
**A LITERATURA INFANTIL DE VIRGINIA WOOLF EM
DIFERENTES ILUSTRAÇÕES: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE
*NURSE LUGTON'S CURTAIN***

Virginia Woolf's children's literature in illustration:
Exploring *Nurse Lugton's Curtain*

Guilherme Magri da Rocha¹

RESUMO: Este texto tem como finalidade ampliar os estudos sobre Modernismo literário e literatura para crianças e o faz a partir da análise das ilustrações de quatro diferentes edições do livro ilustrado (*picturebook*) *Nurse Lugton Curtain*, de autoria da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941): inglesa (1991), espanhola (*La Cortina de La Mainadera*, 2006), francesa (*Le Dé en Or*, 1983) e italiana (*Il Ditale D'Oro*, 1976). O texto foi escrito, possivelmente, no outono de 1924, para a sobrinha da escritora, Ann Stephen, por ocasião da visita da criança à tia no campo. Um rascunho da história, descoberto sem título, foi publicado como "Nurse Lugton's Golden Thimble" por Leonard Woolf (1880-1969). Esse texto foi encontrado no hológrafo do romance *Mrs. Dalloway*, de 1925. Anos mais tarde, a versão revista do texto, "Nurse Lugton's Curtain" foi encontrada na coleção da Biblioteca do King's College. Ambas as versões foram publicadas postumamente e encaixam-se na categoria de livros ilustrados de literatura infantil. Dito isso, esta contribuição busca: i) discutir entre as relações entre Modernismo e literatura infantil, no contexto anglo-americano; ii) apresentar a faceta menos conhecida de Woolf: a de autora de livros para crianças e sua presença na cultura infantil; iii) analisar as imagens de quatro ilustradores da história da babá Lugton (Julie Vivas, Flaminia Siciliano, Napo e Victória Tubau) e de que maneira eles expandem e se comunicam com o texto de Woolf.

PALAVRAS-CHAVE: ilustração; literatura infantil; modernismo; Virginia Woolf.

ABSTRACT: The purpose of this text is to broaden the study of literary modernism and children's literature through an analysis of the illustrations in four different editions of the book *Nurse Lugton Curtain*, written by English author Virginia Woolf (1882-1941): English (1991), Spanish (*La Cortina de La Mainadera*, 2006), French (*Le Dé en Or*, 1983), and Italian (*Il Ditale D'Oro*, 1976). The text was written, possibly in the autumn of 1924, for the author's niece, Ann Stephen, during the child's visit to her aunt in the countryside. A draft of the story, discovered without a title, was published as "Nurse Lugton's Golden Thimble" by Leonard Woolf (1880-1969). This text was found in the holograph of the 1925 novel "Mrs. Dalloway." Years later, a revised version of the text, "Nurse Lugton's Curtain," was found in the collection of the King's College Library. Both versions were published posthumously and fit into the category of picturebooks. With that said, this contribution aims to: i) discuss the relationship between

¹ Doutor em Letras pela UNESP/Assis, instituição onde é professor substituto. Processo 18/11314-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

modernism and children's literature in the Anglo-American context; ii) present the lesser-known facet of Woolf as a children's book author and her presence in children's culture; iii) analyze the images of four illustrators of the Nurse Lugton story (Julie Vivas, Flaminia Siciliano, Napo, and Victória Tubau) and how they expand and communicate with Woolf's text.

KEY-WORDS: children's literature; illustration; Modernism; Virginia Woolf.

INTRODUÇÃO

Embora o Modernismo literário e a Era de Ouro² da literatura infantil compartilhem as mesmas circunstâncias históricas, muitos estudiosos consideram os dois campos como diametralmente opostos, sobretudo quando nos referimos ao contexto anglo-americano. Talvez a principal pesquisadora que aponte para essa direção oposta seja Jacqueline Rose (1994). Para ela, houve uma relativa ausência de experimentação modernista em livros infantis porque seu público alvo, as crianças, precisava da regulação da forma narrativa para que conseguisse fruir os textos. O livro de Rose, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*, é considerado um dos estudos fundadores da pesquisa em literatura infantil. Nele, ela argumenta que a negação, por parte da sociedade, da relação arbitrária entre signo e significado está implícita nas percepções culturais da infância e na produção de literatura infantil. A pesquisadora enfoca a aleatoriedade da linguagem e sua capacidade de moldar a realidade e argumenta que, ao ignorar a instabilidade da linguagem, a sociedade elimina também qualquer possibilidade de se definir a infância e sua ficção. Por isso a “impossibilidade” que intitula seu livro.

Por meio de seu estudo de *Peter e Wendy*, de J.M. Barrie (1860-1937), Rose questiona a possibilidade de o indivíduo assumir uma posição ou identidade na linguagem e rejeita leituras que projetam o personagem Peter Pan como inocente. Ela argumenta que a incapacidade inerente da linguagem de fornecer respostas para questões de origem ou identidade é demonstrada pelas dificuldades pessoais de Barrie em escrever Peter Pan e alega que a estética realista, que visa retratar a realidade sem ornamentação, anula o argumento de que a linguagem é ativa na constituição do mundo e também recusa a ideia de que alguém a manipula, o que seria problemático na literatura dirigida às crianças (REPRESENTING, online).

Como se pode perceber, a linguagem é tema central do estudo de Rose (1994). Para ela, houve uma exclusão da experimentação modernista na literatura infantil e os autores que se dedicam a esse subsistema o fizeram no

² Considera-se que, no contexto anglófono, a literatura infantil tenha entrado em sua primeira Era de Ouro com a publicação de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). O marco que encerra esta fase tende a ser o lançamento de *Winnie-the-Pooh*, em 1926.

intuito de resistirem ao modernismo. A autora sugere que a razão dessa resistência vai além da ideia de que o texto modernista era muito difícil e até mesmo perturbador para ser assimilado por uma criança e está relacionada à definição de literatura como um bastião contra a degradação cultural. Rose também destaca que o conceito de criança sustentava diferentes argumentos quando o assunto era a relação entre as mudanças culturais do começo do século XX. Um exemplo é a crítica inicial das imagens de Pablo Picasso (1881-1973). Dizia-se que qualquer criança poderia fazê-las. Esse comentário sugere uma conexão entre infância e modernismo, na qual um termo é sinônimo de “arte madura” ou “alta” (*high*) e o outro, de algo menor e sem valor estético.

