

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

**Regina Célia Ruiz**

**Do seu olho, eu sou o olhar:  
decifrando Enigmas de Beatriz Martín Vidal**

Versão Corrigida

**São Paulo**

**2023**

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

**Regina Célia Ruiz**

**Do seu olho, eu sou o olhar: decifrando Enigmas  
de Beatriz Martín Vidal**

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Zilda da Cunha

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ruiz, Regina Célia

Rs Do seu olho, eu sou o olhar: decifrando Enigmas de Beatriz Martín Vidal / Regina Célia Ruiz; orientadora Maria Zilda da Cunha - São Paulo, 2023.

193 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Infantil e Juvenil. 2. Contos de Fadas. 3. Enigmas. 4. Ninfa. 5. Aby Warburg. I. Cunha, Maria Zilda da, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Regina Célia Ruiz**

**Data da defesa: 21/02/2024**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Zilda da Cunha**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/05/2024



*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Aos meus filhos Laís e Felipe

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por estar presente em minha vida em todos os momentos.

A Nossa Senhora, a quem eu pedi, tantas vezes, luz para meus estudos e sempre fui atendida.

À minha querida professora e orientadora, Maria Zilda da Cunha, por toda sua amizade, paciência, partilha, acolhimento e apoio. Agradeço, imensamente, por seus ensinamentos que me fizeram crescer como aluna e pessoa.

Aos meus filhos Laís e Felipe, pela paciência, apoio, compreensão e por serem a razão da minha caminhada.

Ao meu pai, Mário Ruiz (In memoriam), por sua existência, ensinamentos e exemplo de vida.

À minha mãe, por seus ensinamentos.

A Sandra Trabucco Valenzuela, pela amizade e partilha de tantos conhecimentos.

Ao professor José Nicolau Gregorin Filho (In memoriam), pelo seu humor, pelas excelentes aulas e por tantas boas lembranças deixadas.

Aos queridos Paulo Cesar, Cristina Casagrande, Nathalia Xavier, Bruno Romão, Adriana Araldo, Joana Marques, Ligia Menna, Goimar Dantas, Oscar Nestarez, Flavia Reis, meus amigos e parceiros de vida acadêmica.

Aos meus queridos companheiros do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, por tantas trocas.

Aos queridos amigos, parceiros de colégio e vida, Juliana Siqueira, Ana Paula, Luísa, Jozi Souza, Rao Machado, pela escuta e amizade.

À gestão do Colégio Santo Agostinho, por me apoiar e entender o meu momento de vida acadêmica.

A Beatriz Martín Vidal, pelo belíssimo trabalho que realiza e por conceber o livro *Enigmas*, objeto desta tese.

Aos meus alunos, que tanto participaram das minhas leituras e apreciaram os livros com os quais eu trabalhei.

A todos os meus professores que me ensinaram, me conduziram e me iniciaram nesse mundo repleto de diálogos e saberes.

A velha esfinge mordeu seu lábio  
grosso e disse:  
"Quem te ensinou a me identificar?  
Eu sou teu espírito, meu amigo,  
Do seu olho, eu sou o olhar."  
Emerson

## RESUMO

Ruiz, Regina Célia. **Do seu olho, eu sou o olhar: decifrando Enigmas de Beatriz Martín Vidal**. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2023.

Esta pesquisa tem como objetivo realizar uma análise de sete contos inseridos no livro ilustrado *Enigmas*, da artista plástica espanhola Beatriz Martín Vidal, o qual apresenta, de forma singular, releituras de contos de fadas, repletas de desafios à sensibilidade perceptiva e à inteligência crítica. A obra, cuja composição pós-moderna é presidida por uma lógica de desconstrução e de montagem conceitual, comporta procedimentos intertextuais e metaficcionalis que desautomatizam o olhar do interlocutor. O procedimento utilizado pela autora requer a cumplicidade do leitor para destecer a linearidade narrativa própria dos textos com os quais dialoga, e convoca-o a sondar enigmas, os quais propõe por meio de inquietantes perguntas. A leitura analítica, a que se procede nesta pesquisa, recorre, em especial, às inovadoras ideias do historiador de arte alemão Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg, e busca sondar, no limiar das múltiplas linguagens, espectros ou elementos nínficos que sobrevivem no fiar das narrativas da obra em referência, ou seja, nos contos de fadas, nela contidos, revelando-se como presenças que sobrevivem a tempos, espaços e culturas, carregando as essências que constituem as questões existenciais humanas. Aby Warburg cunhou a expressão *Nachleben* referindo-se à “vida póstuma” ou “pós-vida” de uma presença espectral que pode ocorrer de forma mais ou menos evidente, atuando de maneira a romper com a temporalidade, transformando-a em algo novo, tomado pela influência dos fantasmas. No perfazer do processo investigativo, recorre-se a uma bibliografia que abarca análises críticas e interpretativas de base filosófica, cujos pensadores alinham filosofia à poesia e analisam os fenômenos literários no contexto das questões humanas que permeiam a sociedade, estudiosos como Michel Maffesoli, Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. Este último pesquisador traz contribuições fundamentais para o estudo relacionado às imagens dos sete contos: “La Bella Durmiente”, “Caperucita Roja”, “Caperucita Blanca”, “Caperucita Negra”, “Blancanieves”, “Rapunzel” e “Los Cisnes Salvajes”.

