de um leque de usos de ferramentas da linguagem, apresentar capacidades estéticas. No que entende Candido (2004), o texto literário “[...] confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p. 177). Deste modo, o texto que responde como literário é necessário e imprescindível.

Refletindo sobre tais propriedades da literatura, temos, então, também pelas concepções de Cândido (2004), uma arte que é fundamental: é direito do ser humano ter acesso ao texto literário. Candido (2004) estabelece essa relação de direito ao literário quando aponta a faculdade e necessidade humana de fabular, de sonhar, de acesso ao ludismo. Ser lúdico é um dos muitos seres que cabe ao texto literário. Uma das formas de se alcançar esta fabulação está, justamente, nas capacidades de fruição estética destes aparatos escritos, e, assim, tais textos tornam-se necessários à experiência humana,

caracterizando um direito fundamental e universal. Para além de um direito, a literatura tem o poder humanizador. Ainda utilizando da teoria de Candido (2004), entendemos que a literatura “[...] confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 2004, p. 177). Indo além deste entendimento, Candido (2004) compreende que a humanização é:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 182).

Assim, a literatura consegue, através de sua capacidade de fruição estética, relembrar ao homem seus sentimentos, suas sensações e seus quereres. Entender a literatura como um direito, através desta ótica, é defender a propriedade do ser humano de se entender e de compreender mundos tão distintos dos seus, realidades que podem não lhe competir, mas que interessam ao seu próximo, com quem ele coexiste. Estes conceitos se apresentam pertinentes ao percebemos que nas aventuras que serão apresentadas em breve, Dorothy, Peter e Wendy parecem ir em busca de seus próprios sentimentos, numa análise aqui embrionária destas obras e que será melhor desenvolvida em breve neste estudo. A busca de si, a compreensão do mundo, o senso de beleza e a capacidade altruísta destas personagens, ao representarem a boa disposição para com o próximo, podem ser indicativos primeiros desta faculdade humanizadora.

Outra habilidade inerente ao literário que muito interessa a esta pesquisa está nas temáticas que o texto representa e na maneira estética como estas são contempladas, ou seja, a forma e o conteúdo. É pertinente ressaltar que forma e conteúdo atuam em um sistema de equilíbrio e coexistência. Ao teorizar sobre o tema, Luigi Pareyson (1997) explica que “[...] forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo” (PAREYSON, 1997, p. 26). Destarte, ao refletirmos sobre a literatura, indagamos sobre o seu conteúdo, ou seja, sobre as questões temáticas contempladas, mas, na mesma medida de existência, está a forma como os temas são trazidos e representados, isto é, a maneira como um conteúdo é materializado. Ambos são forças constantes da literatura e podem influir em como um livro pode e/ou será recebido.

A equivalência de poder é tamanha que, ao negar um, desfazemos do outro. Os livros que serão abordados neste estudo compreendem um horizonte bem definido desta correlação: são obras com conteúdos possíveis das mais diferentes discussões temáticas, como o medo, a tristeza ou a amizade. Associando-se a estas forças, encontramos objetos de apresentação ímpar, multifacetada. Por consequência, forma e conteúdo estão fundidos e apresentados a quem os lê.

1.2 Para pequenos e não tão pequenos assim: a literatura infantil e juvenil

Ao discutir sobre os campos de apresentação do texto literário e as formas como esta arte se manifesta, percebemos, então, que esta área epistemológica se subdivide em outras, apresentando particularidades e estudos mais específicos sobre cada uma delas. Levantamos destaque, indo ao encontro dos interesses dos estudos aqui apresentados, aos que são relativos à Literatura Infantil e Juvenil (LIJ).

Ao tentar compreender a LIJ, a crítica que sobre ela se debruça encontra uma área de estudo complexa, tanto na busca de se definir o que ela pode ser/representar quanto, ainda, na produção que dela nasce. Compreender como um campo do saber literário consegue refletir os anseios e quereres que permeiam a infância e a juventude é apontado como de difícil categorização por teóricos vários, dentre eles, Peter Hunt (2010). Para o autor, esta área literária é complexa em produção, tão grande que não cabe em uma única definição: assim como as obras lançadas sob seu signo, ela é variada e heterogênea. Sua importância merece, ainda, mais um destaque: a capacidade em dialogar com pequenos e jovens leitores é necessária e fundamental na formação de adultos que tenham o gosto e a habilidade plenamente desenvolvida para a leitura. Entendendo que em nossa sociedade ocidental contemporânea as temáticas relativas às crianças e aos jovens são importantes, é necessário, então, compreender que esta é uma visão historicamente recente.

A chamada Literatura Infantil e Juvenil nem sempre teve existência e se configurou tal como a conhecemos hoje. Ainda na Idade Média, a distinção entre crianças e adultos era delimitada por um tênue véu, e textos direcionados ao público infantil eram considerados inexistentes, pois a concepção padrão da sociedade neste período era de que a criança seria uma espécie de adulto em miniatura. Ao dissertar sobre o tema, Philippe Ariès (1986, p. 27) concebe que “até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia

a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo”. Com efeito, a infância não existia e muito menos uma produção direcionada a ela, com cuidado para que atendesse às suas necessidades. Entretanto, este cenário mudaria com o passar dos séculos. Para a estudiosa Luciana Schuster (2006), refletindo sobre a entrada efetiva da fase infantil na sociedade, é entendido que “[...] o início do reconhecimento da criança como um segmento separado do mundo adulto se deu com a reestruturação da família na sociedade moderna. Desde então as particularidades da criança são postas em evidência” (SCHUSTER, 2006, p. 69).

A partir desta divisão de particularidades entre crianças, adolescentes e adultos, surgiu então a discussão sobre como se estabelecer campos limítrofes entre tais públicos. A tarefa de firmar uma divisão do que pode ser oferecido ao público infantil e juvenil ou adulto é, ainda hoje, uma questão em pauta. Tal como defende Ricardo Azevedo (2001), é incômodo indagar o que deveria ser lido por crianças e adolescentes e o que deveria ser considerado como literatura de adulto, como se fossem universos totalmente díspares. Para o autor, “[...] adultos e crianças são muito mais parecidos do que diferentes e compartilham um mesmo e único universo” (AZEVEDO, 2001, p. 04). Esta compreensão de divisão de um mesmo universo está principalmente nas temáticas a serem vividas, salvaguardadas pelas particularidades de cada um destes públicos leitores. Visões muito purificadas da infância ou da juventude podem sugerir que assuntos de difícil tratamento, como a morte ou aqueles transversais, tais quais o medo, a tristeza e a raiva, devem ser distanciados deste público leitor, quando, em verdade, estes os sentem – e precisam saber da existência de tais infortúnios. As tentativas de se fazer com que o mundo das crianças seja uma utopia pode ser complicada, de modo a subestimar a capacidade deste público leitor ou, ainda, fomentar a visão de um mundo que não existe – uma bolha que, irremediavelmente, será perfurada. Edward Ardizzone (2009) *apud* Hunt (2009) defende que na sociedade, por vezes:

estamos dispostos a proteger ... [a criança] em demasia dos fatos mais duros da vida [...]. Afinal de contas, num certo sentido os livros para criança são uma introdução à vida que se estende diante delas. Se não houver nesses livros nenhuma alusão à dureza do mundo, tenho dúvidas se estaremos jogando limpo com elas (ARDIZZONE *apud* HUNT, 2009, p. 60-61).

Ainda na esteira deste pensamento, ou seja, de como a literatura consegue retratar a criança e o mundo em que vive, e tomando nota das transformações advindas do processo de modificação das mais diferentes visões da infância e da juventude, a produção destinada aos pequenos e jovens leitores recebeu influências, em seu escopo de criação, através dos tempos. Entendida como uma fase destacável da experiência humana, o conceito de infância se aproximou, em certa época histórica, de uma dada pureza, numa tentativa de se estabelecer que as crianças fossem indivíduos tão inocentes que não deveriam ser expostos aos infortúnios da vida. Como consequência, textos da LIJ com conteúdos mais truculentos, ou seja, que refletiam sentimentos/realidades tristes ou violentas, foram reescritos em busca de se alcançar uma espécie de assepsia temática (PAIVA, 2008)⁵, ainda, um tom instrutivo, de uso educacional, formador de moral. Isabel Lopes Coelho (2010) explica que “[...] em algumas épocas, como no século XVIII, a porção ‘instrutiva’ das histórias infantojuvenis tornou-se o objetivo principal das narrativas, em detrimento da construção literária propriamente dita” (COELHO, 2020, p. 21).

A mudança de visão da criança para um ser pensante traria, novamente, em sua posologia, as gotas de realidade que eram necessárias de serem percebidas e entendidas por este público leitor. Em caminho para a sociedade moderna, as concepções de textos para a infância mudariam e, a partir do século XIX, teriam em seu escopo uma nova representação. Coelho (2020), ao abordar o assunto, clarifica que:

a magia que a literatura infantojuvenil do século XIX jogaria sobre os leitores teria uma grande dose de realidade. A percepção de que a criança e o jovem são seres autônomos e a infância é uma fase preciosa da vida deslocou as narrativas dos castelos encantados para as ruas sujas das grandes cidades (COELHO, 2020, p. 21).

Desta feita, os textos literários potencialmente destinados aos pequenos leitores retrataram um mundo com suas durezas e mazelas, ou seja, uma realidade menos higienizada, no sentido de não ser polida e cristalizada para se estabelecer a ideia de um

⁵ O conceito de assepsia temática é pensanteado por Aparecida Paiva (2008), para quem, por vezes, “temas como a morte, medo, abandono, separação e sexualidade confrontam a criança em seu cotidiano. Em outras palavras: a escola opta pela literatura de entretenimento que melhor se adapta a função de coadjuvante pedagógico; censura os temas que considera delicados, polêmicos, perigosos, ousados; promove uma **assepsia temática** em seu diálogo com a literatura; coíbe a discussão dos enigmas da existência humana e da complexidade das relações sociais que poderiam ser problematizadas por meio da ficção” (PAIVA, 2008, p. 45, grifos nossos).

mundo utópico. A produção literária destinada a este público passou, então, a ser mais próxima do que seria visto por tais leitores, ou seja, refletia a realidade ao redor das crianças e jovens, quer seja seus aspectos positivos ou negativos. Interessante se faz observar que este público, o infantil e juvenil, passou então a receber não só um olhar único ao seu desenvolvimento, mas, também, ao que a ele era destinado, incluindo a literatura. A indagação que se criou a partir desta atitude foi a de como escolher um texto direcionado aos pequenos leitores? Cabe observar, para responder esta pergunta, as qualidades estéticas conferidas em sua produção e, ainda, a busca de seu público leitor e aquilo que ele escolhe como produção relevante.

Ao discutir sobre essas possíveis particularidades do que (ou deveria ser) é um texto literário infantil e/ou juvenil, parece-nos cabível dizer, então, que para além das condições de produção de tais escritos, ou seja, das ferramentas literárias empregadas, tratam-se daqueles textos escolhidos para *serem lidos* por crianças e jovens, ou seja, textos escolhidos para serem apreciados por este público, ideia presente nos estudos de Hunt (2010). Se um texto não agrada a *alguma* criança, obviamente, ele não é infantil. Se um texto não satisfaz os quereres de *algum* jovem, logo, não é juvenil. E aqui cabem as particularidades desse público que não é uma massa uniforme: o que agrada a uma criança ou adolescente pode não satisfazer a outra, afinal, como explica Hunt (2010, p.75) “[...] não pode haver uma definição única de ‘literatura infantil’”.

Interligando com a seção anterior deste estudo, na LIJ a forma e o conteúdo caminham de parilha. Podem ser encontrados na vasta produção de livros que respondem a este subsistema literário obras que dialoguem, por exemplo, sobre a morte, a tristeza, a raiva, a felicidade, a busca de si e do novo e muitas outras temáticas. Ao que corresponde a forma como estas narrativas são apresentadas, é perceptível o destaque que recebem, quer seja em diferentes aparatos gráfico-editoriais ou, ainda, em apresentações diferentes de textos já conhecidos, em adaptações que brincam com as possibilidades do texto literário. Assim estão configurados os livros que constituem *corpus* deste estudo: são textos já consolidados como clássicos da literatura infantil e juvenil, porém, empregados em uma nova roupagem, desafiando os limites da forma em que cabe o conteúdo. Antes de prosseguirmos para as discussões sobre a forma, faz-se necessário dissertar sobre conteúdos que dão fisionomia a esta Dissertação: os livros clássicos da LIJ e suas adaptações.

1.3 Uma herança para o eterno: contos clássicos e suas adaptações

A Literatura Infantil e Juvenil, como área de produção literária, têm, em seu histórico de produção, obras consideradas clássicas ao seu subsistema. Antes de refletirmos sobre estes títulos e suas particularidades, devemos-nos atentar, primeiramente, ao que é entendido quando invocamos por uma denominação de clássico. Para tanto, recorreremos às concepções teóricas de Ítalo Calvino (2007), nome fundamental sobre o assunto. Nas palavras do teórico, “*os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual*” (CALVINO, 2007, p. 10, grifos do autor). Para além desta concepção, o autor compreende, ainda, que “*dizem-se clássicos os livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sua sorte de tê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los*” (CALVINO, 2007, p. 10, grifos do autor). Finalizando uma tentativa de caracterizar o que é uma obra clássica, Calvino (2007) reitera que “*os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes)*” (CALVINO, 2007, p. 11, grifos do autor)

Assim, os livros clássicos são aquelas obras que sobrevivem às dobras do tempo, quer seja pela memória de quem os leu ou pela importância que recebem. São narrativas relidas, revisitadas, revistas, mas que também podem ser alvo de um novo olhar, de uma primeira leitura (principalmente em se tratando de uma produção destinada a um público em plena formação leitora). Influenciam seu sistema literário, dado que criam marcas nos baús memoriais de seus subsistemas, e conseguem deixar impressas em que lê sua marca. A LIJ apresenta riqueza em seu escopo bibliográfico considerado clássico, tal como os contos coletados por Charles Perrault (1628-1703); Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786 -1859); e aqueles criados por Hans Christian Andersen (1805-1875), além de outros livros, como os que formam *corpus* deste estudo, entre outros.

Os contos clássicos são importantes, pois guardam marcas da história, uma memória que se preserva por milênios e que chega às mãos do leitor reconfiguradas, mas sendo espelho do que fora vivido. Nesta perspectiva, elas são, portanto, consideradas legado artístico e cultural da humanidade. Ana Maria Machado (2009) compreende que

os clássicos constituem “[...] um legado riquíssimo [...], um tesouro inestimável que nós herdamos e ao qual temos direito” (MACHADO, 2009, p. 18). Com efeito, além de ser uma herança deixada aos seus leitores, os clássicos, parte essencial da literatura, também se configuram como um direito, uma propriedade coletiva. Ter contato com tais escritos é, ainda, um ato de resistência ao tempo, principalmente por não permitir que sejam engolidos pelo esquecimento. Tratando sobre o assunto, Machado (2009) defende a “[...] reivindicação de ler literatura (o que, evidentemente, inclui os clássicos), porque é nosso direito, vem somar uma determinação de ler por que é uma forma de resistência” (MACHADO, 2009, p. 19). Continuando a discussão, a teórica entende ainda que “direito e resistência são duas boas razões para a gente chegar perto dos clássicos. Mas há mais. Talvez a principal seja o prazer que essa leitura nos dá” (MACHADO, 2009, p. 19).

Os livros clássicos não precisam ser apresentados *in natura* aos pequenos e jovens leitores. Machado (2009) compreende que este processo, de conhecimento da literatura clássica, pode ser realizado através de adaptações. Esta pode ser, ainda, uma ferramenta de conquista dirigida ao pequeno leitor, elencada por Machado (2009) como algo benéfico, que deve ser assim realizado: “[...] o primeiro contato com um clássico, na infância e adolescência, não precisa ser com o original. O ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente” (MACHADO, 2009, p. 15). Encontramos, na LIJ, diversos exemplos de como livros clássicos podem ser transpostos em novas versões, realizadas por diversas formas de se adaptar uma obra. No *corpus* de estudo desta Dissertação, duas obras foram transpostas do ambiente bidimensional para o tridimensional, o que caracteriza uma ferramenta de adaptação⁶ de algo que já existia para um novo formato. Na perspectiva dos estudos de Gérard Genette (1962), entendemos que tal relação

⁶ Ao nos atentarmos para os estudos sobre adaptação, versão e outras criações secundárias concebidas a partir de uma obra principal, temos definições próprias do que pode ser cada um destes termos. Debatendo sobre o tema, Gérard Genette (1962), em seu clássico *Palimpsestos* (1962), vai além neste entendimento, ao empreender estudos sobre relações transtextuais, em que classifica como transtextualidade aquilo que estabelece algum tipo de relação (explícita ou implícita) com outras narrativas, subdivididas em cinco tipos de relação: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitectualidade. Dadas as delimitações de objetivos deste estudo não nos aprofundaremos nestas discussões, pois elas demandam, por si, uma extensa discussão teórica que nos afastaria dos propósitos desta Dissertação. Destarte, para os limites deste trabalho, utilizaremos “adaptação de” e “versão de” numa relação de sinonímia, onde estamos nos referindo a livros criados a partir de uma obra referencial, caso de *O mágico de Oz* (2014) e *Peter Pan* (2014), realizadas em um processo de adaptação por Robert Sabuda. Daremos preferência, sempre que possível, ao uso da palavra “adaptação”, tal como está registrado na capa dos livros literários *corpus* dessa pesquisa. O uso de “versão” ocorrerá, vez ou outra, quando necessário, a fim de se evitar a repetição do termo “adaptação”.

transtextual pode ser considerada como hipertextualidade, tal como o estudioso francês a compreende:

Entendo por ela [hipertextualidade] toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (ao que chamarei *hipotexto*) em que ele brota de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brota* e na determinação da negativa, esta definição é totalmente provisória. Para dizer de outro modo, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abranjeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (digamos, uma página da Poética de Aristóteles) «fala» de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de outra ordem, em que B não fale nada de A, mas que não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim, de uma operação que qualificarei, também provisoriamente, de *transformação*, e em que, como consequência, evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (GENETTE, 1962, p. 14)⁷.

Assim, a partir de um texto primeiro (A) se produz um novo texto (B), que, no caso dos livros que compõem o *corpus* desta Dissertação, correspondem a uma relação declarada, ou seja, sabemos que título e excertos da narrativa são retomados da narrativa primeira e reconfigurados aos moldes da licença poética do autor contemporâneo, salvaguardados aspectos que claramente remetem à obra primeira. Em outros casos, livros como, por exemplo, *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, um clássico da literatura mundial, é revisitado em obras várias, frutos de adaptações para os mais variados públicos e reapresentado, em uma das várias configurações, no formato de quadrinhos. Desta maneira, uma trilha histórica é traçada e estes livros são relidos, redescobertos. Tornam-se jazidas de tesouros inestimados. A capacidade de resistir ao tempo transforma estas obras, então, em eternas. Teorizando sobre a temática, Machado

⁷ Tradução nossa para: Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto 12) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se veen la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) «habla» de un texto (*Eclipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (GENETTE, 1962, p. 14).

(2009) imprime que os clássicos apresentam importância por resistir ao tempo e são, ainda, relevantes para leitores iniciantes, pois:

em suma, são livros que conseguem ser eternos e sempre novos. Mas que, ao serem lidos no começo da vida, são fruídos de uma maneira muito especial, porque “a juventude comunica ao ato de ler, como a qualquer outra experiência, um sabor e uma importância particulares”. Ou seja, não há razão para deixar de ler os clássicos desde cedo. Estão à nossa disposição, com toda a opulência de seu acervo, a generosidade de sua oferta. Dispensá-los por ignorância seria uma grande perda (MACHADO, 2009, p. 24).

Entendido sobre a Literatura, tanto enquanto campo de estudo geral quanto específico, no que concerne à Literatura Infantil e Juvenil e as produções que dela nascem, o que inclui aquelas já registradas nas marcas da memória coletiva e, ainda, produções novíssimas, percebemos, então, que o direito à ela é registrado em testamento, eternizado em escritos milenares, com vigência coberta até os dias atuais. Cabe, então, continuarmos a nossa viagem rumo a trilhas que nos levem a imagens riquíssimas, cores deslumbrantes e apresentações da literatura que saltam do objeto livro em direção ao sujeito leitor. Peguemos os passaportes para entender a relação entre texto-imagem e a forma como estes podem ser observados.

**CAPÍTULO 2 - NUM PASSE DE MÁGICA, UM MUNDO FEITO DE
(TRAVESSURAS DE) PAPEL: A IMAGEM, OS LIVROS-OBJETO E O *POP-UP***

2.1 A ciranda entre texto e imagem

Ao se pensar sobre os elementos constituintes da Literatura Infantil e Juvenil, é quase impossível desassociar do escopo que a constitui o poder que as imagens recebem. Se o código imagético é dotado de importâncias múltiplas, nas páginas da LIJ seus contornos se exponenciam. Compreendendo o assunto, Gê Orthof (2020) entende que:

o livro infantil apresenta-se como um dos poucos espaços na produção editorial onde a imagem se faz preservada. Tendo as crianças, principalmente as mais novas, como público-alvo, em pleno momento de descobertas e construção de valores éticos, estéticos e culturais, percebemos, de imediato, a zona de risco e a responsabilidade em que esse segmento opera (ORTHOFF, 2020, p. 09).

Tendo em vista o exposto, as imagens são fulcrais no que se entende dos estudos na LIJ. Caminhando de parilha com o texto verbal, o texto imagético é capaz também de contar a história com nuances várias e ricos significados. É uma área editorial importantíssima às obras lançadas sob o signo de infantil e juvenil, afinal, “o desenho antecedia – e muito – o livro” (MACHADO, 2008, p. 23). Desta feita, não raras vezes o planejamento de uma obra compreende não só seu campo verbal. Ao conceber um novo livro, a imagem tem lugar de importância. Assim como o discurso textual, o verbal precisa que seus leitores consigam compreender do que se trata, isto é, é necessário que o leitor seja letrado em imagens.

Esta discussão do letramento imagético é motivo de interesse por parte de estudiosos vários que se dedicam ao tema. A razão está, principalmente, no fato de que o aprendizado de palavras nem sempre está numa relação de equilíbrio com a alfabetização visual, que se dá, principalmente, pelo “espaço ínfimo concedido nos currículos escolares à arte, em suas várias manifestações” (SILVA, 2020, p. 15). Desta feita, para Vera Maria Tietzmann Silva (2020), importante referência no que tange às discussões sobre o aprendizado da leitura de ilustrações e imagens, a consequência de tal desvalorização do campo imagético “[...] será fatalmente o despreparo também dos leitores para apreciarem este aspecto tão importante nas produções infantis” (SILVA, 2020, p. 15). Com efeito, as imagens podem não ser interpretadas como elementos de valor no texto, ou seja, como uma estética de linguagem específica e de substancial importância no processo de elaboração/atribuição de sentidos ao texto, por parte do leitor, demandando, pois a mediação leitora nesse sentido, já que, “ler imagens não é um dom, é aprendido e pode

ser feito, inclusive simultaneamente, pelos promotores de leitura e pelos jovens leitores” (SILVA, 2020, p. 15). Com relação a esse déficit ou ausência total do aprendizado das crianças e adolescentes no que tange às ilustrações, Rui de Oliveira (2008) também observa que:

infelizmente priorizamos para as crianças, de forma até perversa, o aprendizado da leitura das palavras como atestado de alfabetização. Seria mais conveniente se, nas escolas de ensino fundamental, a iniciação à leitura das imagens precedesse a alfabetização convencional [...]. Em termos de ilustração, como podemos criar belas imagens para o pequeno leitor, se ele no máximo aprende a decodificar as palavras? A alfabetização visual proporcionaria à criança não apenas uma leitura melhor, mas também valorizaria a importância e a beleza das letras, dos espaços em branco, das cores, da diagramação das páginas e da relação entre texto e imagem (OLIVEIRA, 2008, p. 29).

Assim sendo, compreendemos que, se os pequenos leitores fossem iniciados à leitura de imagens tal como acontece com a de palavras, em circunstâncias favoráveis à alfabetização e ao letramento de textos verbais, teríamos efeitos positivos vários. Os livros ilustrados poderiam ser melhor compreendidos, no sentido de serem aceitos com mais facilidade e com melhor entendimento de sua complexidade. Para além deste pensamento, teríamos sujeitos mais preparados para adentrar ao universo das palavras e letras, e, por consequência, com mais capacidade de apurarem seu senso estético, ou melhor dizendo, nas palavras de Antonio Candido, o “senso de beleza”, que é um dos traços essenciais da humanização pela arte (CANDIDO, 2004). Silva (2020) entende que “[...] é preciso um treinamento do olhar, aprender a ver imagens. Vê-las com um olhar avaliativo, ver cada uma em sua individualidade” (SILVA, 2020, p. 20). Assim, percebemos o quanto é importante, na formação de pequenos, jovens e grandes leitores, o letramento visual: é uma área do saber que influencia na forma como o mundo será visto, afinal, a arte também retrata a sociedade e o próprio indivíduo.

É interessante compreender, ainda, que texto e imagens compartilham de uma mesma estrada de tijolos amarelos, e que este percurso tem como destino a compreensão do leitor através da leitura de um livro. Compreendendo a relação entre texto e imagem, Linden (2018) introduz que “no livro ilustrado, textos e imagens às vezes se ignoram, se contradizem... mas não podem ser compartimentados ou separados por completo” (LINDEN, 2018, p. 93). Com efeito, tal como a forma e o conteúdo, ao se separar um do outro (texto e imagem), quando concebidos numa escala de complementação, diluímos o pacto criado e a obra desmorona nela mesma. Ainda sobre o tema, Marcelo Ribeiro (2008)

elucida que “palavra e imagem ressoam entre si” (RIBEIRO, 2008, p. 126). Podemos assumir, então, que o campo verbal e imagem são complementares tal qual o corpo e o espírito. Esta visão é entendida por Oliveira (2008), que defende que:

[...] ler de forma consciente e participativa a palavra e a imagem constitui, acima de tudo, um ato de resistência cultural e social. A palavra é o *espírito*, e a imagem, seu *corpo*. Portanto, palavra (*espírito*) e imagem (*corpo*) são indissociáveis. Atualmente, é impossível conceber um livro, sobretudo para crianças e jovens, sem considerar seus aspectos formais e até mesmo táteis (OLIVEIRA, 2009, p. 44-45, grifos do autor).

Tais considerações de Oliveira (2008) mostram o quanto a relação palavra-imagem é complexa, e, tomando nota das particularidades da forma e até do tato, fazem pensar em quão labirínticas podem ser as obras literárias que serão visitadas neste estudo. É importante estabelecer que texto e imagem, apesar de indissociáveis, são campos distintos de um livro, e um não deve ser reduzido a mero espelhamento do outro. Assim, o livro ilustrado não deve usar imagens para reproduzirem aquilo que o campo verbal afirma (LINDEN, 2018), mas, sim, numa relação de transcendência, onde as imagens conseguem, através de suas ferramentas únicas, serem elementos constitutivos da narrativa, um fenômeno artístico com suas particularidades. Desta feita, a ilustração expande os sentidos que podem ser percebidos e conseguem criar um maior prisma da capacidade de criação visual das obras.

Esta faculdade de criação visual é tão latente que consegue, por si, criar enredos inteiros. Por vezes, o leitor pode ter no código visual a ancoragem do que será contado, ou seja, da história que será repassada. Através da criação visual percebemos que livros inteiros podem ser concebidos sem que uma única palavra seja impressa para a criação da história. Linden (2018) destaca que:

os livros ilustrados podem também se apresentar sem texto. No Brasil, são chamados de livros-imagem. Não que a ausência de texto implique ausência de discurso. Muito pelo contrário, várias dessas obras foram concebidas dentro de uma perspectiva pedagógica e requerem enunciação (LINDEN, 2018, p. 49).

Muitos são os livros que assim contam as histórias: construindo uma narrativa permeada somente pelas imagens e pelos sentidos que delas é possível reunir. Apesar de ser uma ferramenta valiosíssima, trata-se, também, de uma característica que carece de cuidados, pelas razões aqui já discutidas, como a da deficiência de uma alfabetização

visual. É necessário então um maior trabalho de interpretação e de mediação. Essas não são preocupações reservadas somente aos livros-imagem, e sim uma demanda que abarca todos os livros ilustrados.

Ao delimitarmos estudos sobre os livros ilustrados, plurais em imagens e significados, estamos então compreendendo questões que envolvem a interpretação destes códigos e como os leitores procederão para que possa ser edificada. Oliveira (2008) entende que “nenhuma ilustração possui uma leitura absoluta do texto, muito menos o leitor da imagem. A leitura será sempre parcial, segmentada e particularizada. Vemos aquilo que esperamos ver” (OLIVEIRA, 2008, p. 32). Destarte, considerando as particularidades de cada pessoa e as interpretações que delas nascem, é importante compreendermos que o entendimento do que é observado pelo leitor está atrelado àquilo que ele possui condições de compreender. Um livro com ilustrações que façam referência a algo que o leitor não conheça, por exemplo, não será interpretado em sua totalidade. Com efeito, aquele que lê é uma força decisiva na obra concebida, ou seja, trabalha como um coautor do livro, afinal, é a partir da relação dele com a obra que os sentidos são atribuídos. Discutindo sobre o exposto, Ramos (2020) edifica que “podemos pensar [...] que os livros de imagens são um convite a uma forma de coautoria. A interação do leitor torna-se mais imprescindível do que em qualquer outro tipo de livro para a elaboração da narrativa” (RAMOS, 2020, p. 109).

Essa particularidade dos livros ilustrados, de oferecer ao leitor um convite para ser ele também o autor do que lê, num jogo de interação, pode ser um elemento de atração e de interesse. Talvez este interesse seja edificado, de fato, quando há a possibilidade de criação a partir do que é lido. Tratando sobre o tema, Oliveira (2008) compreende que:

só haverá interesse na ilustração se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual. Uma das finalidades da ilustração nos livros não é apenas apresentar uma versão do texto, mas sim favorecer a criação de outra literatura, uma espécie de livro e imagem pessoais dentro do livro que estamos lendo (OLIVEIRA, 2008, p. 33).

Assim, a ilustração é um convite, um canto da sereia que faz com que o leitor se jogue em suas águas. Quando as ilustrações têm capacidade de oferecer um jogo ao leitor, onde ele (o leitor) cada vez mais fica curioso sobre o que será oferecido pelo livro, este pacto atrativo fica ainda mais latente. Desta forma, Ramos (2020) entende que essas propriedades sedutoras das ilustrações se transformam em elemento fundamental para

que as crianças se interessem pelos livros. Ainda para a teórica, “a criança gosta do jogo entre a segurança do conhecimento e a surpresa do inusitado que os desenhos costumam provocar” (RAMOS, 2020, p. 23). Estes elementos surpreendentes e com características inusitadas poderão ser observados nos livros *corpus* deste estudo, dado que são obras permeadas pela surpresa, favorecendo indagações como: o que será que a ilustração elaborará na próxima página? Ela pulará? Vai se mover? Vai se desdobrar? Estas questões se tornam elementos de encantamento a quem lê e são muito importantes para o pequeno leitor, afinal, trabalham as faculdades criativas daquele que está diante do livro. Ainda tratando deste assunto, Linden (2018) compreende que “os livros para as crianças pequenas, em especial, oferecem uma criatividade surpreendente” (LINDEN, 2018, p. 54). Tanto em tamanho, quanto forma e apresentação do conteúdo, os livros infantis são plurais quando o tema é utilizar a criatividade em nome de efeitos surpreendentes.

