

BNP

A OBRA E OS LEGADOS DE BEATRIX POTTER

A obra e os legados de Beatrix Potter

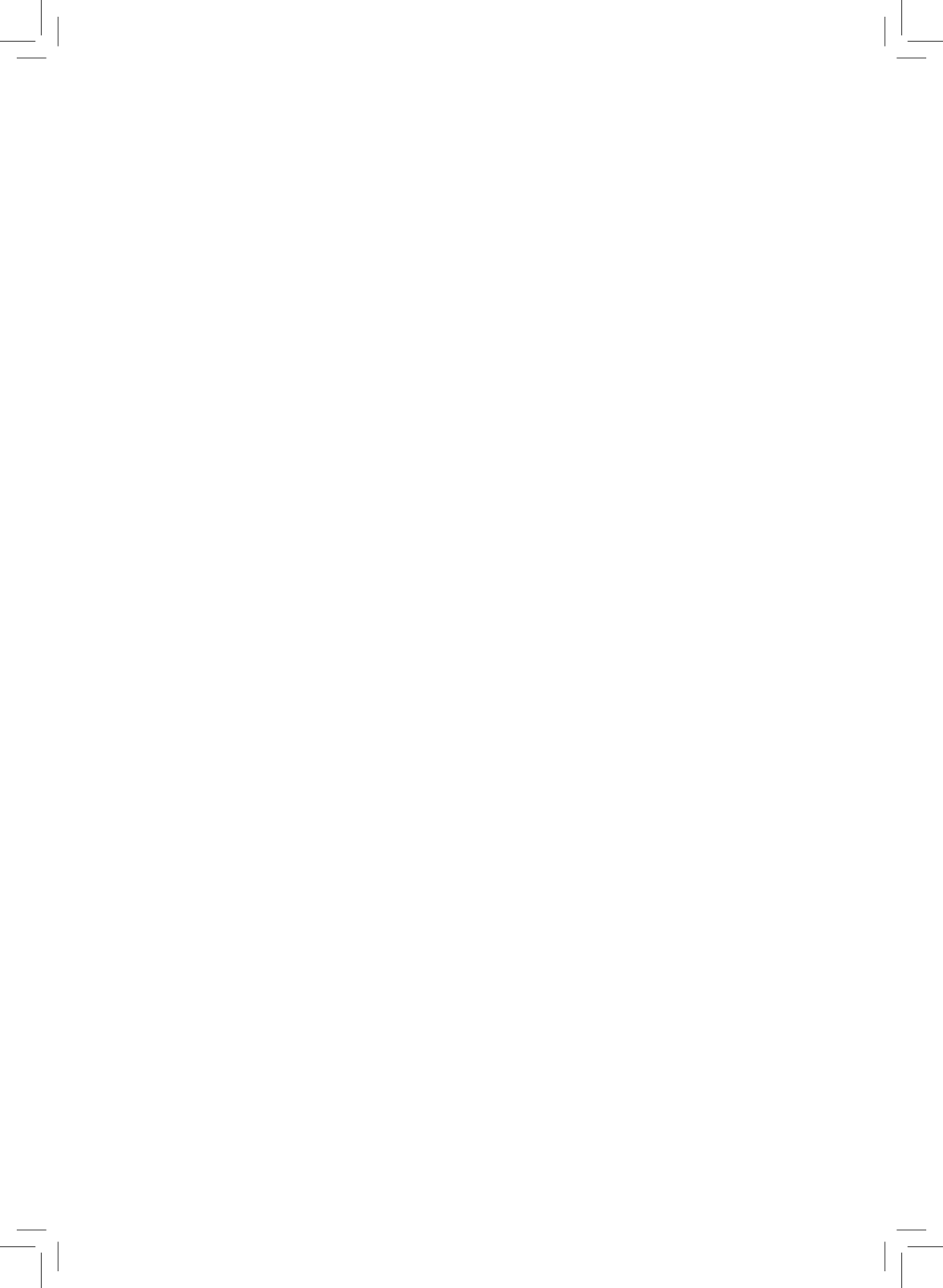


BNP
BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL

ISBN 978-972-565-585-6

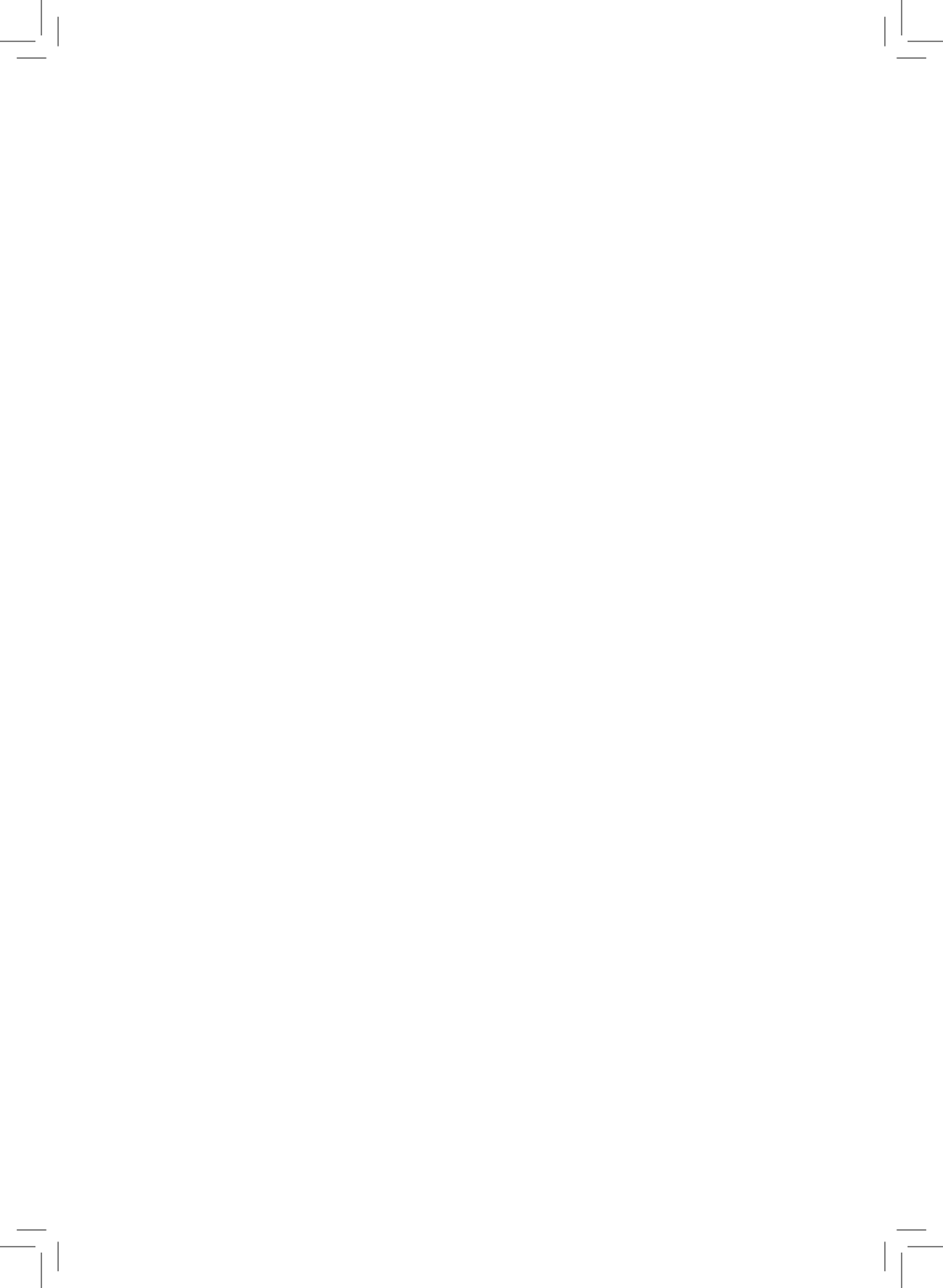


9 789725 655856





A obra e os legados de Beatrix Potter



A obra e os legados de Beatrix Potter

BNP
BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL

Lisboa 2016

**A obra e os legados de
Beatrix Potter**

COORDENAÇÃO

Rogério Miguel Puga

PESQUISA E CATALOGAÇÃO

Manuela Rêgo

CAPA

The tale of Peter Rabbit. 1901

DESIGN

TVM Designers

PRÉ-IMPRESSÃO

Serviço de Atividades Culturais

**BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL
CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO**

A obra e os legados de Beatrix Potter / coord.
Rogério Miguel Puga. – Lisboa : Biblioteca
Nacional de Portugal, 2016. – 79 p. : il.
Livro eletrónico.

ISBN 978-972-565-585-6

CDU 821.111Potter, Beatrix.09(042)

AGRADECIMENTOS

A Biblioteca Nacional de Portugal agradece a
colaboração de Rogério Miguel Puga.

Apoio



Introdução

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

9

De *Peter Rabbit* a Top Hill Farm:
o imaginário e o legado de Beatrix Potter

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

11

Catálogo

Obras de Beatrix Potter nas coleções da BNP

71

Traduções

71

Adaptações

77

Sobre Beatrix Potter

78

Índice Onomástico

79



Introdução

Em 2016 celebramos o 150.º aniversário do nascimento de Beatrix Potter (1866-1943), autora de cerca de 30 livros, na sua maioria obras para crianças, que ela própria ilustrou e que foram traduzidas para inúmeras línguas. Para assinalar a efeméride, o CETAPS (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), em cooperação com Biblioteca Nacional de Portugal, com o Liter21: Grupo de Investigación, da Universidade de Santiago de Compostela, e com a Elos: Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e x/Juvenil organizam, a 14 de outubro, um congresso de um dia na Biblioteca Nacional de Portugal, que terá em exibição, entre 7 e 20 de outubro, a mostra de traduções portuguesas de obras da autora-ilustradora que este catálogo acompanha.

Como é sabido, Beatrix Potter criou, através dos seus textos e ilustrações, personagens «rurais» que todos conhecemos, como Pedrito, o Coelho (*The Tale of Peter Rabbit*, 1901). O seu interesse pelas ciências naturais e pela conservação da natureza caracteriza a sua atividade ao longo da vida, a sua obra literária e artística e o seu legado no Lake District, que contribuiu para conservar a paisagem dessa mesma zona inglesa, como veremos no estudo que se segue, e que pretende ser uma apresentação sumária e representativa das temáticas e interpretações da obra de Potter, bem como do debate em torno do imaginário e do legado ecológico, cultural e histórico de Potter. São esses contributos que homenageamos com a exposição e com o congresso de um dia dedicados às suas vida e obra.

Lisboa, 01 de setembro de 2016

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

CETAPS (FCSH/NOVA)



De *Peter Rabbit* a Top Hill Farm o imaginário e o legado de Beatrix Potter

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

CETAPS (FCSH/NOVA)

O presente texto introdutório do catálogo da exposição organizada pela Biblioteca Nacional de Portugal sobre as traduções de obras de Beatrix Potter (1866-1943) em Portugal tem como objetivo apresentar alguns dados biobibliográficos sobre a autora, bem como algumas ideias em torno do seu legado eco-histórico, científico, literário e artístico, fornecendo, no final, uma bibliografia representativa dos estudos sobre a vida e obra da artista, cujas histórias são povoadas sobretudo por animais antropomorfizados e encenam emoções, medos, sensações e pulsões das naturezas animal e humana. Por essa mesma razão, a obra de Potter será um objeto de estudo privilegiado (nomeadamente no que diz respeito à representação literária personificada dos animais enquanto metáforas) quer para os Estudos sobre Animais (Animal Studies) e para os Estudos sobre a Relação entre Humanos e Animais (Human-Animal Studies), que conquistam cada vez mais terreno, quer ainda como estudo de caso no âmbito do desenho (científico) de natureza.

O interesse académico pela obra da autora tem sido cada vez maior desde os anos 80 do século passado, e as celebrações dos 100 anos do lançamento de *Peter Rabbit*, o famoso coelho de casaco azul, em 2002 (com a publicação de *Beatrix Potter's Peter Rabbit: A Children's Classic at 100*) e, este ano, dos 150 anos do nascimento de Potter, intensificam obviamente esse interesse. Aliás, em Portugal, a tradução dos *Contos Completos*, de Beatrix Potter, será publicada, em quatro volumes, pela editora PIM! A crítica literária afasta-se gradualmente de opiniões como a de Goldthwaite (1996: 220, 289-290), que, em 1996, afirmava que as leitoras das obras «sentimentais» e «insípidas» de Potter eram sobretudo «avozinhas» e «tias solteiras». Simultaneamente, esse autor (292) considera que a artista foi uma inovadora «tradutor of folclore» que, como sabemos, recontou, para além das suas

tales, marcadas pela inevitável intertextualidade¹, contos tradicionais como «Barba Azul», «Cinderela», «Bela Adormecida» e «Capuchinho Vermelho», publicados por Charles Perrault (1628-1703) em *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités: Contes de ma Mère l'Oye* (1697; traduzidos na Grã Bretanha, por Robert Samber, em 1729, como *Stories, or Tales of Past Time*), enquanto Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Baroness d'Aulnoy (ca 1650-1705), publicara *Les Contes des Fées* (1697) e *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode* (1698). Mas se Potter se inspirou em fantasiosos mundos (im)possíveis anteriores, num interessante exercício dialógico, também lega mundos a outros artistas, como Maurice Sendak, que utilizou obras dela ao ilustrar *The Big Green Book* (1962), de Robert Graves. Detenhamo-nos, então, na vida e na obra de Helen Beatrix Potter e celebremos, através do seu legado ecológico (conservacionista), literário e histórico, o 150.º aniversário do seu nascimento, apresentando algumas das temáticas mais representativas da sua extensa obra e as (re)leituras que dela têm sido feitas por estudiosos até à atualidade, inclusive a que levamos também a cabo, no âmbito deste projeto editorial.

Beatrix Potter: alguns dados biobliográficos



Helen Beatrix Potter nasceu a 28 de julho de 1866, filha de Helen Leech Potter (1839-1932) e de Rupert William Potter (1832-1914), em West Brompton, Londres, e tornar-se-ia uma das mais famosas escritoras britânicas de obras para crianças. O seu primeiro e mais conhecido livro, *The Tale of Peter Rabbit*, foi rejeitado mais de seis vezes e é publicado pela autora (250 exemplares, a preto e

- 1 A propósito do fenómeno da intertextualidade, recordemos Bakhtin (2000: 3-40) quando afirma que a analogia da palavra com o mundo social torna qualquer texto dialógico através das relações estabelecidas com discursos anteriores e posteriores, ideia desenvolvida por Kristeva (1980: 36) ao defender que o texto se constrói com base num discurso social e cultural preexistente com o qual se relaciona. Também na obra de Potter se dá «a permutation of texts [...], several utterances, taken from other texts, [which] intersect [...] one another» (consulte-se também Lodge (1984: 279; 1981: 3-4)).

branco), em dezembro de 1901, a tempo do Natal, e em outubro do ano seguinte, a cores, pela editora Frederick Warne (8 mil exemplares). O livro nunca esteve fora de circulação. Inicialmente, a editora recusa a obra, mas um ano depois publica-a para se impor no mercado de livros de pequeno formato para crianças, por sugestão do ilustrador de livros infantis Leonard Leslie Brooke (1862-1940). Logo em 1903, Potter criou *merchandising* alusivo à obra, nomeadamente um boneco de peluche de Peter, cujo *copyright* registou de imediato no Patent Office; daí que o famoso coelho seja a mais antiga personagem literária registada². Em 1904, a autora criou o jogo de tabuleiro *The Game of Peter Rabbit*, que viria a ser comercializado, treze anos mais tarde, pela sua editora, juntamente com livros para colorir, papel de parede (1910), lenços de mão (1918) e outros produtos.

Apesar de não ter frequentado qualquer escola, Beatrix foi educada, em relativo isolamento, por uma professora, Miss Cameron, e por várias governantas, nomeadamente Annie Carter Moore (ao serviço dos Potter entre 1883 e 1885), a cujos oito filhos a autora dedicaria muitas das suas histórias. *Peter Rabbit*, *Squirrel Nutkin* e *Jeremy Fisher* começam, aliás, como cartas ilustradas, respetivamente, para o (então doente) filho de Annie Moore, Noel, em 1893, e para Eric Moore (1893), entre outras obras escritas com crianças específicas em mente no formato de cartas ilustradas (*picture letters*, *miniature letters*) que foram editadas e estudadas por Taylor (POTTER 1994). Potter era uma ávida escritora de cartas que ilustrava com desenhos, dedicando mais de metade dos seus livros a crianças. Por exemplo, *Mrs. Tiggy-Winkle* é dedicada a uma sua jovem amiga, Lucy Carr, que partilha o nome com a protagonista dessa narrativa (Lucie).



Aos 14 anos, a adolescente Beatrix começa um diário em código, que redige entre 1881 e 1897, e que apenas seria decodificado em 1958 e publicado, por Leslie Linder, em 1966. Esse texto diarístico contempla, sobre-

2 Em 1910, Potter regista o boneco de Jemima Puddle-duck no Patent Office.

tudo, comentários e desabaços quer sobre a observação da natureza, à semelhança, por exemplo, do diário de Edith Holden (*The country diary of an Edwardian lady*, 1906, publicado em 1977), quer sobre episódios e assuntos familiares, viagens, visitas, exposições de arte e o seu próprio trabalho artístico. Relativamente à infância isolada e controlada, bem como à educação vitoriana da diarista, Taylor (1988: 17-19) afirma:

[...] much has been written about the strictness of her childhood, but the Potters were no more overbearing than any other middle-class parents of the time. Children were seen and not heard; they were looked after almost exclusively by their nannies and governesses and were brought downstairs to see their parents only on special occasions or to say goodnight.

Potter desenha os seus animais de estimação – como os seus coelhos Benjamin Bouncer e Peter Piper – atividade que pratica na companhia do irmão mais novo, Walter Bertram (1872-1918), revelando, desde cedo, um fascínio pelo mundo natural que viria a incorporar nos seus textos verbais e visuais, mundos (im)possíveis que veiculam uma certa noção de *Englishness* rural (construção) vitoriana e eduardiana. Tal como Taylor (1987: 14) explica, Beatrix e o irmão «closely observed the behaviour of their pets, recording their measurements, noting their characteristics, even boiling them when they died so they could study their skeletons». Quando o irmão é enviado para uma *boarding school*, em 1883, Beatrix torna-se solitária, estudando em casa, onde tem aulas de desenho. O artista pré-rafaelita Sir John Everett Millais, amigo da família, dir-lhe-ia: «Plenty of people can draw, but you [...] have observation» (POTTER 1966: 418). Para desenhar flores, a artista recorreu a *British Wild Flowers*, de John E. Sowerby, e aos manuais de desenho de Vere Foster, confessando, no seu diário, a pulsão da criação artística, nomeadamente do desenho: «drawing, painting, modeling, the irresistible desire to copy and beautiful object which strikes the eye. Why cannot one be content to look at it? I cannot rest, I must draw» (POTTER 1966: 106). A qualidade dos seus desenhos ‘naturalistas’ foi reconhecida, em 1967, pelo micologista W. P. J. Findlay ao utilizar as aguarelas dela para ilustrar o seu estudo *Wayside and Woodland Fungi*. Desde cedo, amigos e familiares convenceram a artista a tentar publicar os seus desenhos, e, em 1890, ela

terá enviado alguns deles à editora Hildesheimer & Faulkner³, que lhe pagou seis libras e agradeceu, por carta, ‘ao ilustrador’ (VRIENDS 2015: 5), o que revela até que ponto o mercado editorial era um universo patriarcal. Por outro lado, como demonstra Vriends (2015), Potter constrói também uma elaborada ‘postura’ (discursiva e não discursiva) e uma imagem ao longo da sua carreira, quer na obra ficcional, quer nas suas missivas, que a singularizam enquanto figura pública altruísta, enfatizando o seu sentido de humor, o seu apego pela natureza e pela preservação da paisagem do Lake District (entusiasta e voluntária).