Em 1899, Henry James (1843-1916) estava irritado com o sucesso da literatura infantil, que, na época, já era uma verdadeira indústria. Ele acreditava que a literatura de alta qualidade, como aquela que ele próprio produzia, estava sendo ofuscada pela escrita voltada para leitores “irreflexivos e acríticos”, que é como ele se referia às mulheres e às crianças. Ele dizia que a literatura infantil era assim chamada (“literatura”) por conveniência e criticava os escritores que voltavam os olhos para meninos em idade escolar. Durante o século XIX, a indústria editorial tornou-se muito segmentada, inclusive na área de literatura infantil, que visava grupos específicos de leitores com base em idade, classe, renda, interesses e gênero (REYNOLDS, 2007).

De modo semelhante às objeções de James, havia um apelo para que a literatura infantil mantivesse sua coerência por meio da escrita realista, em oposição à forma “desconexa” presente nos romances adultos. Isso, conta-nos Rose (1994), levou um proeminente autor infantil, John Rowe Townsend (1922-2014), a declarar, sem hesitação, que se voltou ao subsistema pois este representava o último refúgio de uma literatura que estava à beira da autodestruição (p. 10). A pesquisadora observa que havia, no século XX, uma crescente demanda pela preservação das técnicas tradicionais de escrita nos livros infantis e afirma que isso se deveu ao colapso dessas técnicas no modernismo. O argumento dela é que a literatura infantil deveria se tornar um lugar seguro para a escrita tradicional de romances e histórias.

Devemos nos lembrar, entretanto, que tanto a literatura modernista quanto a literatura infantil foram moldadas pelas mesmas influências culturais durante o século XX. Embora algumas pesquisas tenham sido feitas sobre a relação entre esses dois campos, a maior parte da crítica literária ainda afirma que, enquanto a literatura modernista, “para adultos”, discute os desafios e incertezas da sociedade moderna, a literatura para crianças desse período foge do chamado mundo moderno e retorna a um passado nostálgico e idílico visando a construção de uma “nova arcádia”, como afirma

Humphrey Carpenter (2012). Nesse sentido, a literatura infantil é considerada uma volta ao passado, enquanto a literatura modernista é vista como uma guinada para o futuro. Para Marcie Rovan (2016), autores de literatura modernista que também escreveram para crianças, ao fazê-lo, suavizam o estilo experimental que caracterizava seus textos para o público adulto.

O que descobrimos em nossa pesquisa, entretanto, aponta para outro caminho e nos mostra que, para além do interesse de muitos modernistas na literatura e cultura infantil, eles também escreveram para crianças. O caso de maior destaque, devido à sua popularidade, é a coletânea de poemas *Old Possum's Book of Practical Cats*. Os textos foram escritos para os afilhados do escritor na década de 1930 e, depois, recolhidos para publicação. O apelido "Possum", gambá, foi dado ao autor por outro modernista: Ezra Pound. Outros modernistas que publicaram em vida para crianças são Langston Hughes (*Popo and Fifina*), E.E. Cummings (*Hist Whist and Other Poems*), H.D (*The Hedgehog*) e Gertrude Stein (*The World Is Round*).

Os compêndios da editora Norton, por espelharem o cânone, permitem-nos pesquisar recorrências de nomes de autores no que se refere aos marcos da literatura infantil (subsistema) e daquela dita para adultos (sistema). A linha do tempo Modernista consagra escritores como Henry James, W.B. Yeats, T.S. Eliot e James Joyce, além de Gertrude Stein, Edith Wharton, William Faulkner, Katherine Anne Porter, Wallace Stevens, entre outros, como Virginia Woolf, cuja produção é, aqui, objeto de análise. Entretanto, nenhum destes é repetido na mesma linha do tempo (1890-1945) quando observamos o compêndio de literatura para crianças da Norton, como se ambas não tivessem nem um ponto de encontro, nem fizessem parte, de alguma maneira, do mesmo sistema literário. O contraponto nos permitiu observar que o ano de lançamento de *Heart of Darkness* (1939), de Joseph Campbell, é o mesmo de *Little Black Sambo* (1939), de Helen Bannerman; que o clássico *The Tale of Peter Rabbit* (1902), de Beatrix Potter, foi publicado no ano anterior de *The Ambassadors* (1903), de Henry James; que os quadrinhos de *Windsor McCay* (1905-11) são contemporâneos a obras como *Three Lives* (1908) de Gertrude Stein e ao manifesto futurista de Marinetti (1909); que a conhecida história do touro Ferdinando (1939) de Munro Leaf e Robert Lawson e a obra *Rudolph the Red-Nosed Reindeer* (1939) foram publicadas no mesmo ano de *Native Son* (1939), de Richard Wright; e que *Pisan Cantos* (1948) de Ezra Pound é apenas um ano mais velho que *Goodnight Moon* (1947) de Margaret Wise Brown.

Contudo, autores e artistas modernistas reconheciam o potencial da cultura infantil. Roger Fry (1866-1934), por exemplo, valorizava as perspectivas das crianças graças à sua capacidade de observar sem interpretar.

Já Robert Louis Stevenson (1850-1894) admirava a capacidade de crença da criança, vista por ele como infinitamente maior que a do adulto. As pesquisadoras Deborah Cogan Thacker e Jean Webb (2005) observam que, ao contrário do que parece, a literatura infantil ofereceu aos escritores a possibilidade do uso de uma linguagem que rejeitava o racional e o convencional. Por sua vez, Kimberley Reynolds (2007) destaca que a infância exerceu um apelo especial para os modernistas porque a lógica dos sonhos, da fantasia, da brincadeira e do imaginário, todos conceitos associados à infância, é vista como mais permeável e plástica do que a racionalidade atribuída à idade adulta, o que torna a infância um terreno ideal para a experimentação modernista na literatura (ROVAN, 2016).

Em nossa tese (2022), catalogamos uma gama de autores modernistas que, ainda que não tivessem publicado para crianças em vida, surgiram de alguma forma na cultura infantil e hoje fazem parte dela. A pesquisa nos mostrou que existem várias maneiras pelas quais o subsistema infantil incorpora obras de escritores modernistas e até mesmo suas biografias e ensaios. Descobrimos textos que foram originalmente criados apenas para serem compartilhados com familiares, mas foram publicados como livros ilustrados de literatura infantil após a morte do autor, como é o caso de *The Cat and the Devil*, de James Joyce; textos escritos especificamente para crianças, mas que foram rejeitados pelas editoras e publicados postumamente, como *To Do*, de Gertrude Stein; coletâneas temáticas com diversos autores, como é o caso de "He Wishes for the Cloths of Heaven", poema de W.B. Yeats que faz parte da coletânea *Barefoot book of classic poems*; coletâneas específicas para crianças, organizadas pelos próprios poetas, como *You Come Too*, de Robert Frost; coletâneas de poemas organizadas por terceiros após a morte do autor e destinadas ao público infantil, como *A Swing for Birches*, de Robert Frost; poemas transpostos para o formato de livro infantil ilustrado, como *Fern Hill*, de Dylan Thomas; adaptações e recortes de obras já destinadas ao público infantil, como os poemas de gatos de T.S. Eliot, incluindo o livro *Macavity*; biografias de personalidades contadas através do livro ilustrado para crianças (*A Pocket of Time: The Poetic Childhood of Elizabeth Bishop*), trabalhos críticos, como o posfácio de Auden no livro *The Golden Key*; e coletâneas de contos, como a coleção de textos folclóricos compilada por Yeats.