O livro ilustrado também pode simbolizar muita coisa, afinal, “[...] o livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades” (LINDEN, 2018). Estas obras podem ser, então, uma espécie de cofre para os símbolos da vida, preparando o pequeno leitor para aquilo que ele poderá encontrar em seu caminho, e, assim, invocando um poder humanizador. Sobre esta temática, Ramos (2020) explica que “todos necessitamos da simbolização do real para nos desenvolvermos, e o mundo da infância está repleto de signos e símbolos que sustentam a existência adulta, daí a importância que os livros ilustrados adquirem” (RAMOS, 2020, p. 16-17). Por consequência, os livros ilustrados direcionados ao público infantil e juvenil podem requerer um maior trabalho em sua mediação, afinal, tratar de símbolos e signos referentes às experiências humanas pode não ser tarefa fácil para um público em formação. Corre-se o risco de que estes leitores não compreendam a totalidade do que está diante deles, e se percam no que foi oferecido. Argumentando sobre o assunto, Oliveira (2008) elucidada que:

nem sempre a compreensão da imagem narrativa é integral para o pequeno leitor. O poder simbólico de uma ilustração em um livro para crianças e sua capacidade de se perpetuar na memória estão muito além de uma simples nomeação, assim como, na poesia e na prosa, as palavras estão muito além de seus significados. Pensando na sonoridade que as palavras provocam, o mesmo ocorre com a ilustração, que, apesar de seu aspecto figurativo concreto, também possui um som, um gênero de ressonância visual. Poderíamos dizer que, em termos de imagem, não escutamos o som, mas sim auscultamos sua sonoridade. Essa ambigüidade, por um lado figurativa – ver a imagem –, por outro, abstrata – auscultar o som –, traz um entendimento mais amplo da arte de ilustrar (OLIVEIRA, 2008, p. 41).

Assim, temos posta a importância simbólica das ilustrações aos pequenos e jovens leitores: ela consegue ir além do que significa, de auscultar, ou seja, de investigar o está sendo significado, de diagnosticar o mais profundo do que é colocado, como se sons específicos significassem, simbolicamente, cada especificidade do que é ilustrado.

É necessário destacar, ainda sobre as ilustrações, que nem tudo pode ser ilustrado, afinal, texto e imagens possuem particularidades de criação, e, por vezes, algumas criações podem ser melhor contempladas em um campo da arte do que no outro. Neste caminho de entendimento, Linden (2018) compreende que:

É muitas vezes difícil discernir [...] o que pertence ao texto ou à imagem. Ante a falta de delimitação das mensagens, o leitor pode sentir certa dificuldade em estabelecer uma prioridade na leitura. O livro ilustrado gera então novas maneiras de ler, decerto mais próxima da leitura interativa multimídia. O leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca e constrói, ele próprio, o sentido (LINDEN, 2018, p. 101).

Para além da dificuldade de delimitação do que deve ser reproduzido em texto ou em imagem, cabe perceber, de modo mais específico nesta citação, o quanto as escolhas do leitor inferem nestas capacidades do livro, ou seja, na forma que a obra – enquanto objeto – é manipulada (no sentido de utilizada) por quem lê. Cabe indagar, então, em como estas variáveis são consideradas em narrativas que tentam fugir ao previsível, diferentes e singulares. Este será o nosso próximo percurso de viagem. Apetem os cintos: está na hora de dissertarmos sobre os livros-objeto e suas particularidades.

2.2 O livro enquanto objeto: quando as possibilidades se ampliam

Refletindo sobre os caminhos possíveis dos livros infantis e juvenis, dotados de capacidades estéticas plurais em suas palavras e imagens, como já discutimos até aqui, nos deparamos com um tipo de livro que parece chamar para si adjetivos como inusitado, diferente, surpreendente e transformador. São obras com apelo estético tamanho que acabam elevando a significação de objeto que o livro pode (ou não) receber, e, assim, se intitulam livros-objeto.

Definir estes tais livros-objeto pode ser uma tarefa complicada, afinal, as definições que os cercam podem não conseguir transportar para as palavras o que eles, de fato, significam, posto que não são únicos. Ao tentarmos algumas aproximações, temos vozes teóricas tais como a de Paulo Silveira (2013), para quem o livro-objeto:

[...] é uma solução inteiramente plástica ou uma solução gráfica funcionalizada plasticamente. Ou ainda, o travestir de um livro em uma unidade com valores escultóricos. Nele, o apelo da forma, da textura e da cor é eloquente e o principal determinante do processo criativo (SILVEIRA, 2013, p. 20).

Nesta primeira tentativa de se compreender o que são os livros-objeto, temos livros em que a força gráfica se destaca seguido de sua capacidade escultórica, isto é, a característica grandiosa destes aparatos se faz evidente. Tratando sobre o tema, Odilon Moraes (2013) indaga como é possível um livro precisar apelar à redundância, ao ser um objeto, mas, ainda assim, reforçar em seu nome que é, de fato, um objeto. Para o teórico, “[...] o livro como objeto guarda em sua estrutura uma sequência que dá ordem à narrativa” (MORAES, 2013, p. 160). Ainda num caminho de tentativa de definição, Moraes (2013) entende que se costuma denominar os livros-objeto como “[...] livros com cortes especiais de papel, facas ou formatos diferentes que necessitem muitas vezes de um cuidado quase artesanal em sua produção” (MORAES, 2013, p. 164). Esta definição se relaciona mais com a sorte de recursos gráficos de que os livros-objeto podem ou não serem feitos. Ana Paula Mathias de Paiva (2010), importante teórica sobre o tema, compreende que:

o livro-objeto esconjura a filiação clichê. Pretende a participação e não o exílio do leitor. Experimenta conteúdos, formas, efeitos, materialidades, funções, nova disposição espaçotemporal, sonoridades, deslocamentos, levezas, fronteiras, limites, estranhamentos. Abre espaço para a poética da imagem, e tudo nela que enuncia, significa, seja verbal, seja não verbal (PAIVA, 2010, p. 95).

Adentrando ainda mais em tais concepções, Eulalia Agrelo Costas e Isabel Mociño-Gonzales (2019) destacam que os livros objeto:

[...] sem perder sua consistência física dos livros da cultura letrada, por meio da materialidade de seus volumes, a renovada expressão gráfica de seus discursos e a inclusão de complementos muito diversos (tiras, rodas, lapelas, desdobramentos, invólucros, texturas, cheiros...) abrem ao leitor múltiplas experiências sensoriais e de pensamento, sempre sob os efeitos da ludicidade e da interação (COSTAS; MOCIÑO-GONZALES, 2019, p. 67)⁸.

⁸ Tradução nossa para: [...] sen perder a súa consistencia física dos libros da cultura letrada, mediante a materialidade dos seus volumes, a renovada plasmación gráfica dos seus discursos e a inclusión de complementos moi diversos (tiras, rodas, lapelas, despregables, envoltórios, texturas, olores...) lle abren ao

A partir da visão de Costas e Mociño-Gonzales (2019) temos, então, um livro enquanto objeto múltiplo, que oferece experiências sinestésicas ao seu leitor e que chama, para si, os efeitos da ludicidade em conjunto com a interação entre quem lê e as páginas a ele apresentadas, que seja por suas dobras ou sensações que causadas pelo processo de leitura. Numa aproximação possível de todas as definições aqui apresentadas, sendo algumas entre as muitas possíveis, os livros-objeto seriam obras de força gráfica destacada, acompanhadas, por vezes, de propriedades escultóricas, o que faz destes livros uma construção grandiosa – tanto em termos de complexidade de fabricação quanto de recepção. São livros nos quais se utilizam recursos gráficos complexos, que lhes conferem características singulares, demandando algum tipo de interação, brindando o leitor com o jogo de interação entre conteúdo e forma, numa relação que compreende o verbal e o não verbal. São, por fim, volumes dotados de diferentes experiências sensoriais, pensadas num caminho de execução que lhe confere o caráter lúdico e interativo. Como bem observa Diana Navas (2019), “o livro-objeto, portanto, revela-se como uma construção multimodal, isto é, um objeto composto por meio de diferentes linguagens e estabelecem sistemas de signos e produzem significados” (NAVAS, 2019, p. 149).

Ao compreender os livros-objeto e suas capacidades, parece ser quase inegável o quanto estes podem estabelecer uma ponte com as produções potencialmente direcionadas ao público infantil e juvenil. Por ser um público em formação leitora, os livros-objeto, inseridos sob o signo da LIJ, podem ser importantes aliados e interessantes aparatos a serem ofertados. Dialogando sobre o tema, Navas (2019) disserta que:

ao pensarmos no livro-objeto, quase que automaticamente, estabelecemos sua associação com a literatura infantil. Os vários estudos críticos, em número continuamente crescente, corroboram essa ligação indissolúvel entre o livro construído pelo jogo de palavras, imagens e materialidade com a criança. Isso não significa, entretanto, que o livro-objeto seja uma prerrogativa do gênero infantil. Se o cuidado trabalho com o projeto editorial do livro, bem como a combinação de palavras e imagens são extremamente significativos para a criança que está em fase de inserção no universo da leitura e da literatura, eles não parecem menos importantes para o jovem leitor, indivíduo que, mesmo alfabetizado, carece ainda do desenvolvimento de suas competências em termos do uso da língua e da capacidade interpretativa a partir de linguagens ricas e simbólicas (NAVAS, 2019, p. 147).

lector múltiples experiencias sensoriais e de pensamento, sempre baixo os efectos do ludismo e a interacción

Uma característica interessante de se destacar na citação de Navas (2019) é o olhar atento que autora concebe para os livros-objeto, entendendo-os como instrumento capaz de conseguir fomentar o desenvolvimento de linguagens interpretativas a partir do contato com apresentações ricas e simbólicas. O destaque é realizado quando observado que, neste mesmo estudo, em momento anterior, teóricos chamaram atenção para o fato da necessidade de um letramento visual. Desta feita, podem ser os livros-objeto uma das ferramentas capazes de fornecer recursos tais para que este letramento possa ser conseguido.

Os livros-objeto são conhecidos, ainda, por serem produções chamativas, isto é, são produtos que devido às suas características atraem a atenção do leitor e se tornam ainda mais sedutores. Tais qualidades são exponenciadas pelas oportunidades de toque, de interação, do sentir. Ao tratar sobre a temática, Eliane Debus, Maria Laura P. Spengler e Fernanda Gonçalves (2020) compreendem que:

o livro objeto revela seu sentido por meio dos seus mecanismos materiais e visualidade, na medida em que o leitor manipula, por isso a necessidade de puxar, desdobrar, encaixar, desencaixar, dentre outras ações que demarcam uma interação intensa com o objeto (DEBUS; SPENGLER; GONÇALVES, 2020, p. 10)⁹.

Deste modo o livro tem uma capacidade múltipla, que parece ser característica deste tipo de aparato de leitura. Ao manipular o texto, tocando, sentindo, procurando pelo que há de novo, a leitura é modificada para uma esfera nova, de redescoberta ou revisita do ato de ler. A partir dessa mudança na relação da leitura nascem novas necessidades de novos protocolos de leitura que abarquem tais construções, que consigam entender essa necessidade exploratória – e o prazer da descoberta dela advinda. Na esteira deste pensamento, Moraes (2013) entende que:

Essa atenção ao objeto, algo tão intimamente ligado hoje em dia ao infantil, tem sua razão. A relação da criança com o livro como objeto se dá de uma maneira muito mais natural que a do adulto. A falta de familiaridade com o livro é que abre para o pré-leitor a possibilidade de exploração desse objeto

⁹ A palavra livro-objeto, com hífen, é grafada por alguns autores como “livro objeto”, sem o recurso do hífen. Ambas são plenamente aceitas, porém, neste trabalho, daremos protagonismo ao uso de “livro-objeto”. Os instantes em que aparecer sem hífen são ocasionados por citações de autores que assim grafaram.

sem os vícios culturais que incidem sobre o leitor culto (MORAES, 2013, p. 165).

Assim, um sujeito com sua capacidade leitora em formação consegue explorar os limites deste tipo de livro sem as amarras que adquire em seu processo leitor. O livro, então, ganha novos limites, ao ser explorado numa percepção quase inicial, num olhar que procura pelo inusitado, e não se conforma com o conhecido. Uma pertinente ponderação, entretanto, está no fato de que este tipo de comportamento pode também acontecer com leitores jovens e, até mesmo, os adultos. Este processo pode depender de como se deu a mediação de leitura e, até mesmo, da obra oferecida a estes públicos.

Quanto às modalidades de apresentação, os livros-objetos podem assumir as mais diferentes formas, dada a sua materialidade, dado que esta é “um dos principais aspectos de design pela qual o leitor terá contato com a narrativa” (MENEGAZZI; DEBUS, 2020, p. 26). O suporte em que estes livros se montam é muito importante, pois influem no processo de recepção literário: “a relação entre texto, imagem e suporte origina composições gráficas que proporcionam diferentes formatos de compreensão das narrativas literárias” (MENEGAZZI; DEBUS, 2020, p. 30). Os livros-objeto podem ser apreciados enquanto livros sanfonados, *flip book*, livros-brinquedo, entre outros. Mas o que mais interessa a este estudo está num tipo de apresentação que é denominada livro *pop-up*. Para entender que tipo de mágica é encontrada nesta terra, precisamos de um novo marco em nossa viagem pelos livros e suas materialidades.

2.3 Itinerário para um universo entre papéis que se erguem: senhoras e senhores, os livros *pop-up*

Interativos, sensoriais, dinâmicos. Esses são alguns dos muitos adjetivos que podem ser atribuídos aos livros *pop-up*, dadas as suas particularidades. São livros singulares, complexos em estrutura e fabricação, e importantes ao público leitor que dele se serve – infantil, juvenil ou, até mesmo, adulto. Refletindo sobre o assunto, Aroa Sanglada Navarro (2013) confirma que:

livros infantis pop-up e ilustrados têm grande relevância e são consolidados há alguns anos. A ilustração adaptada à tridimensionalidade por meio de mecanismo móvel, desde a sua existência, despertou a curiosidade de crianças e adultos, e como a imagem é uma das primeiros elementos que a criança percebe, porque em muitos casos não sabe ou está aprendendo a ler, é

fundamental construir imagens e histórias fáceis de entender e assimilar pelos menores leitores (NAVARRO, 2013, p. 11)¹⁰.

Desta feita, os livros *pop-up* se apresentam importantes, com uma consolidação que atravessa os anos e fazem com que estas obras consigam, através de suas particularidades e recursos de movimento, adaptar o que está na esfera bidimensional para a tridimensional. Sendo livros que atravessam os anos, então se faz importante entender a história que trouxe obras tão particulares até as discussões da sociedade ocidental contemporânea.

Os livros *pop-up* carregam, em seu corpo constitutivo, pelo menos sete séculos de história. Navarro (2013) compreende que:

livros com mecanismos móveis, agora conhecidos como livros pop-up, encantam e divertem leitores e não leitores, crianças e adultos, há 700 anos. Através da dobragem do papel e do movimento que isso cria, os artistas pop-up e os engenheiros do papel conseguiram transformar o papel do plano para a tridimensionalidade (NAVARRO, 2013, p. 15)¹¹.

Destarte, estes livros foram criados há muito tempo, e não tinham um compromisso inicial com o público infantil e/ou juvenil. A atribuição do primeiro manuscrito com algum tipo de recurso móvel é discutida por vários autores. Jean-Charles Trebbi (2014) atribui este fato para um livro chamado *Chronica majora*, de Matthew Paris (1200-1259), construído no ano de 1250, contando com um mecanismo de disco no centro de uma folha. Por outro lado, David A. Carter e James Diaz (1999) afirmam que o primeiro livro com partes móveis se tratava de um manuscrito sobre astrologia, datado de 1306.

Avançando na história dos livros-objeto, Carter e Diaz (1999) afirmam que foram nos anos 1700 que o primeiro livro móvel destinado à literatura infantil foi concebido. Detalhando mais esta informação, Trebbi (2014) apresenta que esta primeira obra é datada

¹⁰ Tradução nossa para: los libros infantiles pop-up e ilustrados han cobrado gran relevancia y se han consolidado desde hace pocos años. la ilustración adaptada a la tridimensionalidad mediante los mecanismo móviles, desde su existencia, ha despertado la curiosidad de niños y adultos, y al ser la imagen uno de los primeros elementos que percibe el niño, porque en muchos casos no saben o están aprendiendo a leer, es fundamental construir imágenes e historias que sean fáciles de comprender y assimilar por los lectores más pequeños (NAVARRO, 2013, p. 11).

¹¹ Tradução nossa para: los libros con mecanismos móviles, conocidos actualmente como libros pop-up han deleitado y entretenido tanto a lectores como a no lectores, a niños y adultos desde hace 700 años. através del doblado del papel y el movimiento que esto crea, los artistas pop-up y lo ingenieros del papel, han logrado transformar el papel desde el plano a la tridimensionalidad. (NAVARRO, 2013, p. 15).

mais exatamente no ano de 1730, criada por Martin Engelbrecht (1684-1756), sendo uma espécie de teatro infantil, em que um cenário fora construído e, através de cortes de camadas de papel, os personagens foram inseridos.

Nos anos 1800, foram criadas as primeiras editoras focadas no público infantil e juvenil, e na produção de livros móveis potencialmente direcionados a estes consumidores. Os principais mercados editoriais produtores de tais livros nesta época eram o britânico e o alemão, produzindo obras com características tridimensionais e com partes móveis. É interessante destacar, neste momento, o quanto os livros que eram consumidos por um público adulto se estendem também ao alcance dos pequenos e jovens leitores.

A partir da criação das primeiras editoras totalmente voltadas à produção deste tipo de livro, o processo editorial obteve um salto de produção e qualidade. As obras produzidas conseguiam trabalhar com estruturas multidimensionais, envolvendo diferentes mecanismos e técnicas mais complexas. Um marco desta produção é *Internationaler circus*, uma obra com 450 peças distribuídas em seis cenas (OLIVEIRA, 2008), desenvolvido em 1887 pelo alemão Lothar Meggendorfer (1847-1925), reconhecido por Trebbi (2014) como o pai dos livros *pop-up*. Eternizado por um estilo expressivo e muito pessoal, Meggendorfer criou mais de mil livros móveis, com elementos articulados (TREBBI, 2014). Usando rebites de cobre, Meggendorfer conseguia imprimir ao papel movimentos realísticos que eram acionados através de uma única aba, uma revolução para sua época (CARTER; DIAZ, 1999).

Com a chegada da Primeira Guerra Mundial e a escassez de recursos a nível global, os anos de ouro dos livros móveis chegaram ao fim. As editoras não conseguiam arcar com os custos de materiais e produção das obras e acabaram declarando falência. Em 1929, um autor britânico chamado Louis Giraud (1879-1950) foi responsável pela criação de uma série de obras com elementos dimensionais e deu origem a uma das dobras mais relacionadas ao *pop-up*: a dobra em 180°. Nela, quando a página é aberta em 180°, a figura se eleva a partir de seu centro. É notório que, até esta data, o termo *pop-up* não era o que prevalecia, sendo estas obras livros móveis ou dimensionais.

Finalmente, em 1932, o termo *pop-up* foi utilizado para designar este tipo de livro. O termo foi proposto por Harold Lentz (ano de nascimento e morte indisponíveis), considerado o primeiro engenheiro de papel da história (CARTER; DIAZ, 1999). As publicações deste tipo de livro se mantiveram tímidas durante os anos seguintes, com o

destaque para as primeiras produções da Walt Disney neste tipo de formato, com *Mickey Hop-là*, em 1934. No fim do século XX a produção de livros *pop-up* começou a retornar para uma espécie de novos anos de ouro desta produção. As novas obras, concebidas por vários engenheiros de papel, foram se tornando mais refinadas tanto artisticamente quanto em seu poder literário, com técnicas editoriais inovadoras, dando forma a livros cada vez mais complexos. Um marco desta nova era da produção editorial é definido, por Trebbi (2014) como sendo a publicação, em 2003, de *Alice in Wonderland*, de Robert Sabuda. Este é considerado um dos livros capazes de deixar crianças e adultos igualmente embevecidos diante de um livro *pop-up*. O destaque final deste percurso histórico é que ele não se encerra aqui, afinal, muitas obras sob este signo vêm sendo publicadas, ou seja, é uma história que ainda está sendo escrita, de um gênero de complexa definição.

Ao pensarmos sobre o que torna um livro, de fato, uma obra *pop-up*, nos deparamos com uma dificuldade imensa de definição, fruto de um tipo de produção muito plural. No entendimento de Oliveira (2008), os livros *pop-up* são um tipo de “livro especial em que os personagens e as peças dos cenários são parcialmente recortados, muitas vezes móveis. À medida que a criança vai virando as páginas, as peças vão se armando” (OLIVEIRA, 2008, p. 55). Esta definição parece ser um tanto limitada frente a grandiosidade deste tipo de produção literária. Recorrendo a outra tentativa de definir estes livros, temos a concepção de Linden (2018), para quem o livro *pop-up* é um “tipo de livro que no espaço da página dupla acomoda sistemas de esconderijos, abas, encaixes, etc., permitindo mobilidade dos elementos, ou mesmo um desdobramento em três dimensões” (LINDEN, 2018, p. 25). Ainda que estas definições apresentadas reflitam, sim, parte do que pode ser visualizado numa obra *pop-up*, elas parecem não conseguir descrever a complexidade destes aparatos.

Com efeito, talvez, os livros *pop-up* estejam alocados num misto de definições, podendo ser destacadas a particularidade de um tipo de obra que, através do trabalho de um engenheiro de papel (enquanto adaptador e responsável pelo projeto gráfico-editorial) e técnicas editoriais, apresenta recortes especiais, capazes de conferir potencialidade móvel ao papel e estruturas nele coladas, que podem ser movimentadas a partir do manuseio de diferentes técnicas e recursos gráficos, como abas, encaixes, linguetas e outros. Assim, ao se dispor através de tais recursos, o papel é articulado de tal forma que, advindas da força cinética, isto é, da força resultante do movimento, estruturas se armam, expandem-se ou saltam, extrapolando os limites do papel, podendo ser a gênese da

tridimensionalidade num espaço majoritariamente bidimensional (como são, por exemplo, as ilustrações impressas em folhas comuns).

Esta propriedade dos livros *pop-up*, de converter imagens bidimensionais para formas tridimensionais é, inclusive, entendida como uma capacidade muito atraente, que amplia as possibilidades de leitura e a torna ainda mais lúdica. Ao teorizar sobre o assunto, Ramos (2020) explica este movimento. Para a autora,

quando o leitor manipula uma das páginas que se encontra dobrada, ela tenta sair do espaço bidimensional para saltar rumo ao tridimensional, no efeito chamado de *pop-up*, recurso que não é novo, mas vem sendo muito usado na produção de livros infantis como forma de atrair as crianças mais jovens. No caso, a intenção é cativar o leitor que gosta de manipular, tocar objetos, referência a crianças muito pequenas em que o uso da linguagem corporal ainda é o mais enfatizado (RAMOS, 2020, p. 25).

Assim, através da conversão da experiência do leitor, estes livros ampliam os sentidos possíveis, conseguem carregar marcas da materialidade do objeto – como a capacidade de oferecer a recepção ao toque e aos outros sentidos (tato, olfato, audição), e gerar um maior apelo visual. Em se tratando dos benefícios que esse tipo de obra pode oferecer, estão em primeiro plano a potencialidade lúdica e a qualidade de proporcionar o prazer durante o processo de leitura. Para além destes ganhos – primordiais em se tratando de literatura – outros também são destacados por Navarro (2013), como a promoção de hábitos de leitura, melhora da compreensão e desenvolvimento da linguagem e até mesmo melhorias na habilidade motora.

os livros *pop-up* têm benefícios inerentes aos livros infantis, como a promoção do hábito da leitura, em que, através de ilustrações e de um texto adaptado às necessidades e interesses das crianças, as atrai e desperta [*sic*] o interesse pelo fascinante mundo da literatura desde a infância. Além disso, por meio da leitura são adquiridos muitos dos conhecimentos necessários à formação integral do indivíduo, em que a leitura favorece o desenvolvimento intelectual e psicológico da criança. Também ajuda na compreensão e no desenvolvimento da linguagem [...]. As habilidades motoras permitem que a criança adquira domínio sobre o controle, o conhecimento e a imagem de seu corpo. Os fatores que intervêm neste conhecimento são: equilíbrio, coordenação, lateralidade e organização espacial e temporal (NAVARRO, 2013, p. 37)¹².

¹² Tradução nossa para: Los libros *pop-up* poseen beneficios propios de los libros infantiles como el fomento del hábito de la lectura, donde a través de unas ilustraciones y un texto adaptado a las necesidades e intereses de los niños, los atrae y hace que se interesen por el fascinante mundo de la literatura desde la infancia. Además, a través de la lectura se adquieren muchos de los conocimientos necesarios para la formación integral del individuo, la lectura favorece el desarrollo tanto intelectual como psicológico del niño. También ayuda a la comprensión y desarrollo del lenguaje [...]. Las habilidades motrices permiten al

Por importar tanto aos leitores, é de se notar como este tipo de obra, as *pop-ups*, são especialmente atraentes para o público infantil e juvenil. Essa atração, quando não é percebida na forma que crianças e jovens recebem os livros (quase sempre reagindo com entusiasmo ao que veem), é provada em questões editoriais. Ao estabelecer diálogo com a relação entre a LIJ, os clássicos deste subsistema literário, e as obras *pop-up*, Trebbi (2014) entende que:

[...] os livros pop-up baseiam-se nos grandes clássicos ilustrados da literatura infantil, então também é verdade que, para além da sua fonte de diversão e maravilha, são mais do que simples livros ilustrados. Eles criam uma linguagem que 'brota' e criam um espaço em três dimensões, dando uma forma tangível às pessoas e às situações. Por meio de seus dispositivos criativos, os livros pop-up também transformam a criança que os lê em um ator dentro dos eventos teatrais cada vez que virar a página, oferecendo-lhes uma forma divertida de exercícios, linguagem e habilidades imaginativas (TREBBI, 2014, p. 76)¹³.

Destarte, os livros *pop-up* conseguem persuadir, encantar e maravilhar. É permeado por uma série de fatores de construção distintas, e que são decisivas na forma como este livro será recebido. O responsável pela definição e concretização destes processos é o engenheiro de papel. Nas definições de Carter e Diaz (1999), é entendido que “o engenheiro de papel é um artista que cria pop-ups usando o papel como seu meio principal” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 01)¹⁴. Tal como definido no excerto acima, estes profissionais são verdadeiros artistas que transformam o papel em uma obra de arte. De modo a aproximarmos mais do nosso primeiro destino de viagem, e dentre outros tantos engenheiros de papel, selecionamos para a discussão aquele que mais importa a este estudo: Robert Sabuda.

Um dos engenheiros de papel mais reconhecidos no mundo, Robert James Sabuda (1965-atual) é também ilustrador. O primeiro contato de Sabuda com “[...] os livros pop-

niño adquirir el dominio sobre el control, el conocimiento y la imagen de su cuerpo. los factores que intervienen en este conocimiento son: el equilibrio, la coordinación, la lateralidad y la organización espacial y temporal.

¹³ Tradução nossa para: “pop-up books are based on the great illustrated classics of children's literature, then it is also the case that, beyond their source of fun and wonderment, they are more than simple illustrated books. They create a language that 'springs out' and create a space in three dimensions, giving a tangible form to people and situations. Through their creative devices, pop-up books also turn the child who reads them into an actor within the theatre events each time they turn the page, offering them a fun way of extrasensory, language and imaginative skills” (TREBBI, 2014, p. 76).

¹⁴ Tradução nossa para: “a paper engineer is an artist who creates pop-ups using paper as his main medium” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 1).

up foi em uma visita ao dentista” (NAVARRO, 2013, p. 31)¹⁵, se interessando mais por estes livros a partir desta ocasião – decidindo, então, por querer construir suas próprias obras. O estilo de produção de Sabuda se difere dos outros engenheiros por suas construções escultóricas, coloridas, e cortes complexos. Formado em Artes pelo instituto Pratt de Nova York, Sabuda tece “[...] uma engenharia de papel mais complexa combinada com ilustrações muito interessantes” (NAVARRO, 2013, p. 31)¹⁶. Indagado sobre sua relação com os livros *pop-ups* e suas criações, Sabuda informa que “[...] sempre estive interessado em livros incomuns, mesmo quando eu era apenas um pequeno garoto. Eu amo surpresas, e um livro pop-up – um dos bons – sempre terá algo para surpreender. Eu também amo ler, amo o contato físico com o livro” (TREBBI, 2014, p. 93)¹⁷. Deste amor pelos livros *pop-up* e o papel em que se inserem, Sabuda concebeu, além dos clássicos relacionados como *corpus* deste trabalho, outras obras adaptadas dos livros canônicos da literatura infantil e juvenil, tais como *Alice’s adventures in wonderland* (2003); *Enciclopédia Mitológica: Fadas e Criaturas Mágicas* (2009) – em parceria com Matthew Reinhart, outro grande engenheiro de papel; *A Bela e a fera* (2011), *A pequena sereia* (2014) e outros.

Apresentados os elementos teóricos que permeiam os temas relacionados aos livros e análises que serão aqui contemplados, chegou então hora de iniciarmos a nossa viagem rumo ao nosso primeiro destino, um mundo de magia, bruxas e mágicos, pintados em tons esverdeados.

¹⁵ Tradução nossa para: “[...] los libros pop-up fue en una visita al dentista” (NAVARRO, 2013, p. 31).

¹⁶ Tradução nossa para: “[...] una ingeniería del papel más compleja combinada com ilustraciones muy cuidadas (NAVARRO, 2013, p. 31).

¹⁷ Tradução nossa para: “I’m always been interested in unusual books, even when I was just a little boy. I love surprises, and a pop-up book – a good one – will always have something to surprise you. I also love to read, and I love that physical contact with a book” (TREBBI, 2014, p. 93).

**CAPÍTULO 3 - PRIMEIRA PARADA: O CAMINHO DA ESPERANÇA TU
TERÁS DE PERCORRER – O MÁGICO, O SURPREENDENTE E O PODER
ESCONDIDOS NAS TERRAS DE OZ**

3.1 Últimos ajustes antes da viagem: o que esperar nessa jornada rumo à Oz?