A partir do verão de 1871, e durante onze anos, a família Potter passou alguns meses de férias na Escócia (Dunkeld⁴), onde Beatrix observou e desenhou a flora e a fauna locais, tal como faria, a partir de 1882, no Lake District, onde, aliás, viria a morar mais tarde. Foi no Wray Castle, perto do lago Windermere, em 1882, que a jovem conheceu Hardwicke Rawnsley, vigário de Wray e um dos três fundadores do National Trust. Em novembro de 1905, Potter adquire Hill Top Farm, na aldeia de Near Sawrey, com o lucro dos seus livros e com a herança de uma tia, terras que preservaria intactas e deixaria ao National Trust, juntamente com outras quintas que adquire, e que fazem parte do atual Lake District National Park⁵. O legado (inter)nacional de Potter é, portanto, não apenas artístico e literário, mas também histórico e ecológico.

Como é sabido, a botânica foi um interesse maior dos vitorianos e dos eduardianos (MCCRACKEN 1997; KING 2003; DAUNTON 2005; FINNEGAN 2015). A autora interessava-se por diversas áreas das ciências naturais, nomeadamente a entomologia e a micologia (sobretudo após conhecer o naturalista Charles

3 A editora utiliza os desenhos para ilustrar postais e o livro de rimas de Frederic E. Weatherley – *A Happy Pair*. Recordemos que, já em 1891, a editora Frederick Warne rejeitara desenhos da artista, e em 1892, a editora Ernest Nister compra alguns desenhos de Potter para ilustrar livros para crianças.

4 Será desta localidade que, em 1893, Beatrix Potter enviará a primeira versão (missiva ilustrada) de *Peter Rabbit* a Noel Moore, então com 5 anos, e a de *Jeremy Fisher* a Eric Moore.

5 Em agosto de 1945, quando o marido de Potter, William Heelis, falece, em York, são doadas ao National Trust as propriedades do casal: dezassete quintas e oito *cottages*, num total de mais de 1618 hectares de terra.

McIntosh, na Escócia, em 1892⁶), e colecionou fósseis, estudou artefactos arqueológicos, foi convidada para estudar fungos nos Royal Botanical Gardens, em Kew, e fez inúmeros desenhos com base na sua observação, tornando-se 'ilustradora científica' e autora de um ensaio científico, «On the Germination of the Spores of Agaricineae», que foi lido, em 1897, por George Massee, na Linnean Society de Londres, mas que, na época, não foi publicado. As sessões da instituição estavam, na altura, interditas a mulheres. Potter visitou, desde cedo, inúmeras exposições e coleções de arte em Londres e desenhou também cartões de felicitações e ilustrações (de coelhos) para *Alice no País das Maravilhas* e para contos tradicionais como «Cinderela», «Bela Adormecida» e «Ali Babá e os Quarenta Ladrões» (HOBBS; WHALLEY 1985: 108), entre outras aventuras, desenhando, sobretudo, animais de estimação, como porquinhos-da-índia, gatos, coelhos e ratos. Ao 'aumentar' o enredo dos referidos contos tradicionais publicados por Perrault, a escritora, ora mantém os finais de Perrault (a avó e o Capuchinho são ambos comidos pelo lobo), ora os adapta de forma criativa, por exemplo, a sua madrasta de Cinderela é bondosa e as duas irmãs da protagonista são as principais vilãs, mostrando as suas ilustrações seis coelhos a conduzir a carruagem-abóbora a caminho do baile, recordando-nos que 'quem conta um ponto acrescenta [e altera] um ponto'.

Como o filme biográfico *Miss Potter* (NOONAN 2006) ilustra, Potter apaixonou-se pelo seu editor Norman Warne, que a pediu em namoro, por carta, a 25 de julho de 1905, mas os seus pais proibiram inicialmente a relação. Norman veio a falecer, vítima de leucemia, a 25 de agosto desse mesmo ano, um mês após o início oficial do namoro. Em 1909, a autora adquiriu Castle Farm, uma segunda quinta, ao lado de Top Hill, e ajudou, ao longo do tempo, inúmeros comités e organizações locais a melhorar e defender o modo de vida e as paisagens rurais, opôs-se à presença de hidroaviões no lago Windermere (1912) e fundou (e financiou), em 1919, um *nursing trust* para melhorar os serviços de saúde nas aldeias de Sawrey, Hawkshead and Wray, comprando uma casa e um carro para a enfermeira. No final de 1912, o advogado William

6 McIntosh promete enviar-lhe fungos e musgos para Londres, para ela os desenhar (1892), e em 1894 ter-lhe-á sugerido que inserisse detalhes técnicos nos seus desenhos botânicos para os aperfeiçoar.

Heelis pede Beatrix em casamento, e a escritora, então com 47 anos e já a residir no Lake District, casa, a 15 de outubro de 1913, em Londres. Após a morte do seu pai (maio 1914) e o início da Primeira Guerra Mundial, Potter passa a dedicar-se mais à agricultura e deixa de pintar e escrever com a mesma intensidade, como ela própria confessou: «somehow when one is up to the eyes in work with real animals it makes one despise paper-book animals» (apud TAYLOR 1988: 144). Em 1917, a enfrentar problemas financeiros, Frederick Warne pede à autora que publique um novo livro.



Ilustrações de B. Potter para *Alice no País das Maravilhas*

O casal vive em Castle Cottage, a casa de Castle Farm⁷, até à morte da autora, aos 77 anos de idade, em 22 de dezembro de 1943, vítima de bronquite e de complicações cardíacas. As suas cinzas foram espalhadas nas suas terras, em Near Sawrey, pelo pastor e caseiro da sua quinta, Tom Storey. Apesar de não receber nenhum prémio literário em vida, foi premiada pela sua criação de ovelhas Herdwick (1930), e, no ano em que viria a falecer, tornou-se a primeira mulher a ser eleita presidente da Herdwick Sheep Breeders' Association.

Já se venderam mais de 100 milhões dos livros de Potter, que foram traduzidos para cerca de 40 línguas, inclusive o português (MORAIS 1998), e as suas edições originais chegam a custar mais de 50 mil euros. A obra da artista continua a ser popular e deixou de estar protegida por quaisquer direitos de autor desde 1 de janeiro de 2014. Em 2016, é cunhada, no Reino Unido,

7 Top Hill continuaria a ser uma quinta produtiva, sendo a casa restaurada para ser habitada pelos caseiros e utilizada como estúdio por Beatrix Potter.

uma moeda de 50 pence alusiva a Peter Rabbit, para celebrar os 150 anos do nascimento de Beatrix Potter, e as suas histórias foram recentemente publicadas com ilustrações de vários artistas e *designers* de moda, como Henry Holland, Rodnik Band, Cats Brothers, Preen e Orla Kiely, ‘atualizando’ as ilustrações. Embora em 1936 Potter tivesse rejeitado a oferta da Walt Disney para fazer um filme sobre Peter Rabbit, em 2013, a atriz Emma Thompson foi convidada pela Frederick Warne para redigir *The Further Tale of Peter Rabbit*, um *spin-off* que atualiza as aventuras do pequeno coelho e celebra o 110.º aniversário da edição do livro. Outras aventuras pela mão de Emma Thompson se seguiram, nomeadamente *The Christmas Tale of Peter Rabbit* e *The Spectacular Tale of Peter Rabbit* (2014), coligidas em *The Further Tales of Peter Rabbit* (2016), com um CD áudio (leitura dos textos pela atriz-autora).

A chamada *heritage industry* tira partido da obra, da vida e do legado de Potter, existindo em Windermere a atração temática The World of Beatrix Potter, bem como as várias casas da autora. O imaginário literário da artista foi adaptado como ‘filme de balé’ em *The Tales of Beatrix Potter* (1971), e, em 1982, a BBC produziu *The Tale of Beatrix Potter*, uma dramatização da sua vida. Já a série televisiva da BBC *The World of Peter Rabbit and Friends* foi transmitida entre 1992 e 1995 na Grã-Bretanha, e, entre 1993 e 1995, nos Estados Unidos da América (Family Channel). Em 2006, estreou o filme biográfico *Miss Potter*, realizado por Chris Noonan (2006), sobre o início da carreira de Potter (Renée Zellweger) e a sua relação amorosa com o seu editor Norman Warne (Ewan McGregor), sendo as inexatidões e as omissões várias⁸. Em janeiro de 2016, para celebrar o 150.º aniversário do nascimento da autora, o Channel 4 exibiu o documentário biográfico *Beatrix Potter with Patricia Routledge*.

8 Listamos, a título de exemplo: a ausência de informação sobre os seus estudos e desenhos sobre fungos; *The Tale of Peter Rabbit* foi publicada em edição de autora em 1901, antes de ser publicada pela Frederick Warne. Se a ação do filme começa em 1902, Beatrix, não teria, como a protagonista afirma, 32 anos, mas sim 35 ou 36. A obra *Jemima Puddleduck* ‘aparece’ no filme, quando só foi publicada em 1908, já após o período abrangido pela narrativa fílmica.

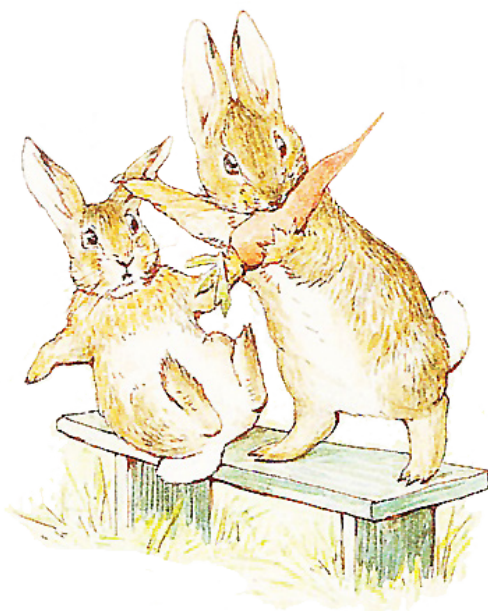
A descoberta recente de um texto de Potter com mais de 100 anos, *The Tale of Kitty-in-Boots*, foi feita pela editora Jo Hanks (Penguin Random House), que lera uma referência a essa narrativa numa antiga biografia da escritora, publicada na década de 1970. Hanks decidiu procurar o manuscrito, e, em 2013, encontrou três versões nos arquivos do Victoria & Albert Museum. Beatrix Potter deixou apenas uma ilustração para esta história, que enviou ao seu editor, em 1914, e cuja protagonista descreveu, numa carta, como «a well-behaved black Kitty cat, who leads rather a double life, and goes out hunting with a little gun on moonlight nights, dressed up like puss in boots» (cit. por MEAD 2016), e que combate vilões e gosta que lhe chamem Miss Catherine St. Quintin. Há, portanto, um diálogo intertextual claro entre a heroína desta história, que gosta de ser confundida com um homem, e o herói de Charles Perrault, «O gato das botas». A redação da história foi interrompida pelo casamento, pela doença da autora e pela Primeira Guerra Mundial, e o texto contempla outras personagens criadas por Potter (Mr. Tod, Peter Rabbit, envelhecido; Mrs Tiggly-Winkle, Ribby e Tabitha Twitchit) e será ilustrado por Quentin Blake e publicado pela editora original de Potter, a Frederick Warne, que pertence atualmente ao grupo Penguin. Se em 1916, ao explicar por que razão não terminaria *The Sly Old Cat* (obra póstuma, 1971), Potter considera que não desenha bem gatos, a verdade é que criou várias personagens felinas, nomeadamente a que conheceremos este ano e felinos presentes em *Benjamin Bunny*, *The Tailor of Gloucester* (ambos ameaçadores), *Samuel Whiskers*, *Miss Moppet*, *Pie and the Patty Pan*, *Ginger and Pickles*, *Tom Kitten* e em *Little Pig Robin*.



son, obra na qual o gato ajuda o porco a fugir de um barco por amizade e para evitar que ele seja cozinhado, vingando-se, assim, do cozinheiro e do capitão Barnabus Butcher, ou seja, por solidariedade animal e simultaneamente também por interesse próprio.

A nossa apresentação biobibliográfica da autora não pretende ser exaustiva, remetendo nós o leitor para as várias biografias e memórias (diário e cartas) que listamos na bibliografia final, bem como para outros estudos e textos autobiográficos onde colhemos os dados que aqui apresentamos

(MACDONALD 1968; LANE 1978, 2001; TAYLOR 1993, 1996, 2002, 2011; BUCHAN 1998; HEALIS 1999; BATTRICK 1999; DENYER 2000; LEAR 2007, 2008; MITCHELL 2010; MCDOWELL 2013; GRISTWOOD 2016; HELLER, LEAR, TAYLOR; ZACH 2016).



Histórias (*Tales*) e livros de rimas de Beatrix Potter

- 1 *The Tale of Peter Rabbit* (1902)
- 2 *The Tale of Squirrel Nutkin* (1903)
- 3 *The Tailor of Gloucester* (edição de autora 1902, versão mais curta F. WARNE 1903)
- 4 *The Tale of Benjamin Bunny* (1904)
- 5 *The Tale of Two Bad Mice* (1904)
- 6 *The Tale of Mrs. Tiggly-Winkle* (1905)
- 7 *The Tale of the Pie and the Patty-Pan* (1905)
- 8 *The Tale of Mr. Jeremy Fisher* (1906)
- 9 *The Story of A Fierce Bad Rabbit* (1906)
- 10 *The Story of Miss Moppet* (1906)
- 11 *The Tale of Tom Kitten* (1907)
- 12 *The Tale of Jemima Puddle-Duck* (1908)
- 13 *The Roly-Poly Pudding* (1908), republicado como *The Tale of Samuel Whiskers* (1926);
- 14 *The Tale of the Flopsy Bunnies* (1909)
- 15 *The Tale of Ginger and Pickles* (1909)
- 16 *The Tale of Mrs. Tittlemouse* (1910)
- 17 *The Tale of Timmy Tiptoes* (1911)
- 18 *The Tale of Mr. Tod* (1912)
- 19 *The Tale of Pigling Bland* (1913)
- 20 *Appley Dapdly's Nursery Rhymes* (1917)
- 21 *The Tale of Johnny Town-Mouse* (1918)
- 22 *Cecily Parsley's Nursery Rhymes* (1921)
- 23 *The Tale of Little Pig Robinson* (1930)
- 24 *The Tale of Kitty-in-Boots* (manuscrito de 1914, publicação póstuma em 2016).

Outras obras

- 1 *Peter Rabbit's Painting Book* (1911)
- 2 *When The Air Blows* (1912)
- 3 *Tom Kitten's Painting Book* (1917)
- 4 *Jemima Puddle-Duck's Painting Book* (1925)
- 5 *Peter Rabbit's Almanac for 1929* (1928)
- 6 *The Fairy Caravan* (1929 nos EUA; 1952 no Reino Unido)
- 7 *Sister Anne* (ilust. Katharine Sturges, 1932)
- 8 *Wag-by-Wall* (ilust. J. J. Lankes, 1944)
- 9 *The Tale of the Faithful Dove* (ilust. Marie Angel, 1955, 1970)
- 10 *The Sly Old Cat* (escrito 1906, publicado postumamente 1971)
- 11 *The Tale of Tuppenny* (ilust. Marie Angel, 1973).

O Legado de Beatrix Potter

High was the wall,
And the gate was tall –
Beyond was the blossomy garden ground.

Where roses were blowing,
And waters were flowing,
And life rippled by with a joyous sound –

Lark and linnet
Sang loud within it,
And thrush echoed thrush in the trees all round.
Closed was the garden – and hard to win [...].

MAY PROBYN – *Poems*. 1881

A maior parte da obra de Beatrix Potter é, como afirmámos antes, produzida e publicada antes de 1913, ano em que a autora, já a residir no Lake District, casa com William Heelis, antes do início da Primeira Guerra Mundial. Se Hunt (1991: 26) considera os livros da escritora uma ‘instituição nacional’, Drabble (1987: 256) afirma que gerações de crianças em todo o mundo, algumas das quais nunca viram uma árvore inglesa, formaram uma imagem⁹ intensa do campo inglês através da obra de Potter.

Os temas mais comuns na obra da autora são: a vida no campo (na quinta), a agricultura e atividades como a pesca, a interação com a natureza, a aventura e a aprendizagem através da brincadeira-transgressão, o castigo, a diversão e a amizade, a busca e a viagem-aventura ao (perigoso) desconhecido, a interação entre animais e humanos, a entreatura e os bons modos, problemáticas que também exploram as ansiedades vitorianas e

9 Fält (2002: 8-9) define imagem como «an intellectual heritage handed down to us, which we carry with us [...], which depicts reality but is not itself real by comparison with the object which it represents [...]». Historical image research draws attention to what an image is like, how we have formed a particular image of a certain thing, why we have this image, what purpose it serves, what changes have taken place in it, and what all this tells us of the creators of the image».

eduardianas, como a etiqueta e a hierarquia social, no auge do projeto imperial britânico (o chamado ‘século imperial britânico’ (SMITH 1998: 71; HYAM 2002: 1)), no âmbito do qual autores como Rudyard Kipling (1865-1936) encenam o constructo do *gentleman* inglês em obras como o poema «If» («Se»), redigido em 1895 e publicado em 1910. Esse mesmo auto-estereótipo é rentabilizado nas personagens masculinas, sobretudo as que transgridem e são castigadas, pois devem ser ‘cavalheiros’. Os pequenos animais que prevaricam na obra de Potter acabam por se perder ou ser assustados e punidos, bem como obrigados a vestir-se e a comportar-se adequadamente e a evitar transgredir. Tempos de crise social exigem mecanismos de manutenção ou reposição da ordem por parte do regime no/do poder, e a literatura é um deles.



A obra da artista aborda ainda temáticas como a violência, a morte (de animais cozinhados: *Ginger and Pickles*; *Peter Rabbit*; *Samuel Whiskers*; *Mr. Tod*, *Jemima Puddle-Duck*), que poderão, por vezes, ser lidas como cruéis, no entanto, tal como os demais temas, fazem também parte (da aprendizagem da) vida e são ficcionados através de enredos que têm lugar em paisagens realistas¹⁰. As histórias de Potter recusam o sentimental e

10 Entendemos o conceito de realismo tal como Lodge (1977: 25) o define: «the representation of experience in a manner that approximates closely to descriptions of similar experiences in non-literary texts of the same culture». Morris (2003: 9) aborda a dificuldade de definir esse conceito e refere a existência dessa forma de representação artística desde a Antiguidade Clássica, concluindo que o conceito acarreta as dimensões cognitiva e estética, ao defender que a *mimesis* literária não equivale à realidade que representa e definir realismo como «any writing that is based upon an implicit or explicit assumption that it is possible to communicate about a reality beyond the writing». Também Villanueva (1997: XII) defende que o realismo tem sido uma constante e defende que o texto literário é um constructo verbal e mimético, não dissociável da experiência humana. A narrativa literária cria textualmente o seu mundo referencial interno e estabelece, através do leitor, um diálogo com o mundo real, o campo externo de referência que cada leitor transporta para o texto.

representam o sofrimento e a perda (por exemplo de Jemima) e a crueldade da raposa e do casal McGregor como «daily part of life and seems to teach her readers that every action has consequences» (VRIENDS 2015: 52). Num interessante artigo no *New York Review of Books*, Bernard (2014) conclui que a popularidade da obra da autora tem feito com que as suas representações do lado mais ‘negro’ ou cruel da natureza sejam ignoradas, defendendo que o encanto de *The Tailor of Gloucester* se deve:

to her willingness also to engage with darkness, to her frank acceptance of envy, and rage, and the carnivorous facts of life. Simpkin, the disloyal servant, is repentant and forgiven at the end – but we know that he will not stop hunting the mice that the tailor will always try to protect. He is a cat; that is what he does. Accepting the hunting instinct is what gives *The Tale of Peter Rabbit* its true edge – that, and the unfairness of the mother punishing the adventurous rabbit who just wanted, after all, to eat.