A presença mais heterogênea de modernistas na literatura e cultura infantil, como veremos a seguir, é a de Virginia Woolf.

Talvez a faceta menos conhecida da tão conhecida Adeline Virginia Woolf seja a de escritora de livros infantis. Por ocasião da visita de sua sobrinha, Ann Stephen, à casa da tia no campo, provavelmente no outono de 1924, Woolf rascunhou o conto “Nurse Lugton’s Golden Thimble”, título dado por Leonard Woolf por ocasião da descoberta do texto no hológrafo de *Mrs. Dalloway* (1925) e de sua preparação para publicação. Outra edição do texto, datilografada, foi descoberta anos depois, nos arquivos da Biblioteca do King’s College, intitulada pela própria escritora como “Nurse Lugton’s Curtain”.

Ambas as versões da história da babá Lugton foram publicadas postumamente. O rascunho nomeado por Leonard Woolf ganhou ilustrações de Duncan Grant, que assim como Virginia e Leonard Woolf era membro do Grupo de Bloomsbury, e foi publicado como livro infantil com ilustrações em 1966. Já a versão revisada por Virginia Woolf ganhou, em sua primeira (e única) edição inglesa, imagens da australiana Julie Vivas (1991) e foi publicada em 1991 como livro ilustrado de literatura infantil. Essa não é a única produção da escritora para crianças, que também inclui *The Widow and the Parrot* (1988), leitura recomendada às crianças portuguesas e, por essa razão, trata-se do país com mais edições da obra. Ademais, os últimos originais inéditos da escritora foram publicados há pouco dez anos pela editora da Biblioteca Britânica e conta com as parcerias de Woolf com seus sobrinhos Quentin e Julian Bell. Eles, filhos de sua irmã Vanessa Bell, eram responsáveis, em sua infância, pelo suplemento *Charleston*, que tinha circulação familiar na década de 1920.

A participação de Woolf como autora de literatura infantil e participante da cultura infantil, entretanto, não se encerra nestes exemplos. O romance *Flush* (1933) tem se tornado cada vez mais acessível aos leitores, sendo visto pelas editoras como um romance sem limite de idade; portanto, *crossover*. A edição mais recente do livro, lançada em Portugal e Espanha e ilustrada por Iratxe López de Munáin em 2021, utiliza imagens que não são meramente decorativas, mas que na verdade ampliam a narrativa e proporcionam novas possibilidades de interpretação ao leitor. Outra edição do livro, ilustrada por Katyuli Lloyd, foi lançada no Brasil em 2016, o que ajuda a legitimar ainda mais o trabalho da autora e expandir a base de leitores interessados no livro. Outro exemplo de reendereço é *Orlando* (1928), que foi adaptado em quadrinhos e incluído na obra *Les classiques de Patrique chroniques décalées des chefs-d'oeuvre de la littérature*, de 2019, na qual um grão de areia conta histórias de clássicos da literatura para seus leitores.

Virginia Woolf também teve sua vida retratada em livros

ilustrados, como é o caso de *Virginia Woolf: la escritora de lo invisible* (Espanha, 2008), que representa a escritora desde quando era uma criança tímida e observadora. O leitor a vê “pescando palavras” e, quando tem um espaço próprio para escrever, transforma-se em uma fada que passa metade do dia em sua torre, dando voz até mesmo às ondas do mar. Já a obra *Una Stanza Tutta per Me* (França, 2017) é narrada por Virgínia, que faz uma comparação entre a escritora e uma aranha, ambas responsáveis por tecer um fio. Ambas também precisam de um espaço só delas para exercer essa atividade e, no livro, aproveitam a companhia uma da outra. Outro exemplo é *Virginia Wolf* (2012), uma obra de tema fraturante que ficcionaliza a relação entre Virginia e sua irmã Vanessa. Nessa história, Virginia se transforma em um lobo e busca ficar sozinha, enquanto sua irmã tenta animá-la por meio da arte. O livro aborda a questão da depressão infantil e é destinado a jovens leitores.

Já no campo da literatura juvenil, a vida de Virginia Woolf e de sua família é transformada em histórias fictícias em vários, incluindo *Soldaten huilen niet* (Países Baixos, 2010) e *April is de Wreedste Maand* (Países Baixos, 2013), ambos escritos por Rindert Kromhout. Esses livros se concentram principalmente nos irmãos Quentin, Julian e, no segundo livro, Angelica. O primeiro volume retrata os doze anos que antecedem a morte de Julian na guerra, enquanto o segundo conta a história dos meninos procurando por sua tia desaparecida.

Como se pode observar, a participação de Woolf nesse sistema é vasta, não se restringe aos livros aqui mencionados, nem apenas àqueles escritos por ela. Para a realização deste trabalho, entretanto, escolhemos um dos textos infantis de autoria de Woolf, o conto da babá Lugton, em suas diversas publicações pelo mundo como livro ilustrado de literatura infantil. Nosso objetivo é associar seu texto as ilustrações de Julie Vivas (Inglaterra e Estados Unidos, 1991) (ilustrações que chegaram ao Brasil na tradução de Ruth Rocha), Flamina Siciliano (Itália, 1976), Victòria Tubau (Espanha, 2006) e por Napo (França, 1983). As edições anteriores a 1991 são traduções do conto “Nurse Lugton’s Golden Thimble” e, as demais, de “Nurse Lugton’s Curtain”.