Entraremos agora no mundo encantado de *O mágico de Oz* (2014), adaptado por Robert Sabuda. É interessante observar, antes, os nortes que serão utilizados neste percurso investigativo. As análises a seguir observarão, sempre que possível, a utilização das mais diferentes técnicas literárias, imagéticas e aquelas que são próprias ao *pop-up*, porém, obras como a que analisaremos neste capítulo e, ainda, aquela que será examinada no capítulo 4, a obra *Peter Pan* (2014), apresentam uma particularidade que precisa ser destacada: tais livros não exibem numeração de páginas. As obras concebidas por Sabuda (2014) não apresentam paginação, porém, precisaremos atribuir número de páginas para que quem se debruce sobre este trabalho consiga localizar os elementos que citamos. Assim sendo, consideraremos como primeira página, ou seja, folha 1, aquela que pode ser vista imediatamente após a capa do livro.

Outra ressalva que levantamos é quanto ao sistema de abas presentes nas narrativas. Não há uma forma de numerarmos as diversas abas que são abertas nas páginas das histórias, pois teríamos que considerar elementos que não competem aos objetivos deste trabalho, quer dizer, se fossemos numerar as abas criadas, teríamos que criar padrões difíceis de delimitar, visto que o próprio sistema de abas do livro é variável: algumas abas são maiores que outras, ostentando alternância em tamanho (tanto no plano horizontal quanto vertical), corte e outros. Assim, quando citarmos o texto literário presente nestas ferramentas, optamos por numerar a página onde ela se encontra.

Todos os elementos principais em *pop-up* dos livros serão analisados. Consideramos elementos principais aqueles que são revelados no abrir das páginas do livro, num total de sete ocorrências (no caso da primeira obra), e oito apresentações (no caso do segundo livro) tendo o destaque atribuído por seu tamanho e nível de complexidade. Os elementos *pop-up* revelados nas abas¹⁸ serão evidenciados quando eles apresentarem técnicas diferentes daquelas vistas nos componentes considerados principais (aqueles que ocupam a maior parte do papel e são apresentados nas páginas duplas) ou, ainda, nas ocasiões em que forem delimitados, em nosso entendimento, como

¹⁸ Tiras de papel que são reunidas e destacadas na obra, geralmente, nos cantos das páginas da obra, e que são abertas para que o leitor possa ler a história, podendo reunir várias páginas.

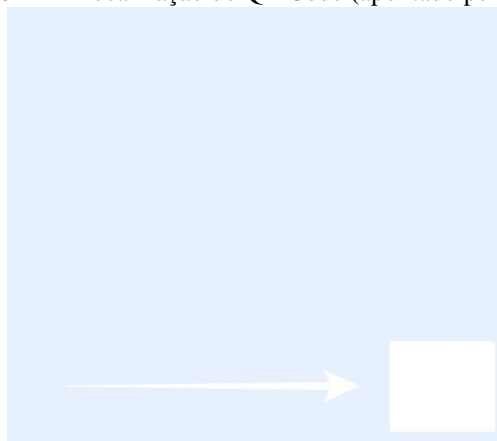
de maior relevância na estrutura total da obra, quer seja pelo seu apelo estético ou, ainda, a relação entre o texto e/ou imagem.

Cabe ainda elucidar como as imagens serão apresentadas. Por serem parte importante das obras *corpus* de análise deste estudo, serão reproduzidas sempre que forem citados elementos visuais importantes e que demandem uma representação mais ampla e concreta que a meramente textual. O modo de captura das imagens será realizado através de registo fotográfico de alta resolução, mantendo sempre o padrão de obtenção em 64 MP (*Megapixel*), com distanciamento de modo a encaixar o objeto totalmente na foto, sem edições significativas em cores (as poucas edições, se houver, serão apenas para correções de distorção da lente de captura), com foco no elemento que almejamos contemplar. O tipo de foco escolhido foi o Modo Automático, ou Autofoco: “também conhecido como a abreviação ‘AF’ (*‘automatic focus’* em inglês), o modo automático é o mais simples e objetivo [...]. Ao contrário do modo manual, não exige um ajuste constante do fotógrafo, ele já identifica o ponto de foco por conta própria” (MAIS, 2018, grifos nossos). Haverá edição para retirada do fundo das fotos, que será substituído por fundo branco (este tipo de edição visa a proporcionar uma melhor apresentação do elemento visual analisado), com uso de iluminação artificial.

Para dar conta, ainda, dos movimentos das técnicas próprias do *pop-up*, serão apresentados vídeos que mostram como essas ações acontecem. Os vídeos foram captados em Alta Definição (HD – em inglês, *High Definition*), em resolução de 1920 x 1080 *pixels*, sem edições significativas (as poucas edições, se houver, serão apenas em cortes do vídeo para melhor apresentar o elemento e no balanceamento das cores, devido a distorções da lente de captura) e com uso de iluminação artificial. A apresentação do conteúdo dar-se-á da seguinte forma: primeiro, o vídeo será exibido em velocidade normal de abertura das páginas da obra. Em seguida será apresentado o mesmo vídeo, mas captado usando o recurso tecnológico da câmera lenta, com velocidade de reprodução 3 vezes menor que a original, contemplando, assim, uma melhor apresentação do que está sendo observado. O conteúdo visual será hospedado na plataforma de vídeos *YouTube* em um canal de responsabilidade do autor desta Dissertação, produzido exclusivamente para este trabalho e com acesso possível somente pelas vias divulgadas na Dissertação. Para acessar os vídeos em *smartphones* existem duas opções: 1) primeiro é preciso abrir a câmera de um *smartphone* e focalizar, no centro da tela de exibição do aparelho, o quadrado com um *QR Code* (sigla em inglês para Código de Resposta Rápida, ou *Quick*

Responde Code) que estará sempre posicionado no canto inferior direito das ilustrações, em local que não compromete a visibilidade das imagens apresentadas (Imagem 1). Após a focalização por meio da câmera do *smartphone*, uma imagem indicando um *QR Code* será exibida (Imagem 2). Esta etapa pode não aparecer em todos os aparelhos. Pode ser que a câmera já mostre o passo seguinte, devendo-se, portanto, clicar neste endereço, que reportará ao elemento animado, ou seja, vídeo (Imagem 3). É preciso que o dispositivo consiga focar na imagem quadrada que forma o código visual. A segunda opção de acesso é por meio do uso de um aplicativo que leia *QR codes*. Para tanto, indicamos o uso do aplicativo “Leitor de código de barras e QR”¹⁹, sob responsabilidade de *QR Simple* e disponível nas lojas de aplicativos. Sua indicação é baseada na facilidade de uso, bastando sua instalação e o uso da câmera para ler os códigos, por parte do usuário.

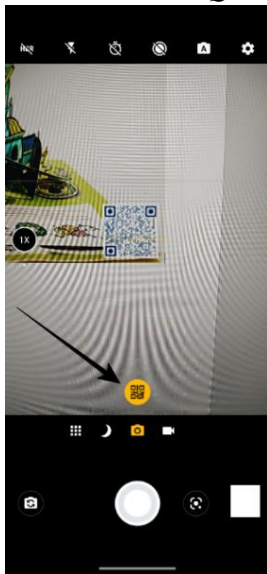
Imagem 1 - Localização do QR Code (apontado pela seta).



Fonte: Criado pelo autor.

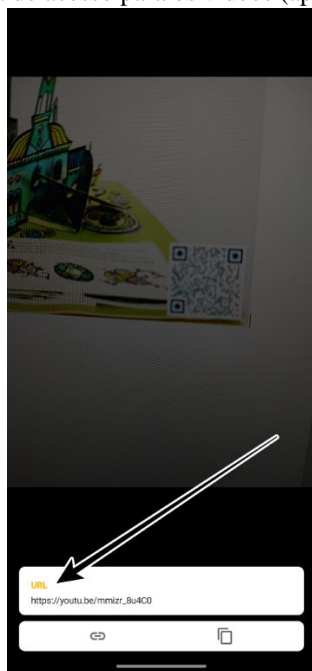
¹⁹Para alguns usuários do sistema Android, o aplicativo está disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.qrsimple.qr.scanner.barcode.reader>. Acesso em 05 de jun. 2021. O sistema iOS tem a tecnologia embutida nas funções da câmera.

Imagem 2 - Local onde é exibido o link de *QR Code* (apontado pela seta).



Fonte: Criado pelo autor.

Imagem 3 - *Link* de acesso para os vídeos (apontado pela seta).



Fonte: Criado pelo autor.

Apresentada a metodologia de exibição das análises que serão realizadas, comecemos, então, nosso passeio pelas terras de Oz. É hora de encarar um ciclone de textos, imagens e movimentos que nos levarão para outra dimensão.

3.2 E o Destino forja uma heroína: Dorothy e a estrada para descobrir quem se é

*Viajar a princípio deixa-te sem palavras,
depois torna-te num contador de histórias.*

(Ibn Battuta)

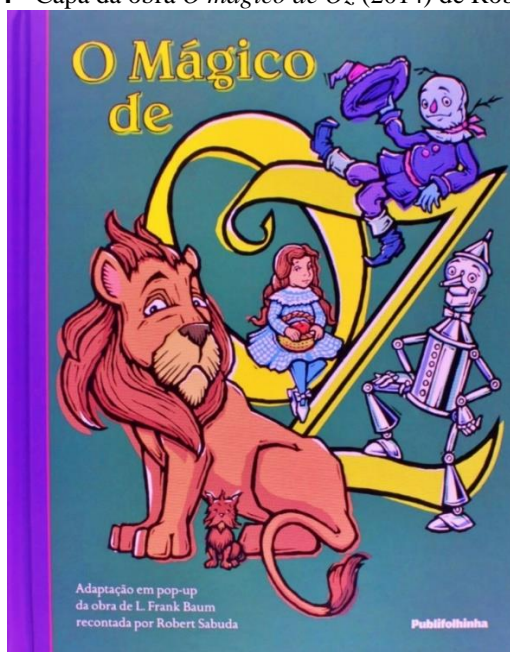
A jornada investigativa sobre *O mágico de Oz* (2014) começa antes mesmo da abertura do livro. Isso porque seu próprio material de fabricação, tamanho e capa, já oferecem os primeiros elementos que fornecem condições de atrair os olhos do leitor²⁰. Trata-se de um livro cartonado, ou seja, impresso com papelão, sendo assim, mais duradouro. Para Sophie Van der Linden (2011), este tipo de livro muitas vezes é resistente às várias provações a que os pequenos leitores acabam o sujeitando, podendo, também, “despertar os sentidos do leitor mirim multiplicando os efeitos de textura” (LINDEN, 2011, p. 52). Assim, o primeiro contato com o livro já oferece experiências táteis e que despertam novos sentimentos em quem o toca. A experiência proporcionada pelos livros cartonados ultrapassa as capas mais grossas, indo em direção às suas páginas e interferindo no modo como o leitor irá desenvolver sua leitura, pois eles “não apresentam ruptura entre a capa e as páginas do miolo, a virada de página é mais rápida e, ao mesmo tempo, mais marcada” (LINDEN, 2011, p. 52). Percebemos, já de início, que até mesmo o material com que o projeto gráfico da narrativa é concebido interfere em sua recepção. Em se tratando de livros com maior apelo estético, e vendo que essa é uma característica cada vez mais comum em livros da produção contemporânea (LINDEN, 2011), essa escolha de material é realizada, em nossa observação, de modo a ampliar os sentidos que serão instigados. Assim, o material livro se torna um objeto mais forte e imponente na mão do seu leitor. Em se tratando de exemplares com características marcantes da materialidade, logo, os efeitos começam já na percepção da obra como um todo, sendo o objeto livro um produtor robusto, grande, e que fomenta a curiosidade sobre o que é escondido em páginas tão espeças: que tipo de história está contida neste mistério de papel?

O tamanho da obra concebida por Sabuda (2014) também chama atenção, contendo aproximadamente 26 centímetros de altura e 21 centímetros de largura. Num

²⁰ Se faz necessário explicitar que, ainda que o público adulto também possa se sentir atraído pelas obras *pop-up*, aqui, nos limites da presente Dissertação, contemplamos estes livros como potencialmente recepcionadas pelo público infantil e juvenil.

formato vertical, “mais alto do que largo” (LINDEN, 2011, p. 53), a dimensão espacial do livro é convidativa e pode ser mais um recurso atrativo no trabalho de encanto aos leitores pequenos, um engenho visual que chama atenção antes mesmo da leitura do enredo. Rosa Taberner-Sala (2018, p. 111) atenta para que “o formato que o livro adquire é uma decisão que condiciona as expectativas do leitor, de tal modo que o tamanho pequeno, por exemplo, leva a uma leitura íntima e privada [...], enquanto nos formatos maiores se inferem histórias mais enérgicas”, sendo, então, o formato e seu tamanho importantes na maneira com que aquela história será apreciada. É aqui que os elementos da capa aproveitam desse maior espaço físico e enchem os olhos de quem os encara: a palavra “Oz” aparece em fonte de destaque, com tamanho muito maior que a frase “o mágico de”. Nela (na palavra Oz) estão todos os personagens da história, mas também reproduzidos em hiperbólicos formatos, com o personagem do Leão em primeiro plano, muito grande, principalmente ao compararmos com o cachorro Totó que está representado junto ao rei da selva. Dorothy, o Espantalho e o Homem de latas estão posicionados nas enormes letras de “Oz”, em tinta com acabamento envernizado (Imagem 4).

Imagem 4 - Capa da obra *O mágico de Oz* (2014) de Robert Sabuda



Fonte: Capturado pelo autor.

Uma característica pertinente na capa, ainda em relação ao título e a forma como ele foi posicionado, está em quão representativa pode ser a nomeação de uma obra e, também, a possibilidade de se observar, nesta obra assim nomeada, o percurso histórico

que a acompanha. Gérard Genette (2009), ao tratar sobre o título e o espaço que ele ocupa na produção de um livro, relembra que “como o nome do autor, o título não teve durante séculos nenhum local reservado” (GENETTE, 2009, p. 62). Desta feita, ao observarmos o título de *O mágico de Oz* (2014), compreendemos o quanto esta tendência foi modificada, afinal, o título aqui é apresentado em destaque, grandioso e chamativo. A morada da titulação de uma narrativa não é apenas a capa. Neste livro de Sabuda (2014), o título pode ser acompanhado na contracapa e na lombada, o que vai ao encontro dos entendimentos de Genette (2009) para quem “no regime atual, o título comporta quatro locais quase obrigatórios e sofrivelmente redundantes: a primeira capa, a lombada, a página de rosto e a página de anterrosto” (GENETTE, 2009, p. 63). Outra qualidade dos títulos que é ressaltada por Genette (2009) e que pode ser percebida na narrativa de Oz é a tendência ao encurtamento. Nas palavras do teórico em voga, existe “[...] uma irresistível tendência ao encurtamento” (GENETTE, 2009, p. 69), e aqui ela é materializada quando tomamos nota de que *O mágico de Oz* (2014) é um encurtamento feito a partir do título *O maravilhoso mágico de Oz* (1900). A mesma coisa poderá ser observada na outra obra *corpus* de análise deste estudo, *Peter Pan* (2014), que originalmente era intitulada *Peter Pan e Wendy* (1911). Para Genette (2009), esta tendência acontece e é observada em muitos livros, apontando para uma capacidade de encurtamento devido a escolhas editoriais e, ainda, a partir da recepção leitora. No caso de um título apresentado em tamanhos tão grandes como o que podemos visualizar na capa de *O mágico de Oz* (2014), temos ainda a evidente capacidade de sedução ou valorização da obra (GENETTE, 2009), e a clara destinação desta nomeação ao público (GENETTE, 2009), afinal, os primeiros contatos do leitor com o que será lido está no título e na capa, apresentados, quase sempre, numa fusão visual, inferindo uma força de atração em quem os observa.

Tratando ainda da capa de *O mágico de Oz* (2014), temos que um objeto tão rico em detalhes e tão chamativo cumpre bem o que Alan Powers (2008) elucida, de que a capa “pode servir de amostra das delícias que virão – uma espécie de janela para um mundo interior” (POWERS, 2008, p. 06). Assim, uma capa bem feita atrai o leitor, serve de propaganda daquilo que será apreciado e é um “[...] lugar de todas as preocupações de *marketing*, [...] [pois ela] constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura” (LINDEN, 2011, p. 57). A grandiosidade da capa acompanha seu material de fabricação e seu tamanho, sendo que ela, sem dúvidas,

“cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado” (POWERS, 2008, p. 7), tendo, então, uma estreita relação com o processo de escolha da obra pelo leitor, influenciando diretamente a recepção. No caso da capa de *O mágico de Oz* (2014), a grandiosidade pode chamar atenção de quem vê – quer seja por suas dimensões ou material já mencionados, mas configura-se um recurso escultórico, grandioso, imponente. Quem com ela tem contato pode se perguntar por que motivo é tão grandiosa, ou, ainda, que grandiosidade é guardada por tamanha e chamativa capa.

A capa da obra de Sabuda (2014) se apresenta como um primeiro ponto de análise dos aspectos visuais também no que se refere a sua cor e seus elementos. Ao observar as imagens apresentadas, vemos que o livro ostenta cores vibrantes e de alto contraste. O Leão, apresentado em tons quentes, entra em um contraste com Dorothy, por exemplo, que está ao fundo numa colorização que deu prioridade a tons frios. Essas escolhas interferem na recepção espacial da imagem, fazendo com que o felino apareça numa perspectiva em que está mais próximo do leitor e a menina do Kansas e os outros personagens estão ao fundo da imagem. Refletindo sobre esse jogo de ângulos que as tonalidades produzem, Cristina Biazetto (2008) concebe que “as cores quentes apresentam como características proximidade, vibração, materialidade, e as frias, distanciamento, profundidade, transparência” (BIZETTO, 2008, p. 83). Assim, a autora supramencionada explica que através da combinação de cores quentes e frias é criado o jogo figura-fundo (BIAZETTO, 2008), em que a aplicação de cores frias edifica a ideia de profundidade, enquanto as cores quentes clamam o primeiro plano. Faz-se interessante observarmos, ainda, nas perspectivas apreciadas, que o Leão é escolhido para ficar no primeiro plano. Adiantando o que será melhor desenvolvido em análises dessa obra, ainda nesta Dissertação, a razão, numa interpretação possível, é para destacar o tamanho e urgência de descoberta de si do animal, elemento de grande transformação na história, além do papel de proteção que ele desempenha para com Dorothy, afinal, é o animal que irá afugentar a mentira de Oz.

Ainda refletindo sobre a capa da obra, percebemos que a personagem principal da história, Dorothy, está ao fundo sentada segurando uma espécie de cesta. O conteúdo que ela carrega não é entregue pela ilustração, fomentando a imaginação de quem observa a ilustração: seriam frutas? Os seus conhecidos sapatinhos? Ou, numa interpretação ainda mais metafórica, será que a menina carrega seus quereres e desejos? Esses questionamentos só podem ser apreendidos a partir da leitura do que espera para ser

contado. Concluindo as observações sobre a capa de *O mágico de Oz* (2014), é importante destacar os indícios de uma quebra da quarta parede narrativa²¹ já na capa da obra, uma vez que todos os personagens olham na direção do leitor, como se, da mesma forma que são observados, observam quem está se preparando para lê-los. O espantalho, inclusive, faz um movimento de cumprimento a quem o observa, numa interpretação que pode levar a uma espécie de boas-vindas ao viajante que se aventurará por Oz. Além disso, por ser informado ao leitor que é uma história recontada por um novo autor, na forma de nota explicativa no canto inferior esquerdo, aguça-se a expectativa do que será encontrado, e infere-se em como será revisitada essa história. Assim, mesmo leitores que já conhecem a história de *O mágico de Oz* (2014) podem se sentir tentados a caminhar por essa nova estrada literária proposta ao leitor.

Se o primeiro contato físico com o livro enche os olhos, a vontade de ler pode ser exponenciada. Cabem então as indagações: o que aguarda o leitor ao abrir a primeira página? E se esse padrão grandioso não se mantiver? Quais surpresas a narrativa reserva ao leitor? O abrir do livro é capaz de nos responder parte dessas questões.

3.2.1 Pegando carona nos ventos de um ciclone: o que os bons ventos nos trazem?

No começo da história, Dorothy está no Kansas e é surpreendida por uma tempestade de vento. Ao abrir o livro, entre as páginas 1 e 2, somos recepcionados por um ciclone (Imagem 5). É o primeiro elemento móvel a que temos acesso e ele já nos surpreende: o tornado se move pelas páginas, fazendo o efeito de giro, mantido numa estrutura de papel e fio de linha. É uma técnica que usa a engenharia de papel para conseguir fazer com que a ilustração possa ganhar movimento. Para David A. Carter e James Diaz (1999, p. 2), o engenheiro de papel é “um artista que cria os *pop-ups* físicos”²². É interessante observar como o ciclone é apresentado:

Tio Henry estava sentado à porta de casa, olhando ansioso para o céu. Dorothy, em pé a seu lado, segurava Totó nos braços. Tia Em lavava louça. De repente, tio Henry se levantou.

– *Vem vindo um ciclone* – disse ele (SABUDA, 2014, p. 1, grifos nossos).

²¹ Este conceito será melhor abordado e explicado no decorrer do desenvolvimento da análise de *O mágico de Oz* (2014), em momento mais oportuno, quando este recurso fica mais latente e, assim, ainda mais crucial.

²² Tradução nossa para: “an artist who creates the physical pop-ups” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 02).

Imagem 5 - O ciclone



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 1-2)

Ao observarmos o código visual do livro, além de percebermos materializado o ciclone, temos contato, também, com o recurso móvel. Entendemos os elementos que fazem parte da história imagética contada e percebemos a representação, ainda, de objetos e até a estrutura de uma casa sendo sugados pelo ciclone (tudo isso através de um fio de linha que imprime a sensação de que esses elementos flutuam pela página). É interessante observar, já neste ponto de análise, que o adaptador não optou por mera reprodução textual, mas, sim, por uma perspectiva que indica que as técnicas são complementares ao texto, contando, por sua linguagem, elementos da história, fazendo com que imagem e código verbal sejam executados de parilha. Isso acontece, na concepção de Rui de Oliveira (2008), pois a ilustração “[...] pode assumir um caráter de transcendência do texto, o que não significa transgressão” (OLIVEIRA, 2008, p. 31). Assim, a partir do código visual, a história ganha novos detalhes, informações tais que o texto não apresenta; desse modo, a ilustração, associada ao recurso *pop-up*, fornece uma ênfase aos elementos timidamente mencionados no texto verbal e, assim sendo, o projeto gráfico a partir das técnicas *pop-up* acabam por resultar num segundo livro, um livro outro, releitura da história clássica

O ciclone gira na região central superior do livro que tem, também, um *pop-up* de uma casa em seu centro. As técnicas utilizadas para materializar esta construção são: para fazer o teto, a técnica conhecida como “tenda em 180°. Nesta técnica *pop-up*, todas as dobras são paralelas [...]. Quando este *pop-up* é observado de cima, você verá um espaço aberto formando um trapézio”²³ (CARTER; DIAZ, 1999, p. 3). Representando as paredes da casa, a técnica utilizada é a da caixa aberta paralela em 180°, onde a montagem é um quadrado que permite a forma de uma caixa (CARTER; DIAZ, 1999). Ainda nesta página, é possível perceber que os elementos móveis não são soltos pela página de modo aleatório, contrário a isso, estão ligados com as ilustrações que os circundam. As ilustrações das páginas, que são preenchidas em tons terrosos e de chumbo, trazem, em sua estrutura de desenho, quer dizer, na forma como o ilustrador/adaptador conceberam as figuras de ilustração e na maneira como elas foram posicionadas na página, uma perspectiva possível, para alguns leitores, em que o ângulo de visão se localiza tal como se quem observa a ilustração estivesse assistindo à cena de cima, definida por Oliveira (2008) como perspectiva aérea. Na região onde está o elemento móvel do ciclone, a imagem bidimensional expande o efeito tridimensional, criando tiras que sugerem o movimento do ar em torno do tornado (Imagem 6). As linhas horizontais desenhadas, de modo não uniforme, e espaçadas entre elas, com curvatura, são as responsáveis por ampliar o sentido do que é obtido no plano tridimensional, ou seja, a forma como o ilustrador e adaptador conceberam o desenho bidimensional é o que confere a ele a habilidade de apresentar movimento, ainda que seja um elemento estático. No centro da ilustração estática, é possível perceber os elementos que estão sendo levados pela tempestade, como animais, toras de madeira e até mesmo um moinho.

²³ Tradução nossa para: “180° tent. In this pop-up all the folds are parallel [...]. When you look at this pop-up from the bottom up, you will see that the open space forms a trapezium” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 03).

Imagem 6 - Detalhe do ciclone



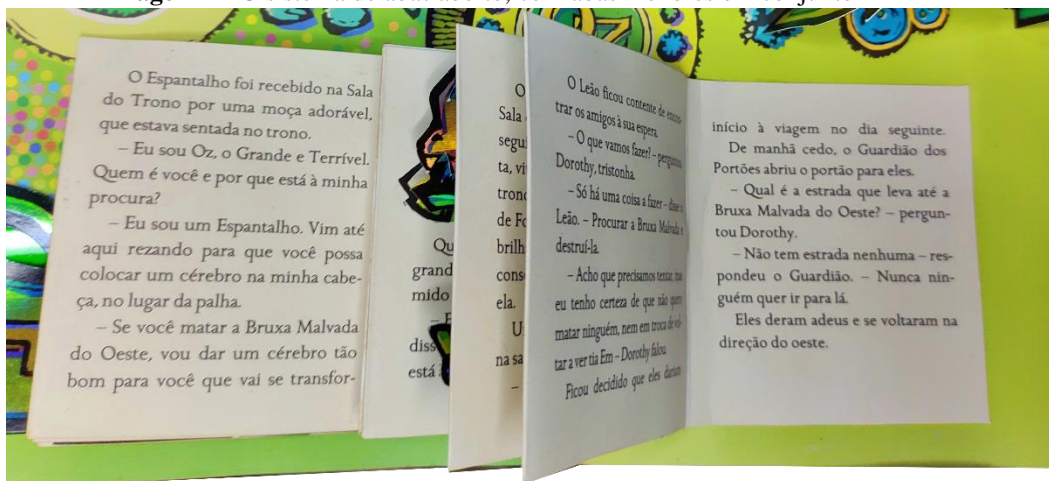
Fonte: (SABUDA, 2014, p. 1-2).

Na continuação da história, a casa de Dorothy é suspensa no ar e levada para um novo local. A menina acaba adormecendo neste ínterim, porém, acorda com o barulho da queda da residência e, ainda, com o sol que entra pela janela. É assim, em um desconhecido mundo, que somos convidados a virar a página do livro. É importante observar que a força em diagramação ostentada logo nas primeiras páginas do livro também é proposital, afinal, para Linden (2011, p. 84) “quanto mais o tipo de diagramação se impõe claramente nas primeiras páginas, mais o efeito de ruptura se revela eficaz”, ou seja, melhor é o efeito que causa e mais é percebido que, naquela obra, os limites estão sendo explorados, fomentando a curiosidade sobre o que será apresentado nas novas folhas de papel.

A recepção visual destas obras é quase sempre imediata, ou seja, geralmente os elementos ilustrativos são recebidos em um primeiro plano, levando a uma exploração visual do que pode ser contado pela narrativa. Como o texto verbal está alocado nos sistemas de abas do livro, e distribuído em recortes pequenos (Imagem 7), o contato com os elementos do texto verbal se constrói numa segunda observação, o que não quer dizer que são elementos secundários. Para esses casos, Linden (2011, p. 68) elucida a diagramação por associação, em que “[...] é comum a imagem ocupar o espaço principal da página”. O efeito que é causado por essa técnica de diagramação faz com que a leitura se torne “[...] mais dinâmica por meio dessa rápida sucessão de imagens e textos curtos” (LINDEN, 2011, p. 39). É importante pontuar ainda que “diagramar significa organizar um conteúdo específico em relação ao espaço que este irá ocupar, o que implica em

considerar qualidades perceptivas, cognitivas e culturais do público a qual determinado projeto se destina” (MENEGAZZI; DEBUS, 2020, p. 29). Assim, a diagramação não é feita arbitrariamente, mas, contrário a isso, equilibra suas necessidades àquilo que o leitor terá condições de apreciar. As páginas que são observadas exemplificam o que a pesquisadora discorre.

Imagem 7 - O sistema de abas aberto, com abas menores em conjunto



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 7-8).

Em se tratando da obra de Sabuda (2014), e, ainda, levando em conta que nossa análise considera como potenciais leitores deste livro crianças, há de se observar os cuidados da adaptação para com esse público, notáveis, principalmente, na condensação do texto literário, afinal, a mesma história que aqui nos é apresentada em 12 páginas e em alguns sistemas de abas (abas essas que apresentam pouco texto, sugerindo a criação de um melhor fôlego ao leitor que não se depara com grandes porções de texto de uma vez), também é contada em 207 páginas numa adaptação em versão integral realizada pela editora Autêntica, datada de 2017, traduzida por Luis Reyes Gil e ilustrada por W. W. Denslow. Além disso, a predominância de imagens em relação ao código textual é outro indicativo de um cuidado do adaptador para com o pequeno leitor, já que na “[...] relação das crianças com as ilustrações dos livros, as imagens tornam-se de fundamental importância para a adesão delas à história narrada” (RAMOS, 2020, p. 23), ou seja, ao exibir grandes e numerosas imagens, parece haver uma tentativa de o adaptador atrair o olhar de seu público leitor, de fazer com que a atenção seja dada à história. Essa mesma obra, entregue em sua versão original nas mãos de crianças e adolescentes, sem modificações de um trabalho de adaptação e harmonização, provavelmente não teria a

mesma recepção. Nesta afirmação, não excluimos as qualidades de um texto mais longo e/ou sem ilustrações, apenas reforçamos a adequabilidade que a adaptação proporciona.

Na nova folha que se abre na frente do leitor, os tons de cores são convertidos em uma paleta multicolorida, marcada principalmente pelo azul e verde. É possível observar, nos elementos *pop-up* erguidos, uma casa rodeada de árvores e com algumas pessoas no cenário. As técnicas *pop-up* empregadas são as mesmas da página anterior, porém, agora, de um modo muito maior e mais chamativo. Saindo da edificação está Dorothy e seu cachorro Totó (Imagem 8). Neste instante percebemos um maior efeito de união entre texto e imagem.

Imagem 8 - Dorothy e sua chegada em terras mágicas



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 3-4).