A crueldade (quase extrema) encontra-se também nos contos tradicionais, nomeadamente nos recolhidos pelos irmãos Grimm, e que têm sido ‘suavizados’, bastando recordar a primeira versão de «Cinderela», na qual a protagonista mata a sua primeira madrasta, a sua meia-irmã corta os dedos para o seu pé caber no sapato, e, durante o casamento final, os

olhos das irmãs são arrancados por pássaros. Na versão original de «Branca de Neve», a rainha má é castigada e forçada a dançar com sapatos de ferro até cair morta, enquanto a «Pequena sereia», de Hans Christian Andersen, sofre como se uma espada aguçada a trespassasse ao tomar a poção e é trocada por outra mulher, atirando-se ao mar para se transformar em espuma, bem diferente da versão recriada pela Disney. Bernard (2014), ao abordar as dimensões obscuras e violentas das histórias de Potter, afirma que as convenções dos textos com moral do século XIX poderão enganar o leitor mais desatento, «who might be misled into thinking her work merely cute». Por exemplo, *Jemima Puddle-Duck*, que é considerada uma história cómica so-



bre a ingenuidade de uma pata, é, no fundo, uma narrativa sobre engano, sedução e prisão maldosa masculina e sobre a luta maternal perante a violência de um grupo de atacantes (MEAD 2016). O enredo desta *tale* convoca ainda o tema do jogo das aparências e da função de marcadores sociais, como o vestuário e o jornal, que podem ser usados como armas de manipulação, em prol do simulacro e da opressão.

Também Emma Thompson, que reescreveu as aventuras do coelho Peter em 2014 (*The Further Tale of Peter Rabbit*), refere o lado mais obscuro de algumas histórias de Potter: «Some of them are profoundly unsettling, [...] and of course those were my favourites when I grew up. When Mr. McGregor chases Peter Rabbit there is the real danger he will share his father's fate – being baked in a pie for the farmer's table [...]. But children more than anyone instinctively know that life is full of danger» (CIT. POR RAHIM 2014). A par desse lado mais cruel, *Peter Rabbit* e muitas outras histórias são marcadas pelas paisagens não só visuais, mas também pelas paisagens culinária (*foodscape*), acústica (*soundscape*) e olfativa (*smellscape*). Relativamente à *foodscape*, o sapo, *Mr. Jeremy Fisher*, pesca, come sanduíches e gafanhotos no forno com molho de libelinha («which frogs consider a beautiful treat; but I think it must have been nasty» (29)), enquanto vários alimentos e pratos (de brincar) são carnavalizados em *Two Bad Mice*, e *Flopsy Bunnies* começa com informação sobre os efeitos soporíferos da alface, movendo-se as personagens num *nursery garden* e na pilha de lixo de Mr. McGregor, fonte de alimento para jovens coelhos (10). Já o famoso *Peter Rabbit*, «who was very naughty» (10) – ao contrário dos seus irmãos, «who were good little bunnies» (9) e colhem amoras nos carreiros seguros –, passeia-se pelo jardim proibido, e come legumes interditados, nomeadamente alface, feijões, rabanetes e depois, cheio, procura salsa para facilitar a digestão. Existe na obra uma enumeração cumulativa de legumes, frutos e outros alimentos («brown bread», «currant buns», «gooseberry» (8, 15)) que compõem a imagem culinária 'nacional', que, por sua vez, remete para o paladar e para o aroma, a saber: tarte de coelho para humanos, chá de camomila,



leite, flores, plantas, pepino, ervilhas carregadas por ratos que vivem nos bosques, couves, batatas, cebolas e amoras. As plantas e os legumes funcionam como uma floresta densa para o pequeno coelho, ou seja, a focalização do animal protagonista é também veiculada através de legumes-alimentos e de sons (des)conhecidos («he heard the noise of a hoe – scr-r-ritch, scratch, scratch, scritch», (24)), como os que os pardais ouvem quando Peter chora (16), ou os que Mr. McGregor escuta quando o coelho espirra («Ker-tyschoo!», (18)). As onomatopeias adensam o *suspense* e a desorientação de Peter ao longo do texto, tal com acontece em *Benjamin Bunny* («listened to the trit-trot, trit-trot of a pony» (6); «he kept hearing noises» (17); «there was a pitter-patter, pitter-patter» (25)), obra em que a paisagem culinária se repete, a par de novos elementos como ramos de ervas, chá de rosmaninho, alfazema (que é «rabbit-tobacco») e pereiras (8, 20), servindo ainda de referentes ‘doces’ para comparações que caracterizam Peter, o transgressor («his eyes were as big as lolly-pops!» (22)), e que agrada(ria)m ao ouvinte-leitor mais jovem.

Squirrel Nutkin comunica com as restantes personagens através de adivinhas e rimas tradicionais («as old as the hills» (11)), intertextos orais que são incrustados na narrativa de Potter, tal como o som do vento imitado pelos animais e os próprios ruídos destes («a loud Squeak» (26)). A banda sonora da natureza, ambiente em que as personagens normalmente se movem, é, portanto, a predominante, e, por exemplo, em *Mrs. Twigg-*



-*Winkle*, Lucie ouve uma nascente de água a borbulhar ⁽¹⁰⁾, descrição que é visualizada na ilustração dessa mesma página, ou seja, as próprias aguarelas reforçam visualmente as referências aos estímulos sensoriais, guiando a imaginação do leitor-observador em torno da natureza representada duplamente. Aliás, são vários os sentidos (audição, tato, visão, olfato) invocados no seguinte excerto da referida história, no ambiente da cozinha, que remete logo (nem que indiretamente) também para o paladar: «Mrs. Tiggy-Winkle's nose went sniffle, sniffle, snuffle, and her eyes went twinkle, twinkle; and she fetched another hot iron from the fire [...] another handkerchief [...], it *did* smell of onions [...]. I can't get out the smell» ^(16, 19). As personagens e a narradora ouvem outras personagens que ainda não podem ver, mas que anunciam a sua chegada através de ruídos, como acontece com o casal de ratos que entra na casa de bonecas de *Two Bad Mice* ⁽⁹⁾. A imagem sonora pode ser definida como o conjunto de sons 'descritos', sugeridos e/ou reproduzidos num texto literário (PUGA 2012: 223-234), tendo esse conceito sido cunhado por Raymond M. Schafer, com base no termo *landscape*, no âmbito da sua investigação na área da ecologia acústica [*The new soundscape* (1969); *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (1977)]. O termo remete para os elementos sonoros presentes numa narrativa, nomeadamente sons humanos e animais personificados (vozes, ruídos e música), naturais (clima e fenómenos naturais), entre outros, como sons específicos do lago onde *Mr. Jeremy Fisher* pesca e ouve outros animais, ruídos que o alertam da ameaça latente, ou seja, as personagens ouvem e prestam atenção ao que não podem ver: «Once or twice something moved about with a rustle and a splash among the rushes at the side of the pond» ⁽¹⁶⁾, ruídos-verbos de ação típicos da pesca: «The stickleback floundered about the boat, pricking and snapping until he was quite out of breath. The he jumped back into the water» ⁽¹⁹⁾, nomeadamente quando o pescador se torna a coisa pescada, e a mancha gráfica enfatiza os adjetivos utilizados: «A GREAT big enormous trout came up – ker-pflop-p-p-p! With a splash – and then it turned and dived down to the bottom of the pond!» ⁽²³⁾.

A *soundmark* literária encontra-se associada a sons típicos de um dado período, numa zona geográfica específica, como, por exemplo, os sons humanos e animais que pautam Gloucester na época natalícia (*Tailor of Gloucester*), como veremos, demonstrando que, «like a landscape, a sounds-

cape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment» (THOMPSON 2004: 1). Já o simulacro da *foodscape* cerâmica da casa de bonecas em *Two Bad Mice* revolta o casal de ratos que destrói essa mesma encenação e espaço infantil, como revela a enumeração de onomatopeias que veicula o quebrar de pratos e de outros objetos das bonecas: «He put the ham in the middle of the floor, and hit it with the tongs and with the shovel – bang, bang, smash, smash!» (16). A sonografia da Obra de Potter, enquanto elemento simbólico e estruturante dos textos, tem, portanto, implicações sociais, estéticas e culturais ao concorrer quer para a caracterização dos espaços da ação e do sentimento de pertença de determinadas personagens, quer para práticas e comunidades específicas, assim como para a cultura e para os hábitos de um determinado grupo.

Quanto à paisagem olfativa (*smellscape*), a mãe de *Benjamin Bunny* pendura ramos de ervas e ‘tabaco de coelho’ (alfazema) na cozinha, espaço doméstico que, por sua, vez remete, como já vimos, imediatamente para outros sentidos. O olfato e os aromas assumem várias funções nas *tales*. O cheiro a cebola adensa o *suspense* da prisão de *Benjamin Bunny* e Peter, cheiro que se entranha na roupa em *Mrs. Tiggy-Winkle* e que marca também presença em *Little Pig Robinson*. O olfato encontra-se intimamente ligado, ao longo das histórias, à *foodscape* como revelam títulos como *The Roly-Poly Pudding*, enredos como os de *Mrs. Tiggy-Winkle*, e os cheiros quer a cozinhados no forno e a arrefecer à janela (*Little Pig Robinson*, *The Fox and the Stork*), quer da cruel tarte de rato em *The Pie and the Patty-Pan*. Encontramos ainda referências ao cheiro a mar (*Little Pig Robinson*), a aromas de

flores e plantas (*The Pie and the Patty-Pan*, *Mr. Tod*), como hortelã-pimenta (*Pigling Bland*), violetas e relva verde (*John Town-Mouse*), a mel (*Mr. Tittlemouse*), bem como a animais, ratos, gatos, coelhos e texugos que também revelam a sua presença (ainda) oculta, escondidos ou a chegar (*The Roly-Poly Pudding*, *Mr. Tod*, *Mr. Tittlemouse*, *Johny Town-Mouse*), tentando algumas personagens livrar-se de cheiros indesejados (*Mr. Tod*, *Mrs. Tiggy-Winkle*). Enquanto a paisagem humani-



zada e natural percecionada pela visão não muda (normalmente) de imediato, cheiros e sons aparecem, mais ou menos intensos, e vão-se esbatendo, e, no caso do cheiro, poderá inclusive impregnar-se (RODAWAY 2002: 61-81), como acontece na história de *Mrs. Tiggy-Winkle*. No que diz respeito ao mundo natural e até à natureza humanizada, a *soundscape* e a *smellscape* são, por isso, muito mais efêmeras que a paisagem visual, uma vez que as construções físicas e as paisagens naturais não mudam repentinamente, como acontece com os sons e os aromas, que são, talvez por isso, muito menos referidos e impossíveis de ilustrar, como sabemos. O leitor também tem, assim, acesso ao que as personagens cheiram, enriquecendo o olfato a percepção do ambiente, por vezes perigoso, que rodeia os protagonistas. Tal como os sons, também os aromas que constituem a *smellscape* revelam atividades e presenças humanas (*Little Pig Robinson*) que, por vezes, as personagens não podem ouvir nem observar, mas sim inferir através de cheiros. Num estudo sobre o olfato, Drobnick (2006: 92) estende o conceito de *soundscape* para o campo da *smellscape* ao afirmar: «soundscapes consist of sound events, some of which are soundmarks (compare landmarks). Similarly, smellscape will involve smell events and smell marks. ‘Eyewitness’ is replaced by ‘ear-witness’ and nosewitness. Visual evidence becomes hearsay and nosesay. The heightening of visual perceptions becomes ear-cleaning and nose-training». A narradora de *Little Pig Robinson* adjetiva os cheiros para lhes atribuir características tactuais («a warm smell of moss and grass» (352)), podendo, então, a paisagem olfativa ser entendida como o conjunto de aromas por vezes associados a pessoas, locais ou estímulos exteriores que intensificam a descrição da paisagem visual (RELPH 1976; ENGEN 1979: 263-273; ENGEN 1982; ENGEN; ROSS 1973: 221-227). As paisagens olfativas e auditivas são, portanto, análogas à paisagem visual e remetem para a informação geográfica percecionada em conjunto pela visão, pela audição e pelo olfato, que, por sua vez, auxiliam as personagens a localizar-se a si mesmo e a terceiros no espaço. Já Tuan (1979) e Porteous (1985: 356-378; 1990) têm estudado a dimensão olfativa da experiência geográfica, e este último utiliza o termo *smellscape* para aludir à dimensão geográfica



fica de determinados aromas: «the concept of smellscape suggests that, like visual impressions, smells may be spatially ordered or place-related» (PORTEOUS 1985: 359), como verificámos relativamente à obra da autora de que nos ocupamos, cujo espaço da ação é predominantemente o campo.

Beatrix Potter escreve num período caracterizado pela urbanização e pelo crescimento industrial em que a demografia do campo inglês se altera com o êxodo para as cidades. Se, em 1871, havia mais de 920 mil pastores e agricultores em Inglaterra e Gales, trinta anos depois seriam pouco mais de 600 mil. Se algumas aldeias e vilas perdem população, outras crescem e tornam-se centros industriais, como acontece, por exemplo, com Eastwood, na fronteira entre Nottinghamshire e Derbyshire, onde D. H. Lawrence viveu em criança e que perdeu o seu ambiente rural com a expansão das minas de carvão, sendo o trabalho infantil e a pobreza também comuns (HORN 1984: 7, 14-16), embora estejam ausentes da obra de Potter.

O universo rural é imediatamente associado ao imaginário pottereano e é também um mundo de resistência à cidade¹¹. Como Clark (2011: 6) conclui, no seu estudo ecocrítico, ao falar das «naturezas da natureza» (vegetal, animal, climática), o conceito de ‘natureza’ é complexo e multifacetado, e a natureza de Potter, enquanto espaço de ação, não é neutral, como veremos. Em 1870, o irlandês William Robinson publica *The Wild Garden*, que revoluciona o *design* de jardins e marca o início do jardim natural moderno: «English audiences [...] claimed that wild gardens corresponded to their social and aesthetic needs» (HELMREICH 1997: 81), numa altura em que artistas e cientistas resolveram explorar a natureza domesticada/doméstica. O jardim e a natureza selvagem fazem parte da noção romântica da natureza ‘pura’, muitas vezes por oposição ao ambiente urbano (WILLIAMS 1973), e representam a antítese e o escape para longe da cidade poluída, onde a pobreza, a doença e a miséria social aumentam com a urbanização e a industrialização, fenómenos que exigem uma (re)adaptação por parte da população britânica. A transformação de papéis sociais é veiculada também pela literatura infantil, quer nos textos, quer nas ilustrações de, por exemplo, Randolph Caldecott, Henry J. Ford e Beatrix Potter, num período áureo para a literatura para crianças britânica devido à

11 Sobre o campo/universo rural na literatura infantil, veja-se Brooker-Gross (59-64).

melhoria da qualidade e ao aumento da quantidade dos livros comercializados (produção em massa após o fim do imposto sobre o papel); daí que O'Connel (2014: 31-44) se refira à ecocrítica e à ecopedagogia ao estudar a obra da autora de que nos ocupamos. O facto de Potter ter acumulado riqueza a publicar livros demonstra a vitalidade desse mercado. Os referidos ilustradores representaram e encenaram a construção social e estética da classe média urbana, atribuindo novas interpretações a textos tradicionais, por exemplo, as *nursery rhymes*, como acontece com Randolph Caldecott e Potter, enquanto os livros para crianças se tornam uma mercadoria (cultura visual) cada vez mais consumível (MUSCATO 2011).

Ao longo das *tales* encontramos representações de inúmeras paisagens visuais, olfativas e acústicas, bem como de espaços, regiões e formas de ser materializados através de uma estética onírica e pastoral (*Mrs. Tiggy-Winkle*), um fantasioso universo rural que o público sentia que estava a desaparecer; daí também o projeto conservacionista de Potter no Lake District e o seu legado ao National Trust. No entanto, não se trata de um mundo pastoral idílico, pois a autora utilizou «the arcadian setting as an ironic contrast and background to the blackly comic themes of her stories» (SQUIRE 1996: 79; vide tb CARPENTER 1985). Essa dimensão pastoral é veiculada através de referências a flores, rebanhos, à calma e à paz em jardins com muros e portas que separam espaços diversos e geram uma sensação de segurança. Como refere Squire (1996: 79), as histórias de Potter partilham:

particular pastoral motifs that help to foster and perpetuate certain images or myths of rural life. Garden imagery pervades her books. Peter Rabbit trespasses in Mr. McGregor's garden (1902), and this setting is also featured in *The Tale of Benjamin Bunny* (1904) and the *Flopsy Bunnies* (1909). Gardens are celebrated in the Hill Top Farm books too, including *The Tale of the Pie and the Patty-Pan* (1905), *Tom Kitten* (1907) and *The Tale of Johnny Town-Mouse* (1918). Textual narrative and accompanying illustrations serve to accent a number of garden elements in these books such as the vegetable and flower mixtures typifying traditional English cottage gardens and stone walls, gates, and smaller birds and animals – sparrows, robins and mice.

Já Gavin e Humphries (2009: 192-200) relacionam a representação da criança e do animal na literatura eduardiana à nostalgia de uma Inglaterra rural e a um desagrado pela cidade industrial, associação que consideram irônica na obra de Potter, onde personagens animais infantis desafiam as regras dos adultos, aproximando a autora a marotice das crianças ao comportamento animal. O campo é visto quer como o ‘santuário’ para o cidadão das classes média e alta, quer como repositório dos chamados ‘valores nacionais’ que haviam sido subvertidos pela industrialização (WIENER 1981: 46-64; HOWKINS 1986: 66-68; HELMREICH 1997: 82; MUSCATO 2011); daí que Treble (1981: 169) compare o nosso gosto contemporâneo por paisagens ao gosto vitoriano, explicando a relação do leitor ‘intemporal’ com a simplicidade da vida rústica no interior e nas imediações da *cottage*:

one of the most powerful images of the Victorian countryside for the modern viewer, and for the Victorians themselves, was provided by scenes of cottage life, featuring rustic simplicity [...]. This prettily sentimental view of country life was almost as mythical to its contemporaries as it is to the twentieth century and seems to have owed its popularity as much to its unattainability as to the evident charm of the paintings it produced.