NURSE LUGTON’S CURTAIN

ENQUANTO LIVRO DE LITERATURA INFANTIL ILUSTRADO

“Nurse Lugton’s Curtain” (a versão revisada) e “Nurse Lugton’s Golden Thimble” (a primeira versão, encontrada no holografo) percorrem, com poucas diferenças estilísticas, o mesmo enredo: a história se foca na babá Lugton, uma mulher que adormece ao costurar uma cortina para a janela

de visitas da senhora Gingham. Neste momento, tudo que há em seu pano azul ganha vida: os rios, a vegetação, a cidade e os animais que lá vivem: os elefantes, as girafas, os sapos, entre outros, que têm uma boa relação com os humanos. Na vida real, o narrador nos conta que a babá teria muito medo de qualquer um desses animais. A história termina com a mulher sendo despertada por uma grande mosca-varejeira. Com isso, todos os seres-vivos que habitam este universo “congelam”, isto é, voltam a ser estáticos e este rico mundo ressurgem como uma simples cortina.

Por aparecer nas coletâneas de contos completos de Virginia Woolf, o conto foi bastante traduzido para outros idiomas. Enquanto livro infantil, entretanto, a obra tem poucas edições. Em língua inglesa, por exemplo, cada versão dela tem apenas uma edição: aquela de 1966 ilustrada por Duncan Grant, que traz a primeira versão da história e a de 1991, ilustrada por Julie Vivas, que traz a versão revisada e intitulada pela autora. Algumas edições utilizam as ilustrações de Vivas, como é o caso da brasileira e da turca. Outras levam ilustrações originais, como é o caso de *La Cortinera de La Niñera Lugton*, obra publicada em 2015 na Argentina, pela editora Longseller e ilustrada por Flavia Fernández; *Le Rideau de Mrs. Lugton*, de 2021, edição francesa ilustrada por Magali Attiogbé, e também as edições búlgara (*Пердето на бавачката Лъгтън*, de 2019) e coreana (*벌자리/아울프 단편소설 전집*, de 2013). Também trazem ilustrações originais aquelas obras trabalhadas neste artigo e serão especificadas no parágrafo seguinte.

Devido à extensão deste trabalho e sua finalidade, optamos por trabalhar apenas com os livros que fazem parte do acervo da The International Youth Library - *Internationale Jugendbibliothek*. São eles: *Nurse Lugton's Curtain*, obra de 1991 publicada pela Gulliver Books, Harcourt Brace Jovanovich com ilustrações de Julie Vivas (1991); *It Ditale D'Oro*, obra de 1976 publicada pela Emme Edizioni, com tradução de Enzo Siciliano (1976) e ilustrações de Flaminia Siciliano (1976); *Le Dé en Or*, publicada em 1983 pela editora Fernand Nathan, com tradução de Frédéric Armei e ilustrações de Napo (1983); e *La Cortina de La Mainadera*, publicada em 2006 pela Editorial Eruïlla, que traz a tradução de Núria Font e ilustrações de Victòria Tubau (2006). Com exceção da edição da Eruïlla, as demais são traduções da versão ainda não finalizada do texto, descoberta no hológrafo de *Mrs. Dalloway*. Verificaremos, portanto, em que medida essas alterações trazem novo significado ao texto de Woolf.

Em consonância com Maria Nikolajeva e Carole Scott (2013), entendemos o livro ilustrado de literatura infantil como um artefato no qual palavras e imagens são, em conjunto, essenciais para a narrativa. Nele, portanto, a história é contada por meio da fusão de texto e ilustrações. Pode-se considerar, então, que este tipo de obra apresenta uma forma única de

contar histórias, na qual palavras e imagens trabalham juntas para criar uma narrativa completa. Essas obras podem ser vistas como uma ferramenta experimental para crianças e até para adultos que estudam literatura, uma vez que seu potencial é ilimitado, pois, para além de seu valor estético, podem ser utilizados para o desenvolvimento, de maneira lúdica, de habilidades em matemática, geografia, cultura ou história (MOEBIUS, 2022).

Teóricos acadêmicos estudaram a relação dinâmica entre palavras e imagens em livros ilustrados nos últimos 30 anos, reconhecendo a importância do design visual e a multiplicidade de significados oferecidos pelo gênero. Salisbury e Styles (2020) afirmam que estudiosos influentes no campo incluem Perry Nodelman e Margaret Meek, que escreveram livros seminais sobre o assunto. Nesse campo, enquanto alguns pesquisadores usaram várias metáforas para descrever a interação entre palavras e imagens, outros analisaram os aspectos estéticos dos livros ilustrados, incluindo formas, linhas e estilos de ilustração. Nesse contexto, William Moebius chamou a atenção para elementos de design e expressão, e Gunther Kress e Theo Van Leeuwen aplicaram uma análise semiótica detalhada aos livros ilustrados. Sylvia Pantaleo e Lawrence Sipe, por sua vez, consideraram o potencial de livros ilustrados sofisticados e como os jovens leitores reagem a eles. Margaret Mackey, por fim, analisou livros ilustrados pós-modernos, que exigem uma postura de leitura multi-construída e criam uma plasticidade mental em jovens leitores.

Para a discussão acerca do diálogo entre textos verbal e visual, foram escolhidos quatro momentos da obra de Woolf, *Nurse Lugton's Curtain*, e as diferentes maneiras pelas quais elas foram representadas: sua capa, o desfile das autoridades, o despertar dos animais e a babá enquanto parte do ecossistema. Embora entendamos a importância do design nos livros ilustrados de literatura infantil (SIPE, 2008; NIKOLAJEVA, 2016; KRESS e VAN LEEUWEN, 2006; MARTIN e SIMS, 2015), nosso enfoque será limitado às ilustrações.

DIVERSAS BABÁS, DIVERSAS ILUSTRAÇÕES

Escolhemos as capas dos volumes como primeiro elemento a ser analisado nestas quatro obras pois, em consonância com Lina Österlund e Annika Lindskog (2018), entendemos que elas desempenham um papel fundamental para atrair leitores e criar expectativas sobre o conteúdo do livro, além de refletirem a essência da história e seu público-alvo, do estilo do autor e do ilustrador. Essa junção de fatores visa atrair o leitor certo e transmitir a mensagem correta sobre o conteúdo do livro. Por isso, observamos qual “essência” é apresentada sob a ótica desses quatro

ilustradores. Ademais, conforme Meryl Dorey (2005), a capa pode fornecer pistas visuais sobre o tom e o conteúdo do livro, como humor, atmosfera e cenário. Portanto, é válido questionar qual atmosfera é apresentada nas ilustrações das capas. Por fim, em harmonia com Maria Nikolajeva (2015), acreditamos que a capa de um livro ilustrado possa refletir valores culturais e envolver seu contexto social e histórico. Ela também pode refletir os valores culturais e estéticos do autor, do ilustrador e da editora do livro. Então, perguntamo-nos como a capa pode ajudar a criar uma experiência cultural compartilhada para os leitores e de que maneira ela se torna parte da memória cultural deles.

