

# A BONECA SENHORA DOS MORTOS: A INSÓLITA FADA DE AS AVENTURAS DE PINÓQUIO

Paulo Fonseca Andrade

Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma leitura da personagem Fada no livro *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, a partir de elementos que a associam à morte, desde sua primeira à última aparição, revelando uma presença ambígua e uma função por vezes obscura dentro na narrativa. A percepção dessa face insólita da Fada é crucial para o alcance de outras dimensões de significação do texto de Collodi, que vêm sendo solapadas pelas inúmeras adaptações (entre elas, a de Walt Disney) sob o pretexto de se tornar a história mais palatável ao público infantil. A leitura de Giorgio Magnanelli, bem como algumas considerações teóricas de Italo Calvino, nos possibilitará refletir sobre alguns dos traços mais radicais da escrita de Collodi, que fazem de Pinóquio uma obra extremamente complexa e provocadora.

**Palavras-Chave:** Pinóquio, Collodi, Fada, Morte, Literatura Infanto-Juvenil.

**Résumé :** *La poupée maitresse des morts: l'étrange fée de Les Aventures De Pinocchio.* Cet essai presente une lecture du personnage de la Fée dans *Les aventures de Pinocchio*, de Carlo Collodi, d'après quelques éléments qui la lient à la mort, dès sa première à sa dernière apparition, en dévoilant une presence ambiguë et un rôle parfois obscur dans le récit. La perception de cette face insolite de la Fée est cruciale pour atteindre d'autres dimension de signification du texte de Collodi, que sont anéantis par des innombrables adaptations (dentre elles, celle de Walt Disney) sous prétexte de devenir l'histoire plus agréable aux enfants. La lecture de Magnanelli, aussi bien que quelques considérations théorique de Italo Calvino, nous permettra réfléchir sur des traits plus radicaux de l'écriture de Collodi, qui font de Pinocchio une oeuvre extremement complexe et provocatrice.

**Mots Clés:** Pinocchio, Collodi, Fée, Mort, Littérature d'Enfance et de Jeunesse.

Oh, minha Fada!... Me diga que é a senhora, a senhora mesma!... Não me faça mais chorar! Se a senhora soubesse!... Chorei tanto, sofri tanto!...

E dizendo isso Pinóquio chorava desesperadamente e, atirando-se de joelhos no chão, abraçava os joelhos daquela mulherzinha misteriosa.

Carlo Collodi

As fadas, figuras mitológicas que habitam o ancestral imaginário de certas culturas, como a nórdica e a céltica, possuem, em suas representações populares, formas e humores

variados: às vezes associadas aos espíritos da natureza, são aladas como borboletas e pirilampos, podendo ser bondosas, protetoras ou impertinentes; outras, revelando ares demoníacos, não muito distantes das sereias, são belas mulheres que seduzem os homens para entregá-los à morte. Na verdade, as fadas pertencem aos *Siths* (Escócia), ou às *Fairies* (Inglaterra), ou ainda aos *Elfos* (no mundo germânico), que são um “pequeno povo” encantado, incluindo tanto seres femininos quanto masculinos, cujas aparências são sempre descontínuas; talvez por isso, como observa Italo Calvino (2010, p.141), seu

mundo seja “fervilhante, intrincado, multiforme, difícil de ser ordenado”. Contudo, o termo italiano *fata*, assim como *fada*, em português, não faz alusão a essa origem, já que designam seres exclusivamente femininos.

O chamado *conto de fadas*, entendido como um gênero textual específico, isto é, como termo que “indica o advento de uma forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores e comportamentos das classes aristocrática e burguesa” (CANTON, 1994, p.30), especialmente por volta do século XVII, acabou por homogeneizar a imagem das fadas: seja jovem ou já senhoril, a fada é sempre bela e, entretanto, despida de erotismo – o que se acentua é seu traço maternal. Não por acaso, muitas vezes ela é qualificada como *madrinha*, substituta imaginária de uma mãe ideal e de um feminino controlado e submisso, cujos comportamentos-padrão eram ditados pela aristocracia e estabelecidos de acordo com sua noção de *civilité*.