O mundo animal e a natureza apolínea e rústica de Potter parecem ecoar o conceito de Beleza Vital que John Ruskin apresenta em *Modern Painters* (1846) e que George Landow (148) define da seguinte forma: «Vital Beauty [...] is the beauty of living things, and it is concerned not with form but expression – with the expression of the happiness and energy of life, and, in a diferente manner, with the representation of moral truths by living things». A autora parece ecoar os pressupostos de Ruskin (33) sobre o pintor de paisagens que deve saber que «every herb and flower of the field has its specific, distinct, and perfect beauty [...], its peculiar habitation, expression and function [...]». The highest art is that which seizes this specific character, which develops and illustrates it, which assigns to it its proper position in the landscape». A harmonia, a escala e a composição das ilustrações da artista ecoam esses mesmos princípios, sobretudo no que diz respeito às paisagens natural, etnográfica e até monumental britânicas, narrativas visuais que, devido ao seu detalhe realista, hoje são

também documentos históricos e até etnográficos, permitindo estudar costumes, o vestuário, o mobiliário, a arquitetura e as paisagens humanizadas de então, entre outros elementos culturais. No entanto, nem todas as ilustrações da artista têm a mesma qualidade estética, se *Tailor of Gloucester* exhibe aguarelas de grande beleza e minúcia, o mesmo não se poderá dizer sobre as narrativas visuais de *Pigling Bland*.

A natureza é também um constructo ideológico e social, pois a sua representação materializa ideias de uma comunidade regional e nacional, (SMITH 1985: 1-28), não sendo de admirar que estudiosos como Lear (2007: 447) afirmem, talvez exageradamente, que «Beatrix Potter brought nature back into the English imagination with her books and illustrations». A autora de que nos ocupamos escreve pouco depois da ‘grande depressão agrícola’, entre os anos 70 e 90 do século XVIII, que pôs fim à idade áurea da agricultura britânica (ARMSTRONG 1990: 113-114; HELMREICH 1997: 82), e romances como os de Richard Jefferies, Thomas Hardy e George Elliot, e as obras de pintores como John Linnell, ficcionalizam (até nostálgicamente) a recuperação do ‘campo’ em vias de desaparecimento, e é essa suposta ‘perda’ que Potter também deseja travar ao adquirir quintas e terrenos, ao preservá-los e ao deixá-los a cargo do National Trust. Se a obra literária da autora mi(s)tifica essa mesma cultura rural através do imaginário visual e dos enredos das suas histórias, o seu legado ao National Trust permite tornar o referente real do imaginário campesino que ficcionou acessível aos cidadãos até hoje.

O jardim selvagem remete simultaneamente para o espaço cuidado e negligenciado e relaciona-se com as práticas vitorianas de mercantilização da natureza, associando as *tales* ruralidade e infância, ambas idealizadas (HELMREICH 1997: 83-87). Se, como já afirmámos, a natureza estática contrapõe-se à industrialização e às cidades em desenvolvimento, o culto do campo aberto e colorido acompanha a explosão demográfica nas urbes. Como é sabido, a jardinagem, melhorada e mais acessível devido a avanços tecnológicos, bem como as atividades ao ‘ar livre’, tornam-se ocupações populares, e os jardins públicos passam a fazer parte da paisagem britânica. Aliás, o jardim cuidado e elaboradamente ornado espelha a propriedade ideal (e a ostentação) na Inglaterra vitoriana e eduardiana (IKIN 2012), enquanto o jardim que circunda a *cottage* na literatura e arte vitorianas e eduardianas apresenta-se como uma paisagem romântica, quer na literatura quer na pintura, e é sinónimo de nostalgia e regresso ao ‘campo’, bastando recordar

os jardins rurais de Arthur C. Strachan e Helen Allingham (CLAYTON-PAYNE; ELLIOTT 1989). A ação das histórias é sobretudo a natureza, nomeadamente o solo, as árvores e a água de rios e lagos, bem como ecossistemas que funcionam como ilhas metonímicas, dos jardins, aos quintais, entre outros espaços murados.

Nos enredos da autora quase tudo é previsível e ‘reina’ sobretudo a ordem (no final), há perigo mas não tragédia, a não ser a que já aconteceu e é referida ou recordada, por exemplo, a morte do pai de Peter Rabbit no quintal do Sr. McGregor. Se as introduções e conclusões das obras são importantes, os animais, enquanto personagens, permitem inícios e fins abruptos (TUCKER 64). Como é sabido, os animais de Potter são antropomorfizados, mas são animais e demonstram também essa natureza (algo amoral): pilham, matam, traem, invadem e transgridem, quebrando leis e imitando ações humanas, e estão à mercê da vontade dos humanos (TUCKER 64-65), e, logo, próximos das crianças-ouvintes-leitores. A antropomorfização¹² permite ao leitor ver o mundo natural como (sobretudo) humano, bastando recordar obras como *Animal Farm* (1945), de George Orwell, ou *La Planète des Singes* (1963), de Pierre Boulle, e remete imediatamente para a (fantasia da) fábula, como acontece, por exemplo em *Butterfly’s Ball* (1806), de William Roscoe, no anónimo *The Lobster’s Voyage to the Brazils* (1808), em *Water Babies* (1862-63), de Charles Kingsley, em *The Jungle Books* (1894-95), de Rudyard Kipling, e em *The Wind in the Willows* (1908), de Kenneth Grahame, obra esta que é antecedida por treze das histórias de Potter.

Potter projetou estrategicamente «bunny books» pequenos – facilmente manuseados por crianças, na senda do formato reduzido de *Story of Little Black Sambo* (1899), escrito e ilustrado por Helen Bannerman, e das séries *Banbury Cross* (ca 1894) e *The Little Folks’ Favourite Library* (1890) –, que enriqueceu com uma linguagem e enredos simples que facilitassem a leitura em voz alta pelos adultos e a compreensão por parte das crianças. No entanto, obviamente, essa simplicidade não significa falta de qualidade literária, como demonstram o ritmo, a sonoridade os vários trocadilhos e jogos de palavras, por exemplo, no *incipit* de *Squirrel Nutkin* (6): «This is a

12 Sobre animais antropomorfizados (e vestidos) na literatura inglesa deste período, veja-se Jeikner (104-148).

Tale about a tail – a tail that belonged to a little red squirrel, and his name was Nutkin. He had a brother called Twinkleberry, and a great many cousins: they lived in a wood at the edge of a lake». Esses mesmos artifícios indicam que Potter facilita a tarefa de sedução por parte do adulto que lê a história em voz altas às crianças, que, por sua vez, observariam elas mesmas as gravuras, que muitas vezes desmentem ou corrigem o texto escrito, como acontece em *Two Bad Mice* quando a ama diz que vai montar uma armadilha para ratos (27), e a ilustração, na mesma página, mostra os pais ratos a alertar os filhos sobre o dispositivo, ou seja, o observador sabe que a armadilha será colocada em vão. Torna-se, portanto, claro que os constructos visuais, entre os quais as ilustrações, com que somos confrontados moldam a nossa forma de perceber o mundo. Como já afirmámos (PUGA 2015: 13), no caso da literatura dirigida aos mais jovens, as ilustrações, para além de ilustrarem e guiarem, até certo ponto, a leitura, têm como objetivo também prender a atenção do leitor-ouvinte, estimulando e enriquecendo a sua imaginação visual, enquanto se tornam parte da mesma. Aliás, como é sabido, as crianças aprendem a ler imagens antes de aprenderem a ler textos, e há uma diferença entre um texto (bem) ilustrado, em que as imagens/obras de arte conferem maior profundidade à obra (de Potter), e um texto apenas com imagens (WHALLEY 2004:318); daí que este último autor (23) pergunte se as obras de Beatrix Potter e de Carroll teriam tido o mesmo sucesso se não tivessem sido (tão bem) ilustradas, num «período notável» da ilustração britânica. Gombrich (82), defende que «the visual image is supreme in its capacity for arousal», podendo a ilustração ser definida como «applied imagery; a ‘working art’ that visually communicates context to audience» (MALE 2007: 5), e, tal como recorda Wigan (2007: 6):

the viewer/reader interprets and deciphers the layers of content of the visual message from their own point of view and creates a cultural context and meaning. Constructing meaning engages seeing, reading, intuition, analysis, perception, intellect, cognition, values, emotions, editing, selecting and the search for coherence. Most illustration assignments require the interpretation, decoration, clarification and intensification of a text, theme, concept or idea provided by someone else. Applied artists are faced

by limitations and constraints including briefs, deadlines, reproduction, format, budget, the client and target issues.

Numa outra obra, Wigan (2008: 6) define a tarefa do ilustrador (que seguimos de perto) da seguinte forma:

illustrators are visual communicators and picture-makers who construct meaning and convey ideas, narratives, messages and emotions to specific audiences, readers and users. Fundamental to this process is personal creative expression, the pleasure and sheer enjoyment of creative image-making and the interpretation of words and ideas into images. Illustration has been defined as the amplifying, elucidating, adorning, illuminating, decorating, enhancing and extending of the text. As such illustration is much more than a literal translation of the text; it can be allusive and function as an oblique counterpoint to the copy.

O mesmo autor (WIGAN 2008:13) distingue ainda as diversas abordagens¹³ que concorrem para uma definição contemporânea e abrangente de ilustração como comunicação visual, comentário social, arte aplicada, narrativa, construção de imaginários, e que enforma o nosso estudo sobre as narrativas visuais de Potter:

to some it can be a form of visual communication, or a problem-solving activity, or a means of social commentary or journalism. To others it can be an applied art in a commercial context, or a popular humane narrative art. For designers, it is often referred to as image-making; a specialism or adjunct of the hybrid discipline of graphic design. Finally, some claim that all contemporary art and design is in fact now illustration.

De um modo geral, são várias as funções específicas da ilustração, nomeadamente a de documentar, referir ou remeter para, instruir, comentar, contar uma história, persuadir, criar identidades e imaginários (MALE

13 Sobre a ilustração como negócio e arte, e sobre a ética que deve pautar esse processo artístico, *vide* Heller e Arisman (2004: 1-17, 29-62, 113-126).

84-183), todas elas presentes nas obras que analisámos, e, no que diz respeito à literatura, poderá servir (de estímulo visual) para enriquecer e complementar o texto, bem como adicionar um mundo possível visual ao mundo verbal para o reforçar, questionar, parodiar ou desconstruir, até de forma científica, como se verifica nos detalhados desenhos de animais de Potter (PUGA 2015: 17-18).

A autora foi ilustradora, mas também designer de livros, pois, tal como Lewis Carroll, forneceu indicações precisas quer sobre onde as ilustrações deveriam estar nas capas e relativamente ao texto, quer sobre os títulos e outros elementos paratextuais, supervisionando a impressão das obras, como revela a sua correspondência com os editores. Aliás, as narrativas visuais que acompanham e complementam (ou são complementadas pelo) texto escrito, dialogam com este último, como acontece em *Tom Kitten* quando o texto identifica o gato que está na ilustração («this one is Moppet», «this one is Tom Kitten» 8-9). Potter também publicou dois livros de *nursery rhymes*, nomeadamente *Appley Dappley's Nursey Rhymes* (17) e *Cecily Parsley's Nursery Rhymes* (1922), nos quais mistura versões suas com outras que encontrara na (então) Biblioteca do British Museum, citando *nursery rhymes* em várias outras histórias. A autora defendia que as



crianças gostavam de uma «fine word occasionally», e talvez por isso tenha pedido aos seus editores que *Benjamin Bunny* terminasse com a palavra «rabbit tobacco [... as] it is rather a fine word» (cit. por TUCKER 58-59), dando largas à sua criatividade 'à moda' de Lewis Carroll, em *Little Pig Robinson* (383), através de orações como: «He grew fatter and fatter and more fatterer». As suas obras não têm um carácter acentuadamente moral, nem demasiado didático, e as ilustrações coloridas e dinâmicas agradam a todos os públicos, que usufruem do *suspense* visual, por exemplo ao acompanhar o movimento da ameaçadora truta que nada em direção a *Jeremy Fisher*-presa. A única moral parece ser um aviso para os transgressores e para os descuidados, que facilmente se tornarão, respetivamente, castigados e presas/vítimas¹⁴.

Potter demonstra frequentemente o seu fascínio pelo som e pelo ritmo das palavras e aprecia, por exemplo, as rimas *nonsense* e os *limericks* de Edward Lear, que ilustra («The Owl and the Pussy-Cat»), reescrevendo os contos de Perrault e dos irmãos Grimm, como veremos, e os da antologia *Uncle Remus* (1881), do escritor norte-americano Joel Chandler Harris (1848-1908), que contém adaptações de canções e contos (didáticos) afro-americanos e ao longo das quais um coelho, Br'er Rabit (Brother Rabbit) é o protagonista. A autora apreciava os *picture books* publicados entre 1878 e 1885 por Caldecott, que, juntamente com Walter Crane e Kate Greenaway, é considerado um dos mais importantes ilustradores de livros infantis da sua altura, tendo Potter reconhecido a sua influência no seu próprio trabalho. A obra da artista e escritora de que nos ocupamos encontra-se entre o de várias outras inglesas que a precederam e que se lhe seguiram, nomeadamente, Cicely Mary Barker, que também ilustraria para crianças no início do século xx, sobretudo flores e animais, tal como Beatrix, e fadas¹⁵, publi-

14 Lurie (1990: 95) refere a subversão nos enredos de Potter ao defender que a moral convencional esconde uma mensagem pouco convencional, enquanto Kutzer (2003: 105) conclui que «Potter is on the side of rebellion».

15 Potter também imaginava fadas: «I do not remember a time when I did not try to invent pictures and make for myself a fairyland amongst the wild flowers, the animals, fungi, mosses, woods and streams, all the thousand objects of the countryside – that pleasant, unchanging world of realism and romance, which in our northern clime, is stiffened by hard weather, a tough ancestry and the strength that comes from the hills» (cit. por NORMAN 2014: 25).

cando o seu primeiro de muitos livros, *Flower Fairies of the Spring*, em 1923; Frances Hodgson Burnett [*Little Lord Fauntleroy* (1886), *A Little Princess* (1905), *The Secret Garden* (1911), *The Lost Prince* (1915)] e Edith Nesbitt [*The Story of the Treasure Seekers* (1899), *The Wouldbegoods* (1901), *The New Treasure Seekers* (1904)], entre outras. As aguarelas de Potter são influenciadas por artistas como Caldecott, cujo sapo em *The Frog He Would Go A-Wooing* (1883) ‘ecoa’ em *Jeremy Fisher*, Walter Crane, John Constable, Sir John Everett Millais e pelos animais e paisagens de P. H. Goss (*Evenings at the Microscope*, 1859). A sua arte é enriquecida pela sua ‘pesquisa’ e pelo seu interesse ‘científicos’, e, por exemplo, a observação do comportamento do esquilo vermelho inglês (*sciurus vulgaris*) permite-lhe ilustrar, com minúcia realista, *The Tale of the Red Squirrel*. Na página 20 dessa história, Potter complementa o texto com o desenho meticuloso do «briar [rose] bush», um dos inúmeros detalhes da natureza inglesa, por entre ouriços, sapos e outros figurantes (e elementos) naturais. A sua pesquisa e o seu interesse científicos são, aliás, reconhecidos como pioneiros, em 2014, por um artigo de Lear ⁽⁴⁵⁴⁾ publicado na revista *Nature*, no qual podemos ler:

in January, the British press reported the discovery of a rare parasitic fungus on the Mar Lodge Estate in Aberdeenshire. Liz Holden, an independent field mycologist, spotted the small jelly fungus *Tremella simplex* growing on the pink blobs of another rarity, *Aleurodiscus amorphus*. When she checked, she discovered that *T. simplex* had first been drawn in the late 1890s, by Beatrix Potter (1866-1943). Before Potter became a famous children’s author and illustrator, she was a pioneering naturalist and amateur mycologist, although later discouraged by professionals in Britain’s natural-history establishment. It was her habit to draw everything she saw under the lens, so Potter included the *Tremella* in her study, although she could not have recognized it then as an independent parasitic fungus. Potter was an extraordinary observer whose many contributions to natural science are only now becoming more widely recognized.

No que diz respeito quer à *recepção* das obras (mais desconhecidas) da autora e ao seu próprio horizonte de expectativas enquanto autora, quer à

imagem estereotipada do seu público conterrâneo, várias das suas obras foram escritas, a pedido de amigos e leitores, para o mercado norte-americano, onde o estudo da literatura infantil começou mais cedo que no Reino Unido (HUNT 1996: 484; LOVELL-SMITH 2013: 4)¹⁶. *The Fairy Caravan* tem como espaço da ação os montes Troutbeck e, em 1929, foi publicada apenas nos Estados Unidos da América (Filadélfia), pois a autora achou que não agradaria ao público britânico, vindo a ser publicado na Grã-Bretanha, em 1952, já postumamente. A obra tem vários narradores animais, é relativamente longa, destina-se a crianças mais ‘velhas’ e narra/ilustra as aventuras de Tuppenny, um jovem porco-da-índia que foge de casa e se junta a um circo ambulante em miniatura, o William and Alexander’s Travelling Circus. Se Drabble (1985: 781) considera a obra «of little interest», Lovell-Smith (2013) discorda e recupera o texto do esquecimento da crítica. Os 23 capítulos do ‘romance’ podem ser lidos como histórias autónomas que formam um todo através do circo, lugar peripatético e elo condutor da ação. Quando a autora ofereceu alguns exemplares a amigos e vizinhos, eles começaram a auto e heteroidentificar-se, bem como às suas casas e animais (TAYLOR 1988: 170). Terá sido esse mesmo cariz (auto)biográfico que levou Potter a não publicar posteriormente a obra na Grã-Bretanha (LINDER 1971: 170).

Sister Anne (1932) é também uma obra maior que as restantes de Potter e reescreve a história de Barba Azul, com base no conto de Charles Perrault («La Barbe Bleue»), que, por sua vez, já reescrevia um anterior conto tradicional. *Sister Anne* é, portanto, um intertexto também dos contos «The Grey Woman» (1861), de Elizabeth Gaskell, «Bluebeard’s Ghost» (1843) e «Barbazure» (1847), de William Makepeace Thackeray, bem como de *Bluebeard’s Keys* (1875), de Anne Thackeray, Lady Ritchie, filha do anterior autor, entre outras narrativas que reinterpreta, aumentam e atualizam esse mesmo enredo e tradição literária (do Barba Azul), que foi estudada na literatura europeia por Hermansson (2009) e Barzilai (2009). A obra é narrada por um rato e é marcada pelo uso de uma linguagem algo arcaica,

16 A revista *The Horn Book Magazine* surge em Boston, no ano de 1924, enquanto a primeira revista dedicada ao estudo da literatura infantil no Reino Unido, *The Junior Bookshelf*, surge apenas em 1936.