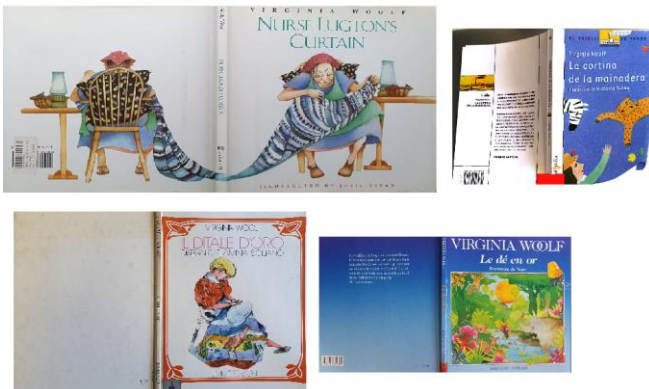


Figura 1: as capas da obra ilustradas por Vivas e Tubau (primeira fileira), Siciliano e Napo (segunda fileira).

Julie Vivas (1991) é uma ilustradora que ganhou reconhecimento nacional e internacional por suas ilustrações em *Possim Magic* e é conhecida por criar personagens emocionantes que conquistaram fãs ao longo de gerações de leitores. A capa de Vivas (1991) de *Nurse Lugton's Curtain* traz uma senhora de vestido azul, avental verde e lenços cobrindo seus cabelos escuros. Ela está sentada, com as costas apoiadas num travesseiro e observa o trabalho que tem feito com a cortina azul. A mulher, que usa óculos, olha para baixo, tem sobrancelhas finas e bochechas redondas. Ela está sentada numa cadeira de madeira. Do seu lado esquerdo há uma mesa, na qual podem ser avistados uma lamparina e um cesto com materiais de costura. O fundo é completamente branco, como se a babá vagasse pelo nada, embora seus pés, que vestem um sapato da cor marrom, pareçam presos ao chão. A cortina azul continua pela lombada e chega à quarta-capa, que exhibe a mesma cena, mas de um ponto de vista diferente: Lugton, agora, está de costas. Aberto o livro, capa e contracapa mostram a mesma mulher coexistindo no fundo branco.

Essa opção de Vivas (1991) traz a atmosfera onírica que perpassa todo o conto, no qual a mulher cria um universo, ainda que dele não possa usufruir. Nesse sentido, trata-se de uma brincadeira com o fazer artístico e mostra a pluralidade de perspectivas através das quais podemos existir no mundo dos sonhos.

A capa de *Il Ditale D'Oro*, por sua vez, também traz uma mulher existindo num fundo branco, ainda que emoldurada pela cor laranja. A Lugton nela representada, entretanto, em nada se parece com aquela ilustrada por Vivas (1991). Siciliano (1976) desenha uma mulher de cabelos loiros, adormecida, com óculos pendendo no nariz. Ela se veste como alguém da alta sociedade: tem chinelos delicados, veste mangas bufantes na cor laranja. A babá não parece mais ser uma senhora, mas uma jovem mulher. Sua cortina apresenta, em seu centro, um pássaro da cor marrom, de pernas compridas e aparência convidativa. Todo o resto do pano é bem vívido, brilhante: a cortina está, de fato, viva. O “nada” no qual ela está inserida não fornece pistas ao leitor quanto ao aspecto onírico do conto. Cabe à cortina fazê-lo por meio da representação de seu ecossistema, que é quem faz o verdadeiro convite ao leitor.

Por sua vez, a capa de *Le Dé en Or* ignora a existência de Lugton. Napo é um ilustrador francês conhecido por seus personagens lúdicos e paisagens surreais, pelos padrões e texturas intrincadas em suas ilustrações. A capa de *Le Dé en Or* traz uma cena emoldurada por um quadro branco, que dá lugar a uma capa e quarta-capa em tons de azul e branco. O quadro em questão traz diversos personagens: um tigre, uma girafa, um elefante, um cervo, entre outros, todos parcialmente escondidos por um ecossistema vivo, no qual os troncos das árvores têm a mesma cor verde de suas folhas (mais intensa nas árvores mais próximas) e plantas nas mais diversas cores, como roxo, azul, tons de rosa, entre outras. Nota-se que a moldura, à moda da cortina de Lugton, não aprisiona essa paisagem: as orelhas da girafa e algumas folhas das plantas invadem os tons de azul do restante da capa. Os animais estão felizes e em harmonia. Da babá, conseguimos ver apenas o dedal dourado do título e a linha, que parecem sobrepostos ao quadro e sua maior porcentagem está no espaço azul.

Enquanto os animais brincam consigo, as aves voam em direção ao sol. A ilustração de Napo (1983) reconhece a existência de um autor daquele quadro emoldurado, graças ao dedal e à agulha, ao mesmo tempo em que sugere que aquele ambiente pode mesclar-se ao real, representado pelas cores azul e branca. Nesse caso, o onírico mescla-se ao fantástico, como se, ao transbordar daquela imagem, o ecossistema torne colorido o que é frio e estático e, ao fazê-lo, transporta infinitas possibilidades vistas no quadro deste livro infantil, cujo título faz referência apenas ao dedal que, no texto de Virginia Woolf, transforma-se no sol que ilumina Millamarchmantopolis.

La Cortina de La Mainadera (2006), por sua vez, insere a babá diretamente em sua criação: ela e a cortina, majoritariamente azul, ocupam o mesmo espaço. Destacam-se no azul as flores (uma alaranjada e outra amarela, a zebra e o felino pintado com quem a personagem interage). Lugton veste um chapéu marrom, com uma fita verde e uma flor vermelha, os cabelos pretos assemelham-se aos de uma jovem mulher. Ela está vestida na cor verde, com um babador na cor branca, seus cílios são bem demarcados e tem sardas. Ao contrário das demais, essa jovem babá coexiste com sua criação e nela tem uma vivência com os animais que descaracteriza o texto verbal, apresentando uma nova possibilidade: no sonho, tudo é possível. Apresenta-se, portanto, uma atmosfera de encantamento da mulher com os animais e vice-versa, caracterizada por paridade e amizade. Victória Tubau (2006), a ilustradora responsável, é uma artista e designer gráfica espanhola que frequentemente incorpora elementos da natureza e da fantasia em suas ilustrações.