Nesta página do livro o leitor tem contato com um efeito criado (através da amálgama literatura, imagem e movimento) que pode ser considerado muito caro a narrativa, e que pode representar algo complexo de ser alcançado. Ao exibir, de um lado, um ciclone, no centro a casa de Dorothy, e do outro lado a estrada de tijolos amarelos, está aberto aos olhos do leitor uma ferramenta de transição temporal composta por 3 planos: passado, presente e futuro. Desta feita, o leitor que tem contato com a obra está frente ao presente da obra, mas, num efeito singular, observa também o passado e o futuro da história a ser contada – ainda que não perceba isso numa primeira leitura. Este jogo de percepções é feito de modo singelo, ou seja, não é mostrado explicitamente a quem tem contato com essas páginas. Tal como se janelas fossem exibidas, passado, presente e

futuro se fundem em frente ao leitor, e cabe a ele, o leitor, se localizar nesta espécie de eclipse temporal.

Ainda que chamativas, as ilustrações deste ponto da história não apresentam autonomia e exclusividade capazes de levar à satisfatória atribuição de sentidos pelo leitor. Alguém que não conhece a clássica história de Oz não sabe quem são as personagens acrescentadas ao cenário e isso só será possível de ser apreciado em sua totalidade pela leitura do texto verbal. Ao abrir a primeira aba (localizada no canto esquerdo da obra), descobrimos que Dorothy está na terra dos *munchkins* e que a figura em frente à pequena menina é a Bruxa do Norte (a personagem também é representada em uma pequena execução de *pop-up* que se expande no momento que abrimos a aba esquerda). A narrativa fornece, ainda nesta aba, um elemento que é interessante ser observado, dado que evidencia texto verbal, imagem e técnicas sendo relacionados. Enquanto Dorothy conversa com a bruxa do Norte, a menina descobre que executou um ato inesperado:

– Seja bem-vinda, nobre feiticeira, à terra dos munchkins – disse ela. – Nós estamos agradecidos por você ter matado a Bruxa Malvada do Leste e por libertar nosso povo da escravidão.
Dorothy olhou ao redor e soltou um gritinho de pavor. Bem ali, de fato, embaixo do canto da casa, dois pés se projetavam, calçados com sapatinhos prateados de bico fino (SABUDA, 2014, p. 3).

Quando observada a ilustração, em uma primeira leitura, um elemento quase não é notado, mas depois de o texto edificar essa informação, e em uma nova análise das ferramentas ilustrativas, percebemos tal elemento: emergindo por baixo da casa projetada no centro da página, as duas pernas da Bruxa, com dois sapatinhos, são apresentadas (Imagem 9):

Imagem 9 - Bruxa caída e seus sapatinhos



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 3).

O elemento *pop-up* da casa recebe uma colorização e desenho para reproduzir cores e padrões da forma da madeira e, impresso na região onde saem as pernas, está a representação gráfica de que o assoalho está quebrado por um elemento que o transpassa. Observando ainda mais cuidadosamente este elemento visual, sendo melhor percebido graças ao texto, encontram-se ainda os sapatinhos descritos no código verbal, que receberam um acabamento em material metalizado, conferindo aos calçados a cor prateada. Os materiais escolhidos para o acabamento de uma narrativa, na concepção de Douglas Menegazzi e Eliane Debus (2020, p. 43) “também são elementos que podem proporcionar livros que ampliam a experiência da leitura da criança e seu interesse pela literatura”, ou seja, aquilo que é selecionado como acabamento pode ter grande importância em como a história será recebida – inclusive *se* essa será uma obra eleita para leitura. Considerando que a “[...] a ilustração é, na verdade, o heterônimo de um texto” (OLIVEIRA, 2008, p. 101), entendemos, neste excerto, como a construção da obra é feita de modo intrínseco, transformando todos seus elementos constitutivos em um único corpo. Recursos textuais, imagéticos e técnicos (aqui manifestados pelo uso da técnica

gráfica em impressão metalizada) fazem com que o leitor tenha uma recepção mais completa e uma compreensão mais plástica do que a história se propõe a contar.

Atentando aos elementos constitutivos da obra, sendo eles o código verbal, as imagens e as técnicas *pop-up*, entendemos que, além de sua execução em conjunto, por vezes, elas também apresentam características singulares. Analisando o texto verbal, destacamos, nestas páginas, o seguinte excerto:

- Quem são os munchkins?
- São o povo que vive neste território do Leste, que era dominado pela Bruxa Malvada – ela explicou. – Eu sou amiga deles. Quando viram que a Bruxa do Leste estava morta, os munchkins mandaram logo uma mensagem para mim. Eu sou a Bruxa do Norte.
- Eu pensava que todas as bruxas fossem malvadas – disse a menina.
- Ah, não! Esse é um grande erro. Eu sou bruxa e não sou má (SABUDA, 2014, p. 3).

Nesta parte da trama, o componente literário exprime ideia antitética, transformada graças ao contraponto do bem e do mau direcionados a um mesmo elemento mítico: a bruxa. Sempre que possível nos atentaremos, neste trabalho, para a riqueza do poder simbólico que se pode extrair das imagens ou texto produzidos, afinal, esses símbolos são características louváveis e, nas palavras de Ramos (2020, p. 16-17),

todos necessitamos da simbolização do real para nos desenvolvermos, e o mundo da infância está repleto de signos e símbolos que sustentam a existência adulta, daí a importância que os livros ilustrados adquirem ao mostrar como esses símbolos podem ser representados.

Na esteira do pensamento sobre as bruxas, que normalmente são uma força com potenciais maléficos, as feiticeiras²⁴, em seu significado enquanto símbolo, nas palavras de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020, p. 480) “materializam essa sombra odienta, da qual não podem libertar-se, e se revestem, ao mesmo tempo, de uma força terrível”, mas, no enredo de Oz, bruxas também podem ser boas. Ao memorar as bruxas clássicas da literatura infantil e juvenil, como as emblemáticas de histórias como *A branca de neve* (1812) e *João e Maria* (1812), publicadas em 1812 por Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, temos casos de personagens malignas, temidas por seu poder canalizado para a maldade.

²⁴ Utilizamos, aqui, a palavra “feiticeiras” como sinônimo de bruxas, conforme pode ser apreciado no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, por não haver o vocábulo “Bruxa” no compêndio de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020).

Ainda nesta concepção, a construção textual adaptada por Sabuda (2014) e criada originalmente por Baum (1900), introduz o mesmo elemento (o das bruxas) com o adjetivo da bondade. Além dessa quebra de um pensamento que privilegia a identificação das feiticeiras como símbolo de malevolência, a bruxa, agora boa, tem um poder decisivo: ela fornecerá condições para que Dorothy encontre um caminho para alcançar seus objetivos (neste caso, o de sair do mundo idílico de Oz e voltar para casa). Assim, a bruxa se torna um elo entre a vontade e a realização, aquela que fornece as condições para o início da trajetória da protagonista.

Compreendemos, então, que a história tem como uma importante ferramenta propulsora a personagem bruxa: ela não só é boa, como é sábia e indica um caminho para a resolução de um problema, sendo, assim, elemento que gera movimento na trama. Se bruxas como a da história *A branca de neve* (1812), de Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, entregam presentes cuja finalidade é causar prejuízos a algo ou alguém, com exemplo no uso de uma maçã envenenada para matar a protagonista da história dos irmãos Grimm, na história que analisamos, a oferta da bruxa, manifestada em um beijo, é sinônimo de segurança. Ao saber que precisa ir rumo à cidade das esmeraldas, para achar o grande Oz e ter a oportunidade de voltar ao Kansas, a menina Dorothy indaga:

– Vocês me acompanham? – pediu a menina, ansiosa.

– Não, eu não posso – respondeu a mulher. – Mas eu lhe dou um beijo, e ninguém vai ter coragem de prejudicar alguém que ganhou um beijo da Bruxa do Norte.

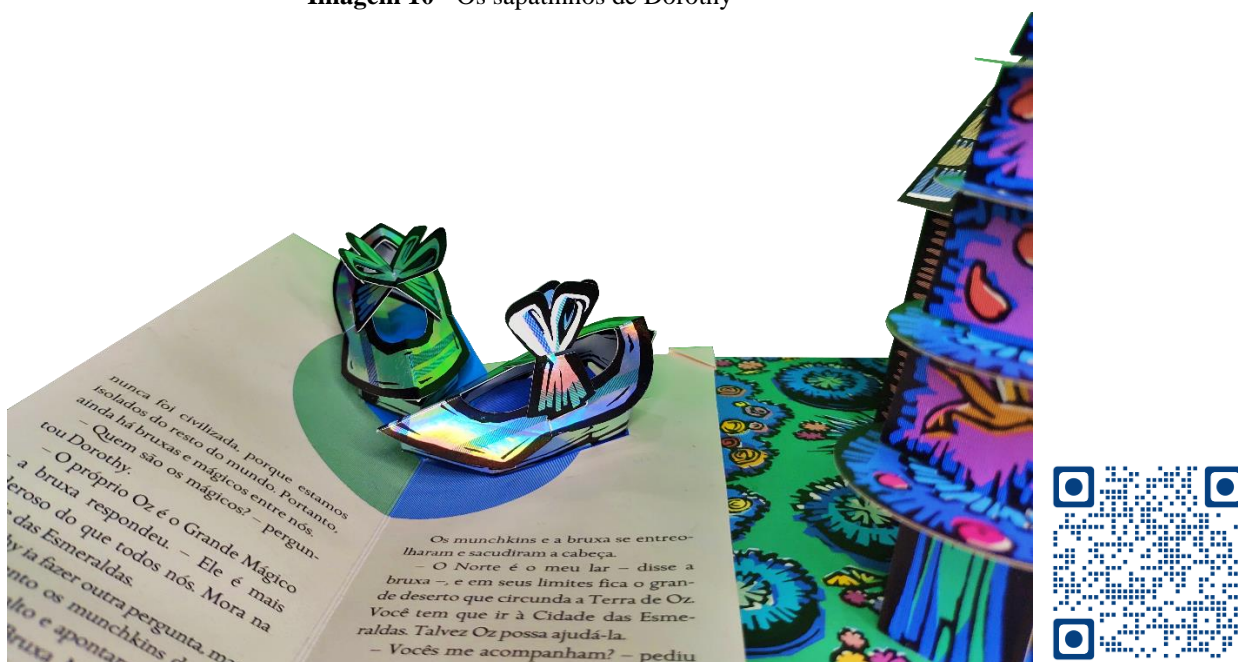
O lugar em que seus lábios encostaram na menina ficou com uma marca redonda e reluzente (SABUDA, 2014, p. 4).

O beijo, “símbolo de união” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 176), celebra aqui o toque mágico e de proteção, unindo a menina e a feiticeira num laço de defesa de possíveis ações do mal. A bruxa ganha, então, além do adjetivo de bondade, o poder de abençoar, e não o de maldizer ou amaldiçoar. A marca mágica que a menina ganha faz dela, logo, protegida e capaz de passar pela provação de que precisa. Assim, temos a comunhão simbólica entre as duas personagens, mostrando que as coisas mais banais, como um beijo na testa, têm um significado que transcende o óbvio, sendo pertinente na história. Além disso, o beijo dado pela bruxa funciona como uma insígnia que marca a menina Dorothy, fazendo dela diferente de todas as que não receberam o ato. Por meio desta marca é que o escudo do bem se ativa contra o mal. Nenhum mal será feito à garota graças ao beijo que recebeu e que a transforma, então, como intocável, um

ser protegido. É interessante observar, também, que as personagens são caracterizadas por um maniqueísmo que as coloca na polarização do bem e do mal: ou se é bom, e completamente bom, ou a maldade é a dominante nas construções dos personagens, não existindo um meio termo, uma junção das forças fundamentais.

Detendo-nos agora sobre as qualidades estéticas resultantes do projeto gráfico do livro, observamos que, nas páginas 3 e 4, existem, nas abas que estão localizadas nos cantos de cada folha, ilustrações e elementos com técnicas gráficas distintas. A primeira (Imagem 10), percebida na aba esquerda, é uma representação dos sapatos prateados da bruxa que Dorothy acaba por dar fim (os sapatos são dados à criança do Kansas, que recebe os calçados como um presente por acabar com os dias de sofrimento na terra dos *munchkins*). Além de apresentar a ferramenta *pop-up*, os sapatinhos receberam, em seu acabamento de impressão, uma camada metalizada, que lhes confere (assim como na ilustração central da página) a cor prateada. Agora apresentados em tamanho maior, podem ser melhor apreciados: o efeito metalizado, na verdade, produz também uma reação furta-cor (realizada pelo acabamento do material aplicado, e não pelas cores ao redor do objeto, ainda que elas também influenciem na mistura de cores, mas apenas quando muito próximas) e, à medida que a aba onde está o elemento é movimentada, é possível ver a oscilação cromática.

Imagem 10 - Os sapatinhos de Dorothy



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 03).

Do outro lado do livro, na aba direita, acontece outro efeito. Para chegar à Oz, Dorothy deve seguir por uma estrada de tijolos amarelos (Imagem 11). A representação da estrada é se traduz também pela utilização de um acabamento gráfico distinto, mas manifestado no uso de técnicas de holografia²⁵, que apresentam também oscilação cromática. Conforme observada a figura, ela ostenta modificações de cor e apresenta finas linhas. A técnica de ilustração utilizada, que providencia uma maior largura no lado inferior da página e um afinamento conforme é vista em direção ao lado superior da folha, fazem com que a perspectiva dê conta de mostrar o quanto é longa a estrada, sumindo no horizonte. Essa variação em recursos gráficos e de diagramação evidenciam que “a diagramação do livro ilustrado contemporâneo [...] se caracteriza por grande liberdade formal. O criador dispõe de uma paleta muito ampla para se expressar por meio de imagens” (LINDEN, 2011, p. 83). Assim, o uso de múltiplas ferramentas tão próximas evidencia o tamanho do leque de capacidades de que o adaptador pode lançar mão, adensando os possíveis sentidos do livro. A liberdade em usar técnicas que melhor se encaixam àquilo que está sendo contado faz do livro objeto de apreciação e de questionamentos: o que mais pode vir a seguir?

²⁵ Definido por Ferreira (2008) como sendo um “processo fotográfico para a obtenção de imagens tridimensionais mediante a utilização de *laser*” (FERREIRA, 2008, p. 278).

Imagem 11 - A estradinha de tijolos amarelos



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 04).

Antes de o leitor virar a página, Dorothy conhece uma nova figura importante na obra. Andando pela estrada de tijolos amarelos, ela avista um espantalho e vai até ele. Após conversar com o personagem e ajudá-lo a descer de um poste de madeira, o homem feito de palha descobre que a menina está indo rumo ao grande Oz para tentar retornar ao Kansas. É quando o Espantalho questiona se o mágico pode ajudá-lo a realizar o sonho de ter um cérebro. Dorothy diz que não sabe se é possível, mas caso ele queira acompanhá-la em busca da ajuda do mágico, será bem-vindo. Assim os dois começam a caminhar juntos.

Para explicar o que é visto no virar das páginas, é necessário, antes, atentar para a história. Isso acontece, pois, são avistados flores e pássaros que só serão melhor apreciados ao se ler o que é guardado pelo sistema de abas na página esquerda. Conforme andam, Dorothy e o Espantalho vão para uma cabana e lá encontram um novo integrante de sua peregrinação: o Homem de Lata. O personagem também tem uma vontade individual, qual seja, ter um coração. Sua representação imagética se ergue pela mesma técnica gráfica dos sapatinhos prateados de Dorothy: sempre que o Homem de Lata é materializado no campo visual, o acabamento metalizado é invocado. A apresentação do personagem na história, entretanto, revela um bom exemplo do movimento possível de

se fazer com o papel quando se trata das técnicas *pop-up*. Com o abrir da aba que guarda o personagem pode-se ver o Homem de Lata saindo dos limites bidimensionais, convertendo-se em figura tridimensional e a engenharia envolvida faz com que seu movimento seja de elevação, superando os limites que a própria aba impõe ou seja, é como se o Homem de Lata emergisse para o terceiro plano, assim como emergiria para a vida se tivesse um coração (Imagem 12).

Imagem 12 - O surgir do Homem de Lata



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 05).

O próximo e último personagem que se junta à Dorothy, Espantalho, Homem de lata e Totó rumo à cidade das esmeraldas é um leão. Entendido como “poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 605), o animal que se nos apresenta na odisseia de Dorothy é, entretanto, covarde:

[...] ouviram um rugido terrível vindo do mato e, um pouco depois, um leão enorme saltou para o meio da estrada [...]. O animal abriu a bocarra para engolir o cachorro, mas Dorothy se apressou e deu um tapa no focinho do Leão com toda a força.

– Não se atreva a morder Totó – disse ela. – Deveria ficar envergonhado de atacar um cachorrinho indefeso! Você não passa de um covarde. – Eu sei – o Leão respondeu, abaixando a cabeça, envergonhado. – Ninguém pensaria em fazer mal a um bicho tão pequeno, a não ser um covarde como eu (SABUDA, 2014, p. 5).

Mais uma vez, a quebra de expectativas é utilizada na obra e o efeito antitético é proporcionado, agora, com as ideias opostas de força e fraqueza, coragem e covardia. O personagem do leão não é uma novidade narrativa, já que em histórias consolidadas da literatura tal como *As crônicas de Nárnia* (1956), de C. S. Lewis, ou ainda, aquelas estabelecidas como de sucesso pelo universo cinematográfico, como *O rei leão* (1994), (2019) da companhia estadunidense Walt Disney, o animal comparece a contento e de forma paradigmática: é o corajoso, o destemido e justiceiro. Em contraste com o Leão que aqui se presencia, observamos a falta, no julgamento do próprio personagem, do elemento da altivez, sendo essa qualidade muito apreciada nas duas obras supramencionadas, já que nelas os leões são sinônimo de bravura, robustez e retidão. Com o intuito de não mais ser covarde, o grandioso animal se junta à Dorothy, O Espantalho e o Homem de Lata em busca de um querer.

Em tempo, é interessante observar a formação do nome dos três seres que se juntam e caminham com a menina (mantido do original criado em 1900 por Baum), visto que o substantivo comum de cada um deles é convertido em substantivo próprio, com inicial em maiúscula, num reforço da mudança sintática, caracterizado pela derivação imprópria, sendo o “processo de enriquecimento vocabular pela mudança de classe de palavras” (KEHDI, 1989, p. 161) e, ainda, apontado por Massaud Moisés (2013) como sendo a antimetria, a figura gramatical em que acontece a troca de funções sintáticas de modo a propiciar a substituição de “uma parte por outra” (MOISÉS, 2013, p. 29). Além disso, a prosopopeia se faz presente, dado que seres irracionais (Leão) e seres inanimados (o Espantalho e o Homem de lata) adquirem características humanas (MOISÉS, 2013), entretanto, nem todos os seres passam por essa transformação. O cachorro Totó, por exemplo, não recebe tais atributos. Uma conclusão possível é que esses poderes de transmutação acontecem graças à terra mágica em que está inserida a história, e assim conseguimos tratar do pacto de suspensão da incredulidade²⁶. Até este ponto da narrativa, Dorothy foi levada com sua casa por um ciclone, caiu com uma casa em uma bruxa e foi abençoada por outra, conversou com um espantalho, dialogou com um homem feito de

²⁶ Processo pensamentado pelo poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge e muito bem apresentado por Luís Augusto Fischer: “Dizendo de outro modo e generalizando: Coleridge percebeu que o leitor está no centro da literatura, não na periferia; que dele depende o poema e qualquer forma literária; e que o leitor, vivendo no mundo das coisas reais, precisa dar um passo na direção da imaginação que a literatura apresenta. Sem esse passo, nada feito” (FISCHER, 2011, p.135).

lata, estabeleceu diálogo e luta com um leão, e, mais ainda, fez isso tudo sozinha, sendo criança, longe de qualquer decisão ou ordem de adulto a tutelá-la, e nada disso é rebatido por quem lê. A causa disso, nas concepções de Umberto Eco (2004, p. 14), está em se saber que é “um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso”. Diante de numa narrativa como essa, o leitor precisa fazer “escolhas razoáveis” (ECO, 2004, p. 14) e assim concretizar uma espécie de aceite daquele mundo que se abre a ele. Desta feita, é constituído um leitor-modelo da história, quer dizer, “[...] uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável” (ECO, 2004, p. 15). Assim, aceitando este mundo mágico e as condições de sua existência, o leitor não irá interpolar as decisões dos protagonistas ou o sistema de regras para o funcionamento da narrativa. Ele estabelecerá, com o que lê, um pacto da literatura, em que aquele mundo é possível enquanto aquele livro está aberto.

O caminhar da narrativa nos leva, então, para um elemento *pop-up* digno de nota: o campo de papoulas. Dorothy e seus amigos caminham pela estrada de tijolos amarelos até chegar num campo com flores vermelhas “em tom tão brilhante que até ofuscava a vista” (SABUDA, 2014, p. 5). No campo visual, o movimento aplicado pela técnica *pop-up* empregada faz com que, no virar da página, um campo de papoulas desabroche frente ao leitor, com um pedaço da estrada de tijolos amarelos no canto inferior esquerdo (Imagem 13). É um movimento estonteante em que cada flor de papel se abre e um pássaro alça voo deste local, realizado por um sistema de abas escondidas embaixo da camada de ilustração, o que confere ainda mais apelo estético à cena, já que não são vistos os mecanismos que a executam:

Imagem 13 - O campo de papoulas



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 05-06).

As papoulas fazem com que Dorothy e Totó adormeçam, graças às suas propriedades soníferas. O sono é tão profundo que pode matar quem nele cai e assim se desenha uma chave interpretativa interessante à nossa jornada. O Homem de lata e o Espantalho não são atingidos pelos efeitos das papoulas, afinal, não são seres feitos de carne e osso, mas o leão pode ser atingido, e seria um problema um animal tão grande desacordado. Frente à adversidade, a solução é apresentada pelo Espantalho, que afasta seus amigos do campo a tempo de evitar problemas irreversíveis. Um detalhe, então, é sugerido pela narrativa de maneira despretensiosa: o pensamento mais inteligente do que fazer numa situação de perigo vem daquele que procura um cérebro para, justamente, ter inteligência. Numa leitura mais atenta, é possível o questionamento: ora, se o Espantalho já tem a inteligência, o que de fato ele procura? Essa questão será respondida em breve, em momento futuro desta análise.

3.2.2 A verdade em tom de esmeralda: Oz grande e poderoso?

Ao virar as páginas da história, encontramos um dos elementos *pop-up* com maior apelo estético de toda a trama. Sua atração visual é tamanha que é preciso, nesta análise, darmos preferência aos apontamentos imagéticos e, em breve, passaremos às questões literárias. Isso acontece pois há um efeito sinérgico, ou seja, uma ação de esforço de linguagens separadas que, ao final, produzem um único sentido. Apesar dessa escolha metodológica, é necessário ressaltar que, nestes livros, os efeitos que podem conseguir

causar encantamento no leitor acontecem gradual e concatenadamente, eles são mais uma união do todo que é articulado que mérito de uma só ferramenta, construído em cada página lida. Para Odilon Moraes (2013):

se, numa pintura, a visão do espectador pode apreendê-la toda em um instante, no livro, ao contrário, a fruição dá-se aos poucos, desenha-se na horizontalidade do tempo, página à [sic] página, na soma dos instantes. Esses instantes, por sua vez, só podem ser inteiramente compreendidos à sombra da página lida anteriormente e na expectativa da página seguinte (p. 161).

Tal como num movimento mágico, surge do livro a representação de um castelo (imagem 14). A edificação de papel que se ergue tem 24 centímetros e meio de altura, cerca de 30 de centímetros de largura, com desenhos visíveis em 360° graus e acabamento gráfico em uma mistura de holografia e metalização, mas a colorização apresenta variações do tom esverdeado.

Imagem 14 - A cidade das esmeraldas



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 07-08).

A técnica *pop-up* utilizada dominante é a chamada por CARTER e DIAZ (1999, p. 06) de

caixa com um plano paralelo em 180°. Este *pop-up* é uma adaptação da caixa aberta em 180° [...] e da dobra paralela de 90° [...]. Uma dobra paralela de 90°

é adicionada à dobra criada onde a caixa é anexada à página de base. Esta dobra paralela é posicionada fora da peça *pop-up*²⁷.

Podemos observar, ainda, que no elemento *pop-up* existem ilustrações posicionadas, novamente, em perspectiva aérea. Olhando atentamente, percebemos transeuntes como se estivessem no palácio. O tamanho da edificação em papel faz com que o recurso *pop-up* seja quase mágico a quem observa, perguntando-se como pode tudo isso caber numa página que estava dobrada. Ao redor de todo o castelo de papel, impresso em ilustração na página, podemos observar o que adorna o palácio, entre eles, árvores, fontes de água e as palavras “Oz” no centro. Como que entrando pelo castelo, vemos a estradinha de tijolos amarelos que, num jogo de perspectivas, parece muito pequena frente a grandiosidade da construção e seu final culmina na porta de entrada do palácio de Oz.

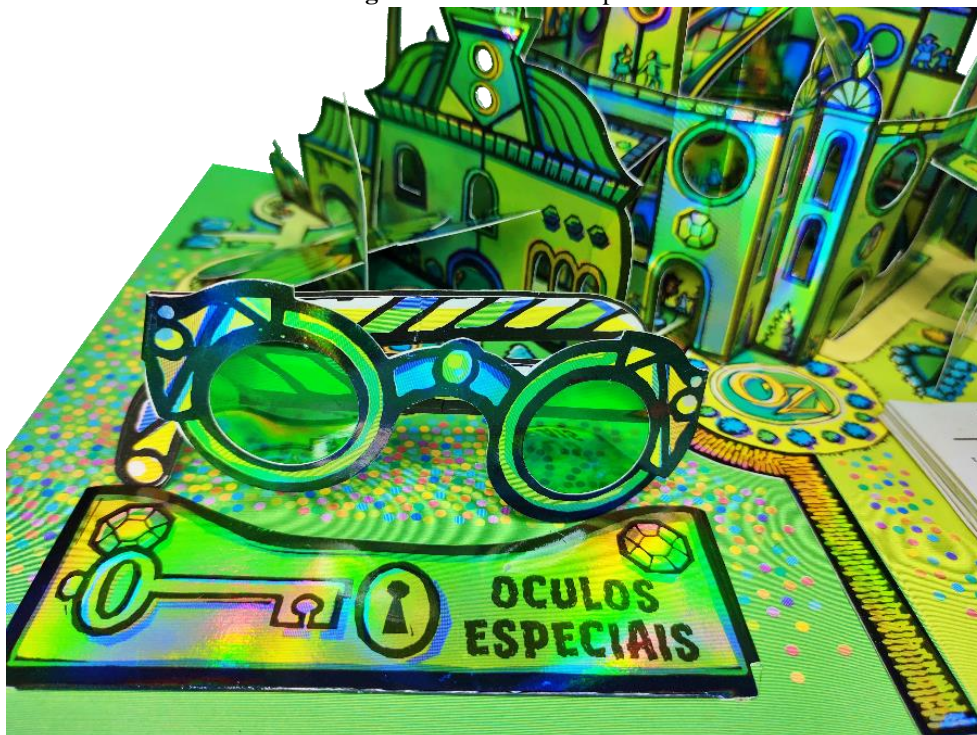
Faz-se necessário, ainda, atentarmos para o modo como os elementos gráficos são empregados para expressar aquilo que o conteúdo textual veio construindo até este momento: a grandiosidade de Oz. Não por acaso o castelo é cheio de adornos e grande em técnicas e tamanho, ou seja, para representar o quanto Oz e sua cidade são grandiosos, as ferramentas gráficas e visuais da engenharia de papel de Sabuda, muito apropriadamente, respondem a essa característica a partir da construção de um castelo de papel que salta aos olhos de modo gigantesco. Sua importância clama por uma página inteira dedicada ao castelo, num acabamento que vinha sendo utilizado de modo secundário (a saber, o acabamento holográfico), mas que neste interim é empregado em quantidade bem maior e significativa. Trata-se não só de um castelo, uma construção. O sentido é transportado para um novo significado, sendo o palácio não só a prova da grandiosidade de Oz, mas, ainda, em tese, *locus* onde a vida dos personagens pode sofrer mudanças significativas, ou seja, além de sua grandiosidade e imponência, Oz (não só o mago, mas seu castelo e sua cidade), são pontos de uma provável transformação na narrativa, tornando-se a materialização da esperança e sonhos que aqueles que o procuram nutrem, e, por isso, precisa ser feito com zelo, de modo a representar por meio do código visual, sua imponência, afinal, podem (Oz, o castelo e a cidade) fazer com que os protagonistas da história, e a própria história recebam novos horizontes. O sentido de importância da edificação não seria o mesmo se ele fosse feito em materiais menos

²⁷ Tradução nossa para: “180° box with a Parallel Plane. This pop-up is an adaptation of the 180° Open Box [...] and the 90° Parallel Fold [...]. A 90° parallel fold is added to the fold created where the box is attached to the base page. This parallel fold is taken out of the pop-up piece” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 06).

impactantes e de dimensões menores dentro do universo literário criado por Sabuda (2014). Por esta obra apresentar recursos de engenharia sempre muito chamativos, como as que vêm sendo analisadas até aqui, era de se esperar que um local tão aguardado tivesse a grandiosidade, e, talvez, se o castelo fosse uma construção pequena e feita em métodos mais tímidos, esse efeito de grandeza não ficasse tão pungente. Assim percebemos que o emprego de técnicas não é realizado de modo aleatório, numa arbitrariedade de pura ostentação, mas, sim, pensados e executados de modo a fazer que imagem e texto possam se complementarem, numa intrínseca relação. O conteúdo, ou seja, aquilo que é contado pelo livro, e a forma, quer dizer, os elementos que são utilizados para apresentar a história, juntam-se em uníssono para produzir sentidos e ofertar ao leitor a magia que uma Cidade de Esmeraldas e um mágico Grande e Poderoso requerem.

Do lado esquerdo do livro há um objeto escondido numa espécie de compartimento, com os escritos “óculos especiais”, ao lado do desenho de uma chave e uma fechadura. São óculos de papel, com utilização ativa, ou seja, que podem ser colocados no rosto do leitor, e com lentes concebidas num plástico verde (Imagem 15). Assim, ao usar os óculos, os leitores podem experimentar a sensação de participar do que está sendo contado, de fazer parte da trama. Ao colocar os óculos no rosto, o leitor se irmana com os personagens que estão vivendo aquela aventura, e é por meio desses óculos que os leitores têm, em seus olhos, a capacidade de enxergar o mundo tal qual Dorothy e seus amigos estão vendo. Em uma das muitas sensações possíveis que o leitor pode experimentar, está a de recepcionar a obra por um horizonte onde ele (o leitor) não apenas lê, mas, é, também, parte do que é lido/contado. Do lado direito percebemos um sistema de abas que é responsável por dar continuidade à história.

Imagem 15 - Os óculos especiais



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 07).