Sabemos que tanto Perrault como os irmãos Grimm, apesar de se encontrarem em contextos diferenciados, reforçaram em seus contos, como características essenciais da mulher, “a paciência, o zelo, a obediência, e que o melhor lugar para ela é a casa” (CANTON, 1994, p.56): valores ideológicos particulares, passíveis de serem localizados e compreendidos historicamente. Porém, nos dias de hoje, como bem esclarece Katia Canton,

Com a apropriação pelas editoras, pela indústria publicitária e de entretenimento, [...] o conto de fadas se tornou um mito e foi preservado coletiva e anonimamente, e seus traços históricos, culturais, estéticos e ideológicos foram transformados no “natural”, ou seja, foram neutralizados. O conto de fadas foi expropriado e corrompido pela indústria cultural para se tornar atemporal, universal, o bom senso, a norma. O processo de mitificação mascara as motivações que levaram à adaptação de contos de fadas em diferentes contextos ao longo dos anos. (p.59)

Esse processo de mitificação – do qual temos muitos e variados exemplos –

corresponde, entre outras coisas, a demandas sub-reptícias da nossa sociedade capitalista, que convoca a literatura infantojuvenil e a escola a exercerem um papel específico: aquele, extremamente rentável, da reiteração do mito, de sua repetição infinita e vazia.

As chamadas “adaptações modernas” dos contos de fadas, que, a princípio, vêm propor “atualizações” ou “adequações” ou mesmo “reinvenções” dessas histórias, quase sempre realizam simplificações dos elementos narrativos e empobrecimentos de linguagem que visam a esquivar-se das discussões maiores (impróprias, como se diz, a determinados públicos) que tais textos podem suscitar, colocando-se assim a serviço não da democratização do acesso à leitura ou à cultura (argumentos muitas vezes utilizados para se justificar tais procedimentos), mas da fixação de determinados estereótipos. A mitificação, então, não se dá apenas no nível da “mensagem” veiculada por essas histórias, mas no próprio tratamento dado à linguagem e à imagem e, conseqüentemente, ao público a que elas se dirigem: crianças e jovens.

Em seu *Crítica, teoria e literatura infantil*, o ensaísta britânico Peter Hunt (2010), reconhecido especialista em literatura infantil, questionando o desprestígio acadêmico da mesma, afirma:

A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas – para não falar que é uma contradição conceitual – é, tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável. Implica também uma improvável homogeneidade entre texto e abordagem autoral, uma perspectiva ingênua da relação entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança-leitora como da forma como os textos operam. (p.48)

A discussão empreendida por Hunt nos revela que, sob um discurso supostamente apenas paternalista com a criança, escondem-se também graves preconceitos e concepções altamente questionáveis a respeito da literatura e da leitura – bem como interesses ideológicos sustentados por esse pensamento. Afinal, por que – como defendem muitos – “a linguagem precisa ser simplificada”, já que “simplificar não torna o texto acessível; [ao

contrário,] ‘segrega’ os leitores, [pois] não lhes é oferecida a oportunidade para expandir suas ideias” (p.60)? De fato, sabemos que sob a máscara dessa facilitação, ou seja, de uma simplificação que é na verdade dilapidação da linguagem, o que esse discurso pretende é legislar e censurar os textos dirigidos às crianças, e esse trabalho, que poderíamos qualificar, sem pudores, de *sujo*, recai justamente nos aspectos mais literários desses textos, isto é, na dimensão que Maurice Blanchot (1987, p.265) chamou de a “ambiguidade essencial” da literatura.

\*\*\*

Começamos, então, aqui, a tratar de uma célebre história infantil. Em 1940, o cineasta americano Walt Disney lança aquele que seria o seu segundo longa-metragem de animação: *Pinóquio*. Qual criança não conhece a saga do boneco de madeira cujo nariz cresce a cada mentira que ele conta? Essa história que “inspirou milhões de pessoas a acreditar em seus sonhos”, esse Pinóquio “primeiro e único”, como nos diz a sinopse do dvd, povoa desde então o imaginário infantil. Contudo, hoje poucos sabem que *As aventuras de Pinóquio* datam do ano de 1883 e é um romance escrito pelo italiano Carlo Collodi.<sup>1</sup> A obra-prima cinematográfica de Disney, pelo impacto visual alcançado e pelas inovações técnicas que trouxe, parece haver obliterado a sua fonte, apagado esta informação a tal ponto que quase todos desconhecemos que há um texto que a precede. A força da versão de Disney é tamanha que, após o seu filme, os livros adaptados da história de Pinóquio, até hoje impressos, são, em sua maioria esmagadora, feitos a partir do Pinóquio cinematográfico. Apesar disso, o fato é que a obra de Disney em muito se distancia do texto