O próximo item a ser observado são as caracterizações dos personagens, devido à importância de seu papel na transmissão de emoções e como conversam com seu leitor. Sua expressividade, de acordo com Dalton e Wrenn (2013), fornece sinais emocionais importantes a seus leitores. Para os estudiosos, as formas dos rostos, olhos e bocas dos personagens podem transmitir uma ampla gama de emoções, incluindo felicidade, tristeza, raiva e medo, e podem ajudar os jovens leitores a entender melhor as emoções e motivações dos personagens da história. Além disso, as formas dos personagens também podem contribuir para a estética geral e o estilo do livro ilustrado, o que pode impactar o envolvimento e o prazer dos jovens leitores com a história. Conforme observado por Kuhlthau e Yearta (2004), “os componentes visuais dos livros ilustrados, incluindo as formas e estilos dos personagens, podem contribuir para o senso de envolvimento da criança com a história e seu prazer geral com o livro³” (p. 56).

³ "The visual components of picturebooks, including the shapes and styles of characters, can contribute to a child's sense of engagement with the story and their overall enjoyment of the book".



Figura 2: a passagem da Rainha. Primeira fileira: Vivas e Tubau. Segunda: Siciliano e Napo.

As pessoas de Millamarchmantopolis são representadas de maneiras diferentes pelos ilustradores. A indicação narrativa de Woolf afirma que, ao atravessarem a ponte, os moradores alimentam os animais e, em seguida, lista quem passou por essa construção: a Rainha em seu palanquim, o general do exército, o Primeiro-ministro, o almirante e o carrasco. Vivas (1991) interpreta essa lista como um desfile carnavalesco: seu general, um homem negro, interage com um macaco enquanto, junto com outro folião, carrega a Rainha do carnaval num palanquim de estrutura simples. Seu cetro é, na verdade, formado por penas coloridas. Outra folião tem sua roupa feita de fitas de diversas cores. Ela está de mãos dadas com o almirante, que vestia uma calça azul colada, enfeitada por tiras da cor branca. Todos os personagens têm rostos redondos, olhos redondos que interagem uns com os outros, como se aprovasse o desfile. Eles se divertem e são levados por um carrasco que, com exceção da máscara preta, veste-se em tons de verde. A essência da imagem é alegre e sua atmosfera é sedutora.

A interpretação de Vivas (1991) provê outros tons ao texto de Woolf e isso a difere dos olhares dos demais ilustradores. Tubau (2006) representa esses personagens como figuras típicas do universo inglês, com suas vestes formais e certa distância, como se respeitasse a hierarquia da sequência narrada no texto verbal. Eles não são vistos interagindo com os animais. Quando isso acontece, Tubau (2006) apresenta, por exemplo, um trabalhador de uma panificadora. Eles não têm boca, outros não têm nem olhos, nem nariz. São mantidas as formalidades do costume de pessoas que, neste caso, são distantes dos animais e dos demais habitantes do burgo. Essa falta de expressividade culmina numa atmosfera fria e estática, bastante formal.

Na obra ilustrada por Napo (1983), as pessoas atravessam a ponte em segundo plano. Tratam-se de cidadãos comuns, que são observados com curiosidade e alegria pelos animais, como se pode depreender pelo formato de suas bocas e olhos. Este momento não é retratado por Siciliano (1976) na edição italiana da obra. Vemos apenas uma pessoa na ponte, com vestes e traços orientais, novamente expandido o significado do texto verbal.



Figura 3: os animais despertam. Na primeira fileira: Vivas e Tubau. Na segunda: Siciliano e Napo.

Por sua vez, os animais também ganham contornos expressivos distintos. Vejamos o excerto “então os bichos começaram a mover-se. Primeiro foram o elefante e a zebra; depois, a girafa e o tigre; em seguida o avestruz, o mandril, doze marmotas, um bando de mangustos; os pinguins e os pelicanos vinham aos pulinhos, cutucando-se uns aos outros” (s/d). Em Vivas (1991), esses animais mantêm suas características animais; entretanto, por sua posição corporal, observa-se o entrosamento e a amizade proveniente da situação na qual se encontram. São bem diferentes, portanto, daqueles representados por Napo (1983), que saem de seu esconderijo, a alta vegetação da floresta, têm olhos grandes e bocas que remetem a um sorriso humano: estão felizes por estarem libertos e entre amigos. Neste momento da obra, observa-se, na ilustração de Napo (1983), em segundo plano, um navio e uma casa ao fundo, na cor preta, mostrando que ainda há uma divisão entre ser humano e animal, apesar da sintonia entre as criaturas entre si.

Em Tubau (2006), por outro lado, os animais aparecem enfileirados. Só interagem entre si aqueles da mesma espécie. Alguns têm comportamentos humanos: a girafa sorri, o macaco acena. Já em Siciliano (1976), os animais e a mulher encontram-se no mesmo ambiente e, portanto, compartilham, neste momento, o mesmo universo. O fundo branco reitera a atmosfera onírica do texto. Na imagem, um macaco observa a mulher, que

dorme profundamente, com seus óculos repousando na ponta de seu nariz. Ela flutua na imagem, enquanto o animal parece fixo no fundo branco: suas posições, portanto, se invertem.

De acordo com a pesquisa realizada por Vaidya (2016), “as formas dos rostos, olhos e boca dos personagens podem influenciar a forma como uma criança entende as emoções e motivações do personagem⁴” (p. 45). As formas arredondadas, em particular, estão associadas a emoções positivas, como felicidade e contentamento, enquanto as formas pontiagudas ou angulares estão associadas a emoções negativas, como raiva e medo. Além disso, dizem Dalton e Wrenn (2013) as formas dos personagens também podem transmitir traços de personalidade e outras informações narrativas. Por exemplo, personagens com olhos grandes e expressivos podem ser vistos como mais inocentes ou vulneráveis, enquanto personagens com olhos estreitos ou semicerrados podem ser vistos como mais astutos.

Vamos então, ao nosso último item de estudo: a representação da babá enquanto parte daquele universo no qual ela está inserida. Segundo o narrador do texto de Woolf, Lugton funde-se, aos olhos dos animais e dos seres humanos de Millamarchmantopolis, à sua criação. Sobre eles “o dedal dourado de Tia Bá⁵ brilhava [...] como o Sol; e quando Tia Bá roncava, os bichos ouviam o vento rangendo através da floresta” (s/d). Os habitantes do burgo viam a babá como uma feiticeira: “sua face parecia a encosta de uma montanha, com grandes precipícios e avalanches. E nas falhas da montanha estavam seus olhos, seus cabelos, seu nariz e seus dentes” (s/d).



Figura 4: babá-ogra. Primeira fileira: Vivas e Tubau. Segunda: Siciliano e Napo.