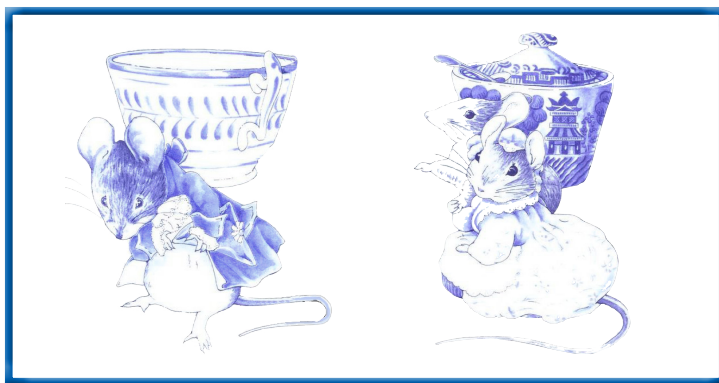
pelo *suspense*, pela atenção ao detalhe e pelas temática feministas, nomeadamente os direitos das mulheres, violência doméstica e o valor e o poder da solidariedade feminina. *Sister Anne* é um texto mais complexo do que as *tales*, destina-se a um público mais adulto e foi ilustrado por Katharine Sturges Dodge. A protagonista, fechada na torre de Barba Azul, é uma personagem mais determinada e forte que a do conto de Perrault, marcando os tópicos do tempo da ação incerto e do lugar remoto presença logo no *incipit* da obra, como acontece em contos e lendas tradicionais: «In days of old» (7). Estudiosas como Hermansson (146), Chandler (2007: 287) e Lovell-Smith (2013: 17-19) defendem que esta obra de Potter é também modernista, no sentido em que mistura várias formas de escrita, tons e estilos, constrói narradores irónicos, celebra anti-heróis, simplifica o formato do livro-objeto, surpreende com uma conclusão inesperada, rejeita as convenções culturais vitorianas e eduardianas e reinterpreta subversivamente antigos contos de fadas, nomeadamente o papel e a agência (ativos) e assertivos das personagens femininas, embora nunca haja o experimentalismo que caracteriza o Modernismo. De acordo com Lovell-Smith (2013: 17, 19):

Potter herself might be generally understood as anti-feminist because of her inscription of traditional male and female roles in her children's tales, as well as her lack of enthusiasm for the suffragist campaigns. But here, perhaps with some self-mythologizing, she produces a sympathetic portrait of a heroine who is a strong-minded, courageous, competent, and energetic single woman, both an independent agent and an efficient organizer of others – a heroine whose motivation is love and generous concern for a weaker sister. In this respect, *Sister Anne* stands between Victorian women's and later twentieth-century feminist revisions of fairy tales [...]. She resembles other twentieth-century women who would want to retell fairy tales in a more-or-less realist mode as a way of testing their «truth to life» – particularly their truth to the lives of women – while their revisions simultaneously tacitly acknowledge the recurrently performed, perpetually remade, anonymously self-applicable nature of fairy tales. I think there was something immediate and local, something recognized in «Bluebeard» by Potter, which

inspired her most extensive experiment in fairy tale retelling, and drove her to replace a man's name, Bluebeard, with a woman's name, Sister Anne, on her title page.

Já o conto *Wag-by-Wall* foi publicado postumamente em *The Horn Book Magazine* (1944) e narra o dilema da solitária Old Sally Benson ao ter que receber a sua neta órfã e ver-se forçada a vender a sua *cottage*, juntamente com a sua chaleira que canta e o seu relógio (*Wag-by-Wall*), até que, na noite de Natal, uma coruja lhe traz boa sorte ao cair na sua chaminé. A história natalícia foi originalmente redigida em 1909 como «The Little Black Kettle», mas não foi publicada, e, em 1929, quando Potter a transforma ao pensar incorporá-la em *Fairy Caravan*, tal não chega a acontecer. Apenas em 1940 a autora a reescreveria para a revista *The Horn Book Magazine*, que a publica na edição comemorativa do seu vigésimo aniversário, em maio de 1944. Recorde-se ainda que nem todas as histórias de Potter tiveram o sucesso das *Tales*. Por exemplo, a 'esquecida' *The Fairy Caravan* (1929) é, de acordo com Tucker (57) e Norman (2014: 159-163), quase ilegível.

Tailor of Gloucester, ao contrário das histórias de Potter que começam com a tradicional expressão «Once upon a time», situa-se num tempo mais recente e identificado, e é marcada por uma linguagem literária mais complexa do que a das restantes 'pequenas' histórias. O vestuário da Inglaterra do tempo de «swords and periwigs» revela o tempo da ação, ou seja, o século XVIII, roupa essa que é feita pelo protagonista, um alfaiate de Gloucester, e pelos seus ratos ajudantes.



Tailor of Gloucester

A linguagem do conto é elaborada e técnica, bastando recordar termos como «lutestring» e os arcaísmos «robins» e «padusoy» (seda de Pádua). Para conseguir representar a loja do alfaiate (a postura do profissional, as ferramentas e a banca) de forma realista, a autora visitou uma loja de um alfaiate em Chelsea e observou cuidadosamente um colete e um casaco bordados com «poppies and corn-flowers» (*Tailor of Gloucester* ⁽⁵⁶⁾) na coleção do atual Victoria and Albert Museum (o colete com referência 652A-1898). Numa carta para o seu editor, em março de 1903, Potter confessa:



I ought to make something good of the coat. I have been delighted to find I may draw some most beautiful 18th century clothes at the South Kensington Museum. I had been looking at them for a long time in an inconvenient dark corner of the Goldsmith's Court, but had no idea they could be taken out of the case. The clerk says I could have any article put on a table in one of the offices, which will be most convenient. (LANE, *Tale* 73-74).

Quando visitou amigos em Stroud, no ano de 1903, a artista desenhou edifícios verdadeiros em Gloucester, como por exemplo o n.º 9 de College Court, ao lado de St. Michael's Gate (que se vê na ilustração do conto)¹⁷, junto à catedral que é referida no texto, imagens que posteriormente utilizaria para dar forma arquitetónica à loja do alfaiate e a outros edifícios ficcionados. Infelizmente, a referência toponímica e cultural no título do conto perde-se na sua mais recente tradução portuguesa, optando os tradutores pelo título «O alfaiate velhote» (POTTER 2016: 77).



William Hogarth, «Noon» (plate II), 1736



Loja do Tailor of Gloucester

¹⁷ O edifício é atualmente uma loja e um museu dedicados a Beatrix Potter, a «House of the Tailor of Gloucester»: <<http://www.tailor-of-gloucester.org.uk/about>>.

Como o leitor descobre mais tarde, a aguarela do frontispício de *Tailor of Gloucester* remete para o futuro, após o final feliz do conto, um evento que foi apenas referido, ou seja, o casamento do *mayor* de Gloucester. A cena visual é, como facilmente concluímos, inspirada na obra «Noon (plate II)» (1736), de William Hogarth (1697-1769), que representa simultaneamente a aristocracia e a classe trabalhadora em Hog Lane (Londres), perto da igreja de St. Giles-in-the-Fields, transportando Potter essa ‘cena’ para Gloucester através de um interessante diálogo interartes.

No entanto, o gato morto aos pés do aristocrata na obra de Hogarth dá lugar a um gato vivo na de Potter, a apreciar o casamento numa cidade de província, onde existiria menos pobreza. Temos, assim, mais uma vez, a idealização de uma urbe no ‘campo’, onde abundam os homens de espada à cinta e com peruca, como informa o *incipit* de *Tailor*, texto marcado pela atenção ao detalhe do vestuário, dos objetos culturais e historicamente datados, que acabam por ser «fetichizados» (FIELD 17-33). O espaço da ação da história é apresentado do geral para o particular, nomeadamente a montra da loja do alfaiate, em Westgate Street, uma das principais ruas de Gloucester, na parte velha da cidade, situada perto de Gales. Um forte visualismo caracteriza o início da obra, enquanto a pobreza do protagonista trabalhador e os seus misteriosos ajudantes a aproximam intertextualmente do conto tradicional «Os Duendes: Sobre o Sapateiro para quem Trabalham», recolhido e publicado pelos irmãos Grimm (2014: 132-133)¹⁸, cujo tempo

18 Grimm (2014: 132-133): «A shoemaker had become so poor that he didn't have enough leather left for a single pair of shoes. In the evening he cut out the shoes that he planned to work on the next morning. However, when he got up the next [...], he saw the two shoes already finished and beautifully made, standing on the table. Soon a customer paid so well that the shoemaker could purchase enough leather for two pairs of shoes [...]. The next morning [...] they were already finished, just as the pair had been the other day. Now he was able to purchase enough leather for four pairs of shoe [...]. Now one evening right before Christmas [...], he said to his wife: «We should stay up one time and see who does our work in the night.» [...]. At midnight two cute little naked men came and sat down at the workbench, took all the cutout pieces of the shoes, and worked [...] until they had finished the work on all the shoes. Then they scampered away [...]. The shoemaker's wife said to him: «The little men have made us rich. So we ought to show that we're grateful [...]. I want to sew shirts, coats, jackets, and trousers for

da ação é também a época natalícia. Tal como o sapateiro, o idoso alfaiate trabalha para clientes ricos, vivendo na pobreza, sendo a sua azáfama transmitida através da enumeração de atividades/verbos de movimento, intercalada com os pensamentos em voz alta da personagem, no lar e na loja habitada por pequenos ratos, que se movimentam por toda a cidade, sem serem vistos, através de uma elaborada rede subterrânea.

O humano adoentado partilha uma cozinha com o seu personificado gato Simpkin, e salva diversos ratinhos aprisionados pelo cruel felino, que se ‘regenera’ no final tipicamente feliz da narrativa. O ser humano coabita com o seu animal de estimação e, tal como acontece noutras histórias de Potter, tem poder sobre este último e é uma ameaça mortal. Por exemplo, os coelhos da trilogia *Peter Rabbit*, *Benjamin Bunny* e *Flopsy Bunnies* são vistos como propriedade do dono da terra, animais a abater para serem comidos e as suas peles aproveitadas. Nessas fábulas de Potter, o conflito e a ameaça são latentes, a relação com o ser humano é de conflito, marcada pela ameaça, pelo medo e pela fuga, não havendo interação harmoniosa. Aliás, o ambiente rural assemelha-se à selva onde impera a lei do sobrevivente mais forte. Se McGregor persegue Peter e ameaça a sua integridade física e até a sua vida, a mãe avisara-o no início da ação para que não entrasse no jardim dos McGregor, pois o seu pai tinha tido um acidente fatal nesse espaço: «he was put in a pie by Mrs. McGregor» (7). Estas mesmas temáticas e ‘zoopoética’ exigem ser analisadas no âmbito dos Estudos sobre Animais (Animal Studies), da Antrozoologia e dos Estudos sobre a Relação entre Humanos e Animais (Human-Animal Studies), tarefa que não podemos levar a cabo neste nosso estudo.

Se, no seu diário, Potter (1966: 417, 422-423), aproxima seres humanos a animais e personifica a flora, nas suas *tales*, o vestuário é usado como metáfora que une os mundos humano e animal e funciona como marcador social (SCOTT 1994), de idade (ROSE 2010), e dos limites de ascensão social e dos géneros (SCOTT 1994: 70). As roupas atrapalham, aprisionam, e as personagens têm que aprender a vesti-las enquanto crescem e aprendem a respeitar a

them, and you should make a pair of shoes for each one of them.» [...] . Then the little ones appeared as usual [...], they put the clothes on extremely quickly [...]. Finally, they danced right out the door and never returned».

norma de conduta vigente (formatação social do indivíduo), pelo que a socialização é representada como um processo de controlo, que acarreta castigos físicos. Se Stephens (1992), Keyes e McGillicuddy (2014), e outros autores posteriores, abordam a literatura para crianças como forma de controlo ideológico e de socialização das crianças pelos adultos, obviamente as ilustrações também concorrem para esse objetivo, pois o leitor-observador é simultaneamente convidado a decodificar significados e significantes linguísticos e visuais. A ilustração é, portanto, também uma ‘ferramenta’ ideológica.

O vestuário envergado pelas personagens seria (ou teria sido) usado no campo britânico da altura, tendo a Obra uma dimensão também ‘etnográfica’ e ‘histórica’, ambas mais visíveis em obras como *The Tailor of Gloucester* e *Jeremy Fisher* (77-83)¹⁹. Já o enredo de *Tom Kitten* baseia-se no ato de vestir-despir, inclusive o *cross-dressing* (JEIKNER 24), enquanto socialização por parte dos adultos e experimentação inocente e lúdica para as crianças, episódio (vestir roupa de que não gosta) com o qual muitas crianças se identificam. O vestuário funciona como uma ferramenta de antropomorfização, para gerar mais empatia entre os animais e a criança que os observa, e não tanto como um acentuado marcador simbólico de identidade (BLOUNT 1974: 131-151; COSSLETT 2006: 153), e *Peter Rabbit*, *Tom Kitten* e as suas irmãs são ensinados a imitar os humanos, andando apenas com duas patas e vestidos, como seres racionais, mas regressam sempre à sua natureza, sem roupa, na terra, ecoando a recusa de Huckleberry Finn (TWIN 1976: 49, 76, 369) de ser «civilizado» [*sic*], ou ‘socializado’. Tal como no romance de Twain, o vestuário é símbolo de urbanidade, civismo e estatuto que acompanham aventuras rumo ao desconhecido e ao perigo que advém da transgressão e do Outro humano, mensagens (didáticas) típicas dos contos tradicionais.

O medo é também ensinado e apre(e)ndido, e esse tema ajuda a gerar empatia entre as personagens e os leitores-ouvintes mais jovens, sendo associado a fugas por um triz (Peter), a sustos, ameaças e à perda de, por exemplo, roupa e segurança (Peter), vida (pai de Peter) e caudas (Nutkin), temáticas que, por sua vez, acentuam o *suspense* das breves narrativas. Em *Jemima Puddle-Duck*, a raposa (com ar de «gentleman») transporta

19 Sobre vestuário literário ver: Kuhn e Carlson (2007).

um jornal (notícias, leitura), lido normalmente por adultos e que usa para se esconder, um gesto-tema comum na literatura e no cinema, interagindo com o leitor-observador de forma ameaçadora ao fechar a ingênua Jemima no barracão e ao mostrar-lhe o conforto das penas de vítimas anteriores, olhando para o pequeno 'leitor'. A história chama assim a atenção para as raposas (criminosos) vestidas de fato. O texto visual interage, assim, com o observador. Também Peter Rabbit teme pela vida ao encontrar-se encurralado perante uma porta fechada, e quando o rato não o pode ajudar, o coelho chora e apoia-se na porta, numa atitude semi-humana, já desprovido de roupa, evocando o quadro *Love Locked Out* (1890), de Anna Lea Merritt (HOBBS 22-23). As sensações e os sentimentos humanos tornam-se assim elementos intertextuais e estabelecem um interessante diálogo interartes, nomeadamente entre pinturas e obras literárias.

Em *Tailor of Gloucester*, no dia de Natal, a paisagem acústica da referida cidade é enriquecida por canções natalícias, algumas até desconhecidas do narrador (38), remetendo para a tradição oral inglesa, a par da arquitetura representada nas ilustrações (39-40) e no texto («Cathedral» (38)), elementos acústicos e visuais da paisagem britânica, que, juntamente com hábitos, paisagens monumental, natural e etnográfica, toponímia, clima, cargos públicos, rituais e festividades, constituem a *Englishness*, ou a chamada 'identidade nacional', um constructo-*performance* encenado através de obras literárias como as de Potter, que ecoa histórias e fábulas-crenças antigas: «But it is in the old story that all the beasts can talk, in the night between Christmas Eve and Christmas Day in the morning (though there are very few folk that can hear them, or know what it is that they say)» (38). Essa transformação fantasiosa permite à narradora reproduzir as falas e os cantos de todos os animais (41) depois de ter afirmado que o gato Simpkin e os pássaros não falam 'humano' sem ser na noite de Consoada (33, 53), veiculando o espírito natalício até da Natureza, nomeadamente através das várias espécies que enumera, como os morcegos e ratos que entoam *nursery rhymes*, vozes e discursos antigos e tradicionais que são incrustados na narrativa literária. O ambiente dickenseano do interior da loja do alfaiate é veiculado através da enumeração de sons que constituem a paisagem acústica desse espaço fechado durante a azáfama dos ratos libertados pelo protagonista e que lhe agradecem a bondade a costurar o casaco para o

mayor, e que o alfaiate, doente, não conseguiria nunca terminar até ao dia de Natal, o do casamento do político. A bondade e o altruísmo dos ratos educam (talvez) o gato que ajuda o seu dono a conseguir ter o casaco cor de cereja pronto a tempo para a cerimónia e a ganhar dinheiro para comida. As descrições com mais detalhe da narrativa são dedicadas às peças de vestuário usadas e produzidas pelos ratos e pela personagem humana que mal aparece nas ilustrações. Ao contrário do que acontece com os duendes na história publicada pelos Grimm, os ratos não desaparecem, nem deixam de ajudar o alfaiate, cosendo buracos de botões nos casacos que ele passa a vender para todo o país. Esta obra destaca-se das demais de Potter devido ao seu protagonista humano, ao contexto urbano, ao período histórico específico (século XVIII), à qualidade e à minúcia das ilustrações (KUTZER 1997: 11, 23) face à intemporalidade das suas demais histórias («Once upon a time»), afirmando Carpenter (1989: 283) que a narrativa não tem semelhanças no tema e no estilo com as demais da autora, opinião também partilhada por Chandler (2007: 289), que a destaca das «ordinary narratives staged in ordinary settings, uncomplicated by magic or fairies or deus ex machina conclusions», cuja focalização é a dos animais, por vezes (semi-)órfãos, como acontece, por exemplo, em *Peter Rabbit*, *Tom Kitten*, *Samuel Whiskers*, *Roly-Poly Pudding*, *Benjamin Bunny*, *Flopsy Bunnies*, *Pigling Bland* e *Mr. Tod*, e a vivem, ‘domesticados’ ou em liberdade, em *cottage gardens*, lagos e árvores, entre outros tipos de habitações.

Falámos anteriormente da paisagem natural como elemento chave da construção-*performance* da *Englishness*, e os espaços ingleses são uma presença constante na obra, bastando recordar o Lake District, Gloucester e, por exemplo, Devon. *The Tale of Little Pig Robinson*, publicada em 1930, foi imaginada durante umas férias no sul de Devon, em 1883, sendo a ação da ‘colorida’ história ficcionalizada em Stymouth, uma amálgama das localidades de Sidmouth e Teignmouth, nessa mesma zona, com Lyme Regis, em Dorset: «The soil was red, the grass was green; and far away below in the distance they could see the red cliffs and a bit of bright blue sea. Ships with white sails sailed over the sea into the harbour of Stymouth» (347). Na história, durante uma viagem, os sentidos do protagonista são estimulados por uma plêiade de sensações e estímulos exteriores, que vão sendo enumerados: «the dark blue sea», «yellow pussy willow catkins»,

«green fields», «red ploughland», o aroma de «primroses in hundreds on the bank», entre outras flores, e ainda o «warm smell of moss and grass and steaming moist red earth» (360-361). Já o edifício de Hill Top Farm inspirou a quinta de *Pie and the Patty Pan* e *Tom Kitten*, enquanto o famoso jardim de McGregor (*Peter Rabbit*, *Benjamin Bunny*) foi inspirado em Fawe Park, que a família de Potter arrendou no verão de 1903, perto do lago Derwentwater, e onde a artista desenhou mobiliário que viria a usar nalgumas histórias. A busca de elementos autobiográficos nos textos ficcionais de Potter por parte de vários estudiosos é comum, como, aliás, acontece com a obra de inúmeros autores, e, por exemplo, no ensaio «Beatrix Potter», Graham Greene analisa as fases do desenvolvimento da obra da artista, desde os «vintage years in comedy», que começa com *Two Bad Mice* e *Peter Rabbit*, às «great near-tragedies» (*Mr. Tod*, *Samuel Whiskers*), atribuindo o romancista a perda de vitalidade a um desequilíbrio emocional da autora. Por volta de 1930, *Little Pig Robinson* demonstra que Potter já estava na sua «island, her escape from tragedy to safe serene fancy», clarificando Greene numa nota que:

on the publication of this essay I received a somewhat acid letter from Mrs Potter correcting certain details. *Little Pig Robinson*, although the last published of her books, was in fact the first written. She denied that there had been any emotional disturbance at the time she was writing *Mr. Tod*: she was suffering however from the after-effects of flu. In conclusion, she depreciated sharply the 'Freudian school' of criticism. (GREENE 1970: 180).