<sup>1</sup> A primeira aparição de Pinóquio deu-se no ano de 1881, em um semanário italiano dirigido a crianças, *Il Giornale per i Bambini*, com o nome de *História de uma marionete*, e tem seu primeiro final no episódio em que Pinóquio é enforcado no grande carvalho. Em 1882, atendendo a numerosos pedidos de leitores e também do editor do jornal, Collodi retoma a história, agora sob o título de *As aventuras de Pinóquio*. Somente em 1883 é que a história ganha sua primeira edição em livro.

de Collodi: são, de fato, *dois* Pinóquios, completamente diferentes.

O trabalho de adaptação de Disney conflui justamente para a simplificação e o recalçamento de certos aspectos intensamente presentes no texto de Collodi, mas interessantes aqui não exatamente um trabalho de comparação entre as obras. Gostaríamos, antes, de trabalhar no vazio dessa *memória obliterada*, desse esquecimento do texto de Collodi, e resgatá-lo meio borgeanamente no lugar de uma novidade, de um texto que, hoje, contemporâneo, se dá a ler num nível de complexidade e de vitalidade impressionantes e, diga-se de passagem, extremamente saborosas.

\*\*\*

Em 1981, quando o *Pinóquio* de Collodi completava seu centésimo aniversário, Italo Calvino (2012, p.346) reivindicava para ele um lugar “entre os grandes livros da literatura italiana”, e apontava três motivos para isso: os dois primeiros dizem respeito a duas lacunas, dois gêneros literários pouco desenvolvidos na Itália, e nos quais *Pinóquio* se inscreve de maneira genial: o do romance picaresco, por um lado, e por outro, o do romantismo fantástico e “negro”. O terceiro motivo é alta carga poética de sua linguagem. Ora, todas essas qualidades evocadas por Calvino são justamente as características que desaparecem nas inúmeras adaptações, entre elas a cinematográfica de Walt Disney. Poderíamos citar aqui inúmeros exemplos desse processo de vilipêndio do texto, de silenciamento de sua força crítica e de sua riqueza simbólica, mas atentemos aqui apenas em uma personagem, talvez a mais instigante do livro: a Fada.

Começamos esse texto falando das fadas, de sua fixação em um modelo de representação. Se observarmos bem, consultando nossa memória, quase todas as fadas são iguais, elas se tornaram personagens *genéricas*, não possuem traços que as diferenciem entre si: quem conhece uma fada conhece todas elas. Também o livro *As aventuras de Pinóquio* possui uma fada. Contudo, quem é ela? Busquemos no texto o momento primeiro da sua aparição: trata-se de

uma sequência já avançada da história, um momento aterrador de perseguição – Pinóquio foge, no meio da noite, de dois *assassinos* (é assim que eles são designados), que querem roubar suas moedas de ouro. São, na verdade, o Gato e a Raposa, que aparecem no escuro como “duas sinistras figuras negras embuçadas por inteiro em dois sacos de carvão, que corriam atrás dele aos saltos e na ponta dos pés, como se fossem dois fantasmas” (COLLODI, 2002, p.58). A perseguição é soturna e violenta, com direito a ameaças de morte e uma pata do Gato arrancada à dentada por Pinóquio, que em seguida a cospe fora. É nesse contexto que o boneco de madeira avista em meio ao verde-escuro da floresta “uma casinha branca como a neve” (p.61). Depois de duas horas de corrida ele chegará à sua porta, onde bate, pedindo ajuda.

Percebendo que bater não adiantava nada, começou por desespero a dar pontapés e cabeçadas na porta. Então, debruçou-se à janela uma linda menina, de cabelos azuis e rosto branco como uma imagem de cera, com os olhos fechados e as mãos cruzadas no peito, a qual, sem mover em absoluto os lábios, disse com uma vozinha que parecia vir do outro mundo:

– Nesta casa não há ninguém. Estão todos mortos.