⁴ "The shapes of the characters' faces, eyes, and mouth can influence how a child understands the character's emotions and motivations".

⁵ Nome da protagonista na tradução de Ruth Rocha.

Julie Vivas (1991) retrata este momento de maneira bastante particular, mostrando a fusão da mulher-artista com o mundo-arte. Lugton dorme com os lábios semiabertos, alguns de seus dentes inferiores estão à mostra. Seu rosto ganha contornos que ora parecem íngremes e abruptos, ora parecem mais suaves e graduais. Seu pescoço ganha diversas inclinações, com áreas cobertas de árvores ou áreas de vegetação mais rala e árida. Assim como uma montanha, há cumes, encostas e, nos vales, concentra-se o burgo de Millamarchmantopolis e lá estão, alimentando-se, os animais. Portanto, pode-se dizer, que, aos olhos de Vivas (1991), a babá transforma-se em contornos montanhosos com suas elevações e depressões, tornando-se parte vital do ecossistema.

Já pela ótica de Flaminia Siciliano (1976), a babá é uma bela mãe-terra, cujos cabelos enrolados deixam de ser montanhas e tornam-se todo o cenário pelo qual os animais percorrem. Como se sabe, a simbologia da mãe-terra é uma representação antiga e poderosa da Terra como um ser vivo e consciente, na qual a mãe-terra é vista como uma figura feminina que representa a fertilidade, a regeneração, a cura e a proteção da Terra e de seus habitantes. A imagem mostra que somente o rosto de Lugton permanece humano, ainda que suas feições não estejam completas: seus olhos, por exemplo, não têm íris, nem pupilas. Para além de seu rosto e cabelos, todo o resto já se metamorfoseou em chão: terra e vegetação para a existência daqueles animais. Nenhum deles a contempla, como se estivessem acostumados à existência daquela entidade que os observa. A simbologia da mãe-terra enfatiza a interconexão e interdependência de todos os seres vivos, o que justificaria essa harmonia que, se por um lado, descaracteriza o conto de Woolf, por outro, apresenta uma nova possibilidade de leitura, na qual a mulher convive em paz com sua criação, tornando-se observadora dela, contemplando-a.

Napo (1983), por outro lado, entende a narração de Woolf como representativa de uma crença, ou seja, uma superstição popular dos habitantes do burgo. Enquanto em suas outras imagens a babá é representada como uma adorável senhora; nesta ela adquire contornos típicos de uma bruxa: o nariz grande e com uma verruga na ponta, os cabelos esvoaçados, as unhas pontudas na cor vermelha. Nesta ilustração, a babá faz parte de um mundo externo, com um céu rosado, mas seu contorno é duplicado, como se ela mesma fosse aquele outro universo. Suas mãos puxam o mundo habitado pelos animais como se não passasse de uma simples cortina. Eles, por outro lado, a encararam assustados e agrupam-se do lado inferior esquerdo da página: a girafa, o elefante, o flamingo, e outras, como a ave dodô, popularmente conhecida, apesar de sua extinção, graças aos livros de *Alice*, de Lewis Carroll. Os olhos apertados de Lugton são aterrorizantes e mostram

que não há nada que possa escapar-lhe: aquele universo é seu e ela, onisciente e poderosa.

Victória Tubau (2006), por outro lado, leva ao pé da letra o trecho “das janelas de suas casas, bem acima da aldeia, os homens e as mulherzinhas podiam ver Tia Bá”. Em sua ilustração, os leitores olham através da janela marrom-escura de uma casa. A cortina alaranjada se acumula do lado esquerdo da imagem, permitindo que se observe a babá num sono profundo: a mulher dorme de boca aberta, olhos bastante cerrados. Seu nariz pontiagudo está em destaque.

Lugton adormece ao fazer uma cortina. De acordo com Deborah Parsons (2002), o uso do tricô por Woolf em seus romances e ensaios reflete seu interesse no trabalho feminino e na esfera doméstica. A estudiosa explica que a escritora via o tricô como uma atividade potencialmente subversiva para as mulheres se expressarem criativamente dentro dos limites da esfera doméstica. Da mesma forma, Patricia Moran (1994) argumenta que a imagem das mulheres tricotando, em Woolf, representa a tensão entre tradição e modernidade e, embora o tricô esteja associado a papéis femininos tradicionais, também pode ser visto como um meio de auto-expressão e liberdade criativa. Além disso, Jane Marcus (1993) sugere que o tricô representa uma forma de controlar o tempo e preservar a memória nas obras de Woolf.

Em “Nurse Lugton’s Curtain”, o tricô traz outra faceta da metáfora de Woolf: o trabalho artístico feminino, ainda que seja rico em potencialidades (na vida real, a babá teria medo de um simples besouro), não é usufruído pela mulher. Por mais rico que o mundo de Lugton seja, a babá não consegue gozar dele, nem tomá-lo para si. Ela o movimenta: ele existe a partir dela e, ainda assim, ela não consegue ver-se dona de seu próprio produto: no mundo real, a cortina está sendo feita para alguém; no mundo onírico, os habitantes deste novo universo só existem quando sua criadora está alheia a esta situação. Ele é, portanto, inconsciente.

Woolf viu o tricô como metáfora que desafia os papéis tradicionais de gênero e defende a expressão criativa das mulheres na esfera doméstica. As diferentes ilustrações exploradas expandem essa metáfora de maneiras diferentes. Em Vivas (1991), a babá Lugton é a mulher-montanha cujas deformidades, picos e cumes se doam ao próprio universo criado por ela; em Siciliano (1976), a protagonista é a mulher-mãe Terra, um ser mitológico onisciente e onipresente; em Napo (1983), a simpática senhora torna-se, aos olhos da população, a mulher-bruxa, capaz de congelar a todos com seu feitiço; e em Tubau (2006), Lugton é alheia ao próprio mundo, sendo observada pelos demais, inconsciente portanto de como a veem e do que ela representa. Dessa forma, podemos dizer que cada imagem reinterpreta o texto de Woolf e provê a ele novos significados, ora aproximando a personagem a

mitos femininos, ora enfatizando o quão alheia ela é de seus dons e capacidade artísticos.