Tal como as antigas fábulas, as obras de Potter são também interpretadas como comentário social e até ideológico que veicula preocupações da época. Para Rahn (78-91), *The Two Bad Mice* e *Peter Rabbit* (que é pendurado de pernas para o ar ao invadir a terra do Sr. McGregor) poderão veicular a condenação por parte de Potter dos tumultos sociais de 1885-1886 que danificaram vários edifícios e deram origem a pilhagens²⁰. A posse e a inva-

20 No seu *Journal*, Potter (1966: 176) critica os conspiradores que se revoltaram contra as condições desfavoráveis dos trabalhadores e danificaram janelas e roubaram alguns bens em lojas, pois a terra «is as much personal property as plate or car-

são de propriedades está claramente presente em *Mr. Todd*, que tem várias casas vazias e vigia-as constantemente para afastar possíveis ocupantes. Aliás, Jeikner (249-252) defende que a questão da posse das terras, central na política eduardiana, também preocupa Potter, podendo, em *Pigling Bland*, o facto de os leitões serem vendidos para abate ou trabalhos forçados remeter para o escravagismo e para a opressão social:

Pigling's desire to be a farmer who grows potatoes might well be considered as echoing Joseph Chamberlain's efforts in 1885 to provide allotments for farm labourers of '3 acres and a cow' by transferring ownership from landlords. In the story, this change begins with the figure of the narrator, who is supposedly Potter herself, pinning the licence permits on either Pigling or his brother Alexander (JEIKNER 252).

Já Kutzer (1997: 204-217) lê essa mesma história (de um ponto de vista autobiográfico) como a defesa de Potter do seu espaço pessoal doméstico face à resistência dos seus pais para com o seu namoro com Norman Warne. Perante as tensões sociais da Grã-Bretanha do período da industrialização, a autora parece estar a endoutrinar os seus leitores a conformarem-se com o *status quo* e a evitar, dessa forma, o perigo. No entanto, como revela Jeikner (248), a posição política de Potter foi-se alterando, talvez por interferência quer da sua prima Caroline Hutton, *née* Clark, e que falava de «labourers, their miserable wages [...] their unsanitary cottages, their appalling families and improvidence» (POTTER 1966: 316), quer do seu avô, que foi eleito MP liberal por Carlisle e foi um patrão 'progressista' que possibilitou aos filhos dos seus empregados frequentar a escola (e a biblioteca) e forneceu comida a essas famílias (TAYLOR 1987: 9-10). Já em *Ginger and Pickles* há ainda lojas que fecham endividadas, optando o gato Ginger por viver isolado, longe dos humanos.

Por seu lado, a história de *Jemima* comunica intertextualmente com *Animal Farm* (1945). Os polícias são figuras algo negativas, e os prevaricadores vítimas, num mundo relativamente carnavalizado. Jemima foge para

riages, and that those who participated in riots ought to be hung at once like dogs [...]. They, if unchecked, will cause wholesale slaughter and ruin society».

evitar que o dono da quintal lhe roube os ovos, mas não desconfia do perigo quando a raposa a convida a chocar os ovos num barracão, sendo salva pelos cães da quinta de onde fugira, que acabam por destruir alguns ovos nesse processo e a levam de volta após a perseguição à raposa, que Keikner (243-245) associa à tradição da caça à raposa inglesa, nomeadamente através do quadro de F. C. Turner (*The Fox Chase*, Plate IV: «A Southerly Wind and a Cloudy Sky», 1834).

O (crime do) roubo é um dos temas da obra de Potter. Jemima Puddle-Duck observa Mr. Todd, «a foxy person», levar-lhes os seus ovos, parecendo prevalecer a lei dos mais fortes, uma mensagem que ecoa as interpretações da obra de Charles Darwin, *On the Origin of the Species* (1859), nomeadamente a seleção natural, a natureza como *habitat* violento e competitivo, e o conceito «survival of the fittest», de Herbert Spencer (*Principes of Biology*, 1864). Em *Two Bad Mice*, o casal Tom Thumb e Hunca Munca invade uma casa de bonecas para a pilhar, no entanto descobre que não pode comer a comida falsa e destrói essa habitação, mas os ratos arrependem-se mais tarde e restauram a ordem, pagando os estragos, podendo esta história ser um possível espelho ficcional das já referidas pilhagens no mundo real, criticadas por Potter. Nesses lares em miniatura da Inglaterra vitoriana e eduardiana habitados por bonecas, as raparigas mimetizavam os adultos e apre(nde)m modos de ser, viver, bem como noções de bom gosto (JACOBS 1954: 71) e condutas que a sociedade considerava adequadas, pois, na altura, como concluiu o vendedor de brinquedos londrino William Cremer (1873: 49), o facto de uma rapariga deixar a cozinha limpa revelava «domestic as well as [...] social virtues»; daí que não seja de admirar que, em 1889, Jane E. Panton, no seu manual de lides domésticas *Nooks and corners* (101) tenha aconselhado que qualquer *nursery room* deveria ter uma casa de bonecas, artefacto material e cultural que exhibe riqueza e que existiria obviamente apenas nos lares das classes média e alta, o público das obras de Potter. Aliás, num estudo sobre a infância na Inglaterra, Fletcher (2008: XIX) afirma que a casa de bonecas era o centro dessa divisão. Já Chen (2015) estuda a criança das classes média e alta como leitores e consumidores na Inglaterra vitoriana e eduardiana, períodos de grandes mudanças na educação infantil, e fá-lo sobretudo através quer do uso lúdico e pedagógico de casas de bonecas, enquanto miniaturas do mundo real e do 'lar' (o espaço

doméstico feminino), quer das representações desses brinquedos na literatura para crianças entre 1860 e os anos 20 do século xx (a criança como leitor, jogador e consumidor). Aliás, o ato de brincar com essas casas-dentro-das-casas, com outros brinquedos, e até sem eles, acarreta muitas vezes os atos de ‘fingir’ e de fazer de conta, como recorda, em 1881, Robert Louis Stevenson (235): «in the child’s world of dim sensation, play is all in all. – Making believe is the gist of his whole life, and he cannot so much as take a walk except in character». Através do episódio da invasão da casa de bonecas pelo casal de ratos e da impossibilidade de este poder comer o que quer que seja no lar artificial, Potter is «mocking the ineffective simulacrum of middle-class domesticity. Her sympathy is with the mice, and her satire exposes the vulnerability and uselessness of the class to which she herself belonged. But as Potter is attacking the vanity and inauthenticity of the middle-class way of living, she still gives credit to some of its values.» (CHEN 2012: 9). No entanto, a pilhagem da casa de bonecas alheia torna-se produtiva para o casal de ratos que leva bens úteis para o seu próprio lar, acabando as ilustrações e a narradora por o elogiar devido ao facto de ter criado o seu próprio ambiente doméstico com o que roubou (KUTZER 1997: 209), e ter transformado o inútil em algo útil através do ‘valor positivo da destruição’ (WINNICOTT 2005: 127), tornando-se heróis do espaço privado (CHEN 2012: 9-10).

Relativamente à representação do género, as tradicionais personagens femininas (mães, mulheres, filhas, viúvas) movem-se no ambiente doméstico, e apenas algumas desejam viver de outra forma, como Ribby (*Pie and the Patty-Pan*), recordando Jeikner (255) que

surprisingly, then, Potter denies many of her female characters the possibility of self-actualization that she grants Peter and Pigling. I say surprisingly given that her parents denied her both the traditional gender model of getting married and having children as well as the alternative of working for a living [...]. And [...the tales’] dress [code] conveys a strict sense of Victorian propriety and domesticity, transforming the female animal body into an hour-glass shaped, feminised human body.

Algumas personagens femininas são ingénuas (Ribby, Jemima) e não se conseguem distanciar da visão tradicional do papel da mulher de forma

a melhorarem a sua própria vida. Já a rata Hunca-Munca (*Two Bad Mice*) participa ativamente na pilhagem da casa de bonecas, enquanto Mrs. Tittlemouse se desenvolve de forma mais plena. As personagens masculinas que não se comportam de forma tradicionalmente forte e determinada são castigados, aproximando-se Mr. Jackson (*Mrs. Tittlemouse*) e Mr. Fisher (*Jeremy Fisher*) do estereótipo do *dandy* inglês (JEIKNER 2014: 262-274)²¹.

Não são muitas as histórias que contêm crianças humanas como personagens, como acontece em *Mrs. Tiggy-Winkle* e em *Two Bad Mice*, embora nesta última obra a presença infantil seja sugerida pelas duas bonecas, Lucinda e Jane, que, por sua vez, reaparecem, às compras, na loja *Ginger and Pickles*. Como é sabido, Potter não gostava de desenhar pessoas, colocando-as, amiúde, de costas para evitar faces, como, aliás, a sua correspondência com os seus editores revela (LANE 1978: 132-133): «I am not good – or trained – in drawing human figures. They are a terrible bother to me when I have perforce to bring them into the pictures for my own little stories». As restantes personagens humanas na sua obra são sobretudo adultos e aparecem apenas parcialmente e ao longe, como acontece com Mr. McGregor em *Peter Rabbit*; a narradora humana, o polícia (que reaparece em *Ginger and Pickles*), Mr. Piperson e o condutor da carroça em *Pigling Bland*. Encontramos ainda outras ‘pessoas’, como o rapaz da quinta e a sua mãe em *Jemima Puddle-Duck*, duas raparigas de costas e de perfil em *Ginger and Pickles*, personagens que não são referidas no texto, e algumas crianças no mercado em *Little Pig Robinson* (SCOTT 83-84). Já os animais são crianças e adultos. Por exemplo, na trilogia *Peter Rabbit*, *Benjamin Bunny* e *Flopsy Bunnies*, os primos coelhos interagem com o universo humano, intervindo essas mesmas personagens nas três histórias. Outros protagonistas participam em várias narrativas, por exemplo *Jemima* termina *Tom Kitten*, e os dois coelhos primos são figurantes em *Mrs. Tiggy-Winkle*. Apenas em *Benjamin Bunny* Peter recupera as roupas que perdera na sua própria história, e ironicamente, essas roupas são usadas por McGregor para fazer um espantalho e assustar outros animais, ou seja, a indumentária que aproxima o animal dos humanos, e que o coelho perde assustado, é uti-

21 Para uma leitura pós-colonial de *Peter Rabbit* em termos de género, veja-se Nyman (2003: 20-37).

lizada por um humano para afugentar outros animais. Temos, portanto, intertextualidade temática no interior do texto da autora²², bem como diálogismo verbal-visual, no caso dos textos verbal e pictórico, e intertextualidade visual, ou seja, entre as várias ilustrações e quando a artista convoca outras obras de arte, como as que já referimos. Tal fenómeno prova a necessidade da análise interdisciplinar de textos multimodais ou multisemióticos, como é o caso das *tales* de Potter, até porque o estudo das ilustrações não tem tido tanto destaque como o dos textos escritos. Como defendem Kress, Leite-García e Leeuwen (2000; 2001), a análise do discurso tem-se debruçado sobretudo em textos escritos e valorizado a linguagem verbal (oral e escrita), em detrimento de outros modos semióticos; no entanto, a experiência literária é também visual, pois o leitor (co-)imagina os cenários que lê; daí que Kandel (2006: 276) afirme, num estudo sobre memória: «if you remember anything of this book, it will be because your brain is slightly different after you have finished reading it».

Se *Peter Rabbit* é uma história de autodesenvolvimento, ilustrando possibilidades e limitações (MULLINS 2009: 1-10), *Tom Kitten* assume-se como um conto sobre boas maneiras que critica a educação e o comportamento das crianças de então²³, concluindo Jeikner (17) que:

the exploration of the interplay of discursive and pictorial attire in *Tom Kitten* suggests more complex commentary: an engagement not only with Victorian nursery culture, with the associated isolation as well as subjugation that especially children of the upper and middle class experienced, but with Victorian culture and identity. Through dress images, the suggestion is made that this culture of propriety, with its denial of natural tendencies through insistence on rules and boundaries, is doomed to lead to catastrophic consequences as it ignores that identity cannot be imposed and regulated.

22 Sobre o conceito de autointertextualidade (entre obras literárias e não literárias do mesmo autor, no caso as diversas histórias de Potter, a sua correspondência e o seu diário) e heterointertextualidade, veja-se Roventa-Frumusani (1985: 23-30).

23 Sobre a educação de crianças e a *nursery culture* vitorianas, vejam-se Miller (1990) e Nelson (1999: 69-81).

Tal como as pessoas, também os animais de Potter se desdenham entre si. *Tittlemouse* caracteriza negativamente escaravelhos («little dirty feet»), aranhas («bold, bad spider») e abelhas, que enxota para fora de casa, como os humanos fazem, veiculando assim também a presença de preconceitos e hierarquias entre animais antropomorfizados. Os próprios animais menos racionais matam-se e caçam-se entre si, não sendo apenas os humanos que os ameaçam. Por exemplo, em *Tom Kitten* ⁽²⁴⁾ e *Benjamin Bunny* ⁽²⁷⁾, encontramos a temática do cruel castigo físico, verificando-se ainda, na primeira obra, uma interpelação ao leitor num breve exercício metaficcional: «And I think that some day I shall have to make another, larger, book, to tell you more about Tom Kitten!» ⁽²⁷⁾, estratégia narrativa que marca presença também em *Squirrel Nutkin* («This looks like the end of the story; but it isn't» ⁽²⁸⁾) e que serve para adensar o *suspense* da narrativa e gerar uma maior empatia entre narradora/autora e leitor. Já em *Flopsy Bunnies*, esse mesmo artifício, através de um aparte, caracteriza a narradora como onisciente, 'de confiança' e informada sobre a fauna personificada que povoa as obras de Potter, veiculando informação científica para crianças: «(I can tell you her name, she was called Thomasina Tittlemouse, a woodmouse with along tail.)».

O tema das presas e dos caçadores humanos e animais marca também presença em obras como *The Story of A Fierce Bad Rabbit* (Dois coelhos e um caçador), escrita para Louie, filha de Harold Warne, que queria uma história de um coelho rebelde, pois Peter Rabbit é bem comportado. Já

Jeremy Fisher acaba por ser a presa temporária de uma truta quando pesca na imensidão de um lago (talvez um 'misto' dos lagos Esthwaite Water e do atual Moss Eccles Tarn, nas imediações de Near Sawrey), tornando-se, assim, o pescador na coisa pescada. Se estes animais se matam e alimentam uns dos outros, Tom Kitten é transformado em folhado de salsicha por dois ratos. Embora as personagens das fábulas de Potter sejam inverosímies, *Jeremy* detalha, com realismo, a vida aquática e rural através de várias personagens em ação: o sapo calçado em terra, mas sem sapatos na



água, o rato de água, a truta, o nenúfar, os caracóis, as libelinhas, o escaravELHO, a tartaruga e o lagarto. Alguma dessa fauna e flora surge também na obra infantil *Water Babies* (1863), de Charles Kingsley, que Potter lera, tal como o *Book of Nonsense*, de Edward Lear, *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, e *Brer Rabbit*, de Joel Chandler Harris. Aliás, o diálogo intertextual das narrativas de Potter com as viagens, os perigos e encontros de Alice e do Coelho (atrasado) no País das Maravilhas é frequente, nomeadamente em *Mrs. Tiggy-Winkle*, cuja protagonista era, afinal, apenas um ouriço (tal como o bebé da Duquesa em *Wonderland*, que era um leitão), e, no final da obra da autora, permanece a dúvida em torno das aventuras de Lucie e a entrada na misteriosa porta, que poderão ter sido sonhadas ⁽²⁹⁾, tal como em *Alice in Wonderland*, onde a dúvida permanece, e em *Nursery Alice*, onde Carroll torna claro que o passeio fora um sonho.

As celebrações que se acumulam no Reino Unido em 2016 provam que Peter Rabbit se encontra na galeria de personagens ‘nacionais’ e símbolos infantis ingleses, como Winnie the Pooh, o urso Paddington ou Harry Potter, e se alguns autores consideram os mundos possíveis e as aventuras dos animais e seres humanos de Potter convencionais e pouco desafiadores, outros, como Avery (1997: 560), afirmam que a autora «was indeed remarkable, one of the most subversive writers for children there has ever been». Como verificámos ao longo deste estudo introdutório, Potter utiliza animais antropomorfizados quer como metáfora da natureza humana questionada e das relações animal-animal, animal-humano, humano-humano, quer para enfatizar os instintos animais dos protagonistas e das pessoas, bem como gerar empatia entre as personagens e as crianças ouvintes-observadores, também controladas pelo poder do leitor adulto. Se os animais infantis prevaricam, acabam por ser castigados, ficar em perigo e aprender a respeitar o *status quo*, observando-se, como não poderia deixar de ser, uma dimensão didática nas ‘fábulas’ da autora, à semelhança dos contos tradicionais e fábulas a partir das quais Potter constrói, de forma criativa, os seus mundos impossíveis, a sua noção de *Englishness* rural, estabelecendo, assim, como vimos, um interessante exercício dialógico (ou intertextual) com outros textos dirigidos ao público mais jovem.

Quase todas as histórias da autora são sobre a vida no campo mi(s)tificado e estereotipado, como acontece, por exemplo, em *The Wind in the Willows*, de Grahame, ou até *Mr. Bliss*, de Tolkien. A pitoresca e idílica

paisagem rural inglesa faz parte da ecopoética de Potter e demonstra que, tal como noutros países, «the English seldom merely see a landscape. They see it as delineated in famous books and paintings» (LOWENTHAL; PRINCE 1965: 215). Como constatámos, o Lake District não está apenas presente no legado literário da autora, enquanto espaço ficcionado da ação, tendo Potter adquirido várias quintas que lega ao National Trust para preservar a paisagem e uma certa forma de vida (estereotipadas) inglesas, pois Potter «understood that Lake District countryside could only survive if the traditional way of life survived with it, farms and farming in particular» (BATTRICK 1987: 204).

Na senda dos autores românticos, Potter participa no processo de produção e de mi(s)tificação literária da *Englishness* através de valores, objetos culturais, códigos de conduta, ‘posturas’, vestuário, mas sobretudo da paisagem rural, aliciando o ritmo e a sonoridade da língua inglesa ao poder sugestivo e subversivo das suas ilustrações.

Referências bibliográficas

- ARMSTRONG, W. A. (1990) – «The countryside». In E. M. L. Thompson, dir. – *The Cambridge social history of Britain, 1750-1950*. Cambridge: Cambridge University Press. 1, 87-154.
- AVERY, G. (1997) – «Review: Grinstein, Alexander. *The Remarkable Beatrix Potter*. Madison: International Universities Press, 1995», *Review of English Studies*. 48:192 (1997) 560-561.
- BAKHTIN, Mikhail (2000) – *The dialogic imagination: four essays*. Ed. Michael Holquist; trad. Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BARZILAI, Shuli (2009) – *Tales of Bluebeard and his wives from late antiquity to postmodern times*. New York: Routledge.
- BATTRICK, Elizabeth M. (1987) – «Creative years and the Lake District». In J. Taylor; J. I. Whalley; A. S. Hobbs; E. M. Battrick, ed. – *Beatrix Potter 1866-1943: the artist and her world*. London: Frederick Warne; The National Trust, p. 169-184.
- BATTRICK, Elizabeth M. (1987) – «Beatrix Potter’s Lake District». In J. Taylor; J. I. Whalley; A. S. Hobbs; E. M. Battrick, ed. – *Beatrix Potter 1866-1943: the artist and her world*. London: Frederick Warne; The National Trust, p. 195-206.