Dorothy e seus amigos percebem que estão chegando a Oz quando conseguem ver “um lindo brilho esverdeado” (SABUDA, 2014, p. 08) pelo céu e, ainda, o castelo de do mago. Chegando no palácio pedem para falar com bruxo, são atendidos, mas antes precisam colocar óculos especiais, pois “o brilho e a glória da Cidade das Esmeraldas deixarão [...] todos cegos” (SABUDA, 2014, p. 08). É neste instante que percebemos, então, um jogo da narrativa com o leitor, uma brincadeira que tenta encantar aquele que se debruça sobre as páginas literárias, já que “[...] jogo e linguagem, jogo e literatura, estão sempre intimamente unidos” (COLOMER, 2017, p. 26). Essa característica da brincadeira no livro é muito apropriadamente elucidada por Eliane Debus e Maria Laura P. Spengler (2020) que, inclusive, evidenciam o quanto o aspecto lúdico de um livro demanda novos protocolos de leitura nos quais o corpo participa de modo especial:

brincar com o livro é ação daquele que lê não somente com o olho, mas com o corpo todo, numa entrega corporal. Os sentidos são convocados para o desdobrar das narrativas que escapam à tradicionalidade e à linearidade do espaço/tempo de uma sequência de páginas “comum” [sic]. Ao toque, o convite ao manuseio investigativo, ao olhar, à exploração (DEBUS; SPENGLER, 2020, p. 166).

Desta feita, o exercício da brincadeira no livro estabelecido não é despropositado, contrário a isso, é uma estratégia que confere à materialidade do livro literário qualidades singulares, que são ainda melhor exploradas pelo jogo com o leitor, chegando, assim, a uma espécie de dissolução das zonas limítrofes entre ficção e realidade. Enquanto a protagonista da história e os outros personagens colocam, na trama, os óculos especiais que ganharam, o leitor pode fazer a mesma coisa, numa relação de quebra da quarta parede narrativa, proporcionando uma aproximação entre ficção e realidade. É como se neste instante o leitor pudesse entrar na história, tomando para si um objeto que é parte do enredo. Isabel Mociño-González e Eulalia Agrelo Costas (2020) dissertam sobre essa aproximação entre ficção e a realidade, ao afirmarem que:

se trata de uma estratégia metaficcional que define a proposta discursiva daquelas obras que potenciam a vertente material do livro na criação de sentidos, através da qual se produz uma sobreposição de planos referenciais que anulam a separação entre realidade do leitor e a ficção do discurso. Assim, o leitor se integra no discurso, uma vez que se diluem os limites entre o espaço real e o próprio da ficção (MOCIÑO-GONZÁLEZ; COSTAS, 2020, p. 105).

Ainda na esteira dessa discussão, Tabernero-Sala (2018) discorre sobre essa quebra da ficção que tais obras podem causar. Para a teórica, nestas narrativas “[...] os espaços do leitor e do livro se confundem, e as fronteiras entre realidade e ficção deixam de existir” (TABERNERO-SALA, 2018, p. 110). Com efeito, esse tipo de recurso muda a dinâmica entre leitor e ficção, propondo “uma sobreposição de planos referenciais que anula a separação entre a realidade do leitor e a ficção do discurso. O leitor faz parte do discurso confundindo seu espaço real com o da ficção” (TABERNERO-SALA, 2018, p. 111).

Colocando os óculos, o leitor irá começar a ver tudo num tom esverdeado (graças à lente verde fabricada em plástico), e isso ajuda a imersão na história funcionar de modo ainda mais fruído. É interessante apreciar esse movimento de busca pelas surpresas que o livro pode trazer, como se fizesse pensar sempre sobre qual será a próxima inesperada ação que virá, num movimento ilustrado por Ramos (2020), que, falando mais especificamente dos pequenos leitores, elucida que “a criança gosta do jogo entre a segurança do conhecimento e a surpresa do inusitado” (RAMOS, 2020, p. 23).

Não é necessário muito tempo em contato com o livro para que o leitor veja mais um elemento que pode ser surpreendente na narrativa. Colocando os óculos no rosto e olhando rumo ao castelo, o cenário tem uma sutil, porém importante, modificação. No

lado esquerdo do castelo, onde existem vários pontos coloridos que inicialmente sugerem serem flores espalhadas, surge a frase “BEWARE OZ”, ou, numa tradição possível, e por nós realizada, “CUIDADO COM OZ” (Imagem 16). Essa frase sempre esteve naquele local, porém, apenas com a ajuda dos óculos é evidenciada, num movimento de descoberta de elementos ocultos, cabendo ao leitor apreciar ou não o que há escondido ali, afinal, ele também pode decidir por não colocar os óculos. Tabernero-Sala (2018, p. 115), explica que “a leitura, nesse caso, afasta-se da linearidade que implica o virar da página e depende das decisões que toma o leitor na hora de manipular a história”. A única ressalva a ser feita sobre esta construção estética da narrativa está no fato do alerta não ter sido impresso na língua portuguesa, fator que pode limitar a experiência desta construção para leitores vários. Talvez por escolhas editoriais ou algum processo de revisão, a frase em inglês exclui aqueles leitores que não dominam a língua e deixaria passar o importante alerta que, neste ponto da narrativa, somente uma junção visual e textual faz, mas que é crucial para preparar o leitor ao que será descoberto: cuidado com Oz. Ora, se o mágico é tão forte e poderoso, há de se ter cuidado com ele. Ou será que esse aviso pode querer dizer algo a mais?

Imagem 16 - O que se vê com os óculos



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 07).

Vale nos atentarmos para outro elemento que persegue o caminho narrativo ligado ao mago: a cor verde. O castelo de Oz é retratado nessa cor, e fica na Cidade das Esmeraldas, pedra conhecida por seu tom esverdeado. O brilho verde atrai os visitantes até o local e, ao chegarem ao palácio, óculos com lentes verdes lhes são oferecidos. Em uma consulta sobre o aspecto simbólico desta cor, entendemos que:

[...] é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana [...] que traz de volta a esperança [...]. O verde é cálido [...]. O verde é o despertar da vida [...]. É a cor da esperança, da força, da longevidade [...]. Essas maravilhosas qualidades do verde levam a pensar que essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1024-1026, grifo dos autores).

Desta feita, inferimos que a escolha do predomínio desta coloração em detrimento de outras pode, sim, ter mais significados que o de uma mera seleção arbitrária. Dorothy está num local que não quer e deseja voltar para sua casa. A solução de seu conflito está em um espaço simbolicamente pintado de esperança, sentimento que ela nutre para prosseguir e alcançar seu intento. Em Oz está a força do Leão, a calidez do Espantalho e o despertar da vida do Homem de Lata. Também é neste esmeraldino local que residem segredos ocultos relacionados ao forte e poderoso mago. Se texto, ilustração, movimento e formas podem ajudar a construir uma história, percebemos aqui que a cor, “um dos elementos constitutivos da imagem narrativa que possui o maior poder emotivo e evocativo” (OLIVEIRA, 2008, p. 50), conta também sua parte da história.

Ao se encontrarem com o Mágico de Oz, tanto Dorothy quanto seus amigos recebem a mesma resposta para seus problemas: devem matar a bruxa malvada do Oeste. Nesta parte da narrativa, é interessante atentar ainda para o modo como a relação dos personagens com Oz é sempre banhada nas águas da antítese: enquanto Oz é sempre Grande e Terrível, “ – Eu sou Oz, o Grande e Terrível” (SABUDA, 2014, p. 08), com adjetivos marcados sempre pelo uso das iniciais em maiúscula, a menina que o procura e é a primeira a ser recebida, apresenta-se como “– Eu sou Dorothy, a Pequena e Meiga”. A relação antitética fica estabelecida nesse jogo de força e poder, mas comparece também quando, ao assumir o formato de uma bola de fogo, o mágico tem “uma voz grave e serena” (SABUDA, 2014, p. 08), num reforço e exploração dos efeitos que a antítese pode imprimir (essas informações são repassadas por meio de um sistema ainda menor de abas, localizado nas abas maiores. Assim, percebemos a dificuldade que seria uma tentativa de numerar as páginas deste livro). Oz, a figura grandiosa, como é apresentado,

também usa muito da hipérbole para ser ainda mais imponente. Além de ser tratado sempre como um personagem grandioso e de poder incalculável, ele também possui grandes móveis e formas avantajadas, como em: “o que mais interessou a menina era o grande trono no meio do salão. Bem em cima do assento havia uma cabeça enorme, sem corpo” (SABUDA, 2014, p. 08). Além da enorme cabeça, o mago se converte em um “enorme animal” (SABUDA, 2014, p. 08) e, por fim, numa bola de fogo “tão ardente e brilhante” (SABUDA, 2014, p. 08) que mal podia ser observada. O uso dessas figuras de linguagem representa, além dos sentidos de magnitude ou antítese construídos no campo textual, pontos que somam à qualidade estética da obra, distanciando-a do tratamento panfletário que, vez ou outra, acaba perpassando narrativas dedicadas potencialmente ao público infantil e juvenil. A respeito desse tratamento moralizante que algumas obras potencialmente direcionadas ao público infantil recebem, Edmir Perrotti (1986, p. 50) ressalta que “pelo fato de ter seu nascimento ligado a um quadro histórico definido – ascensão da burguesia, Contra-Reforma [sic], – a literatura para crianças enveredou por caminhos estranhos à época [...]”, caminhos estes que levavam, por vezes, à seleção de obras pautada na “escolha por critérios morais” (PERROTTI, 1986, p. 51). Nessa perspectiva, é preciso salientar que, ainda hoje, esse discurso didático-moralizante, utilitário, acaba minando obras que são potencialmente direcionadas ao público infantil mas que recebem um tratamento panfletário, com a intenção de ensinar ou moralizar quem lê, e, também por este motivo, é importante destacar, como feito, os pontos que patenteiam, nas obras *corpus* desta análise, sua qualidade estético-literária.

A única solução para os problemas de Dorothy e seus amigos é, então, ir até a morada da Bruxa Malvada do Oeste e pôr fim à vida da feiticeira. Não restando mais nenhuma solução, os personagens vão em direção da malvada figura. É hora de nossa análise sair, por hora, das verdes terras de Oz.

Virando a folha da obra somos recepcionados pelos quentes elementos das páginas 9 e 10. O calor é expresso pela predominância dos tons amarelos que colorem paredes do que parece ser um palácio, rodeado por macacos alados e, no céu, tons roxos (Imagem 15). A perspectiva adotada é a paralela (OLIVEIRA, 2008), em que o leitor parece estar em frente à imagem. Os elementos pop-up são projetados a partir da técnica entendida como “arco com alça de tubo em 180°. Neste pop-up as posições das páginas são paralelas às dobras centrais na página base. Uma tira com a construção [...] em tubo é encaixada a

90° do centro da página [...]” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 07)²⁸. O centro da página é preenchido com um pop-up feito em uma caixa paralela (CARTER, DIAZ, 1999), que se edifica e apresenta um personagem em seu centro.

Imagem 17 - A terra da bruxa má do Oeste



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 09-10).

Na página 9 está localizado o sistema de abas que contará a história. Já na primeira aba constatamos o recurso da hipérbole de volta ao texto, unido ao emprego de comparação, materializados no excerto “a Bruxa Malvada do Oeste só tinha um olho, mas era tão potente quanto um telescópio e conseguia enxergar em todo lugar” (SABUDA, 2014, p. 09). O exagero empregado para descrever a visão da bruxa é devidamente proporcional em seu poder: era de fato uma bruxa poderosa, tão esperta que conseguiu manter Dorothy e seus amigos em seu controle.

A comandante das terras do Oeste era gananciosa e, vendo os calçados prateados de Dorothy (que a garotinha adquiriu no começo da história), cobiçou-os. A menina se recusou a entregar seus sapatinhos, que só eram retirados no momento de seu banho, e a

²⁸ Tradução nossa para: “180° Arch with a Tube Strap. In this pop-up the page positions are parallel to the gutter. A strap with the tube construction [...] is slotted at 90° to the gutter [...]” (CARTER; DIAZ, 1999, p. 07).

bruxa nunca conseguia pegar, pois tinha muito medo de água. A maligna personagem, insistente, ainda tenta um plano: “aquela criatura malvada era ardilosa. Colocou uma barra de ferro no meio do piso e depois fez com que o ferro ficasse invisível” (SABUDA, 2014, p. 09). A garota do Kansas acaba caindo na armadilha e deixa um dos sapatos sair, sendo roubada pela feiticeira. Neste ponto da narrativa presenciamos o sarcasmo e a ironia. A materialização dessas ferramentas acontece quando a garotinha pede seu sapato de volta e tem como resposta: “– vou ficar com ele – respondeu a Bruxa, rindo na cara dela” (SABUDA, 2014, p. 09). Sendo entendida como uma dissimulação (MOISÉS, 2013), a ironia é de difícil trato na literatura por ser muito complexa: “é das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão de seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita” (MOISÉS, 2013, p. 255). Assim, seu emprego, materializado no momento da risada da bruxa que, sarcasticamente, se diverte com o sofrimento de Dorothy, imprime significativa riqueza literária ao texto.

Sem saber o que fazer, Dorothy acaba, sem querer, jogando um balde de água na bruxa malvada, justamente a única coisa que era capaz de matar a personagem. É interessante analisar, primeiramente, o elemento pop-up presente na aba em que essa passagem é narrada. Conforme abrimos a aba, acontece um movimento com a personagem como se ela estivesse se encolhendo, olhando assustada para a menina do Kansas, que tem uma expressão entre o susto e a raiva, sendo as dobras e as personagens reveladas em dobras curvas de papel em 180° (CARTER, DIAZ, 1999), e ao fundo, em tamanho pequeno, é possível ver o sapato largado (sempre que o calçado aparece na obra ele está com o acabamento brilhante que já descrevemos). Quando lemos o futuro da malvada feiticeira, entendemos que ela não está encolhendo, mas sim, derretendo (Imagem 16). É este o fim da última bruxa malvada das terras encantadas de Oz.

Imagem 18 - A bruxa má derretendo



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 09).

Antes de analisarmos a volta de Dorothy e seus amigos ao mago que prometeu benfeitorias em troca da morte da feiticeira do Oeste, precisamos nos atentar a como a trajetória da menina carregada pelo ciclone é marcada por atos não planejados, mas de grande eficácia. No início da história, a casa em que Dorothy está cai em cima da Bruxa má do Leste e a garota consegue dar fim a um mundo de malvadezas sem nem saber que o fez, angariando como recompensa os sapatos prateados. Além disso, ao jogar água na feiticeira, a menina realmente não sabia que esse elemento mataria a terrível bruxa, entretanto, era tudo o que a garota tinha que fazer para poder conseguir seu objetivo. Numa espécie de força do acaso, Dorothy se faz heroína, cometendo atos duros (como o de matar personagens) sem que nem precise planejar coisas mirabolantes para realizar tais ações. É como se os feitos viessem até ela. Por fim, essa parece ser uma característica de terras mágicas onde tudo pode acontecer, blindadas pela ficção. Este tipo de trajetória pode ser vista também em *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, em que a heroína se engendra mais pelo destino que por ações planejadas,

dominando o país das maravilhas numa força contra a maldade da rainha de copas²⁹. A comparação se justifica não só por as duas personagens (Alice e Dorothy) conseguirem dar fim a sofrimentos de personagens, se tornarem heroínas e serem abraçadas pelo mundo em que ao acaso caíram. Para além deste entendimento, e de forma ainda mais importante, nessas duas histórias, que exalam o mundo da magia, as personagens passam por uma espécie de provação em busca do regresso ao mundo original, local de onde não queriam ter saído. É nesse caminho para voltarem ao lar que mudanças pessoais severas acontecem. Ao fim, Alice e Dorothy comungam do caminhar por estradas que parece ser mais uma busca por elas mesmas do que qualquer outra vontade.

3.2.3 Sapatinhos que ostentam todas as cores: o que há além do arco-íris?

Deixando de lado o País das Maravilhas e concentrando na volta da menina do Kansas e seus amigos ao palácio de Oz, chegamos a uma página que só é completamente absorvida numa análise conjunta de ilustração, texto, recurso pop-up e, principalmente, movimento. Ao abrirmos as folhas 11 e 12, um balão é inflado a nossa frente (Imagem 17), representando em prática a espinha dorsal dos livros pop-up:

A força central de todos os pop-ups é a energia cinética. Energia cinética é a energia que é resultado do movimento. A energia cinética em *pop-ups* é criada pela abertura da página, puxar dobras, ou girar uma roda. Energia cinética é a força viva dos pop-ups e engenheiros de papel (CARTER, DIAZ, 1999, p. 01)³⁰.

²⁹ O comportamento da pequena Alice é reforçado na adaptação homônima de Tim Burton para o cinema (2010), em que o acaso faz da criança uma matadora de jaguadartes, animais tão malvados quanto bruxas que escravizam macacos alados.

³⁰ Tradução nossa para: “The force at the center of all pop-ups is kinetic energy. Kinetic energy is energy that is the result of motion. Kinetic energy in pop-ups is created by opening a page, pulling a tab, or turning a wheel. Kinetic energy is the life force of pop-ups and paper engineers” (CARTER, DIAZ, 1999, p. 01).

Imagem 19 - O balão de papel



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 11 – 12).

A força cinética é percebida ao máximo quando um balão de papel, com acabamento metalizado, esverdeado e holográfico, infla-se a nossa frente, segurado por fios de linha ligados amarrados a estacas de madeira. A sensação que a técnica empregada efetiva é a de que o balão está, de fato, flutuando pela página. Para materializar o balão de papel, uma estrutura de dobras foi reunida (destacadas pelas setas vermelhas na imagem 19). Observando detalhadamente a imagem é possível perceber que vários pedaços de papel foram dobrados em tiras com um vinco no meio e, então, encaixados um após o outro (os papéis não são colados e podem, inclusive, ser separados com o emprego de pouca força). É uma montagem que caracteriza um tipo de produção possivelmente manual. Numa perspectiva aérea, o leitor observa a cena que está constituída com todos os personagens principais. O enorme Oz (o nome do personagem) é impresso no centro da página, rodeado de canteiros de flores e uma espécie de plataforma com os outros personagens, ilustrando cada uma das abas, são vistos guardas segurando bandeiras, e assim percebemos a complexidade da ilustração apresentada que, no espaço da folha dupla, cria um cenário inteiro. Para entender melhor o que está acontecendo, precisamos recorrer ao texto verbal localizado nos extremos esquerdo e direito do livro. É importante destacar, então, como código textual, verbal e movimento se articulam, e estruturam a história que chega aos leitores. Nesta obra de Sabuda (2014)

os códigos que a constituem trabalham em uníssono para que possa se montar a estrutura completa. Texto, imagem e engenharia de papel se mostram sempre intrínsecos, ou seja, sem uma destas partes, o livro ficaria incompleto, não apresentando a mesma potencialidade literária que só é alcançada numa harmonia de recursos, de modo que o texto verbal não possa prescindir das ilustrações e recursos *pop-up* e vice-versa.. A produção literária de Sabuda (2014), é, pois, complexa, e só pode ser recepcionada a contento se se considerar a força dos recursos por ele manejados.

A história narra a chegada de Dorothy e os amigos à Cidade das Esmeraldas e sua procura pelo mago que prometeu ajudá-la a voltar ao Kansas se ela matasse a bruxa má do Oeste. Com o ato executado, o mágico foi interpelado a cumprir seu lado do acordo, porém, ele pede tempo para pensar. A partir disso, a narrativa caminha para seu desfecho:

- Você já teve tempo de sobra – disse o Homem de Lata, nervoso.
- Precisa cumprir as promessas que fez para nós! – exclamou Dorothy.
- O Leão soltou um rugido forte, longo e tão feroz** que Totó pulou de susto e derrubou um biombo que ficava em um canto. Quando a tela caiu fazendo barulho, eles viram ali em pé, bem no lugar que o biombo escondia, um velhinho. O Homem de Lata correu até onde ele estava e gritou:
- Quem é você?
- Eu sou Oz, o Grande e Terrível – respondeu o homenzinho, com a voz trêmula. – Sou apenas um homem comum.
- Você é mais do que isso – disse o Espantalho, em tom irritado. – Você é uma farsa (SABUDA, 2014, p. 11).

Oz informa que, na verdade, recorria ao ilusionismo, em cada momento que acionava algum recurso mágico. Os personagens ficam obviamente decepcionados. Oz, o grande e terrível, é um charlatão. Pode-se interpretar, por essa passagem, que o aviso de cuidado com Oz, visto ao lado do castelo, com o auxílio dos óculos especiais diz respeito, na verdade, à necessidade de cautela diante da falta de honestidade dessa personagem. Uma interpretação ainda mais complexa pode ser feita com o andamento da história.

Quando Dorothy e seus amigos descobrem a farsa, logo pedem para que o homem dê algumas explicações e questionam sobre seus desejos:

- Você não vai poder me dar um cérebro? – perguntou o espantalho.
- Você não precisa disso. A gente aprende uma coisa nova todos os dias. Experiência é a única coisa que traz conhecimento.
- Isso pode ser verdade – disse o Espantalho –, mas vou ficar muito infeliz se você não me der um cérebro.
- E a minha coragem? – perguntou o Leão, ansioso.

- Tenho certeza de que você tem muita coragem – respondeu OZ. – Só precisa confiar em si mesmo.
- Talvez eu tenha, mas continuo medroso do mesmo jeito – falou o Leão. – Vou ficar muito infeliz se você não me der aquele tipo de coragem que faz a gente esquecer que está com medo.
- E o meu coração? – perguntou o Homem de Lata.
- Ah, em relação a isso – respondeu Oz –, acho que você está errado em querer um coração. Isso faz com que a maior parte das pessoas seja infeliz.
- Acho que isso é uma questão de opinião. Vou suportar a infelicidade sem soltar um pio se você me der um coração (SABUDA, 2014, p. 11).

A resolução para o impasse encontrada por Oz foi colocar trigo na cabeça do Espantalho, um coração de seda recheado com serragem no peito do Homem de Lata e um líquido verde que representa a coragem foi dado para o Leão tomar. Ao lermos o excerto acima e saber da solução encontrada por Oz, porém, compreendemos que nada disso (dos elementos entregues como se fossem dar aos personagens o que queriam) é verdade. Trigo, um coração de seda e uma bebida não eram a solução dos problemas do Espantalho, Homem de Lata e do Leão. Quando questionado, o mago deixou claro que todos já possuíam aquilo que procuravam, entretanto, não foi o bastante. Em nossa interpretação, o que mais faltava a cada um dos personagens era a confiança neles mesmos, uma crença de que possuíam de fato aquilo e podiam usar. Basta recuperar os detalhes da história e veremos que o Espantalho foi quem pensou em como salvar seus amigos no campo de papoulas, o Homem de Lata sempre foi empático com e sempre ajudou os próximos e, graças ao rugido do Leão, Oz é desmascarado, numa sinédoque onde a parte rugido representa o todo que é sua coragem e bravura. A expressão do gesto e o poder atribuído ao mago era a força motriz para que eles, os personagens, conseguissem, enfim, se convencer de que possuíam aquilo que procuravam. Foi necessário que um bruxo desse a cada um dos amigos de Dorothy aquilo que eles procuravam, apesar de já possuírem. Percebemos, então, que a história complexa se mostra, dando voz aos sentimentos humanos, em especial a procura de si e a segurança em si mesmo, fomentando, assim, o processo de humanização que a literatura proporciona (CANDIDO, 2004).

Quanto à Dorothy, a solução encontrada por Oz é de levar a menina de volta ao Kansas por meio de um balão (o enorme balão já descrito quando no abrir das páginas) entretanto, o plano é solapado, pois a menina precisou correr atrás de seu cachorro, que tinha se perdido na multidão. Ao retornar para o local do balão, já era tarde demais: “Oz estendia as mãos para ajudá-la a subir na cesta quando as cordas fizeram um crack! e o balão subiu pelos ares. – Volte! – ela berrou. – Não posso voltar, minha cara – gritou Oz

em resposta. – Adeus!” (SABUDA, 2014, p. 12). A passagem textual, além do uso da onomatopeia, que aprimora o texto, é representada em ricos detalhes pela ilustração correspondente. Nas imagens, logo abaixo do imenso balão, está a representação de Oz, na cesta. É possível perceber todos parados, perto dele e, em detalhe, Dorothy estende a mão de forma a tentar alcançar o homem. A ilustração (Imagem 18) apresenta a contento essa proximidade entre eles: quase se tocam, mas não é possível o contato³¹. A interpretação potencializada por esta ocasião narrativa é interessante, pois, ainda que mostre de modo mais detalhado aquilo que o texto produz, a imagem não desfaz a capacidade do leitor de imaginar como pode ter ocorrido essa aproximação, podendo, a depender da imaginação de quem lê, pensar possibilidades que o texto verbal não conta e a ilustração não mostra, como o de um rápido toque das mãos. Assim, a partir dessa característica, entendemos o que Ramos (2020) postula, informando que “uma imagem pode receber variadas interpretações, desde que não chegue ao extremo de detalhar tudo, não seja explícita demais” (RAMOS, 2020, p. 19), e, para além, percebemos que nessas obras os pequenos leitores, “[...] embora manuseiem o livro, [...] também desenvolvem habilidades perceptivas, sensoriais, de linguagem e imaginativas. A ação de brincar [...] dentro do livro convida o leitor a ir mais longe” (TREBBI, 2014, p. 76).³² Sendo assim, o livro é um lar não só do toque, do visual e daquilo que é assistindo numa relação quase teatral, mas, também, campo do fabular, tão importante para o ser humano e tão caro à literatura (Candido, 2004). Na esteira dessa concepção, os detalhes devem ser pensados para não retirar a propriedade de fabulação sobre o que é contado. Caso sejam demasiadamente detalhadas as ilustrações, a imagem pode minar a criatividade do leitor, pois “a atribuição de completar a imagem pertence àquele que a vê e sabe lê-la, de acordo com seu grau de maturidade, suas fantasias e vivências” (RAMOS, 2020, p. 19). Assim,

³¹ O contato não consumado das mãos dos dois personagens muito lembra a icônica pintura *A criação de Adão*, criada por Michelangelo entre 1508 e 1512. Assim como na ilustração em que as mãos de Dorothy e Oz quase se encontram, na obra-prima de Michelangelo, que ilustra o teto da Capela Sistina, Deus e Adão quase tocam seus dedos, mas um mínimo espaço se mantém vazio entre eles. Também no filme *O feitiço de Águila*, (1985), de Richard Donner, os amantes protagonistas, amaldiçoados por um rival e transformados, Isabeau em falcão durante o dia, e o seu cavaleiro amante em águia durante a noite, de modo que não pudessem se encontrar ao mesmo tempo na forma de humanos e, assim, entregarem-se um ao outro. Há, no entanto, um momento da trama em que eles roçam essa possibilidade sem, contudo, realizá-la com efeito. Tais exemplos são aqui lançados para atestar como Sabuda aciona intertextos artisticamente elaborados para compor sua obra.

³² Tradução nossa para: “[...] though handling the book, [...] also develop perception, sensory, language and imaginative skills. The action of playing [...] inside the book invites the reader to go further” (TREBBI, 2014, p. 76).

compete a quem está diante do livro completar as lacunas que, não por acaso, são deixadas ao longo da narrativa.

Quando Oz vai embora para sempre e Dorothy continua na cidade das esmeraldas, é chegada a hora da última virada de páginas da nossa primeira viagem.

Imagem 20 - O detalhe da imagem do balão



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 12).

Ao abrir a última página, os recursos pop-up apresentados só farão sentido depois da leitura da aba localizada no canto inferior direito. Uma mulher está sentada numa poltrona num pop-up que é levantado conforme a página é aberta. Ao lado da personagem estão a menina do Kansas e seus amigos, que choram (Imagem 19), e o uso dessas emoções, vistas antes mesmo do início da leitura textual, edificam a existência de uma “[...] poética da imagem, e tudo nela que enuncia” (PAIVA, 2010, p. 95), pois é também linda e emocionante a recepção visual, e mais ainda intensificada se o leitor tiver se irmanado com a trajetória de Dorothy, suas emoções e amizades. A coloração se dá por meio de tons quentes, como o vermelho e o amarelo, e o assento da mulher recebe acabamento holográfico, novamente na perspectiva paralela, em que vemos a cena como se estivéssemos em frente ao que acontece. No canto inferior esquerdo estão duas espécies de guardas, acenando como se prestassem continência. Um elemento chama muita atenção, a existência de muitas imagens de corações. Eles estão por todos os lados, quer seja no uniforme dos guardas, na cabeça da figura feminina sentada na poltrona e na decoração da cena. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 337), o coração constitui o “[...] centro da vida, da vontade, da inteligência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020,

p. 337); além disso, é relevante também por sua representação afetiva. A pequena protagonista desta história está num local em que procura exatamente por essas qualidades, quer seja recuperar seu centro de vida, ter controle de suas vontades e saber que o uso de sua inteligência pode levá-la, novamente, para aqueles com quem tem laço afetivo.

Imagem 21 - O caminho para casa



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 13-14).

Entendemos que Dorothy vai em busca da Bruxa boa do Sul, nomeada Glinda, e conta sua história, explicando que, agora, seu maior desejo é poder voltar para casa. Assim podemos ler a solução do impasse:

Glinda se inclinou para a frente.

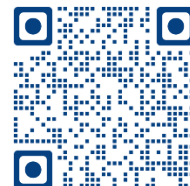
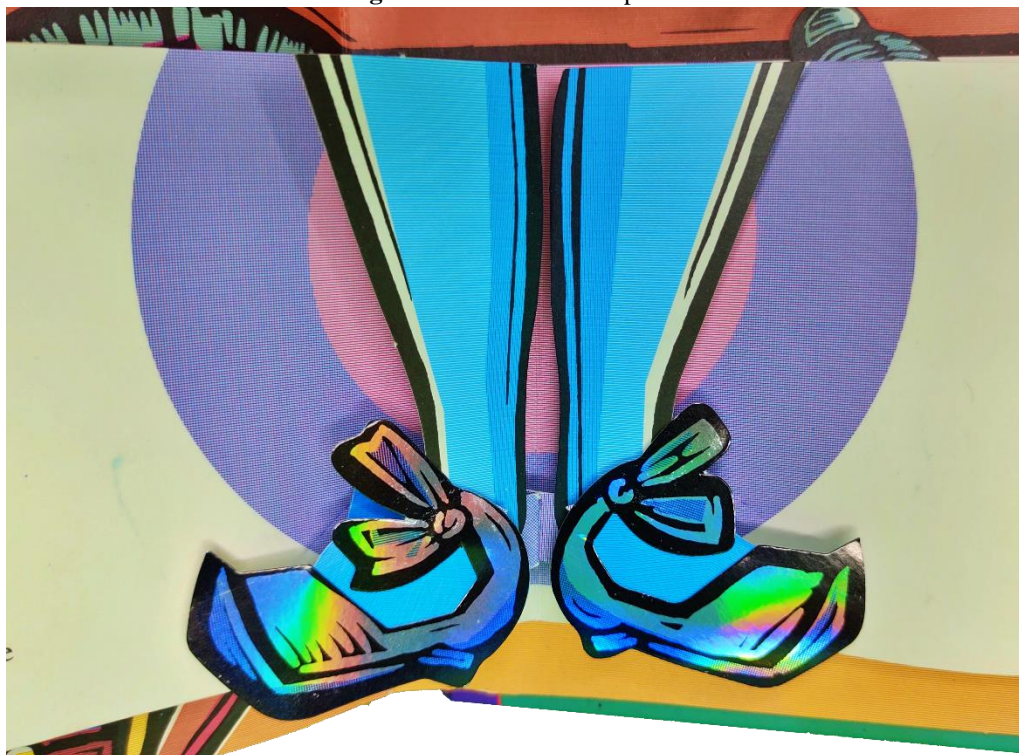
– Que seu coração seja abençoado, minha querida – disse ela. – Os seus sapatinhos prateados vão levá-la para o outro lado do deserto. Você só precisa bater os calcanhares três vezes e ordenar aos sapatos que a carreguem a qualquer lugar que deseje ir (SABUDA, 2014, p. 14).