CONCLUSÃO

Este texto mostrou que, apesar de o Modernismo literário e a Era de Ouro da literatura infantil serem influenciados pelas mesmas circunstâncias históricas no século XX, muitos estudiosos consideram os dois campos como diametralmente opostos. Jacqueline Rose (1994), por exemplo, argumenta que houve uma relativa ausência de experimentação modernista em livros infantis porque seu público-alvo, as crianças, precisavam de regulação da forma narrativa e não acompanhariam os experimentos estéticos promovidos pelos modernistas. Para essa pesquisadora, esse distanciamento vai além da ideia de que o texto modernista era muito difícil e perturbador para ser assimilado por uma criança e está relacionado a uma ideia de literatura como um bastião contra a degradação cultural. Rose (1994) observa que havia, no século XX, uma crescente demanda pela preservação das técnicas tradicionais de escrita nos livros infantis e afirma que isso se deveu ao colapso dessas técnicas no modernismo.

Isso não quer dizer que não havia interesse dos modernistas por esse subsistema literário e nem que eles não façam parte da cultura infantil na contemporaneidade. Virginia Woolf, escritora britânica do século XX, foi também autora de livros infantis, embora essa faceta seja pouco conhecida. "Nurse Lugton's Golden Thimble" (depois, "Curtain") e "The Widow and the Parrot" foram histórias escritas pela autora e publicadas postumamente. Outros trabalhos de Woolf também foram adaptados para diferentes formatos e países, incluindo o romance *Flush* (1933), em edição ilustrada por Katyuli Lloyd e a adaptação em quadrinhos de *Orlando* (1928). A vida e obra de Woolf foram retratadas em vários livros infantis, como *Virginia Woolf: la Escritora de lo Invisible, Una Stanza Tutta per Me* e *Virginia Wolf*, que aborda questões de saúde mental. A publicação desses livros expandiu a base de leitores interessados na obra de Woolf.

Este trabalho analisou *Nurse Lugton's Curtain*, que conta a história de uma babá que adormece enquanto costura uma cortina para a janela da sala de visitas da Sra. Gingham. Quando ela adormece, tudo que há no pano azul ganha vida. Discutimos as diversas edições, em diferentes idiomas, destacando as ilustrações originais de quatro diferentes artistas: Julie Vivas (1991), Flaminia Siciliano (1976), Napo (1983) e Victòria Tubau (2006). Essa análise comparativa nos mostrou que o livro ilustrado de literatura infantil é um artefato no qual palavras e imagens são essenciais para a narrativa, uma vez que a história é contada pela fusão de texto e ilustrações.

Esta contribuição permitiu verificar em que medida as diferentes versões do texto trazem novos significados e nos mostrou que até mesmo a metáfora da costura, utilizada por Woolf como uma maneira de a mulher exercer sua criatividade na esfera doméstica, é ampliada por esses artistas e ganha novos contornos, alguns deles até mesmo mitológicos.

Resta lembrar que o campo de trabalho sobre as relações entre o modernismo e a literatura infantil ainda é muito incipiente e há muito a se fazer. Neste contexto, possíveis tópicos de pesquisa, então, incluem: literatura infantil do período modernista; a influência da literatura infantil no modernismo; ressonâncias formais entre a literatura modernista infantil e adulta; autores ou ilustradores modernistas de escrita cruzada ou dupla audiência; o sujeito criança nos textos modernistas; a literatura infantil e a nação moderna; a influência da arte modernista na literatura infantil; e tecnologia e produção do livro infantil modernista (WESTMAN, 2007).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à The International Youth Library - Internationale Jugendbibliothek, pela bolsa de estudos que nos foi concedida.

REFERÊNCIAS

WOOLF, V. *La Cortina de La Mainadera*. Barcelona: Editorial Cruilla, 2006

WOOLF, V. *Le Dé en Or*. s/c: Fernand Nathan, 1983.

WOOLF, V. *Nurse Lugton's Curtain*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.

DEMAIS OBRAS:

CARPENTER, Humphrey. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. London: Faber & Faber, 2012.

DALTON, B.; WRENN, S. Picture books as an aid to teaching emotions to young children. *Early Childhood Education Journal*, v. 41, n. 1, p. 73-81, 2013.

DOREY, M. Judging a book by its cover: Picturebook covers and content. *Children's Literature in Education*, v. 36, n. 2, p. 105-119, 2005.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge, 2006.

KUHLTHAU, C. C.; YEARTA, S. K. Picture books for young children: A conceptual framework. *The Reading Teacher*, v. 58, n. 1, p. 56-66, 2004.

MARCUS, J. The Time of Knitting in Virginia Woolf's 'To the Lighthouse'. In: HENKLE, D. (Ed.). *Virginia Woolf: Emerging Perspectives: Selected Papers from the Third Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace University Press, 1993. p. 188-195.

MARTIN, M. L.; SIMS, L. *Design elements in picturebooks: Understanding visual texts*. Routledge, 2015.

MOEBIUS, William. Picture book. In: NEL, Philip; PAUL, Lissa; CHRISTENSEN, Nina. *Keywords for Children's Literature*. New York: New York University Press, 2021. p. 129-132.

MORAN, P. The Metaphor of Knitting in Virginia Woolf's 'To the Lighthouse'. *Twentieth Century Literature*, [S.l.], v. 30, n. 1, p. 74-88, 1984.

NIKOLAJEVA, M. Aesthetic and cultural functions of picturebook covers. *Children's Literature in Education*, v. 46, n. 1, p. 84-96, 2015.

NIKOLAJEVA, M. *Picturebooks: Beyond the Borders of Art, Narrative and Culture*. Routledge, 2016.

NIKOLAJEVA, Maria; Scott, Carole. *How Picturebooks Work*. London: Routledge, 2013.

ÖSTERLUND, L.; LINDSKOG, A. The role of covers in picturebooks: Visual and material aspects. *Barnboken-Journal of Children's Literature Research*, v. 41, p. 1-16, 2018.

PARSONS, D. Virginia Woolf, Women's Work, and the Knitting of Fiction. *Woolf Studies Annual*, [S.l.], v. 8, n. 1, p. 1-21, 2002.

REYNOLDS, Kimberley. *Children's Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

REYNOLDS, Kimberley. *Radical Children's Literature*. New York: Springer, 2007.

Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1994.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Children's Picturebooks Second Edition: The Art of Visual Storytelling*. London: Hachette UK, 2020.

SIPE, L. Picturebook design: Visual and verbal literacy. *Journal of Visual Literacy*, v. 28, n. 1, p. 23-35, 2008.

THACKER, Deborah Cogan; Webb, Jean. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. New York: Routledge, 2005.

VAIDYA, N. The role of facial expressions and character shapes in picturebooks. *Journal of Children's Literature*, v. 42, n. 2, p. 45-54, 2016.

Data de recebimento: 10 jul. 2022

Data de aprovação: 10 set. 2022