Palavras-chave: Literatura Infantil e Juvenil. Contos de Fadas. Enigmas. Ninfa. Aby Warburg.



## ABSTRACT

Ruiz, Regina Célia. **From your eye, I am the gaze: Deciphering Enigmas by Beatriz Martín Vidal**. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2023.

This research aims to carry out an analysis of seven tales inserted in the illustrated book *Enigmas*, by the Spanish artist Beatriz Martín Vidal, which presents, in a unique way, rereadings of fairy tales, full of challenges to perceptual sensitivity and critical intellection. The work, whose postmodern composition is presided over by a logic of deconstruction and conceptual montage, includes intertextual and metafictional procedures that deautomate the interlocutor's gaze. The procedure used by the author requires the reader's complicity in order to unravel the narrative linearity of the texts with which she dialogues, and summons him to probe enigmas, which she proposes by means of disturbing questions. The analytical reading, which is carried out in this research, resorts, in particular, to the innovative ideas of the German art historian Abraham Moritz Warburg, known as Aby Warburg, and seeks to probe, at the threshold of multiple languages, spectra or nymphic elements that survive in the thread of the narratives of the work in question, That is, in the fairy tales contained in them, revealing themselves as presences that survive times, spaces and cultures, carrying the essences that constitute human existential questions. Aby Warburg coined the expression *Nachleben* referring to the "posthumous life" or "afterlife" of a spectral presence that can occur in a more or less evident way, acting in a way that breaks with temporality, transforming it into something new, taken over by the influence of ghosts. In the course of the investigative process, we use a bibliography that encompasses critical and interpretative analyses of philosophical basis, whose thinkers align philosophy with poetry and analyze literary phenomena in the context of human issues that permeate society, scholars such as Michel Maffesoli, Giorgio Agamben, Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman. The latter researcher brings fundamental contributions to the study related to the images of the seven tales: "La Bella Durmiente", "Caperucita Roja", "Caperucita Blanca", "Caperucita Negra", "Blancanieves", "Rapunzel" e "Los cisnes salvajes".

Keywords: Literatura Infantil e Juvenil. Contos de Fadas. Enigmas. Ninfa. Aby Warburg.

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1	Folha de rosto do livro <i>Enigmas</i> 15
Figura 2	Prancha I – Imagens selecionadas para ilustrar este capítulo. 30
Figura 3	Animais pintados na Gruta de Lascaux 31
Figura 4	Coluna de Trajano 32
Figura 5	Detalhe da Coluna de Trajano 33
Figura 6	Letra “P” capitular representada em uma Bíblia 34
Figura 7	Frontispício da obra <i>Songs of Innocence and of Experience</i> , de William Blake 35
Figura 8	Capa de <i>A book of Nonsense</i> , Edward Lear, 1846 36
Figura 9	Capa da primeira edição de <i>The Tale of Peter Rabbit</i> , de Beatrix Potter, 1902 37
Figura 10	Ilustração de Antoine Clouzier, para <i>Contos da Mamãe Gansa</i> , 1695, de Charles Perrault. 39
Figura 11	Ilustração para <i>Chapeuzinho Vermelho</i> – Gustave Doré, 1861 40
Figura 12	<i>The Rose Bower</i> , de Sir Edward Burne-Jones, 1870-90 41
Figura 13	<i>Rapunzel</i> , de Wanda Gág, 1936 42
Figura 14	Imagem do livro <i>Na floresta</i> , Anthony Browne, 2014. 43
Figura 15	Imagem do livro <i>A Bela e a Adormecida</i> , livro de Neil Gaiman, ilustração de Cris Riddel, 2015. 44
Figura 16	Livro <i>Ismália</i> , ilustração de Odilon Moraes, saindo da pequena caixa que o guarda 45
Figura 17	Imagens das torres do livro <i>Ismália</i> , ilustrações de Odilon Moraes 46
Figura 18	Imagem cedida por Odilon Moraes. Exposição <i>Odilon: suas pedras e luas</i> , realizada na Página Galeria, em São Paulo, de 09 de novembro a 16 de dezembro de 2023. 47
Figura 19	Capa de <i>Caperucita Roja</i> , livro ilustrado por Beatriz Martín Vidal. 48
Figura 20	Imagem do livro <i>Caperucita Roja</i> , ilustração de Beatriz Martín Vidal 49