– Abra você, pelo menos! – gritou Pinóquio chorando e implorando.

– Eu também estou morta.

– Morta? Então, o que está fazendo aí na janela?

– Espero o caixão que vem para me levar.

Tendo acabado de dizer isso, a menina desapareceu, e a janela fechou-se sem ruído. (p.61-62)

Nessa insólita e algo lúgubre aparição, a Fada de *As aventuras de Pinóquio* já se dá a ver em toda sua complexidade. Ressaltemos alguns pontos: primeiro, a situação em que se encontra Pinóquio é de risco mortal e ela surge como possibilidade de socorro, de salvamento. Contudo, frustrando a expectativa do boneco e também a dos leitores, a ajuda é negada, a cintilação branca da casa se nega como luz, como hospitalidade redentora. Sob a aparência de uma menina (e não de uma mulher), a Fada se declara ela

própria como *morta*. Inusitada condição que seus traços descritos reiteram: seu branco é lívido como o de uma boneca de cera; tem os olhos fechados pelo sono da morte; as mãos em cruz indicam a proximidade de um sepultamento (ou será a casa branca já o seu túmulo, forma provisória e coletiva do mausoléu que abriga os mortos?); os lábios não se movem, têm a rigidez do cadáver, e entretanto ela fala, sua voz parece estar separada do corpo. E a menina fantasma fala para revelar sua condição de morta-viva, de suspensa na própria morte: ela, já morta, espera ainda a morte, espera o caixão que irá levá-la; na esperança, talvez, de que o ritual da morte tenha termo, se conclua.

Mas a iminência da morte não se resolve aí: ao negar o pedido de ajuda de Pinóquio, a Fada faz a morte se abater sobre ele. Assim que a Fada se retira, os assassinos colocam as mãos em Pinóquio e acabam por enforcá-lo num grande carvalho. O episódio que nos apresenta um Pinóquio morto e enforcado não finaliza, contudo, suas aventuras (embora tenha sido esse o final da primeira versão da estória, quando originalmente publicada num semanário dirigido às crianças). É somente após essa primeira e aparente morte da marionete que a Menina morta, penalizada, irá revelar a sua condição de ser encantado, isto é, de Fada. “Convém saber que a Menina de cabelos azuis nada mais era, afinal de contas, que uma bondosa fada que há mais de mil anos vivia nas proximidades do bosque.” (p.64) – diz o narrador, não sem uma boa dose de ironia, uma vez que essa informação tão “conveniente” só nos é dada após a morte agônica de Pinóquio, assim como a “bondade” da Fada é contrariada pela sua recusa inicial em ajudá-lo.

O que se segue ao aparecimento oficial da Fada é que ela retira o boneco do carvalho, acionando todo um séquito de animais encantados, leva-o para casa e convoca três “médicos” – “um Corvo, uma Coruja e um Grilo-Falante” – para saber se o “infeliz está vivo ou morto” (p.66). A cena é saborosamente burlesca: a fala dos doutores é esvaziada de toda autoridade, recaindo na tautologia, o que denuncia sua impotência diante da morte (que, afinal, ainda se apresenta como a questão central desses

capítulos). Mas se a morte de Pinóquio é, de fato, parte dessa farsa, a ameaça de outra morte, real, não se retira por completo. A Fada, após a saída dos médicos, constata que Pinóquio está com “uma febre altíssima” e, numa negociação paciente, digna de uma “boa mãe”, tenta convencê-lo a tomar o remédio, que, evidentemente o boneco, cheio de caprichos, recusa.