- BATTRICK, Elizabeth M. (1999) – *Beatrix Potter: The unknown years*. Londres: Armitt Library and Museum; Frederick Warne.
- BLOUNT, Margaret Joan (1974) – *Animal land. The creatures of children's fiction*. London: Hutchinson.
- BROOKER-GROSS, S. R. – «Landscape and social values in popular children's literature: Nancy Drew Mysteries». *Journal of Geography*. 80 (1981) 59-64.
- BUCHAN, Elizabeth (1998) – *Beatrix Potter: the story of the creator of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne.
- CARPENTER, Humphrey (1985) – *Secret gardens: the golden age of children's literature*. London: George Allen and Unwin.
- CARPENTER, Humphrey (1989) – «Excessively impertinent bunnies: the subversive element in the work of Beatrix Potter». In Gillian Avery; Julia Briggs, ed. – *Children and their books: a celebration of the work of Iona and Peter Opie*. Oxford: Clarendon, p. 271-298.
- CHANDLER, Katherine R. (2007) – «Thoroughly post-victorian, pre-modern Beatrix». *Children's literature association quarterly*. 32 (2007) 287-307.
- CHEN, Nancy Wei-Ning (2012) – «Made to play house: pretending and making-believe in dolls' house play». *Inter-Disciplinary Net*, p. 1-11. [Em linha]. Disponível em: <https://www.inter-disciplinary.net/probing-the-boundaries/wp-content/uploads/2012/06/WChen_dpaper_060612.pdf>. Consult. a 12 julho 2016.
- CHEN, Nancy Wei-Ning (2015) – *To the dolls' house: children's reading and playing in victorian and edwardian England*. London: University College London. Tese de Doutorado.
- CLARK, Timothy (2011) – *The Cambridge introduction to literature and the environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLAYTON-PAYNE, Andrew; Brent Elliott (1989) – *Flower gardens of Victorian England*. New York: Rizolli.
- COSSLETT, Tess (2006) – *Talking animals in British children's fiction, 1786-1914*. Aldershot: Ashgate.
- CREMER, William Henry (1873) – *The toys of the little folks of all ages and countries; or, the toy kingdom*. London: Cremer.
- DAUNTON, Martin, ed. (2005) – *The organisation of knowledge in Victorian Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- DENYER, Susan (2000) – *Beatrix Potter: At home with Beatrix Potter: The creator of Peter Rabbit*. New York: Harry Abrams.

- DRABBLE, Margaret, ed. (1985) – *The Oxford companion to English literature*. Oxford: Oxford University Press.
- DRABBLE, Margaret (1987) – *A writer's Britain: landscape in literature*. London: Thames and Hudson.
- DROBNICK, Jim (2006) – *The smell culture reader*. Oxford: Berg.
- ENGEN, T. (1979) – «The origin of preferences in taste and smell». In H. A. Kroese. ed. – *Preference, behaviour and chemoreception*. London: Information Retrieval, p. 263-73.
- ENGEN T. (1982) – *The perception of odors*. New York: Academic Press.
- ENGEN, T.; ROSS, B. M. (1973) – «Long term memory of odors with and without verbal descriptions». *Journal of experimental psychology*. 100 (1973) 221-27.
- FÄLT, Olavi K. (2002) – «Introduction». In Kari Alenius; Olavi K. Fält; Seija Jalagin, ed. – *Looking at the other: historical study of images in theory and practice*. Oulun: Oulun Yliopisto, p. 7-11.
- FIELD, Hannah (2010) – «A few of the author's favorite things: clothes, fetishism, and the Tailor of Gloucester», *The Lion and the Unicorn*. 34 (2010) 17-33.
- FINNEGAN, Diarmid A. (2015) – *Natural historic societies and civic culture in Victorian England*. New York: Pickering & Chatto.
- FLETCHER, Anthony (2008) – *Growing up in England: the experience of childhood, 1600-1914*. New Haven: Yale University Press.
- GARDINER, Brian G. (2000) – «Beatrix Potter's fossils and her interest in Geology». *The Linnean: newsletter and proceedings of the Linnean Society of London*. 16:1 (jan. 2000) 31-47.
- GAVIN, Adrienne E.; HUMPHRIES, Andrew F. (2009) – *Childhood in Edwardian fiction: worlds enough and time*. New York: Palgrave Macmillan.
- GOLDEN, Catherine (1990) – «Beatrix Potter: naturalist artist». *Woman's art journal*. 1:1 (1990) 16-20.
- GOLDTHWAITE, John (1996) – *The natural history of make-believe: a guide to the principal works of Britain, Europe, and America*. New York: Oxford University Press.
- GOMBRICH, E. H. (1972) – «The visual image». *Scientific American* (09-1972) 82-96.
- GREENE, Graham (1970) – *Collected Essays*. Harmondsworth: Penguin.
- GRIMM, Jacon; GRIMM, Wilhelm (2014) – *The complete first edition: the original folk and fairy tales of the brothers Grimm*. Princeton: Princeton University Press.
- GRINSTEIN, Alexander (1995) – *The remarkable Beatrix Potter*. Madison: International Universities Press.
- GRISTWOOD, Sarah (2016) – *The story of Beatrix Potter*. London: National Trust Books.

- GRISWOLD, Jerry (2006) – *Feeling like a kid: childhood and children's literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HALLINAN, Camilla (2006) – *The ultimate Peter Rabbit: a visual guide to the world of Beatrix Potter*. Nova Iorque: Dorling Kindersley.
- HARRISON, C. M., LIMB, M.; BURGESS, J. (1986) – «Recreation 2000: views of the country from the city». *Landscape research*. 11 (1986) 19-24.
- HEELIS, John (1999) – *The tale of Mrs William Heelis: Beatrix Potter*. Stroud: Sutton Publishing.
- HELLER, Steven; LEAR, Linda; TAYLOR, Eleanor; ZACH, Emily, ed. (2016) – *The art of Beatrix Potter: sketches, paintings, and illustrations*. San Francisco: Chronicle Books.
- HELLER, Steven; ARISMAN Marshall (2004) – *Inside the business of illustration*. New York: Allworth Press; School of Visual Arts.
- HELMREICH, Anne L. (1997) – «Re-presenting nature: ideology, art, and science in William Robinson's 'wild garden'». In Joachim Wolschke-Bulmahn, ed. – *Nature and ideology: natural garden design in the twentieth century*. Washington DC: Dumbarton Oaks Trustee, p. 81-112.
- HERMANSSON, Cassie (2009) – *Bluebeard: a reader's guide to the English tradition*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- HOBBS, Anne Stevenson (1989) – *Beatrix Potter's art*. New York: Viking Penguin.
- HOBBS, Anne Stevenson, ed. (2005) – *Beatrix Potter: artist and illustrator*. London: Frederick Warne; Dulwich Picture Gallery.
- HOBBS, Anne Stevenson; WHALLEY, Joyce Irene (1985) – *Beatrix Potter, The V&A collection: The Leslie Linder bequest of Beatrix Potter material*. London: Victoria and Albert Museum; Frederick Warne.
- HOLDEN, Edith (2001) – *The country diary of an Edwardian lady*. Toronto: Doubleday Canada.
- HORN, Pamela (1984) – *The changing countryside in Victorian and Edwardian England and Wales*. London: The Athlone Press.
- HOWKINS, Alun (1986) – «The discovery of rural England». In Robert Colls; Philip Dodd, ed. – *Englishness, politics and culture, 1880-1920*. London: Croom Helm.
- HUNT, Peter (1991) – *Criticism, theory and children's literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- HUNT, Peter, ed. (1996) – *International companion encyclopedia of children's literature*. London: Routledge.
- HYAM, Ronald (2002) – *Britain's imperial century, 1815-1914: a study of empire and expansion*. New York: Palgrave Macmillan.
- IKIN, Caroline (2012) – *The victorian garden*. Oxford: Shire Publications.

- JACOBS, Flora Gill (1954) – *A history of doll's houses: four centuries of the domestic world in miniature*. London: Cassell.
- JAY, Eileen; NOBLE, Mary; HOBBS, Anne Stevenson (1992) – *A Victorian naturalist: Beatrix Potter's drawings from the Armit collection*. London: Frederick Warne.
- JEIKNER, Alexandra (2014) – *Reading the language of attire: clothing and identity in Frances Hodgson Burnett, Edith Nesbit and Beatrix Potter*. Newcastle: Universidade de Newcastle. Tese de Doutoramento.
- KANDEL, Eric R. (2006) – *In search of memory: the emergence of a new science of mind*. New York: W. W. Norton.
- KING, Amy (2003) – *Bloom: The botanical vernacular in the English novel*. Oxford: Oxford University Press.
- KRESS, Gunther, LEITE-GARCÍA, R.; LEEUWEN, Theo Van (2000) – «Semiótica discursiva». In T. A. Van Dijk, org. – *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso*. Barcelona: Gedisa editorial. Vol. 1, p. 373-416.
- KRISTEVA, Julia (1980) – *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Trad. Thomas Gora et al. Oxford: Blackwell.
- KUHN, Cynthia; CARLSON, Cindy, ed. (2007) – *Styling texts: dress and fashion in literature*. New York: Cambria Press.
- KUTZER, Daphne (1997). «A wilderness inside: domestic space in the work of Beatrix Potter». *The lion and the unicorn*. 21.2 (abr. 1997) 204-217.
- KUTZER, Daphne (2003) – *Beatrix Potter: Writing in Code*. New York: Routledge.
- LAMBOURNE, L. (1989) – «Beatrix Potter and the anthropomorphic impulse». In B. Riddle, ed. – *Beatrix Potter before Peter Rabbit*.
- LANDOW, George P. (1971) – *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*. Princeton: Princeton University Press.
- LANE, Margaret (1978) – *The magic years of Beatrix Potter*. London: Frederick Warne.
- LANE, Margaret (1986) – *The tale of Beatrix Potter: a biography*. London: Frederick Warne.
- LEAR, Linda (2007) – *Beatrix Potter: a life in nature*. New York: St. Martin's Press.
- LEAR, Linda (2014) – «A scientist's eye». *Nature*. 508 (24 abr. 2014) 454-455.
- LINDER, Leslie (1969) – «Introduction». In Beatrix Potter – *The Tailor of Gloucester, From the Original Manuscript*. London: Frederick Warne, p. 5-8.
- LINDER, Leslie (1971) – *A history of the writings of Beatrix Potter, including unpublished work*. London: Frederick Warne.
- LODGE, David (1981) – *Working with structuralism: essays and reviews on nineteenth-and-twentieth-century literature*. London: Routledge and Kegan Paul.

- LODGE, David (1984) – *Language of fiction*. London: Routledge.
- LOVELL-SMITH, Rose (2009) – «Peter, Potter, rabbits, robbers». *Papers: Explorations into children's literature*. 19.1 (2009) 17-29.
- LOVELL-SMITH, Rose (2013) – «Of mice and women: Beatrix Potter's Bluebeard story, *Sister Anne*». *Children's literature association quarterly*. 38:1 (2013) 4-25.
- LOWENTHAL, D.; PRINCE, H. C. (1965) – «English landscape tastes». *The Geographical review*. 55 (1965) 186-222.
- LURIE, Alison (1990) – *Don't tell the grown-ups: the subversive power of children's literature*. Boston: Back Bay Books.
- MALE, Alan (2007) – *Illustration: a theoretical & contextual perspective*. Lausanne: Ava Publishing.
- MACDONALD, Ruth K (1986) – *Beatrix Potter*. Boston: Twayne Publishers.
- MCCRACKEN, Donal P. (1997) – *Garden of empire: botanical institutions of the Victorian British empire*. Leicester: Leicester University Press.
- MCDOWELL, Marta (2013) – *Beatrix Potter's gardening life: the plants and places that inspired the classic children's tales*. London: Timber Press.
- MEAD, Rebecca (2016) – «The bittersweet announcement of a new Beatrix Potter book». *The New Yorker* (01 fev. 2016). [Em linha]. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-bittersweet-announcement-of-a-new-beatrix-potter-book>>. Consult. a 14 jun. 2016.
- MILLER, Alice (1990) – *For your own good: hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence*. New York: Noonday Press.
- MITCHELL, W. R. (2010) – *Beatrix Potter: her lakeland years*. Ilkley: Great Northern Books.
- MORAIS, Alexandra M. de A. M. P. de (1998) – *A tradução de textos literários para crianças: reflexões a partir da versão portuguesa das obras de Beatrix Potter*. Porto: Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- MORRIS, Pam (2003) – *Realism*. London: Routledge.
- MULLINS, Katie (2009) – «Crossing boundaries and forming identity in Beatrix Potter's *The Tale of Peter Rabbit* and *The Tale of Benjamin Bunny*». *The looking glass: new perspectives on children's literature*. 13:1 (2009) 1-10.
- MUSCATO, Melinda (2011) – *Victorian children's book illustrations*. Plymouth: University of Plymouth. Tese de Doutoramento.
- NELSON, Claudia (1999) – «Growing up: childhood». In Herbert F. Tucker, ed. – *A companion to Victorian literature and culture*. Malden: Blackwell, p. 69-81.
- NORMAN, Andrew (2014) – *Beatrix Potter: her inner world*. Barnsley: Pen and Sword Books.

- NYMAN, Jopi (2003) – «The tale of an English rabbit: gender and nation in Beatrix Potter». In *The postcolonial animal tale from Kipling to Coetzee*. Nova Déli: Atlantic, p. 20-37.
- O'CONNELL, Eithne (2014) – «Ecocriticism, ecopedagogy and the life and works of Beatrix Potter». In Marian Thérèse Keyes; Áine McGillicuddy, ed. – *Politics and ideology in children's literature*. Dublin: Four Curts Press, p. 31-44.
- OUSBY, I. (1990) – *The Englishman's England: taste, travel and the rise of tourism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PANTON, Jane E. (1889) – *Nooks and corners*. London: Ward & Downey.
- PAUL, Lissa (2002) – «Beatrix Potter and John Everett Millais: reproductive technologies and coolhunting». In Margaret Mackey, ed. – *Beatrix Potter's Peter Rabbit: a children's classic at 100*. Lanham: Children's Literature Association; Scarecrow Press, p. 52-75.
- PORTEOUS, J. D. (1990) – *Landscapes of the mind: worlds of sense and metaphor*. Toronto: University of Toronto Press.
- PORTEOUS, J. D. (1995) – «Smellscape». *Progress in human geography*. 9:3 (1985) 356-78.
- POTTER, Beatrix (1932) – *Sister Anne*. Ilust. Katharine Sturges. Filadélfia: David McKay.
- POTTER, Beatrix (1952) – *The Fairy Caravan*. Londres: Frederick Warne.
- POTTER, Beatrix (1966) – *The journal of Beatrix Potter from 1881-1897*. Leslie Linder, ed. Londres: Frederick Warne.
- POTTER, Beatrix (1982) – *Beatrix Potter's Americans: selected letters*. Jane Crowell Morse, ed. Boston: The Horn Book.
- POTTER, Beatrix (1987) – *A history of the writings of Beatrix Potter*. Leslie Linder, ed. London: Frederick Warne.
- POTTER, Beatrix (1992) – *Beatrix Potter's letters*. Judy Taylor, ed. London: Frederick Warne.
- POTTER, Beatrix (1994) – *Letters to children from Beatrix Potter*. Judy Taylor, ed. London: Frederick Warne.
- POTTER, Beatrix (1996) – *The Tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne-Penguin Books.
- POTTER, Beatrix (2012) – *The Tale of Little Pig Robinson*. In Beatrix Potter – *The Complete Tales*. London: Frederick Warne, p. 339-385.
- POTTER, Beatrix (2016) – *Contos Completos*. Trad. Eugénia Antunes e Paulo Rêgo. Lisboa: PIM! Edições. Vol. 1.
- PUGA, Rogério Miguel (2012) – «'Every fresh object was amusing': representações sonoras de Portugal em *Travels Through Portugal and Spain, during the Peninsular War* (1820), de William Graham». In A. P. P. Vicente, coord. – *XX Colóquio de história*

- militar. A Guerra Peninsular em Portugal (1810-1812)* Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar. Vol. 1, p. 223-234.
- PUGA, Rogério Miguel (2015) – «Curiouser and Curiouser: ilustrações portuguesas de Alice». In Rogério Miguel Puga; Manuela Rêgo, ed. – *Alice no País das Maravilhas 150 Anos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal-Marka, p. 11-73.
- RAHIM, Sameer (2014) – «Emma Thompson? It's Peter Rabbit here...». *The Telegraph* (29 set. 2014). [Em linha]. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/9522579/Emma-Thompson-Its-Peter-Rabbit-here...html>>. Consult. a 25 jun. 2016.
- RAHN, Suzanne (1984) – «*The Tale of Two Bad Mice*». *Children's Literature*. 12 (1984) 78-91.
- RELPH, E. (1976) – *Place and placelessness*. London: Pion.
- RODAWAY, P. (2002) – *Sensuous geographies: body, sense and place*. New York: Routledge.
- ROSE, Clare (2010) – *Making, selling and wearing boys' clothes in late-Victorian England*. Ashgate: Ashgate.
- ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela (1985) – «Intertextualité e(s)t interaction». *Revue Roumaine de Linguistique*. 30 (1985) 15-27.
- RUSKIN, John (1903) – *The Works of John Ruskin*. E. T. Cook e John Wedderburn, ed. London: George Allen. Vol. 3. Modern Painters, 2.
- SCOTT, Carole (1994) – «Clothed in nature or nature clothed: dress as metaphor in the illustrations of Beatrix Potter and C. M. Barker». *Children's literature*. 22 (1994) 70-89.
- SMITH, Neil (1985) – *Uneven development: nature, capital and the production of space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMITH, Simon (1998) – *British imperialism 1750-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SQUIRE, Shelagh Jennifer (1992) – *Meanings, myths and memories: literary tourism as cultural discourse in Beatrix Potter's Lake District*. London: University College. Tese de Doutoramento.
- SQUIRE, Shelagh J. (1993) – «Valuing countryside: reflections on Beatrix Potter tourism». *Area*. 25:1 (mar. 1993) 5-10.
- SQUIRE, Shelagh J. (1996) – «Landscapes, places and geographic spaces: texts of Beatrix Potter as cultural communication». *GeoJournal*. 38:1 (jan. 1996) 75-86.
- STEPHENS, John (1992) – *Language and ideology in children's fiction*. London: Longman.
- STEVENSON, Robert Louis (1919) – «Child's play». In *Virginibus Puerisque and other papers*. London: Chatto and Windus.