Na continuação da trama, o leitor descobre que, como aconteceu com o Espantalho, o Leão e o Homem de Lata, Dorothy sempre teve com ela aquilo que tanto procurava. Desde o momento que chegara neste mundo mágico, ela recebeu os calçados que são a solução para sua volta ao Kansas, e por serem prateados, tais calçados recebem

a cor símbolo de “pureza, de toda espécie de pureza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 817), reforçando não só a pureza que a menina apresenta, afinal, ela sempre oferece ajuda aos que estão perdidos, mas, ainda, a inocência de sua própria vontade, ou seja, de seu desejo de apenas retornar ao seu pedaço de mundo. Contrário ao que acontece com seus amigos, entretanto, a menina não passa por toda a peregrinação em busca de reconhecer algo que tem, mas, numa interpretação possível, a trajetória da garota faz com que ela consiga amadurecer e influir na vida daquele mágico local, confirmando ser uma heroína criada pelo acaso. Se soubesse que os sapatinhos poderiam fazer com que voltasse ao Kansas, Dorothy não teria conhecido o esperto Espantalho, o sentimental Homem de Latas e o corajoso Leão. Jamais teria dado fim aos abusos e maldades da Bruxa Má do Oeste e Oz continuaria enganando a todos com seus falsos poderes. Desta feita, a trajetória de Dorothy é um trabalho do destino: ela precisava passar por tudo isso antes de partir. Além das realizações heroicas da menina, o corolário de não ter voltado cedo para casa, também, foi o desenvolvimento do laço emocional que foi estabelecido entre ela e seus três novos amigos.

Na aba em que é informado que tudo que Dorothy precisa fazer para ir para o Kansas é bater os calcanhares três vezes, uma reprodução dos sapatos novamente chama atenção. O calçado continua com o mesmo acabamento supraescrito, porém, o movimento a eles concedido graças ao recurso pop-up faz com que, ao abrir a aba, presenciemos o bater dos calcanhares da menina (Imagem 20). O efeito causado em alguns leitores após saberem qual a resolução do destino de Dorothy pode ser o de abrir e fechar a aba, três vezes, de modo a ser visto o real bater dos sapatos. Esta repetição de movimento do leitor é uma consolidação de que o pop-up consegue, através de suas ferramentas, uma maior imersão do leitor na narrativa, ainda mais cadenciada com o uso da energia cinética. Quem lê é tão íntimo da história que pode querer materializar o movimento anunciado pelo texto verbal, revelando, nas palavras de Debus, Spengler e Gonçalves (2020, p. 10), características multifuncionais que “[...] lançam um convite à brincadeira e ao manuseio. Isto é, as relações que emergem da exploração do livro são motivadas pelos seus elementos interativos”, e sendo assim certa sedução a quem lê.

Imagem 22 - O bater dos sapatinhos



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 14).

Por fim, Dorothy se despede de seus amigos, que choram sua partida. Para a garota, não é possível continuar naquele mundo, visto que ela não pertence àquele universo. Ela precisa voltar para sua tia, sente saudades de seus familiares. Indiscutivelmente, uma menina diferente volta ao Kansas, com novas experiências e amadurecimento³³. Também é impossível não assumir que o mundo de Oz foi radicalmente influenciado pelas atitudes da garota. Ao fim, o leitor fecha o livro e com ele um mundo idílico se dobra, mas que pode ser aberto novamente a qualquer momento, afinal, “um livro fechado sempre é uma obra em hibernação” (MORAES, 2013, p. 161), ou seja, a obra não está fadada ao fim quando suas páginas são unidas no final da leitura,

³³ Neste aspecto, cabe destacar que o livro ora apreciado pode também ser lido na clave do romance de formação. Santana (2008), contempla que “o romance de formação [...] narra e tenta analisar o desenvolvimento espiritual, sentimental e cognitivo de uma personagem protagonista” (SANTANA, 2008, p. 36). Assim, ao observar a trajetória de Dorothy, que chega ao acaso no reino mágico da narrativa, vemos uma menina que no início da história caminha por uma estrada em busca de um mágico, até ser confrontada com a realidade de que ele não existe. Assim, Dorothy não é mais apenas uma criança que deseja ajuda, ela toma as rédeas de seu destino e influencia os caminhos de outros à sua volta. Ao fim do enredo, a menina, então, rememora sua trajetória, contando como ela tinha sido “levada até a Terra de Oz, como ela tinha conhecido seus companheiros e que aventuras maravilhosas eles tinham vivido” (SABUDA, 2014, p. 14). Interpretamos, assim, que ela não é mais a mesma menina que chegou àquele reino. Dorothy desenvolveu suas habilidades espirituais, sentimentais e cognitivas nos caminhos que à conduziram até o final da narrativa.

mas, sim, esperam o momento próximo de apreciação. *O mágico de Oz* (2014) , incluindo, ainda, a versão originalmente concebida por Baum (1900), apresenta-se como belo exemplar de um paradigma narrativo formado por obras literárias que fomentam a humanização, uma vez que ela propicia o “exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida [...]” (CANDIDO, 2004, p. 182) .

Ainda que na história adaptada por Sabuda (2014) não apareçam referências diretas tais como as da antológica adaptação cinematográfica de *O mágico de Oz* (1939) em formato cinematográfico, como é o exemplo do mágico arco-íris, símbolo da esperança que Dorothy nutre de voltar para casa e, ainda, de um mundo mágico em Oz, presenciamos pelas cores exibidas no sapato de Dorothy ou, ainda, no corpo do Homem de Lata a mesma escala cromática que fez do sonho além do arco-íris um símbolo. A esperança está nos pés da menina e em seu amigo que, de todos os desejos do mundo, quer um coração, voraz pelo sentir, pelo viver, uma metáfora de que a vida pode ter altos e baixos, mas ele, o personagem de lata, quer ter alegrias e tristezas para se fazer vivo. Se todas as cores cabem nos sonhos da garota do Kansas e ela, certamente, pintou o mundo verde de Oz com as cores que espalhou enquanto caminhava, vemos que a mágica história é, em sua íntegra, uma metáfora do sentir. Ao olharmos a seleção de recursos gráficos que compõem o caminho da menina pela estrada de tijolos amarelos, percebemos, por fim, que este arco-íris está posicionado de modo sutil, de modo a fazer com que o leitor não o perceba de início, mas, sim, numa configuração de construção alicerçada e edificada em releituras e reencontros com a pequena Dorothy e seus amigos. O arco-íris estará sempre ali, mas o leitor precisa amadurecer junto com a história contada para perceber.

A lembrança que guardaremos desta viagem será sempre a da menina gentil que é heroína de si mesma, entretanto, não é hora de guardarmos nossas malas. Um novo mundo nos espera, com mais magia e encantos. Usamos da estrada de tijolos amarelos de Dorothy para irmos, agora, rumo à terra do nunca. É chegada a hora de analisar a obra *Peter Pan* (2014), também de Robert Sabuda.

CAPÍTULO 4 - SEGUNDA PARADA: UM BRINDE A NUNCA CRESCER³⁴: NO DESDOBRAR DAS PÁGINAS, PETER PAN E A ENCANTADA TERRA

³⁴ A frase “Um brinde a nunca crescer”, do original “*Here’s to never growing up*” que compõe o título deste capítulo, tem como inspiração a canção *Here’s To Never Growing Up*, interpretada pela cantora e compositora canadense Avril Lavigne e composta por ela, Chad Kroeger, David Hodges, J. Kash e Martin Johnson, com lançamento realizado no ano de 2013 através da gravadora *Epic Records*, uma subsidiária da *Sony Music*. A justificativa para a escolha dessa expressão é de que a canção em questão apresenta uma relação de similaridade com a história de Peter Pan, inclusive brincando, na letra, com o fato do garoto nunca querer crescer e ser jovem para sempre.

4.1 Um vislumbre da Terra do Nunca: *Peter Pan* (2014) adaptado por Robert Sabuda

As análises da obra *Peter Pan* (2014), adaptada por Robert Sabuda, serão apresentadas respeitando as mesmas definições técnicas especificadas quando na oportunidade de descrição do trabalho de captura, edição e finalização das imagens e vídeos da obra *O mágico de Oz* (2014). Algumas poucas modificações foram necessárias. O fundo utilizado para captura dos vídeos em câmera lenta desta obra foi substituído pela cor cinza, pois foi neste tom que os destaques ficaram com maior contraste. Outra modificação está na utilização de uma luva ao manusear o livro. A razão deste aparato é que as páginas desta obra apresentam um acabamento propício a que o leitor deixasse suas digitais na obra quando tocado. Tais digitais sumiam em alguns segundos, mas por precisar manipular o livro o tempo todo pelo pesquisador para serem registradas as imagens e vídeos, a marca correspondente às digitais duravam tempo suficiente para ser registrada nas capturas realizadas.

Alguns elementos desta narrativa exigiram mais de uma fotografia para serem melhor compreendidos, como, por exemplo, o caso do navio onde ocorre o embate entre Peter e Gancho. Desta maneira, de modo a suprir a necessidade, uma sequência de imagens foi capturada e dispostas, uma após a outra, dando um vislumbre da aparência dos elementos em seus mais diferentes ângulos. Delimitados estes pormenores referentes ao processo de registro da história de *Peter Pan* (2014), passamos ao início de nossa segunda viagem para um mundo onde o mágico se faz presente.

4.1.1 Entre Peter e Wendy: qual é mesmo a estrada a para Terra do Nunca?

Procuro pureza por aí, ainda que saiba que inocência seja a antítese de crescer. Não quero crescer, embora a cada dia ao me olhar no espelho perceba o inevitável.

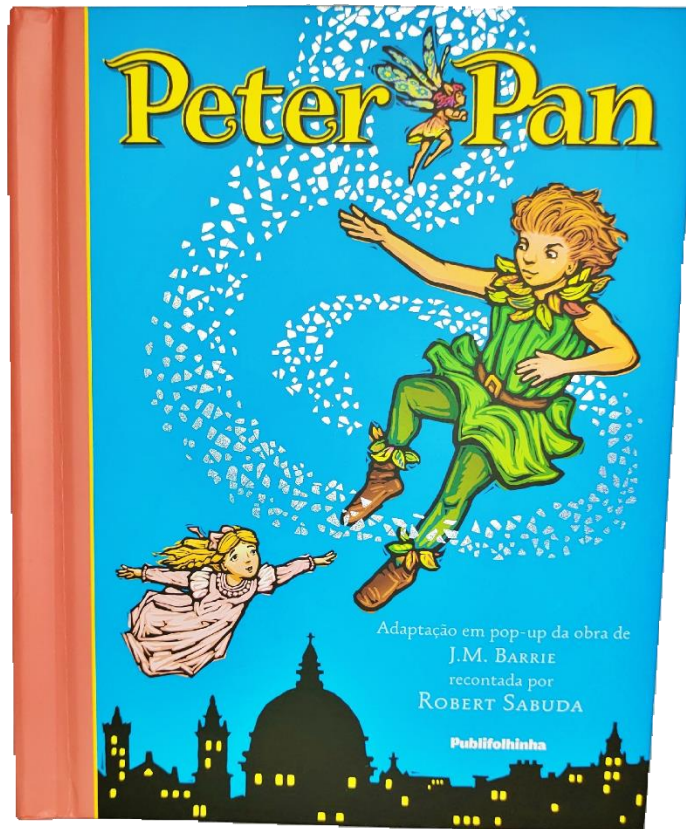
(Nani Soares)

Peter Pan (2014), livro lançado a público em 1911 por J. M. Barrie (1860-1937), é apresentado em versão *pop-up* numa adaptação realizada por Robert Sabuda. Serão analisados todos os *pop-ups* principais da obra (aqueles que se desdobram no centro da página dupla do livro), em um total de 8 elementos, e outras ferramentas menores, mas

significativas para a construção de movimento da narrativa e para demonstrar a pluralidade de recursos e ferramentas *pop-up*. Diante do leitor se apresenta uma história conhecida por contar a vida de Peter Pan, um garoto que nunca envelhece, Wendy, a menina que vai com Peter visitar a utópica Terra do Nunca, e Sininho, a fada que cuida de Peter. Através de uma narrativa poética, Peter resiste ao tempo, ao passo que compreende a própria tristeza. Antagonizada pelo Capitão Gancho, a narrativa apresenta momentos de embate, mas acaba numa reflexão sobre a tristeza de quem foi abandonado.

Antes mesmo de observarmos a capa da obra, as formas do livro chamam atenção por suas capacidades escultóricas. O livro possui cerca de 21 centímetros de largura por 26 centímetros de altura, construído em material cartonado. Lançando olhar para a capa do livro (Imagem 23), compreendemos o protagonismo da cor azul. Ao tratar sobre a coloração na capa dos livros, Genette (2009) entende que “uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar, por si só, e com muito rigor, um tipo de livro” (GENETTE, 2009, p. 28). Atentando para as propriedades simbólicas desta frequência cromática, temos que ela pode significar “[...] a mais profunda das cores: nele [o azul] o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor” (CHAVELIER; GHEERBRANT, 2020, p. 155). Esta motivação simbólica – uma das várias atribuídas ao azul – parece dar vazão ao sentido de profundidade do que a capa pode querer representar: Peter Pan no infinito, numa fuga perpétua do envelhecer. Complementando a ilustração, temos uma espécie de pontilhado ao redor do personagem, coloridos num acabamento furta-cor, fazendo ressaltar a magia que envolve esta narrativa. Aparece, ainda, retratada em tamanho menor, Wendy. Esta diminuição no tamanho da personagem pode ou não ser relacionado a uma menor importância na narrativa frente ao garoto que nunca envelhece (e no decorrer da leitura descobrimos que não é assim estabelecida a relação entre protagonistas). Acima do menino que nunca envelhece está a fada Sininho, parecendo prestes a beijar o nome de Peter Pan – reforçando o carinho que a mágica personagem nutre pelo garoto. Se *Peter Pan* (2014) é uma narrativa mágica, a força dessa magia já é abordada em sua capa, numa lógica que cabe muito bem ao universo da trama.

Imagem 23 - Capa do livro *Peter Pan* (2014)



Fonte: Imagem capturada pelo autor.

O primeiro recurso *pop-up* exibido no livro nos recebe grandioso, abrindo-se em nuvens e uma cidade (Imagem 24), recepcionadas por uma perspectiva aérea (OLIVEIRA, 2008). Além do uso da dobra em 180°, característica marcante dos livros *pop-up*, destacamos nesta parte o efeito que este *pop-up* parece sugerir: uma espécie de recepção a quem assiste à cena. Desta feita, nesta ocasião, o mecanismo da dobra apresenta a narrativa ao leitor. Essa apresentação é alicerçada quando percebemos que, nas nuvens que adornam o movimento da página, estão, na verdade, os rostos de personagens que serão observados na trama (Peter, Capitão Gancho, sereias e outros).

Imagem 24 - As nuvens e a cidade



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 1-2).

Um leitor que ainda não teve contato com essa história, sobretudo a versão clássica, pode não saber quem são esses personagens, mas eles são apresentados logo no início da obra, como se dando boas-vindas a este aventureiro que acaba de chegar, em um efeito tal como se a obra oferecesse uma fresta para que o leitor vislumbrasse o que virá adiante. Assim se conjugam as potencialidades da ilustração e do recurso do movimento para uma atribuição de sentidos ao texto que melhor se concretiza quanto maior for o engajamento e a participação ativa do leitor – por isso o leitor é, sem dúvidas, o pivô destas obras. Imagens e movimento antecipam o que será apresentado com mais delonga

em outro momento da narrativa; tal antecipação pode ser considerada um exemplo de prolepse (MOISÉS, 2020), recurso estilístico que concorre para um maior aprimoramento da capacidade leitora da criança, jovem ou adulto que sobre a obra se debruça. É uma ferramenta muito interessante e que brinca com as possibilidades: o repertório leitor das crianças e/ou adolescentes e adultos é quem ditará os rumos desta página, e, caso o repertório do leitor não seja suficiente para contemplar tudo que foi visto na ilustração, o mediador pode desenvolver trabalhos para que seja possível um melhor entendimento do que é lido. Num sentido último que pode ser atribuído nesta ocasião, o livro quebra a barreira do tempo: ele pode apresentar o futuro, de modo muito sutil, a quem lê, e também ao mediador de leitura, que pode perceber e explorar este recurso de quebra temporal. A depender do leitor, ocorrerá um avanço ou não da narrativa. Este tipo de ilustração parece caber, então, na definição de imagens abstratas em que Ramos (2020) considera ser “[...] quando se afastam da ideia de realidade objetiva” (RAMOS, 2020, p. 147).

Na parte textual, reservada em aba na extremidade lateral da página esquerda da obra, percebemos que Wendy se questiona sobre a visita ou não de Peter Pan ao seu mundo – e aqui fica implícito, isto é, não é dito ao leitor, que uma história anterior existe e que Wendy já é familiarizada com Peter. No decorrer da narrativa, Wendy conta que era visitada frequentemente por um garoto chamado Peter, mas, parece não receber credibilidade de sua mãe, a senhora Darling. A mãe duvida de que esse tipo de coisa pode acontecer: “‘Foi um sonho de Wendy, claro!’, pensou a senhora Darling. Como é que um garoto podia ter entrado no quarto?” (SABUDA, 2014, p. 1).

É importante destacar alguns elementos numa passagem que pode, em uma primeira leitura, parecer tão corriqueira. De modo inicial, temos a visão adultocêntrica que não leva em consideração aquilo que as crianças dizem, como se sempre estivessem num devaneio e fossem seres não autônomos. É compreensível que esta visão da infância, por muito tempo, foi a dominante e que a mudança deste tipo de olhar aconteceu graças a construções narrativas e sociais que são representadas em obras como *Peter Pan* (2014), mas não só a adaptação, aqui considerado também o original de 1911, dada a característica das crianças destas empreitadas literárias, que são seres pensantes, decididos, autônomos e com voz ativa. Isto, segundo Coelho (2020) foi resultado de narrativas em que “o protagonismo infantil [...] abriu portas para a compreensão da criança como ser autônomo” (COELHO, 2020, p. 22), ou seja, a literatura como espelho da sociedade conseguiu refletir essa mudança de comportamento social.

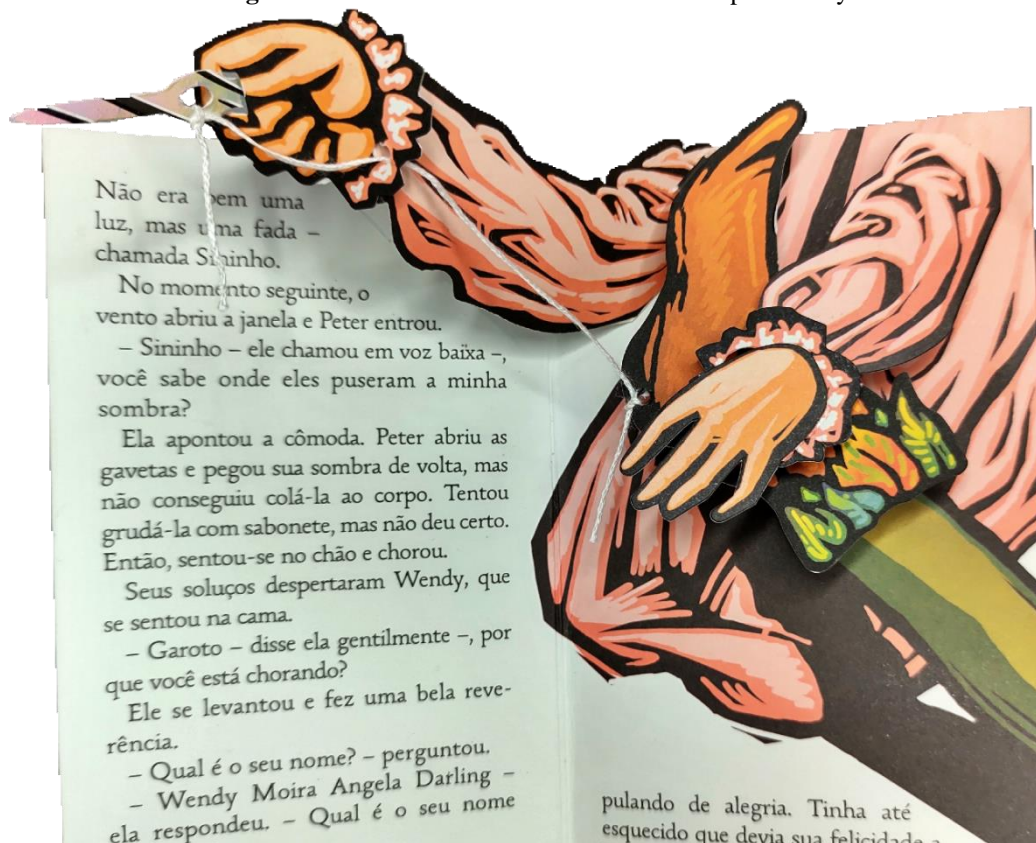
Outro ponto interessante é o modo como a trama literária consegue produzir um contraste entre a realização adulta sobre um fato, e a infantil. Enquanto a mãe de Wendy não acha possível que aconteça de um garoto entrar no quarto de sua filha à noite, a menina concebe a mesma realização como possível e até mesmo corriqueira, com um olhar de quem não percebe os problemas ou perigos deste ato. Evidenciando melhor a ideia apresentada, é como se o pacto da incredulidade – já explicado em outra ocasião deste estudo, e aqui estabelecido com a personagem fictícia de Wendy – conseguisse se estabelecer na criança, mas não é encontrado na personagem adulta. Ao pequeno parece ser mais fácil acreditar que coisas absurdas acontecem e elas são normais, enquanto na visão adulta isso não existe – e talvez sua existência caracterizasse um crime. Esse jogo de visões diante de um mesmo fato é interessante, pois consegue atentar, ainda, para a força racional que mina a vida adulta – e que não é tão impregnada assim nas crianças e jovens.

Essa característica de aceite de situações inusitadas ou até mesmo atípicas continua no decorrer da história. Em determinado momento, pouco à frente da passagem que Wendy acredita que Peter foi até sua casa, o garoto que nunca envelhece entra em seu quarto, mas, por um descuido, faz barulho e precisa sair correndo pela janela. O detalhe que quebra as barreiras lógicas está na consolidação de que, neste processo de fuga, Peter acaba deixando a própria sombra para trás. O menino tenta resgatar a sombra, porém, não adianta. Wendy acorda e, vendo o garoto chorar, decide ajudar costurando a sombra novamente ao menino. Além de inusitado – e quebrando os limites da lógica, mas sendo totalmente aceito pelos personagens da trama e, claro, por quem lê – esta passagem consegue unir o texto, a ilustração e o recurso *pop-up*, operando um trabalho de junção de linguagens.

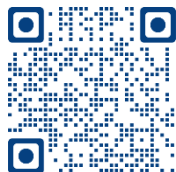
No texto verbal, temos o momento em que Wendy percebe que será necessário costurar a sombra ao menino: “– Que chato! – disse Wendy com dó dele [Peter]. – Ela precisa ser costurada. Acho que vai doer um pouco” (SABUDA, 2014, p. 1). A menina inicia o processo de costura, mas isto não é contado (ou descrito) pelo texto verbal. Quem se encarrega de apresentar ao leitor o que acontece é a imagem e o movimento juntos. Conforme a aba onde a história está sendo contada é aberta, percebemos o movimento característico do costurar sendo executado pelas mãos de Wendy (Imagem 25). As ilustrações dão conta de uma mão e de uma mancha – que é a sombra – sendo interligadas pelo movimento feito por Wendy, enquanto ela faz a costura no pé de Peter. Concluindo

o momento mágico da costura da sombra ao menino, Sabuda (2014) lança mão de mais um recurso editorial: um fio de tecido é adicionado às ilustrações das mãos, como se houvesse de fato linha sendo costurada naquele lugar. O encantamento, então, fica completo. Texto, ilustração e movimento são entrelaçados – ou costurados, numa referência à cena que é aqui analisada – e são ofertados ao leitor. O uso do fio de linha é importante, pois, além de representar o ato da costura, fornece um caráter de verismo à obra, e, mais ainda, rompe os limites estreitos da ficção tradicionalmente estruturada somente pelo texto verbal e bidimensional e alça, de forma inusitada e criativa, a verossimilhança característica de toda boa obra literária. Nesta construção, o leitor não só sabe que existe um fio sendo costurado, ele pode tocar, puxar, sentir o fio. Os sentidos são ampliados do uso apenas da visão para aquele que vai ao tato, incluindo as texturas empreendidas.

Imagem 25 - A sombra de Peter sendo costurada por Wendy



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 1).



4.1.2 Um paraíso cinético: foi a magia que nos trouxe até aqui

O virar das páginas desdobra um novo *pop-up* ao leitor. Acompanhando o enredo, sabemos que estamos entrando na edflica Terra do Nunca, e é este paraíso que se apresenta a quem lê (Imagem 26). A recepção que a dobra cria aponta para um tipo de sensação de grandiosidade, mas que estabelece o desconhecido frente ao leitor. O papel, como se se convertesse em um cenário de teatro, proporciona até mesmo o efeito de uma cachoeira criada entre as montanhas mágicas da Terra do Nunca (Imagem 27). A areia e a água ilustradas aparecem como se permeadas por uma magia – dada em cores e tons que tornam a escultura lúdica, uma calmaria, como um oásis. O que o leitor vê pode causar o conforto, o calor, a emoção de se estar na terra em que ninguém envelhece. Sereias complementam os detalhes da ilustração, e as formas elevam o encanto: assim como a história é, a Terra do Nunca parece ser encantada em recursos editoriais. O uso de uma dobra em V, na posição de 180° é certo para apontar a grandiosidade do evento. As esculturas que se levantam e se movem imprimem a imponência deste lugar que se fez eterno na LIJ. Em um *dégradé* de cores, temos a sensação ensolarada, feliz. Mas será que este local paradisíaco é – puramente – morada da alegria?

Imagem 26 - A Terra do Nunca



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 3-4).

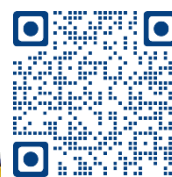


Imagem 27 - O detalhe da cachoeira



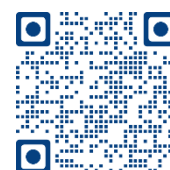
Fonte: (SABUDA, 2014, p. 3)

Na aba que espera o leitor para contar a história descobrimos que nem só os sentimentos bons habitam a Terra do Nunca. Os personagens da história adaptada por Sabuda (2014) e criados originalmente por Baum (1911) são dotados de sentimentos humanos bons e aqueles não tão nobres assim. Neste desenho criativo é que se forma o malvado antagonista da história, Capitão Gancho, pirata inescrupuloso. Numa busca pelo fim da vida de Peter Pan, o Capitão e sua turma atiram bolas de canhão rumo ao menino que nunca envelhece e o recurso *pop-up* é acionado para que os sentimentos relativos a esta parte da narrativa consigam ser repassados ao leitor.

Abrindo a primeira página do sistema de abas alocado no canto inferior direito da página direita do livro, surge, em direção a quem lê, uma bola de canhão sendo arremessada, com um navio ao fundo (Imagem 28). Múltiplas linguagens foram utilizadas para criar o efeito de uma peça de canhão sendo explodida. Observando o local de onde saiu o projétil, percebemos no navio (erguido num *pop-up* pequeno, de dobra em formato de V) e a ilustração da fumaça resultante da explosão de canhão. Desenhado nas páginas da aba está o caminho esfumaçado deixado e, ao fim, uma bola de canhão com fogo e

fumaça parece seguir em direção do leitor. O efeito tridimensional é criado utilizando diferentes técnicas ligadas aos livros *pop-up*. Para que o efeito de espiral de fumaça fosse conseguido, o engenheiro de papel responsável pela obra optou por uma técnica conhecida como *Coil* (Serpentina, em tradução nossa), entendida como um aparato simples que consiste em uma tira feita de um único corte de papel. Um dos lados da espiral é colada no ponto inicial do efeito, e o outro, no ponto final, podendo ser apresentada em ângulos de 180° ou de 90° (CARTER; DIAZ, 1999). Observando a imagem que se levanta, percebemos que esse aparato foi aplicado por duas vezes, respeitando o ângulo de 90° de cada lado do *pop-up*. No centro das serpentinhas, dois papéis paralelos em V foram acrescentados e, na extremidade superior destes cortes, um papel em formato redondo foi adicionado e dobrado em V.

Imagem 28 - Bola de canhão



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 4)

A técnica causa um efeito de tridimensionalidade muito interessante para o momento da narrativa, afinal, a sensação que o leitor pode experimentar é a de que realmente uma bola de canhão está se elevando em sua direção. As cores, tons quentes de amarelo, alaranjado e marrom, contribuem para esta construção de sensações e transforma a leitura num modo mais interativo e imersivo, pois ao se olhar de modo mais próximo

da bola de canhão, a sensação ocular é de que, realmente, aquele artefato partiu do navio ao fundo (Imagem 29).

Imagem 29 - Detalhe dos elementos de movimento e do navio ao fundo



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 4).

O código verbal também ganha espaço nestas abas. O recurso da antítese é acionado quando se relata que, antes do barulho do tiro de canhão, os meninos voavam num “[...] silêncio mais silencioso que eles já tinham ouvido” (SABUDA, 2014, p. 4),

passagem em que também se observa a utilização do recurso da hipérbole para amplificar a noção de silêncio. Ainda em observação ao código verbal, este nos apresenta mais um indício de que não só de bons sentimentos era constituída a Terra do Nunca. O ciúme de uma das personagens mais emblemáticas desta história atravessa as páginas e chega ao leitor.