- Meu menino, você vai se arrepender...
  - Pouco se me dá...
  - Sua doença é grave...
  - Pouco se me dá...
  - A febre vai levá-lo em poucas horas para o outro mundo...
  - Pouco se me dá...
  - Você não tem medo da morte?
  - Medo nenhum!... Prefiro morrer a tomar esse remédio ruim.
- Nesse momento, a porta do quarto abriu-se e entraram quatro coelhos pretos como nanquim, que traziam nos ombros um pequeno caixão.
- O que vocês querem de mim? – gritou Pinóquio, erguendo-se assustado e sentado na cama.
  - Viemos buscá-lo – respondeu o coelho maior.
  - Me buscar?... Mas eu ainda não estou morto!...
  - Ainda não, mas sobram-lhe poucos minutos de vida, já que você se recusou a tomar o remédio que teria acabado com a febre. (p.70)

Essa cena, de sabor pedagógico, mas digna de um pesadelo, nos mostra Pinóquio presenciando sua própria morte, ao mesmo tempo em que nos dá, mais uma vez, o tom, o *estilo* dessa Fada. Se, a cada capítulo do livro de Collodi, percebemos que Pinóquio está sempre em confronto com a morte, a Fada ocupa nessa relação um lugar de grande ambiguidade: ela irá propor objetivamente a Pinóquio um laço familiar (“se você quiser ficar comigo, será meu irmãozinho, e eu a sua boa irmãzinha”, p.74),

Mas a fraternidade com a Fada é totalmente de destino, e se tratará não tanto de morte comum, e sim de morte alternativa, de um morrer-se recíproco. A Fada vem de um além, dos “mil anos” vividos perto da selva, mas pelo viés da morte tornou-se irmã de

Pinóquio. Apesar de sua potência e de sua mágica eternidade, ela também é uma alucinação de Pinóquio, dominada pelo terror de ser abandonada, perdida e obrigada, por sua vez, a correr o risco de perder, de abandonar. (MANGANELLI, 2002, p.98)

Longe de ser uma relação de igualdade harmônica – que é inclusive inviabilizada pelas muitas peripécias e transgressões do boneco –, trata-se de uma paridade pela diferença: assim como a Fada, Pinóquio também passa por uma série de metamorfoses, desde aquela que transforma o pedaço de madeira em uma marionete (passando por mutilações – a queima dos pés –, alterações bizarras – o crescimento exagerado do nariz –, funções animais – o trabalho forçado como um cão de guarda –, migrações de reino – a transformação em burro), até aquela que o levará a tornar-se “menino de verdade”. Seus corpos instáveis e mutantes sugerem seres em busca não exatamente de uma identidade perene, mas de possibilidades de relação, e a morte – jamais final – é, mas do que nunca, uma das formas privilegiadas de metamorfose, que relança as peças do jogo, reinventa suas regras, tanto que a Fada sofrerá uma segunda morte, quando Pinóquio retorna à casinha branca para encontrá-la.

Mas a casinha branca não estava mais ali. Havia, em vez disso, uma pequena pedra de mármore onde se liam em letras de imprensa estas dolorosas palavras:

AQUI JAZ  
A MENINA DOS CABELOS AZUIS  
MORTA DE DOR  
POR TER SIDO ABANDONADA PELO  
SEU  
IRMÃOZINHO PINÓQUIO  
(COLLODI, 2002, p.95-6)

Se a primeira morte da Menina nos possibilitou em seguida o conhecimento de sua “condição” de fada, essa segunda morte libertará seu corpo para outras metamorfoses: Pinóquio a reencontrará sempre em seu caminho, com aparências e idades diversas, humana ou animal (ela surge até mesmo como uma cabra), inconstante, polimorfa, esquiva, num jogo de ausência e presença, socorro e

abandono, pronta a ensinar Pinóquio pelas vias mais tortuosas. Como nos diz Manganelli:

Onde quer que esteja, neste livro sem Rei, ela é a Rainha, a Rainha solitária e infecunda, a Senhora dos animais, a velhinha, a moça cansada sob o peso dos cântaros, a patroa do Caracol, a Menina morta – mas também é a metafísica educadora de um irmãozinho, de um filho. Cada vez que se aproxima do humano, ela é “quase” alguma coisa: quase uma irmãzinha, quase uma mãe. Mas o que governa e esconde nas suas mãos nunca descritas é a morte, o Trânsito para si e para os outros. Como Rainha é metamórfica e oculta. Esconde-se, transforma-se, humilha-se. Aparece e desaparece, longos hiatos dividem os segmentos da sua existência. (MANGANELLI, 2002, p.168)