- TAYLOR, Judy (1987) – «The Story of Beatrix Potter». In J. Taylor, J. I. Whalley; A. S. Hobbs ; E. M. Battrock, ed. – *Beatrix Potter 1866-1943: The artist and her world*. London: Frederick Warne, The National Trust, p. 9-34.
- TAYLOR, Judy (1988) – *Beatrix Potter: artist, storyteller and countrywoman*. London: Frederick Warne.
- TAYLOR, Judy, ed. (1993) – ‘So I Shall Tell You a Story...’: *Encounters with Beatrix Potter*. London: Frederick Warne.
- TAYLOR, Judy (2002) – *That naughty rabbit: Beatrix Potter and Peter Rabbit*. London: Frederick Warne.
- TAYLOR, Judy (2011) – «Beatrix Potter. Timeline. The Beatrix Potter Society». [Em linha] Disponível em: <<http://beatrixpottersociety.org.uk/timeline-2>>. Consult. a 21 maio 2016.
- TAYLOR, Judy; WHALLEY, Joyce Irene; HOBBS, Anne Stevenson; BATTRICK, Elizabeth M. (1987) – *Beatrix Potter 1866-1943: The artist and her world*. London: Frederick Warne.
- THOMSON, Keith Stewart (2007) – «Marginalia: Beatrix Potter, conservationist». *American scientist*. 95,3 (may-june 2007) 210-212.
- THOMPSON, Emily Ann (2004) – *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cumberland: MIT Press.
- THOMPSON, Stith (1955-1958) – *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger.
- TREBLE, R. (1981) – «The Victorian picture of the country». In Mingay, G. E., ed. – *The Victorian countryside*. London: Routledge; Kegan Paul. Vol. 1. p. 166-175.
- TUAN, Yi-Fu (1974) – *Topophilia*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs.
- TUCKER, Nicholas (1990) – *The child and the book: a psychological and literary exploration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TWAIN, Mark (1976) – *The adventures of Huckleberry Finn*. Harmondsworth: Penguin Books.
- URRY, J. (1990) – *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. London: Sage.
- UTHER, Hans-Jörg (2004) – *The types of international folk tales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. 3 vol.
- VILLANUEVA, Mario (1997) – *Theories of literary realism*. Albany: State University of New York Press.
- VRIENDS, Sofia (2015) – ‘A strongly marked personality’: *the discursive and non-discursive posture of Beatrix Potter*. Nijmegen: Radboud University. Dissertação de Mestrado.

- WARD, C. (1978) – *The child in the city*. London: Architectural Press.
- WATLING, Roy (2000) – «Helen Beatrix Potter: her interest in fungi». *The Linnean: newsletter and proceedings of the Linnean Society of London*. 16:1 (jan. 2000) 24-31.
- WHALLEY, Joyce Irene (1987) – «The young artist and early influences». In J. Taylor; J. I. Whalley; A. S. Hobbs; E. M. Batrick, ed. – *Beatrix Potter 1866-1943: The artist and her World*. London: Frederick Warne; The National Trust, p. 35-48.
- WHALLEY, Joyce Irene (2004) – «The development of illustrated texts and picture books». In Peter Hunt, ed. – *International companion encyclopedia of children's literature*. New York: Routledge. Vol. 1, p. 318-327.
- WHALLEY, Joyce Irene; HOBBS A. S. (1987) – «Fantasy, rhymes, fairy tales and fables». In J. Taylor; J. I. Whalley; A. S. Hobbs; E. M. Batrick, ed. – *Beatrix Potter 1866-1943: The artist and her World*. London: Frederick Warne; The National Trust, p. 49-70.
- WIGAN, Mark (2007) – *Sequential images*. Lausanne: AVA Publishing.
- WIGAN, Mark (2008) – *Text and image*. Lausanne: AVA Publishing.
- WILLIAMS, Raymond (1973) – *The country and the city*. London: Chatto and Windus.
- WIENER, Martin (1981) – *English culture and decline of the industrial spirit, 1850-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINNICOTT, D. W. (2005) – *Playing and reality*. London: Routledge.





CATÁLOGO

CATÁLOGO

Obras de Beatrix Potter nas coleções da BNP

Traduções

1

O Coelho Pedro e outras histórias. Trad. Maria Mello. Mem Martins: Europa-América, 1997. (Livros de bolso Europa-América; 598).

Tít. orig.: *Peter Rabbit and eleven other stories.*

Contém: A história de Pedro Coelho; A história do esquilo Trinca-Trinca; A história do coelho Benjamim; A história de dois ratos traquinas; A história da senhora Tira-Nódoas, A história do Senhor Jeremias Pescador; A história de Bernardo Bichano; A história de Genoveva Patareca; A história dos coelhinhos Flopsi; Ruivo e picles; A história da Senhora Janota; A história de Timóteo Pézinhos-de-Lã.

BNP P. 11528 P.

2

O Coelho Pedro e outras histórias. Trad. Maria Mello. Mem Martins: Europa-América, 2007. (Clássicos; 96).

Tít. orig.: *Peter Rabbit and eleven other stories.*

Contém: A história de Pedro Coelho; A história do esquilo Trinca-Trinca; A história do coelho Benjamim; A história de dois ratos traquinas; A história da senhora tira Nódoas, A história do Senhor Jeremias Pescador; A história de Bernardo Bichano; A história de Genoveva Patareca; A história dos coelhinhos Flopsi; Ruivo e picles; A história da Senhora Janota; A história de Timóteo Pézinhos-de-Lã.

BNP P. 25364 V.

3

Contos completos. Trad. Eugénia Antunes, Paulo Rêgo. 1.^a ed. Lisboa: PIM!, 2016. 4 vol.

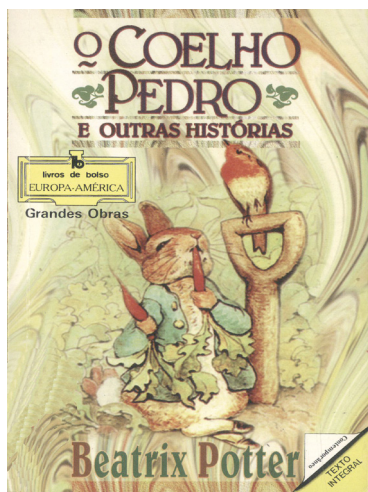
À data só foi publicado o vol. 1.

Vol. 1: A História do Pedro Coelho (1902), A História do Esquilo Trinca-Nozes (1903), O Alfaiate Velhote (1903), A História do Coelhinho Casimiro (1904), A História dos Dois Ratinhos Marotos (1904) e A História da Senhora Pica-Pisca (1905).

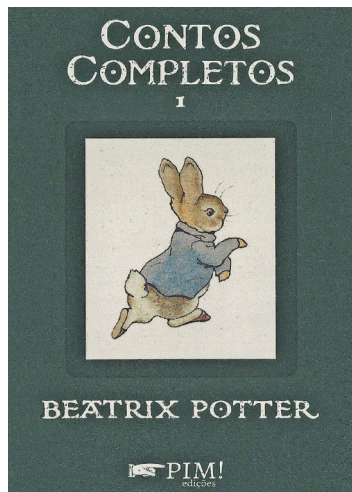
V. recensão: Rita Pimenta – «Beatrix Potter. Contos completos I». *Público*. Lisboa. A. 27, n.º 9622 (20 ago. 2016), p. 41.

BNP C.G. 9479 P.

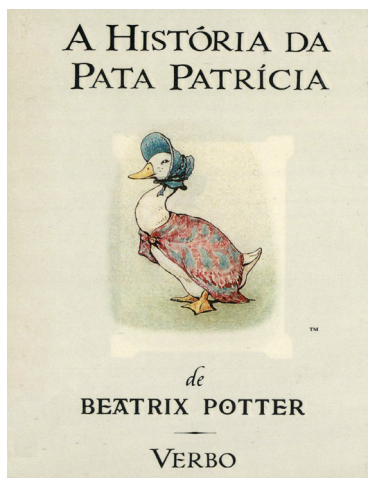




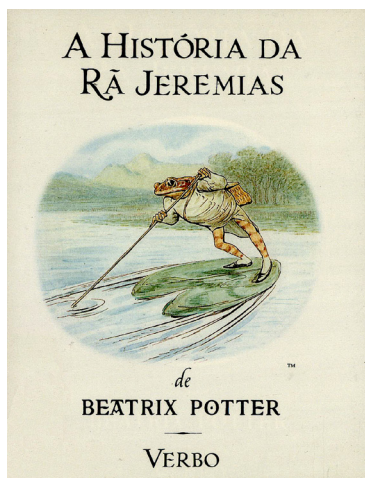
[1]



[3]



[4]



[5]

4

A história da pata Patrícia. Trad. Carlos Babo. Lisboa: Verbo, [D.L. 1991]. (Pedrito Coelho; 9).

Tít. orig.: *The tale of Jemima puddle-duck.*

BNP P. 10693 P.

5

A história da rã Jeremias. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1991]. (Pedrito Coelho; 7).

Tít. orig.: *The tale of Mr. Jeremy Fischer.*

BNP P. 10675 P.

6

A história da Senhora Pica-Pisca. Trad. Carlos Grifo Babo. Lisboa: Verbo, [D.L. 1990]. (Pedrito Coelho; 6).

Tít. orig.: *The tale of Mrs. Tiggy-Winkle.*

BNP P. 10648 P.

7

A história da senhora Rata Migalha. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1992]. (Pedrito Coelho; 11).

Tít. orig.: *The tale of Mrs. Tittlemouse.*

BNP P. 10927 P.

8

A história do alfaiate velhote. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1990]. (Pedrito Coelho; 3).

Tít. orig.: *The tailor of Gloucester.*

BNP P. 10559 P.

9

A história do coelho Casimiro. Trad. Carlos Grifo Babo. Lisboa: Verbo, [D.L. 1990]. (Pedrito Coelho; 4).

Tít. orig.: *The tale of Benjamin bunny.*

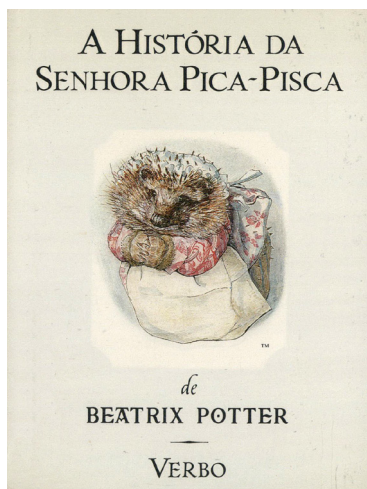
BNP P. 10649 P.

10

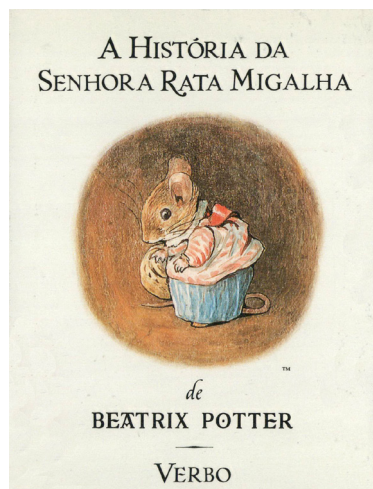
A história do esquilo Trinca-Nozes. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1990]. (Pedrito Coelho; 2).

Tít. orig.: *The tale of squirrel Nukin.*

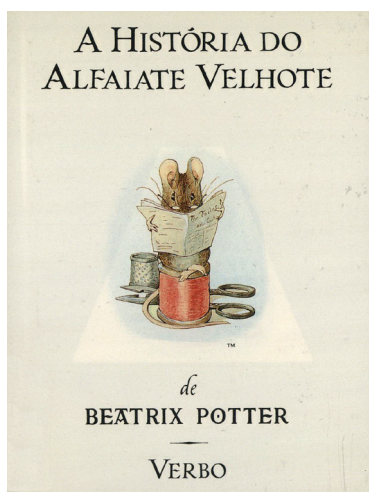
BNP P. 10560 P.



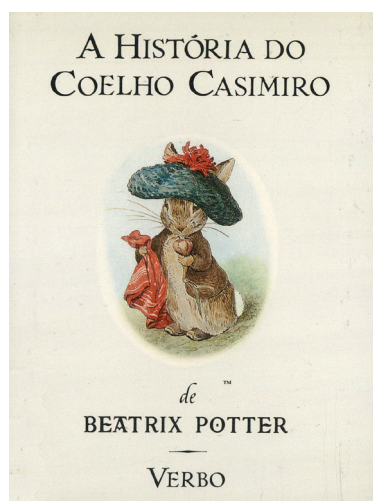
[6]



[7]



[8]



[9]

11

A história do Pedrito Coelho. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1990]. (Pedrito Coelho; 1).

Tít. orig.: *The tale of Peter Rabbit.*

BNP P. 10561 P.

12

A história do Pedrito Coelho. Trad. Mafalda Acebey. [1.ª ed.]. Porto: Porto Editora, 2015. (Educação literária).

Inclui: Guião de exploração e fichas de leitura.

BNP L. 130529 V.

13

A história do Timóteo Pé-Leve. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1992]. (Pedrito Coelho; 12).

Tít. orig.: *The tale of Timmy Tiptoes.*

BNP P. 10926 P.

14

A história do Tó Gatinho. Trad. Maria Isabel de Mendonça Soares. Lisboa: Verbo, [D.L. 1991]. (Pedrito Coelho; 8).

Tít. orig.: *The tale of Tom Kitten.*

BNP P. 10674 P.

15

A história dos coelhinhos Flopsi. Trad. Carlos Babo. Lisboa: Verbo, [D.L. 1991]. (Pedrito Coelho; 10).

Tít. orig.: *The tale of the Flopsy bunnies.*

BNP P. 10694 P.

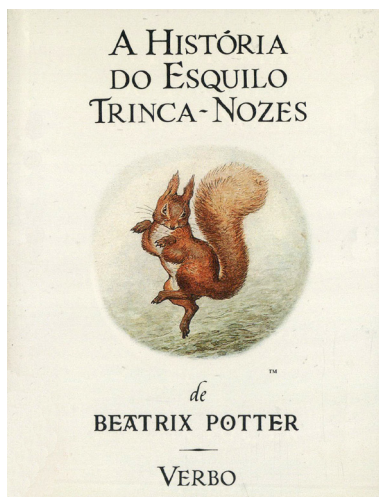
16

A história dos dois ratos marotos. Trad. Carlos Grifo Babo. Lisboa: Verbo, [D.L. 1990]. (Pedrito Coelho; 5).

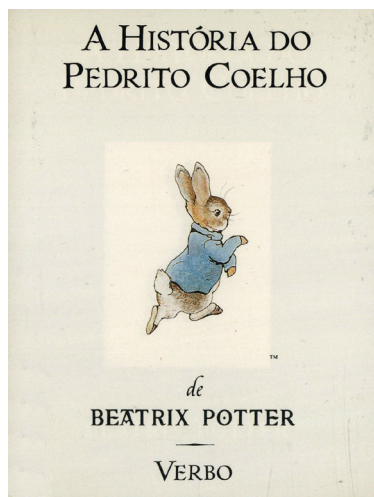
Tít. orig.: *The tale of two bad mice.*

BNP P. 10650 P.

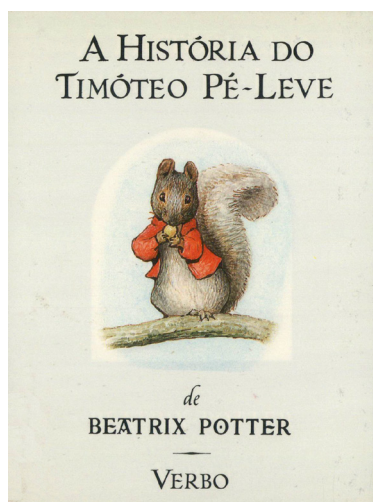




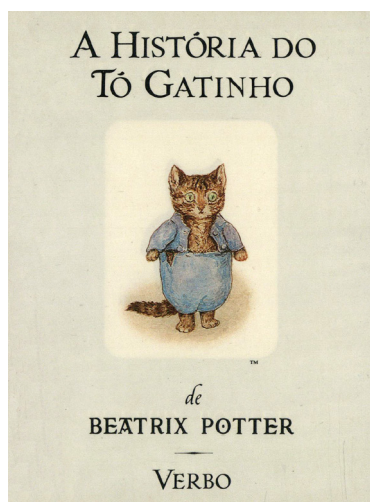
[10]



[11]



[13]



[14]

Adaptações

17

Cucuuu, Pedrito!. Adapt. Frederick Warne; il. Beatrix Potter. 1.^a ed. [Porto]: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *Peter Rabbit Pekaboo Peter!*.

Baseado nos contos originais de Beatrix Potter.

Com abas para levantar e texturas para sentir.

BNP P. 35816 V.

18

Dez rabanetes suculentos: Pedrito Coelho. Adapt. Frederick Warne; il. Beatrix Potter. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *Ten juicy radishes*.

Baseado nos contos originais de Beatrix Potter.

Um delicioso livro 3D para aprender a contar.

BNP P. 34140 V.

19

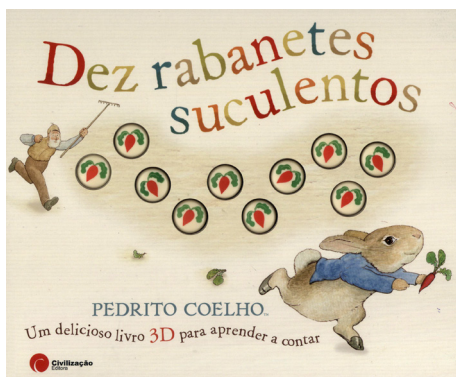
Pedrito Coelho nham! nham!. Adapt. Frederick Warne; il. Beatrix Potter. 1.^a ed. Porto: Civilização, 2011.

Tít. orig.: *Peter Rabbit munch! crunch!*.

Baseado nos contos originais de Beatrix Potter.

Um livro com sons.

BNP P. 36166 V.



[18]



[19]

Sobre Beatrix Potter

20

MALTBY JR., Richard, 1952-

O mundo encantado de Beatrix Potter. Trad. Helena Machado Lopes. Porto: Civilização, 2006.

Tit. orig.: *Miss Potter*.

BNP L. 96820 V.

21

MORAIS, Alexandra Maria de Almeida Matos Pereira de

A tradução do texto literário para crianças: reflexões a partir da versão portuguesa das obras de Beatrix Potter. Porto: [s. n.], 1998.

Dissertação de mestrado em Estudos de Tradução, Univ. Porto, 1998.

BNP L. 60477 V.

22

SILVA, Sara Raquel Reis da

«A "memória" como fundamento e legitimação: Beatrix Potter e A história do Pedrito Coelho nas metas curriculares de português». In A. C. Macedo; E. A. Costas; S. R. da Silva, ed. – *Formación Lectora. Obras Imprescindibles = Formação Leitora. Obras Imprescindíveis*. Porto: Tropelias & C.^a, 2014, p. 149-161.

Comunicação apresentada ao 19.º Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil. «Formar Leitores. Os Livros Imprescindíveis». Porto, 28-29 nov. 2013.

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/33831/9/Potter.pdf>

BNP L. 128180 V.



ÍNDICE ONOMÁSTICO

ACEBEY, Mafalda	12
ANTUNES, Eugénia	3
BABO, Carlos Grifo, 1919-	4, 6, 9, 15-16
LOPES, Helena Machado	20
MALTY JR., Richard, 1952	20
MELO, Maria	1-2
MORAIS, Alexandra Maria de Almeida Matos Pereira de	21
RÊGO, Paulo	3
SILVA, Sara Raquel Reis da	22
SOARES, Maria Isabel de Mendonça, 1922-	5, 7-8, 10-11, 13-14
WARNE, Frederick	17-19