4.1.3 Quando se é dois em um: eu sou a Sininho, tão pequena e tão complexa

Enquanto fugiam do Capitão Gancho e seus comparsas, Sininho, a fada que protege Peter Pan, atraiu Wendy para um caminho diferente dos demais. Um ato que poderia ser corriqueiro, não fosse a construção textual que o acompanha. Observando a narrativa, temos que “Sininho não era nem um pouco má. Ou melhor, ela estava completamente má agora, mas às vezes ficava completamente boa. As fadas têm de ser apenas uma coisa ou apenas outra, por que, sendo tão pequenas, só têm espaço para um sentimento por vez” (SABUDA, 2014, p. 4). A primeira observação a ser tecida sobre este excerto parece ser uma certa crítica irônica ao maniqueísmo, que já foi contemplado na construção de *O mágico de Oz* (2014). Ao contrário do que foi percebido nas análises resultantes das bruxas e fadas do universo esverdeado de Oz, aqui as fadas são (por natureza) maniqueístas: ou são muito boas ou são muito más, não tendo um meio-termo. A justificativa é apresentada pela própria narrativa, e parece brincar com as possibilidades: afinal, será que realmente Sininho é assim tão pequena que não compreende dois sentimentos de uma só vez? Além disto, as fadas *desta* narrativa são assim, ou seja, esta regra vale para este universo literário, não é um modelo de aplicação geral. A discussão da quebra desta dualidade e a criação de uma mistura é, inclusive, ação recente. A fada Malévola, reapresentada em adaptação cinematográfica realizada pela *Walt Disney Pictures* (2014) é exemplo de personagens desta categoria que apresentam a bondade e a maldade em conjunto.

Retomando às discussões pertinentes à fada Sininho, temos então que ela estava sendo muito má, mas por qual razão? É o segundo ponto de discussão desta passagem narrativa. Na continuação do texto literário, entendemos que “[...] Sininho estava com ciúme de Wendy. Porém, a garota não sabia que a pequenina tinha ódio dela” (SABUDA, 2014, p. 4). Neste estudo, em momento do capítulo 1, quando tratamos dos caminhos da teoria literária, e também em outras ocasiões, refletimos sobre o poder humanizador da

literatura. Aqui podemos observar, em texto ficcional, o que a teoria concebe: o ser humano é dotado de muitos sentimentos, nem todos tão nobres, mas igualmente importantes. Dois deles podem muito bem ser o ciúme e o ódio, sentidos por Sininho³⁵. Estes sentimentos, transversais, de difícil entendimento, estão sendo apresentados a um público leitor que pode ainda não os compreender, mas que, através da literatura, saberão que eles existem e que não caracterizam motivo de demérito. Alguns críticos alertam para uma certa assepsia da infância (PAIVA, 2003), em perspectivas que afastem a discussão destes sentimentos não tão puros com pequenos leitores, mas são sensações importantes para a construção do ser humano. O ódio, para Cristina Núñez Pereira e Rafael R. Valcárcel (2018), se trata de “[...] uma grande antipatia, um sentimento de aversão por algo ou alguém” (PEREIRA; VALCÁRCEL, 2018, p. 12), e pode ter, como consequência, o fato de “[...] ficarmos desejando que alguma coisa de ruim aconteça com o objeto de nosso ódio” (PEREIRA; VALCÁRCEL, 2018, p. 12), mas é importante ao ser humano, pois é inerente a todos, ou seja, todo mundo o tem e todo mundo sente. O ciúme, entendido como a “[...] dificuldade de compartilhar aquilo que consideramos nosso, como o amor de alguém querido” (PEREIRA; VALCÁRCEL, 2018, p. 80), também é inerente a todos os seres-humanos. A faculdade de sabermos que eles, os sentimentos, existem, e a possibilidade de vê-los refletidos em personagens, podem fazer com que entendamos melhor a nós mesmos e ao outro. Desta feita, o processo de humanização na narrativa adaptada por Sabuda (2014) parece ser executado a contento.

Tomada pelos sentimentos acima descritos, Sininho leva Wendy para uma emboscada, só entendida na próxima página do livro. Este movimento, de manter um mistério por certo tempo, neste caso, até a próxima página – ou aba – é de grande valia para que o código verbal consiga, também, prender o leitor. Usando de uma força tal como o mistério ou o suspense, é entendido que, nesta adaptação, o texto, as imagens e os movimentos *pop-up* apresentam igual importância e são manuseados de modo a, cada um, em determinado instante, ser o *locus* de curiosidade do público. Na resolução do mistério dos planos de Sininho com Wendy, a pequena fada leva a garota para que os amigos de Peter atirem nela, como se a menina fosse um pássaro indesejado (aliás, uma metáfora muito bem construída na narrativa, de Wendy como um pássaro, triste, melancólico). O resultado é quase catastrófico, pois um dos meninos que moram na Terra

³⁵ Ainda que Sininho seja um ser mitológico, a personagem apresenta características humanas que justificam a atribuição desta interpretação.

do Nunca atiram uma flecha em Wendy. Quando Peter chega para contar aos meninos que trouxe uma espécie de nova mãe para eles³⁶, fica incrédulo ao ver a menina no chão, mas triunfa: a flecha acertou um fruto que Peter deu a Wendy. Como consequência, Peter informa a Sininho que deixará de ser amiga dela por alguns dias (seria para sempre se a menina tivesse morrido, segundo fala do próprio personagem). Este momento de repreensão de Peter para com Sininho apresenta um movimento *pop-up* engenhoso e muito importante na obra.

Na aba em que este instante narrativo acontece, conforme ela é aberta, observamos a figura de Sininho numa espécie de encolhimento, abaixando-se, como se envergonhada (Imagem 30). Além de ser a primeira vez que a fada é retratada em dimensões maiores, fazendo com que ela receba mais atenção por parte do leitor, o episódio é apresentado através de um movimento de papel muito bem articulado. O sentido sugerido é o de que a pequena está mesmo arrependida, abaixando-se para não receber mais nenhum tipo de repreensão por parte de Peter. A experiência se consolida dado que tomamos nota de ser este um *pop-up* que sugere uma ideia de eufemismo, ou seja, ele, ao esconder algo, abrandando-o, e não causa o efeito de exibição como percebido em alguns outros aparatos *pop-ups* vêm fazendo até este momento. Entendendo melhor esta ideia, temos então que ferramentas *pop-ups* como aquelas que apresentam a dobra em V aberta, ou ainda iguais ao da bola de canhão vista neste estudo, encaminham-se numa perspectiva de exibição, como se no levantar da página houvesse o elevar de algo a ser exibido. Nesta dobra, entretanto, o efeito é outro, o de ocultamento de um elemento – e não a projeção frente a quem lê. Este processo de esconder, porém, não é realizado como se fosse uma tentativa de não se destacar algo, pelo contrário, consegue revelar muito e ser atrativo. Graças a este engenho é que apreendemos a vergonha ou, talvez, o arrependimento de Sininho. O campo textual não precisou ser acionado para este sentimento ser consolidado, por consequência, compreendemos o poder do *pop-up* e ilustração empregados: eles são tão decisivos na obra quanto o texto verbal, afinal, assim como ele, imagem e movimento transmitem o enredo a ser lido.

³⁶ Este detalhe da narrativa poderia fomentar análises várias, pelo olhar dos estudos de gênero, mas que não serão abordadas dados os objetivos deste estudo.

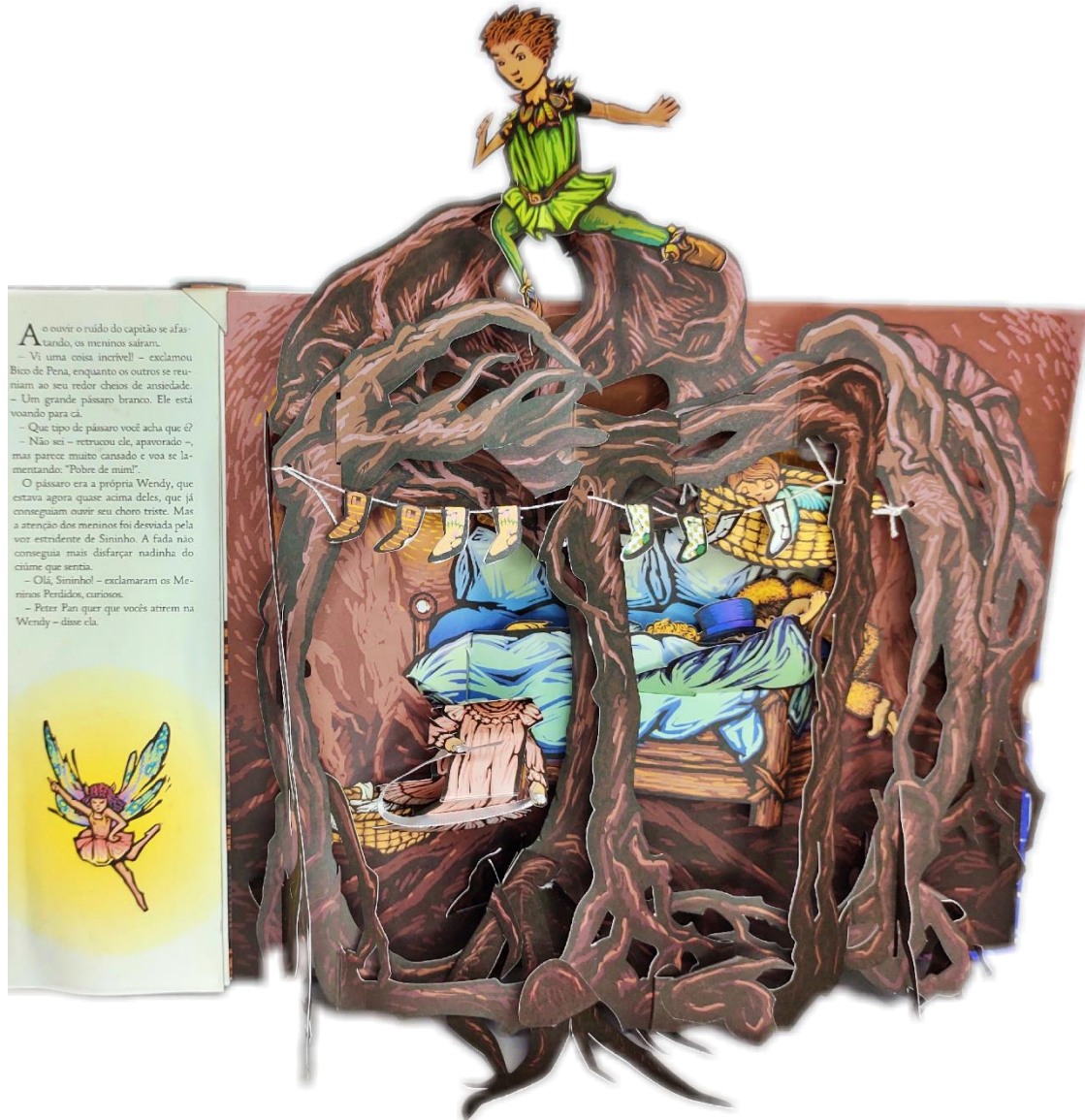
Imagem 30 - Sininho envergonhada



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 5).

O *pop-up* em destaque no livro, aquele apresentado no espaço da página dupla e que se expande em maior tamanho que os escondidos em abas, configura um efeito também pertinente. Numa apresentação mais panorâmica do que acontece, a ferramenta retrata Wendy recuperada, cuidando dos meninos da Terra do Nunca, com Peter voando por cima do cenário (Imagem 31). Como moram num tronco de árvore, a perspectiva visual é modificada de modo que atenda a este detalhe, e assim um jogo de cortes de papel é criado. Num primeiro plano estão os pedaços do tronco da árvore. Em segundo, Wendy e alguns elementos da história. O plano de fundo é formado por uma ilustração de algo que parece ser o sol ao fundo de tudo que é vislumbrado. Nesta página, a dobra em V de 180° concede lugar a cortes paralelos entre si, com constituintes extras adicionados. Estes elementos parecem ser constituídos de magia tal qual o mundo encantado do menino que nunca irá crescer se apresenta a nós, novamente reforçando o caráter encantador da obra. Acima de Wendy, por intermédio da escolha do engenheiro de papel, foi posicionado um varal de roupas – repleto de meias. Este varal é constituído por fio de linha, que passa por toda a ilustração *pop-up*, de um lado ao outro.

Imagem 31 - A casa de Peter e seus amigos



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 5-6).

Nas mãos de Wendy, que, numa sugestão de interpretação, pode estar recolhendo roupas sujas dos meninos, está um corte de tecido em cetim (Imagem 32). A reprodução de elementos palpáveis nestas páginas não é mero acaso, mas sim uma escolha arquitetada em função de uma recepção mais tátil, inusitada e criativa da obra, acessando os sentidos do pequeno leitor e o convidando para tocar, para puxar o varal, para sentir – de fato – as roupas que estão secando e assim modificar o padrão de leitura do leitor, requerendo além do uso dos olhos a participação do toque das mãos.

Imagem 32 - O tecido nas mãos de Wendy



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 5).

A capacidade do tato, por invocar um maior dinamismo, requer um novo tipo de relação entre o livro e o leitor, em que este, ao estabelecer uma conexão diferenciada com o texto, traz para a nova experiência o seu próprio corpo. Uma criança que tenha contato com o livro poderá sentir, então, o que estava nas mãos de Wendy. Caso não saiba o que é cetim, terá contato com este tipo de tecido. Este trabalho não determina, encaminha ou deslegitima a imaginação do leitor, mas, sim, complementa, reforça, refaz. Se em nossa interpretação o objeto nas mãos de Wendy é uma roupa a ser recolhida, em outros entendimentos pode ser uma roupa já limpa, um tecido de ornamento, um pedaço de um lençol e tantas outras indagações que sequer foram imaginadas por esta análise. Por fim, a Terra do Nunca parece ser mesmo mais palpável ao leitor, concretizada nas páginas de papel deste livro: um campo mágico, em que tudo parece acontecer/existir. Este tipo de jogo estabelecido com a linguagem é muito bem apreciado por teóricos vários. Tratando do assunto, Teresa Colomer (2017), compreende que “as crianças crescem com o jogo e com a linguagem [...]. Jogo e linguagem, jogo e literatura, estão sempre intimamente unidos” (COLOMER, 2017, p. 26). Com efeito, esta ação de um jogo criado entre os toques, a linguagem e o movimento enriquecem e conseguem causar no leitor um efeito

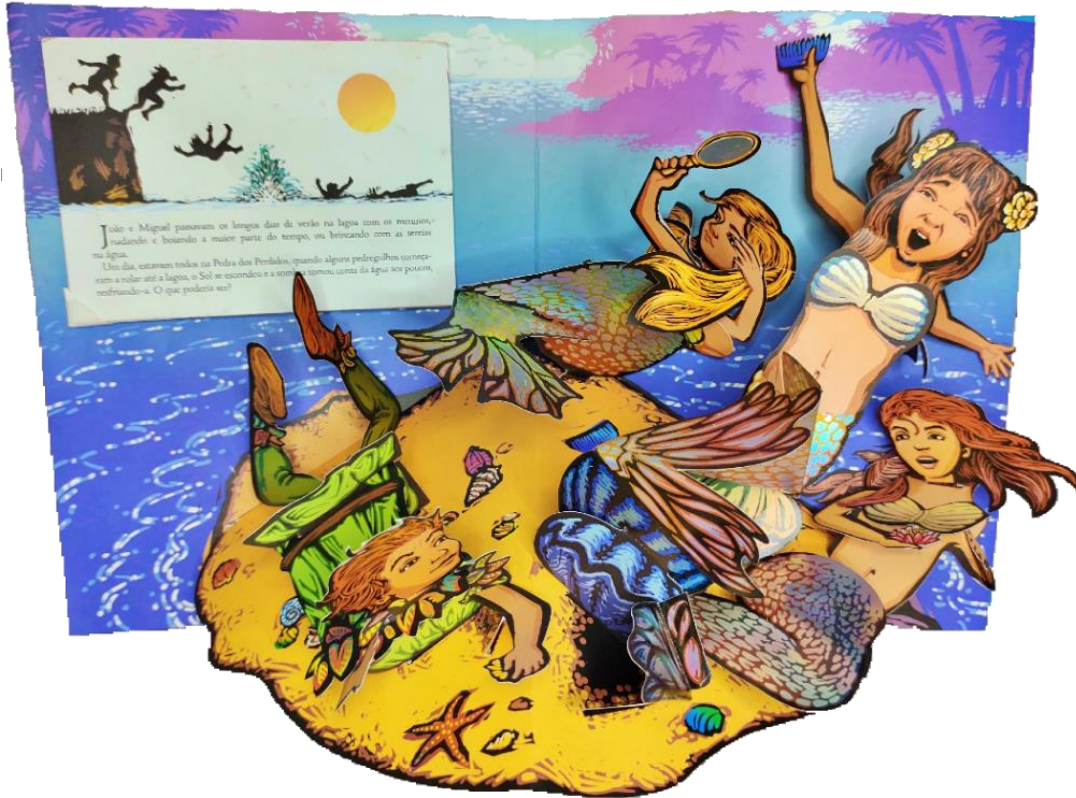
que surpreende e que fornece condições para um maior aprimoramento da experiência de ler – ler e tocar, ler e brincar, ler e jogar.

4.2.4 Pois quando você é jovem, eles assumem que você não sabe de nada³⁷: Peter, Wendy e Sininho correndo como a água rumo ao fim

Ao abrirmos a nova página da obra, somos surpreendidos, num primeiro olhar, pela riqueza ostentada quando o tema em voga são as escolhas gráficas e editoriais, o que transforma o instante narrativo numa sensação ainda mais mágica do que será contemplado. Ao leitor que contempla as páginas de papel – e é interessante perceber como o papel se transforma em tantos elementos nestes livros – sereias e Peter saltam, numa grandiosa dobra em V, integrada à ilustração que, de modo muito harmônico, enfeita o cenário (Imagem 34).

³⁷ A frase “quando você é jovem, eles assumem que você não sabe de nada”, do original “when you are young, they assume you know nothing”, e que dá nome a este subtítulo, foi retirada da canção *Cardigan*, interpretada pela cantora norte-americana Taylor Swift e composta por ela e Aaron Dessner para o álbum *Folklore*, ambos (música e álbum) lançados em 2020, pela *Republic Records*. A frase se torna pertinente à análise – e assim justificada, pois, na letra da canção, Taylor narra um amor que se perde aos poucos, chegando a citar Peter e Wendy como exemplos de casais que vão se diluindo.

Imagem 33 - Peter e as Sereias



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 7-8).

A sensação de surpresa e encantamento são consolidadas através de ornamentações que acompanham as ilustrações e elementos móveis. É utilizado um acabamento em furta-cor nas caudas das sereias (Imagem 35), o que faz com que elas ganhem um brilho digno do encanto que representam. Este recurso, do uso de furta-cor na narrativa, parece ser usado com cuidado na esfera gráfica das obras, afinal, em *O mágico de Oz* (2014), o mesmo recurso aparece, vez ou outra, mas, aqui, sempre representa o destaque de um momento em que a magia se faz pungente. Esta escolha não parece ser uma obra do acaso, mas, novamente, uma ação premeditada para a integração com o momento mágico narrativo a ser contado.

Imagem 34 - Sereias com as caudas em acabamento furta-cor



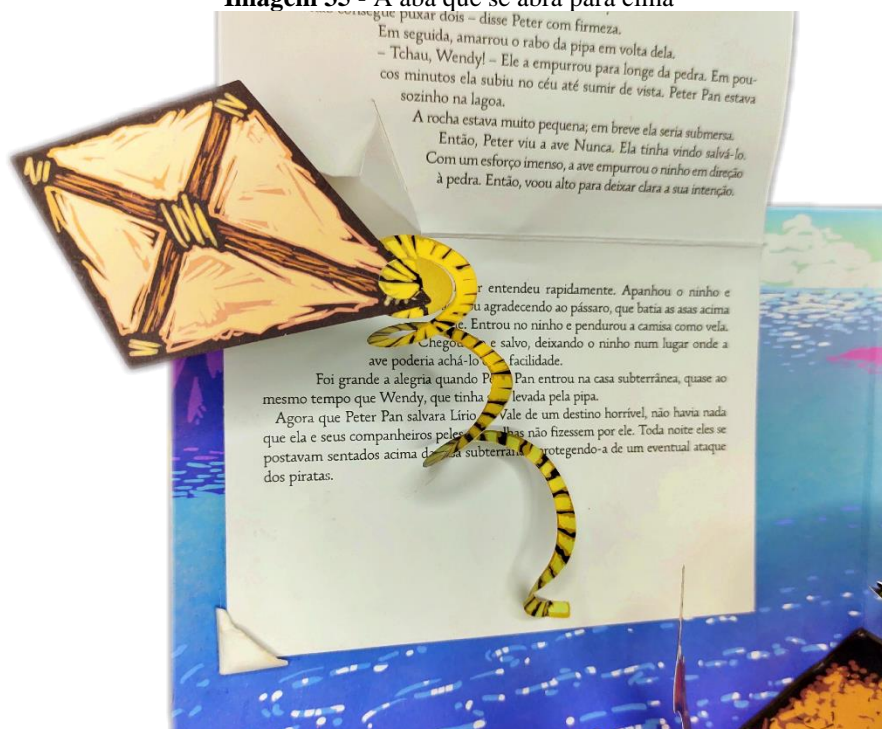
Fonte: (SABUDA, 2014, p. 8).

Tomamos nota, também, de uma característica muito curiosa destes enredos. Os recursos gráficos empregados numa página – aqueles mais chamativos, são sempre diferentes dos que foram explorados na página imediatamente anterior. Como efeito desta escolha, temos 1) a obra não causa uma exaustão visual, ou seja, há uma tendência, a partir desta distinção entre as páginas, de que não ocorra uma repetição que cause um cansaço na leitura, de modo que os elementos se tornem monótonos ou corriqueiros, o que nos leva a; 2) é possível inferir, então, que em alguns leitores será criada uma sensação de expectativa por aquilo que se seguirá, transformando a leitura num jogo de surpresas em que há sempre o elemento da maravilha frente ao que se vê como uma força aplicada. Esta condição pode ser uma das ferramentas determinantes para que a leitura

tenha uma nova força de estímulo e faça com que o livro seduza o leitor. A partir da criação deste jogo de efeitos gráfico-editoriais, e da expectativa sobre o que será apresentado, gradualmente o leitor é letrado em elementos visuais. Assim, estes livros conseguem retratar o que Colomer (2017) explica ao entender que “[...] os livros infantis ajudam os leitores a dominar formas literárias cada vez mais complexas” (COLOMER, 2017, p. 29). Tendo contato com tantos elementos diferentes e grandiosos, o leitor consegue, então, se localizar em obras tão escultóricas, apropriando-se de um conteúdo visual ao qual, conforme discutido, ele nem sempre foi ensinado.

As abas do livro, até este momento, sempre são abertas como se fossem portas ou portais nas extremidades das páginas. Este padrão (desta obra em específico) será modificado neste íterim narrativo: ocasionando uma nova quebra de expectativa (o que é benéfico nestas circunstâncias), a aba se abre para cima, e não para a esquerda ou direita, como o leitor estava acostumado até aqui (Imagem 36). Este elemento, a princípio usual, é reconvertido quando entendemos que estas escolhas gráficas influem na criação de novos elementos surpreendentes que enriquecem a obra e demandam novas atribuições de sentido ao texto.

Imagem 35 - A aba que se abra para cima



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 7).

O recurso literário nos espera com instantes novos de humanização. O primeiro deles acontece durante uma luta entre Peter e o antagonista da trama, o temido Capitão Gancho. Em um embate entre protagonista e vilão, o malvado personagem acaba acertando o menino que não envelhece, e assim percebemos que até mesmo em brigas, a lealdade é uma questão a ser observada. Na trama, Gancho e Peter estão em uma luta, e então “[...] o capitão o atingiu. Não foi a dor, mas a deslealdade do golpe que deixou Peter Pan surpreso. Por duas vezes o ferro o arranhou” (SABUDA, 2014, p. 7). Gancho acertou Peter pelas costas, e a tristeza que veio deste ato não é proveniente da dor, mas sim da falta de lealdade no duelo. Até mesmo numa briga entre dois inimigos a lealdade deveria estar acima das escolhas, e o pequeno ou jovem leitor terá contato com este sentimento, e “assim, a literatura ajuda as crianças a descobrirem que existem palavras para descrever o exterior, para nomear o que acontece em seu interior e para falar sobre a própria linguagem” (COLOMER, 2017, p. 27), afinal, é nesta apresentação do sentir que o leitor pode ver a si mesmo (ou seus medos, suas angústias) refletidos. É interessante observar que esta reflexão entra em contraste com os personagens analisados anteriormente na história de *O mágico de Oz* (2014). Enquanto aquela narrativa parece ser uma ode à lealdade, nesta, a de Peter, é a segunda vez que um ato desleal é visto, sendo o primeiro a ação de Sininho em tentar contra a vida de Wendy. De um ato desleal, nasce, então, diante do leitor, um dos atos mais leais e altruístas da narrativa, mostrando como o texto literário consegue desconstruir e construir ou costurar e descosturar utilizando como fio o poder do texto ficcional.

Wendy acaba sendo ferida na continuação da luta entre Gancho e Peter. O garoto que não envelhece estava machucado demais para salvá-la, e uma pipa era a solução para os levar para longe, para a segurança. O conflito se alicerça no fato de que o objeto só poderia levar um deles: “– Ela não consegue puxar dois – disse Peter com firmeza. Em seguida, amarrou o rabo da pipa em volta dela. – Tchau, Wendy!” (SABUDA, 2014, p. 7). Este instante da narrativa é pertinente ao retratar não só a lealdade de Peter para com Wendy como, ainda, constituir base de uma leitura sobre quanto o garoto abdicaria de si em nome de alguém que gosta. O adeus que Peter dedica à Wendy é genuíno, ato de coragem, de grande afeto por alguém. Peter é um menino que se acostumou a não ter nada, e neste caso, parece renunciar a tudo que lhe resta, confirmando a antítese de sua vida. Não por acaso este ato reverbera por anos, reescrito em novas publicações, quer seja como a do livro que analisamos ou, ainda, em músicas da cultura *pop*, como na letra da

canção interpretada por Taylor Swift, *Cardigan* (2020), utilizada como inspiração para o nome deste subcapítulo, e que se apropria deste sentimento de Peter perdendo Wendy – recontado em versos de um amigo que fica sem o outro, a quebra de um comum de dois. O transcender de séculos observado parece ser norteador da importância deste momento narrativo: a emoção relatada, os sentimentos, as decisões, tudo parece ser água correndo num mesmo destino, o da humanização. Indo além, este parece ser um indicativo de que esta narrativa é mesmo clássica, sobrevivendo ao correr dos anos, afinal, ela influi em elementos da cultura ocidental atual, dado que “clássico não é livro antigo e fora de moda. É um livro eterno que não sai de moda” (MACHADO, 2009, p. 15).

Adiante, vemos que Peter consegue se salvar, graças à ajuda de um pássaro que oferece seu ninho como refúgio. Uma última observação sobre este ato, o de salvar a si e aos amigos, deve ser levantada. A história que está sendo contada é inteira protagonizada e movimentada por crianças e adolescentes – elas são a força que movimenta a trama, e é a partir das escolhas delas que tudo existe. Este protagonismo da criança (e do adolescente) é observado com bons olhos por Coelho (2020), para quem “[...] a criança surge como protagonista, como heroína, guinando a estética dos textos para um caminho de extrema originalidade” (COELHO, 2020, p. 20), conseguindo que a criança seja lida por uma ótica de autonomia. Crianças como as de *Peter Pan* (2014) ou, ainda, *O mágico de Oz* (2014) são exemplos de que quando se é jovem, pode-se sim existir o saber sobre muita coisa.

Ao virar das página, o mundo que se desdobra parece ser um dos mais imponentes – ainda que de certo modo reserve alguma simplicidade. A atenção imediata é recebida pelo personagem de Peter, que recebe o leitor com as mãos levantadas, em uma escala muito maior do que as ilustrações que o circula, projetando-se em mais de 19 centímetros para fora do livro, numa escultura que se levanta no meio da página dupla (Imagem 36). A forma como as palmas das mãos do menino que nunca envelhece estão posicionadas parece convidar o leitor a tocá-las, em um cumprimento que rompe as barreiras entre personagem e leitor (Imagem 37). A interpretação do recurso dimensionado leva a sensação de ser um *pop-up* contemplativo, em que a grandiosidade de Peter é colocada em exibição – ainda que não tenhamos ideia do motivo que leva o personagem a tais atos. Esta qualidade, de convidar ao toque, de ser uma recepção a quem lê, pode ser uma tentativa de se diluir ainda mais as barreiras ficcionais.

Imagem 36 - Peter com as mãos levantadas



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 9-10).

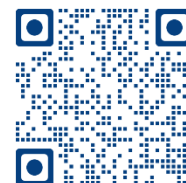
Imagem 37 - As palmas das mãos de Peter convidando ao toque



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 9-10).

Ao lado de Peter, em tamanho menor, Sininho voa pela página num tipo de disco (um objeto de formato redondo), fabricado em plástico, que imprime a sensação de que a fada seja capaz de flutuar pelo cenário, movimentando-se em um arco conforme o livro é aberto (Imagem 38). Destarte, a fada, personagem mágica, converte-se em elemento de magia em papel, sobrevoando a folha. O encantamento acontece mesmo que não saibamos o que é contado: a obra preza pelo discurso mágico em todos os seus detalhes. No que diz respeito às ilustrações, os tons de aquarela complementam o momento sublime. A sintonia entre ilustração e movimento parece ser meticulosamente planejada.

Imagem 38 - Sininho voando pela página



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 10).

Ao abrir a primeira aba, encontrada, novamente, num movimento parecido com a abertura de uma porta, temos a apresentação de uma janela ocultada por cortinas apresentadas em um elemento *pop-up*. Wendy conversa com seus irmãos e os meninos da Terra do Nunca, mas deste diálogo nasce um dos momentos mais importantes no âmbito verbal. Ao ver seus amigos com medo de serem abandonados, Wendy os acalma:

– Não fiquem tristes – ela disse, com voz solidária. – O amor de uma mãe é tão grande que ela deixa a janela sempre aberta para as crianças voltarem. Mesmo que elas tenham ficado fora vários anos, divertindo-se muito.
Mas para Peter Pan a história era diferente. Ele suspirou alto.
– O que foi, Peter? – Wendy foi acudi-lo, pensando que ele estava doente.
– Wendy, você está enganada em relação às mães. Há muito tempo, eu pensava, como você, que minha mãe deixaria sempre a janela aberta para mim, então eu passei várias luas fora. Quando voltei, porém, a janela estava trancada, pois minha mãe tinha esquecido de mim (SABUDA, 2014, p. 9).