Se “a saga do boneco é a da educação de um cidadão”, como afirma Alberto Manguel, “o velho paradoxo de alguém que quer entrar na sociedade humana comum e, ao mesmo tempo, tenta descobrir quem realmente é” (MANGUEL, 2009, p.39), a Fada se insinua na estória como obscura guia, identidade opaca, porque sempre em mutação, em que também ela parece buscar uma travessia, talvez aquela última metamorfose que a leve definitivamente ao outro mundo (qual?). Certamente, o que há de mais estranho e aterrador nessa “mulherzinha misteriosa”, que em nada se assemelha às fadas que estampam hoje as capas cor-de-rosa de centenas de livros infantis, é menos sua face espectral, de portadora da morte, do que essa *desordem identitária* – menina, mulher, cadáver, fantasma, mãe, carrasca, potência encantada, ser frágil e mortal – que atinge em cheio sua relação com Pinóquio, bem como o seu discurso supostamente pedagógico.

A sequência de sua aparição derradeira inicia-se pelo relato de um terceiro, o Caracol, que conta a Pinóquio que a Fada está no hospital, gravemente doente e pobre (estranha situação para uma fada, mas talvez não tanto para esta...). Já estamos no final da narrativa e Pinóquio já penetrou o espaço de sua conversão em menino. Assim, ele abre mão de suas suadas economias e ainda duplica a produção do seu trabalho em favor da Fada.

Então ele dorme, e nesse campo intermediário entre a vida e a morte, ele sonha com a Fada, já recuperada, que lhe concede o perdão. Eis a chave, o último “salto-mortal” de Pinóquio: aqui a Fada desaparece, quem sabe devolvida a seu mundo originário, ou a uma forma informe, já que sua existência sempre tangenciou sua inexistência, e o boneco acorda “um menino como todos os outros” (COLLODI, 2002, p.189). Mas sabemos que a

forma da transformação para nós é a morte: as últimas linhas, que tratam da transformação de Pinóquio, contam a morte de Pinóquio. [...] Ninguém podia matar Pinóquio, senão Pinóquio; ninguém, senão ele, podia fazer morrer aquela sua “madeira duríssima”. Mas há certo mistério nessa morte. A marionete de madeira escolheu a morte para que o Pinóquio – se é assim que vai se chamar – de carne pudesse começar a viver; mas não se transformou. Morta, a marionete continuou como cadáver “encostada numa cadeira, com a cabeça virada para um lado, os braços pendentes e as pernas cruzadas e meio dobradas”. [...] Na casa do novo Pinóquio resta aquela relíquia morta e prodigiosa, o novo e o vivo haverão de coabitar com o velho e o morto. (MANGANELLI, 2002, p.191-2)

Pinóquio *acorda* menino, mas o boneco *resta*: cadáver “engraçado”, que, como imagem duplicada e estranha, impossibilita o esquecimento da morte, dando a seu atual corpo de menino uma condição também possivelmente passageira. “O novo Pinóquio pode começar a se preparar para um novo itinerário, para uma nova noite de trânsito.” (MANGANELLI, 2002, p.192) Insólito trânsito a que também nós somos conduzidos, através da radicalidade de uma linguagem e de uma *imagerie*, que, escritas para crianças há mais de 130 anos, permanecem assustadoramente encantadoras, levando-nos ainda hoje, leitores de todas as idades, para *outro lugar*, infinitamente distante das paisagens e das imagens previamente programadas, onde quem sabe a escrita reencontre o lugar que é insubstituívelmente seu, quando renuncia a fazer-se instrumento de arrogância e de prepotência, pois é “por meio da palavra dos poetas [que] o reino das

fadas também transmite a força virgem de um mundo irredutivelmente ‘outro’, que a literatura não consegue domar até o fundo” (CALVINO, 2010, p.142).

### Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CALVINO, Italo. Posfácio a COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio: história de um boneco*. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.345-353.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.140-144: A geografia das fadas.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Ática, 1994.
- COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio: história de uma marionete*. Trad. Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DISNEY, Walt. *Pinóquio – 70º Aniversário*. Edição Platinum. Manaus: Sonopress, 2009. 2 DVDs (189 min.)
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MANGANELLI, Giorgio. *Pinóquio: um livro paralelo*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.38-50: Como Pinóquio aprendeu a ler.

Recebido em: 19 de abril de 2012.

Aceito em: 01 de junho de 2012.