Este excerto da história é importantíssimo para análise, apresentando elementos simbólicos e humanizadores de extrema riqueza. No âmbito dos símbolos, “[...] a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 578), um elemento para a entrada da luz. Este elemento é tão importante para a história que não só é edificado em texto verbal, mas também construído e contemplado no movimento. A janela, para Peter, deixou de ser o símbolo da esperança, e se torna então a figura do abandono, afinal, não há luz nenhuma entrando pela janela que o menino desejava. Ao falar sobre a mãe, Peter revela a grande tristeza que o marca. Ele não está na Terra do Nunca, sendo para sempre jovem, por sua vontade, mas sim por uma necessidade construída na impossibilidade de volta para casa, do abandono: decerto, nestas circunstâncias, Peter não levantaria um brinde a ser um dos órfãos mais conhecidos da literatura. Não sabemos com precisão o que o leva a este abandono – a mãe de Peter pode ter ficado doente, ter sido levada por alguém, ou, simplesmente, cansou de esperar e realmente seguiu o curso de sua vida, numa visão menos romântica e estereotipada da maternidade³⁸. Não sabemos que tipo de história existe do lado de lá da janela, mas para Peter, a janela fechada simboliza a tristeza de nunca poder voltar ao seu destino. A humanização, nos moldes de Cândido (2004), já citada, parece se concretizar ainda mais aqui. A força de ser abandonado e a dor que causou fere Peter e é perceptível até em sua respiração: o existir de Peter Pan é condicionado ao não existir de uma casa e uma família.

Indo adiante com a história contada, Wendy é capturada por Gancho, e Sininho (agora querendo ajudar) contará o fato a Peter. Quando chega à casa do menino, a fada vê que seu amigo irá levar um remédio envenenado para tentar salvar a vida de Wendy. A pequena tenta alertar Peter sobre isto, mas ele não a escuta, pretendendo tomar parte do remédio para mostrar que está tudo bem. É neste momento que Sininho tem seu momento de maior heroísmo:

Ergueu o copo para beber. Com um de seus movimentos rápidos, Sininho se colocou entre os lábios dele e a bebida e engoliu tudo.
– Sininho, como você ousa tomar meu remédio?
Mas ela não respondeu. Já estava cambaleando no ar.
– O que há com você? – exclamou Peter, agora com medo.
– Estava envenenado, Peter – ela lhe disse suavemente. Então, perdendo o equilíbrio, deitou-se na cama. A cada momento sua luz ficava mais débil. Peter

³⁸ Os caminhos analíticos possíveis a partir desta ótica de interpretação, de que nem sempre a maternidade é algo romântico, são muitos e importantíssimos, mas, dadas as limitações dos objetivos deste trabalho, não serão abordadas.

sabia que, se ela apagasse de vez, não haveria mais sininho. Sua voz estava tão fraca que ele mal escutava o que ela dizia (SABUDA, 2014, p. 9).

Da mesma forma que Peter se arriscou para salvar Wendy, Sininho agora coloca sua vida em risco pela de seu amigo. Observar como os sentimentos são representados nessa obra é digno de nota, sendo o altruísmo um de seus pontos mais fortes. Sininho sabia do risco que correria, e mesmo assim decidiu pelo ato de se sacrificar. Os atos de heroísmo desta história, assim, apresentam um tom dramático, sendo sempre um risco à vida em busca de manter quem se ama a salvo³⁹. Retomando ao que percebemos na história de Peter Pan, a ação de Sininho é retratada em dois momentos pelas ferramentas *pop-up* do livro. A primeira está no elemento principal já descrito, em que Sininho voa pela página ao lado de Peter. Agora entendemos que a fada não está alçando um voo feliz, mas sim caindo. O outro recurso de movimento empregado está na aba que narra sua eminente morte, e é carregado de simbolismo. Sininho é retratada em frente ao copo que continha o líquido envenenado, e, de dentro deste copo, uma espécie de caveira se ergue como num susto (Imagem 39). A interpretação que pode ser feita é de que a fada está sendo tragada pela morte, num abraço abissal, caindo nos braços da ceifadora. Também é perceptível o quanto Sininho é pequena frente à grandiosidade da caveira que lhe abarca, metaforizando como a morte sempre vence ao final, acontecimento implacável que é. O horror é também um elemento importante, materializado, principalmente, na expressão assustadora das faces horrendas da maligna personagem, contrapondo-se na expressão de abatimento e tristeza em Sininho, revelando sua agonia. Este elemento simbólico pode ser não muito permeável aos leitores iniciantes, demandando, pois, a mediação leitora competente para o que nem sempre é percebido de imediato: que os livros *pop-up* pode apresentar o mundo com lentes outras que as comumente consumidas em forma de ficção.

³⁹ Este ato de amor, em que um personagem abdica a si em nome do outro, é célebre, ainda, em outro clássico da literatura infantil e juvenil, a saber, A pequena sereia (1837), de Hans Christian Andersen. Na história, Ariel renuncia a sua vida para contemplar o viver de seu amado, em um final dramático (e que, por vezes, é reeditado, numa apresentação menos trágica da história).

Imagem 39 - Sininho e o abraço da morte



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 9).

A solução desta parte da história leva a entender a escultórica construção de Peter na página dupla que ilustra este momento narrativo. Quando Sininho estava quase sem forças, ela faz uma última fala para Peter, num último vislumbre de sua esperteza, responsável por mudar toda a sorte de seu destino:

– Você acredita em fadas? – Sininho sussurrou.

Num átimo, Peter viu como salvá-la. Ele saía que, se as crianças acreditassem em fadas, Sininho ficaria bem. Como não havia nenhuma criança por perto, Peter se dirigiu a todas que pudessem estar sonhando com a Terra do Nunca. – Vocês acreditam em fadas? Se acreditarem – ele gritou –, batam palmas! As palmas foram ensurdecedoras e Sininho foi salva (SABUDA, 2014, p. 9).

A forma como ilustração, *pop-up* e texto verbal se entrelaçam nesta parte da obra demonstra a complexidade da construção proposta por Sabuda. Peter não estava, na ilustração do livro, somente com as palmas das mãos para o alto. Ele estava, em verdade, pedindo algo para todas as crianças. A magia que salva Sininho, inclusive, pode atingir o leitor que se debruçar sobre a trama: ao ser lido por uma criança, ela, sozinha, pode, num ato de participação com a obra, bater palmas junto a Peter, num engajamento que vai além dos limites da leitura silenciosa do texto (mas que dependerá de cada leitor, reservadas as suas particularidades e o nível de interação com a obra). A figura do menino pode se converter, assim, num convite à quebra da quarta parede ficcional, numa diluição das fronteiras do espaço real e o ficcional (MOCIÑO-GONZÁLEZ; COSTA, 2020), e o texto verbal corrobora com esta atitude. A força do crer em fadas pode ser explorada não só no processo de leitura individual como, ainda, na construção de uma mediação de leitura que considere todos os elementos. A história, que clama pela interação, alça um *status* interativo ainda maior. Desta maneira, a capacidade do mediador é a de alguém que pode transformar aquilo que é lido, afinal, se ele ignora este recurso, a construção do efeito será diluída. Teorizando sobre o assunto, Marcelo Gonçalves Ribeiro (2018), compreende que:

O livro-objeto atua tanto ao alcance do leitor iniciante quanto do adulto: pode-se dizer que, ao ler para uma criança, o adulto é também um agente nesse processo e como tal não pode ser considerado um leitor neutro que não é afetado pela leitura das palavras e das ilustrações, ou mediador insensível. Podemos imaginar algumas cenas que sugerem a postura do leitor maduro e experiente: as mãos obrigam a que as páginas do livro saiam de seu repouso, sua voz dá vida às palavras impressas e seus dedos percorrem um caminho sobre algumas texturas e imagens. Portanto, devemos considerar que o leitor adulto produz e sofre influência direta dessa participação (RIBEIRO, 2018, p. 208).

A sensação de participação na obra pode ser um aspecto importantíssimo para a continuidade (e repetição) da leitura. As decisões editoriais e dos campos verbal, imagético e cinético continuam o caminho da narrativa em busca de um processo de surpresa a cada novo instante produzido por uma nova página ou aba, caracterizando uma espécie de brincadeira que seduz, e, para Ramos (2020), “a sedução da brincadeira se faz

além do texto verbal e, de forma simultânea, atrai ainda mais o leitor para a narrativa” (RAMOS, 2020, p. 126), sendo assim elemento que captura a atenção de quem lê.

Abrindo o último intervalo de duas folhas que finaliza o livro, somos recebidos por um imponente navio (Imagem 40, 41 e 42)⁴⁰. Com mais de 20 centímetros de altura, e mais de 30 centímetros de comprimento, a construção em papel é aprimorada com colagens de madeira (para criar os mastros) e fio de linha (num acabamento que dá origem e forma às velas do navio). Este conjunto de elementos ostentados de maneira que novamente cause o fascínio no leitor e caracteriza, ainda, um último apelo a característica escultórica destes livros, sublinhando o nome de Sabuda como marca deste tipo de construção: não é uma regra este conjunto de ferramentas serem presenciadas em todos os livros *pop-up*, sendo uma característica da complexidade das obras de Sabuda.

Imagem 40 - Visão do navio - ângulo esquerdo



⁴⁰ O navio pirata é de tamanha complexidade que somente uma imagem não daria conta de representar, para os fins de estudo aqui propostos, sua engenharia e característica escultórica. Por este motivo, então, foram capturadas três imagens em ângulos distintos, com vistas a possibilitar a quem se debruce sobre esta Dissertação uma melhor contemplação da construção e do empreendimento realizado por Sabuda (2014).

Fonte: (SABUDA, 2014, p. 11-12).

Imagem 41 - Visão do navio - ângulo direito



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 11-12).

Imagem 42 - Visão do navio - ângulo superior



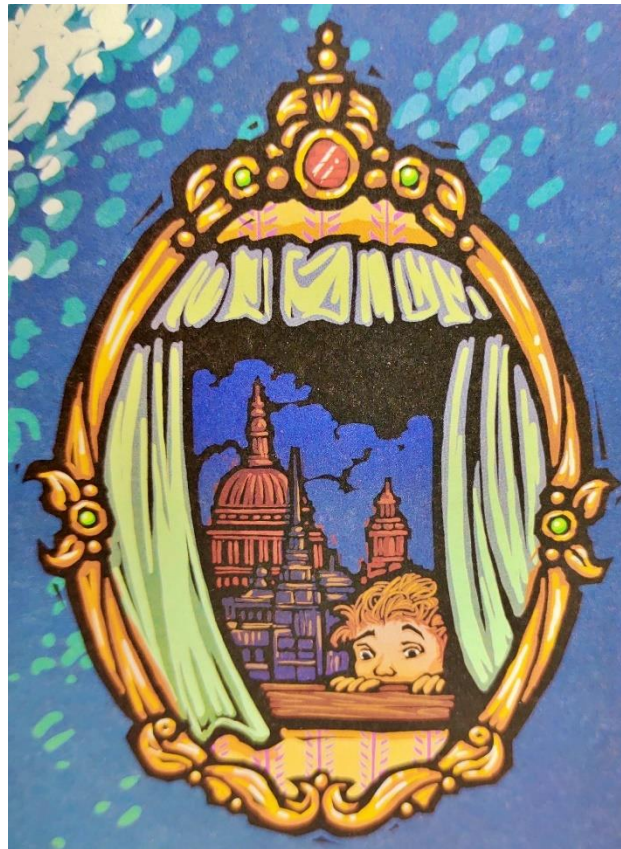
Fonte: (SABUDA, 2014, p. 11-12).

O alto nível de detalhamento da ilustração pode requerer tempo e ajuda por parte do leitor e mediador para compreender a totalidade de tudo que é oferecido. A sensação de imponência ganha sentido quando percebemos, pelo texto verbal, que é o navio da luta final entre Peter e Gancho – da qual o menino sai vencedor. O trabalho de costura entre elementos tridimensionais e ilustração é exercido com tamanha precisão que, nos lados do navio, quase não conseguimos separar onde acaba a ilustração e em qual parte é alicerçado o recurso *pop-up*. Um dos elementos mais chamativos desta estrutura está na capacidade de dobra e desdobra, ensejando o abrir e fechar repetitivo do livro: quando se abre ou se fecha, o navio se dobra nele mesmo, encolhendo-se rumo ao centro do livro (quando fechado) ou sendo expandido em direção ao leitor (no ato de sua abertura). As camadas de papel se sobrepõem de forma a conseguir fazer com que esta gigantesca estrutura de papel, madeira e linha se recolham nas páginas da narrativa e não *escorram* para fora do livro. Este tipo de estrutura só foi percebida, em comparação com *O mágico de Oz* (2014), numa aproximação com o balão de Dorothy, mas aqui o processo de recolha não é realizado por achatamento, e sim por agrupamento das estruturas de papel. A magia

da história rebate no leitor até no fechar da última página, como se aquele universo de encantamento estivesse sempre a espera, na distância do abrir de um livro, ou resistisse a deixar a camada de leitura.

Ao final da aventura, Wendy e seus irmãos voltam para casa, onde seus pais os esperam para um final feliz... ou nem tanto assim. O momento do retorno das crianças ao lar é recheado de ternura, exceto por um detalhe: “Não podia haver cena mais encantadora. Mas não havia ninguém assistindo – a não ser um estranho menino que olhava através da janela” (SABUDA, 2014, p. 11). Ao ler o texto verbal, podemos presumir que quem assiste ao final da trama é Peter, mas é a ilustração quem confirma a suspeita. No canto inferior direito da página direita do livro – portanto, o último elemento da obra – está Peter, escondido, vendo a janela aberta e a volta de Wendy para seus pais (Imagem 44). A tristeza do menino se faz presente na forma como sua expressão é construída. Não sabemos se ele está triste somente por ficar sem Wendy e seus companheiros, ou, ainda, pelo fato de se sentir diferente deles, sem um lar a que retornar e sem pais que o acolheriam mas, exatamente em episódios narrativos como esses, em que o processo de humanização, tal como concebido por Antonio Candido (2004), triunfa, podendo fazer com que o leitor tenha uma espécie de “boa disposição para com o próximo” (CANDIDO, 2004, p. 182). A literatura possibilita uma experiência vicária tal que o leitor não precisa ser abandonado para saber que Peter se sente sozinho, uma vez que este sentimento invade emocionalmente quem lê a narrativa, sobretudo, no que diz respeito à representação da tristeza de Peter, advinda de seus infortúnios. Ao ver a cena pela janela, o menino que nunca envelhece assiste, talvez, a própria vida numa espécie de pêndulo, em que volta a forma como estava antes da chegada de seus amigos. Alguns leitores podem, então, experienciar a dor da partida, mas também a implacabilidade da solidão – e o brinde a nunca crescer parece, então, soturno, em tons frios, é muito mais um cálice a se afastar... Na verdade, há o que se brindar em nunca crescer?

Imagem 43 - O Adeus de Peter e Wendy



Fonte: (SABUDA, 2014, p. 12).

Não sabemos o futuro de Peter, nem temos contato com o que ele pensa, mas no último efeito de interação entre leitor e obra (sendo, este, o de se refletir sobre o que se lê e a torcida para que Peter também seja recebido por uma família), torcemos para que o menino volte a brilhar com seu sorriso, ainda que saibamos que isso não acontecerá. Assim, o leitor percebe que não pode modificar a tragédia de Peter, e é preciso que enfrentemos o luto pelo menino que nunca envelhece, numa visão que compreende a tristeza da morte (ou da perda) enquanto um momento a ser vivido, afinal, como pensamentado por Umberto Eco (2003) “[...] os contos ‘já feitos’ nos ensinam também a morrer. Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (ECO, 2003, p. 21). A impossibilidade de mudar o destino de Peter, mesmo nessa história que urge pelo toque de seus leitores, lembra-nos o que Eco (2003) compreende como a função dos contos imodificáveis: “[...] contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo” (ECO, 2003, p. 21). Apesar de infeliz, o final de Peter prepara o leitor para entender os desígnios da vida, que podem diferir dos nossos, mas podem ser tão insolúveis quanto eles. Peter

certamente não queria ficar sozinho na Terra do Nunca, mas é seu destino continuar ali. O sonho de ter uma família, de voltar a ser um menino comum ou de ter uma janela aberta a ele se desfaz em nossa frente, mas, num sentido inverso, assim se concretiza a existência humana na narrativa: uma eterna costura e descostura dos sonhos que nos constituem. A este respeito, sobre o trágico fim dos heróis, mesmo em narrativas que são revisitadas, Eco (2003, p. 20) compreende que “[...] a dolorosa maravilha que nos proporciona cada releitura dos grandes trágicos é que seus heróis, que poderiam fugir de um fado atroz, por debilidade ou cegueira não compreendem ao encontro de que estão indo, e precipitam-se no abismo que cavaram com as próprias mão”. Assim, o final trágico novamente chega – tal qual um presente ao leitor. Neste sentido, “a narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. Os contos ‘já feitos’ nos ensinam também a morrer” (ECO, 2003, p. 21). Desta feita, aceitamos Peter sozinho, compreendendo que nem sempre tudo pode ter uma conclusão feliz. O agridoce final de *Peter Pan* (2014) muito ensina sobre a vida: nem sempre tudo acabará bem, as janelas não vão estar sempre abertas, mas a beleza do existir esteja, talvez, neste incerto. O leitor só saberá o que o aguarda – assim como na vida – ao continuar a história, e, como na vida, terá que se redimensionar frente às frustrações vividas. Por mais que tente, o fim de Peter será sempre, inevitavelmente, o mesmo, afinal, como compreende Eco (2003) “[...] as coisas acontecem como acontecem” (ECO, 2003, p. 20). Nossa viagem se aproxima, então, de sua reta final, mas com um gosto de *quero mais*. Queremos mais histórias, queremos mais elementos que nos surpreendam. O leitor pode se recusar a chegar ao fim e encerrar o livro, querendo recomeçar a viagem, que, por mais que tenha o mesmo final, pode oferecer outras paisagens na trilha a ser seguida. Agora o efeito de pêndulo da história pode se concretizar: basta voltar à primeira página e começar tudo de novo, afinal, da mesma forma que acaba, foi numa janela que tudo começou! Na narrativa, o final de Peter parece ser sempre o mesmo; na arte da vida, esse exercício concomitantemente imbuído de glória e danação, veremos o que o tempo nos traz.

Pois toda viagem chega ao fim: é hora de guardar as malas, *pero no mucho*

Tomando como norte as análises apresentadas, este trabalho consegue, então, alcançar algumas considerações a serem apresentadas nesta seção.

As duas obras elencadas como *corpus* deste estudo ostentam, em seu nível literário, uma quantidade de recursos literários e estéticos tais que possibilitam, através da observação destes, afirmar que existe a presença da fruição estético literária. Estes aparatos, quer sejam metáforas, rimas ou outras construções características do poder literário, fazem dos enredos espelhos daquilo que Candido (2004) entende como literário, isto é, uma dada particularidade no texto que o diferencia de outras construções práticas. Trata-se de qualidade observada tanto em *O mágico de Oz* (2014) quanto *Peter Pan* (2014), ambas adaptadas por Robert Sabuda.

No que diz respeito às imagens nos livros que constituem esta Dissertação, estas se destacam numa construção visual rica e plural. Desta forma, entendemos que as imagens estabelecem diálogo com a narrativa contada, sendo, muitas vezes, instrumentos decisivos na forma como a obra será representada e/ou recontada, invocando, assim, um poder de construção literária por via de suas próprias ferramentas. Esta capacidade imagética, de serem elementos constitutivos essenciais e que conseguem apresentar elementos narrativos, é entendida como uma faculdade extremamente positiva atribuída ao campo visual, e pode ser compreendida em diversas passagens dos livros *corpus* de estudo. A pluralidade das ilustrações está constituída em suas formas e cores, numa relação de equilíbrio com o texto, onde cada um é protagonista.

Quanto aos elementos característicos do movimento e *pop-up*, estes são acionados por toda a obra, em cada página, de forma a estabelecer, com texto e imagem, uma espécie de suporte que faz a obra completa em si mesma. Os movimentos, de acordo com as análises apresentadas, parecem sugerir não só um recurso estético visual, mas também uma influência no modo como a obra será recebida, podendo exercer um papel de surpresa na leitura, de apresentação ou ocultação da narrativa e, sobretudo, efeitos que podem ser causadores do encantamento no leitor. Para além de uma concepção escultural do livro, que o caracteriza como um livro-objeto, ou de uma ferramenta de adorno do que é apresentado, o movimento influi no modo como a trama será lida e em reações novas, percepções que só podem ser alcançadas por estas ferramentas. Numa situação hipotética, em que todos os recursos *pop-up* fossem suprimidos, as narrativas visitadas deixariam de

ter parte importante de sua constituição, e os efeitos durante a literatura seriam diluídos. Finalmente, a partir da leitura destes empreendimentos cinéticos, compreendemos que estes também possuem força tal para influir no modo como a história é contada, transformando uma história conhecida e consolidada em uma obra com novos elementos e características únicas.

Se torna perceptível, também, a mudança na relação do leitor e o modo como ele lê. O processo de leitura se modifica para o uso não apenas da visão, incorporando o tato, apelando ao sentir, fazendo com que a leitura seja agora um aparato realizado com olhos e mãos, vendo a história e tendo contato com as mais diferentes texturas que ela apresenta, de modo que o padrão conhecido da forma de se ler seja revisto, adicionando novas possibilidades, permitindo que o leitor tenha contato com aparatos distintos.

A quebra das barreiras ficcionais, por vezes percebida nas páginas analisadas, são fatores que ressaltam o poder estético dos livros e que conseguem, por meio de seu uso, imprimir uma condição única a quem lê, fornecendo a oportunidade do leitor de interagir com os elementos ficcionais como se eles fossem materializados numa realidade que extrapola os limites narrativos.

É importante observar como a obra promove uma ligação entre seus elementos constitutivos – campo visual, verbal e cinético – de modo a promover um equilíbrio entre estes. Com efeito, um campo constitutivo não recebe mais protagonismo que o outro, e operam em equidade frente ao leitor. Em determinados momentos, o texto é quem chama atenção, da mesma forma, em outros ínterims, a imagem ou o movimento é que protagonizam aquela página. Desta maneira, observamos um livro com equilíbrio em suas forças, numa característica de cuidado e perspicácia por parte do engenheiro de papel responsável por ela, neste caso, Robert Sabuda.

As obras estudadas clamam por uma característica de fruição estético-literária e se afastam de prováveis aproximações de uma visão didático-moralizante. Esta observação é alicerçada levando em consideração os elementos literários, visuais e cinéticos já citados como, também, o cuidado na relação entre forma e conteúdo. Destarte, enquanto a capacidade literária promove o destaque de figuras e características da linguagem verbal, o mesmo é presenciado em seu campo imagético e de movimento, ofertando um conteúdo plural e que fomenta à fruição. Aliando-se à estas particularidades da forma da obra, o conteúdo é ostentado em um cuidado ímpar com sua constituição. Ao destacarmos conteúdos como a solidão, a amizade, a tristeza ou o amor, percebemos que

estes são trazidos à epiderme do livro em uma ótica de cuidado e sutileza, e não em nome de uma moral, sendo assim, soluções que imprimem, a contento, o poder da literatura em seus mais variados níveis (verbal, visual, cinético).

A apresentação destes conteúdos de forma tão delicada são indicativos comprovantes, também, do cuidado e do apelo da obra por uma literatura que promove a humanização. Ao percebermos que as temáticas abordadas são características de uma visão humana dos personagens, estabelecendo relações sobre o altruísmo, o vínculo com o próximo, ou a reflexão sobre si e o outro, percebemos, então, em nosso *corpus* de estudo, um estabelecimento de temas capazes de dialogar com a humanização tal como Candido (2004) contempla.

Tomando nota do subsistema literário ao qual estas obras se entrelaçam, ou seja, o da Literatura Infantil e Juvenil, percebemos que estes livros são pertinentes ao campo epistemológico citado e, ainda, aqueles que são relativos ao *pop-up*. Esta afirmação é alicerçada, principalmente, no modo como as obras ora analisadas conseguem representar características esperadas de ambos os campos da literatura, numa amálgama que pode contribuir tanto com o crescimento editorial quanto científico.

É de grande importância destacar, por fim, que esta pesquisa não se encerra nesta Dissertação. Ainda que seja um avanço na área de estudos dos livros *pop-up* (e, por consequência, dos livros-objeto), a fonte da qual nos servimos muito precisa de exploração, tal qual um oceano, tamanhas as possibilidades. Estes novos caminhos se desdobram na possibilidade de conhecimento de outras obras e autores que contemplem, em suas produções, as ferramentas de engenharia textual e artística dos livros *pop-up*, lançando luz não só para narrativas e adaptações diferentes como, ainda, recursos que não puderam ser encontrados ou contemplados nos livros que aqui analisamos, abrindo, assim, um novo horizonte investigativo ao trabalho científico ora produzido. Estes estudos, de forma a contemplarem a concepção de obras que estabelecem uma relação entre movimento, ilustração e texto, terão continuidade na forma de uma Tese de Doutorado a ser desenvolvida pelo pesquisador responsável por esta Dissertação⁴¹. Desta feita, esta viagem se encerra aqui, chegando ao fim as aventuras entre a estrada de tijolos amarelos e a Terra do Nunca, marcando o momento de desfazermos as malas... *pero no*

⁴¹ A aprovação para o desenvolvimento de pesquisa a nível de Doutorado já foi obtida, no mesmo Programa de Pós-Graduação em que o Mestrado está sendo realizado, e os estudos deverão ser iniciados em Março de 2022

mucho, pois novos destinos já estão planejados para uma nova empreitada. Que seja um caminho tão frutífero quanto o até aqui trilhado e que a diversão e surpresa proporcionada pelos livros *pop-up* sejam, sempre, nosso itinerário.

Referências

ALICE no País das Maravilhas. Direção de Tim Burton. Roteiro: Linda Woolverton. Música: Danny Elfman. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 2010. (108 min.), son., color.

ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1986.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AZEVEDO, Ricardo. *A literatura, o chamado “universo infantil” e a vida mesmo*. 2001. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-universos-vida.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

AZEVEDO, Ricardo. *Formação de leitores e razões para a literatura*. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Formacao-de-leitores.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2021.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DLC, 2008. p. 75-89.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARTER, David A.; DIAZ, James. *The elements of pop-up*: a pop-up book for aspiring paper engineers. Nova York: Little Simon, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Azul. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 155-158.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Beijo. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 176-177.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Coração. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos,

formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 336-339.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Feiticeiro (feiticeira). In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 480-481.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Janela. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 577-578.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Leão. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 605-607.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Prata. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 816-817.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Verde. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 1024-1029.

COELHO, Isabel Lopes. *A representação da criança na literatura infantojuvenil*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.

COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

COSTAS, Eulalia Agrelo; MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel. Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas. In: MOCIÑO-GONZÁLES, Isabel. *Livro-obxecto e Xénero: estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Vigo: Universidade de Vigo, 2019. p. 63-80.

DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.. O outro lado da história também tem história: da linguagem verbal, visual e material. In: SILVA, Sara Reis da (org.). *Clássicos da Literatura Infantojuvenil em Forma(to) de Livro-Objeto*. Braga: UMinho Editora, 2020. p. 163-172. Disponível em: <https://ebooks.uminho.pt/index.php/uminho/catalog/book/13>. Acesso em: 13 nov. 2020.

DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda. Para apresentar o livro objeto: modos de fazer e ler. In: DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda. (Orgs.). *Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção*. Curitiba: MercadoLivros, 2020.

DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Holografia. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2008. p. 158-158.

FISCHER, Luís Augusto. *Filosofia mínima: ler, escrever, ensinar, aprender*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Madrid: Taurus, 1962.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

GONZÁLEZ, Isabel Mociño (org.). *Libro-Obxecto e Xénero: estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Vigo: Une, 2019.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KEHDI, Valter. A derivação imprópria em português. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 30, p. 161, 31 dez. 1989.

LAJOLO, Maria. *O que é literatura*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LAVIGNE, Avril. *Here's to never growing up*. Composição: Avril Lavigne, Chad Krowger, David Rodges, Martin Johnson e Jacob Kasher. Estados Unidos da América: Epic Records, 2013.

LINDEN, Sophie van Der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAIS, Equipe Fotografia. *Foco na Fotografia: como tirar fotos mais nítidas e focadas. Como Tirar Fotos Mais Nítidas e Focadas*. 2018. Disponível em: <https://fotografiamais.com.br/foco-na->

PAIVA, Aparecida. A produção literária para crianças: onipresença e ausência das temáticas. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (Orgs.). *Literatura infantil: políticas e concepções*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009. p. 35-52.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Cristina Núñez; VALCÁRCEL, Rafael R. Inveja. In: PEREIRA, Cristina Núñez; VALCÁRCEL, Rafael R. *Emocionário: diga o que você sente*. Tradução de Rafaella Lemos. Rio de Janeiro: Sextante, 2018. p. 80.

PEREIRA, Cristina Núñez; VALCÁRCEL, Rafael R. Ódio. In: PEREIRA, Cristina Núñez; VALCÁRCEL, Rafael R. *Emocionário: diga o que você sente*. Tradução de Rafaella Lemos. Rio de Janeiro: Sextante, 2018. p. 12.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

RIBEIRO, Marcelo Gonçalves. Ilustração e livro-objeto: espectro de traços, cores e palavras. In: LACERDA, Nilma; MATTOS, Margareth (Orgs.). *Esses livros sem idade*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018. p. 197-214.

SABUDA, Robert. *O mágico de Oz*. Adaptação do texto de L. Frank Baum. Tradução de Ana Ban. São Paulo: Publifolhinha, 2014.

SABUDA, Robert. *Peter Pan*. Adaptação do texto de J. M. Barrie. Tradução de Bruno Salerno Rodrigues. São Paulo: Publifolhinha, 2014.

SANTANA, Jorge Alves. Romance de formação e o caso do *künstlerroman*. *Signótica*, [S.L.], v. 15, n. 1, p. 35-52, 6 abr. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3764/3529>. Acesso em: 08 jul. 2021.

SCHUSTER, Luciana. O diálogo entre ilustração e palavra: Tato recria Bruegel. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *Ora fada, ora bruxa: estudos sobre Sylvia Orthof*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006. p. 69-75.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Ler imagens, um aprendizado a ilustração de livros infantis*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2020.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: Derdyk, Edith (org). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013. p. 19-34.

SMITHSONIAN Institution Libraries (Org.). *Paper Engineering: Fold, Pull, Pop & Turn*. 2011. Disponível em: https://www.sil.si.edu/pdf/FPPT_brochure.pdf. Acesso em: 07 abr. 2021.

STAROBINSKY, Jean. A literatura. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Tradução de Henrique Mesquisa. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p. 132-143.

SWIFT, Taylor. *Cardigan*. Composição: Taylor Swift e Aaron Dessner. Estados Unidos da América: Republic Records, 2020.

TABERNERO-SALA, Rosa. O leitor no espaço do livro. In: PRADES, Dolores (Ed.). *Caderno Emília N. 1*. 2018. Disponível em: http://revistaemilia.com.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-Emilia_N_1.compressed.pdf. Acesso em: 04 jun. 2021. p. 109-120.

THOMAS, Jerry; NELSON, Jack. Tipos de pesquisa considerando os procedimentos utilizados. 1996. Disponível em: <http://www.ergonomia.ufpr.br/Tipos%20de%20Pesquisa.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TREBBI, Jean-Charles. *The art of Pop-Up: magical world of three-dimensional books*. [s.l.]: Promopress, 2014.