## LISTA DE FIGURAS

Figura 21	Capa do livro <i>El pacto del bosque</i> , de Beatriz Martín Vidal, 2010	50
Figura 22	Capa do livro <i>Caperuza</i> , de Beatriz Martín Vidal, 2016	51
Figura 23	Processo de criação da capa do livro Enigmas (Graphite)	52
Figura 24	Processo de criação da capa do livro Enigmas (First Wash - oils)	53
Figura 25	Processo de criação da capa do livro Enigmas (more oils)	53
Figura 26	Processo de criação da capa do livro Enigmas (Final)	54
Figura 27	Capa do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	54
Figura 28	“Hansel y Gretel”. Imagem do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	55
Figura 29	“La Madrastra”. Imagem do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	55
Figura 30	“Las siete hijas del Ogro”. Imagem do libro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	56
Figura 31	“Las hermanas de la Sirenita”. Imagem do libro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	56
Figura 32	“Rosa Roja”. Imagem do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	57
Figura 33	Prancha II - Imagens utilizadas para a elaboração desta tese (autoria nossa).	60
Figura 34	Édipo e a Esfinge (1808), de Jean-Auguste-Dominique Ingres	64
Figura 35	A Torre de Babel, por Pieter Bruegel, o Velho (1563)	85
Figura 36	Prancha III com imagens trabalhadas nesta tese.	103
Figura 37	<i>O Nascimento de São João Batista</i> , Domenico Ghirlandaio, afresco, 1485-1490.	111
Figura 38	Prancha IV com imagens das narrativas selecionadas para estudo neste tese - livro <i>Enigmas</i> .	113

## LISTA DE FIGURAS

Figura 39	<i>A Primavera</i> (1480), de Sandro Botticelli.	117
Figura 40	<i>O nascimento de Vênus</i> (1485), de Sandro Botticelli	119
Figura 41	“Caperucita Roja” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	121
Figura 42	“Caperucita Roja” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	122
Figura 43	<i>Ophelia</i> , de John Everett Millais	124
Figura 44	Imagem do livro <i>Psiquê</i> , de Ângela Lago	125
Figura 45	“Caperucita Negra” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal.	127
Figura 46	“Caperucita Negra” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	129
Figura 47	Mênade Dançante – Prancha 6 do Atlas Mnemosyne.	131
Figura 48	Mnemosyne Atlas – prancha 6 - O Arrebatamento Sacrificial - As fórmulas gestuais que expressam os aspectos opostos do sacrifício	132
Figura 49	“Caperucita Blanca” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	133
Figura 50	“Caperucita Blanca” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	135
Figura 51	Imagem da obra <i>Psiquê</i> , de Ângela Lago	137
Figura 52	<i>Psiquê reanimada pelo beijo do amor</i> , escultura de Antônio Canova (1757-1822), exposta no Museu do Louvre, Paris.	138
Figura 53	Imagem da obra <i>Caperuza</i> , de Beatriz Martín Vidal (2016b)	140

## LISTA DE FIGURAS

Figura 54	“Rapunzel” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	142
Figura 55	“Rapunzel” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	144
Figura 56	Imagem da prancha 58, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg - <i>Melancolia I</i> , de Albrecht Dürer.	146
Figura 57	“La Bella Durmiente” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	150
Figura 58	“La Bella Durmiente” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	151
Figura 59	Imagem do livro <i>Psiquê</i> , de Ângela Lago (2010)	154
Figura 60	Imagem invertida (I) de “La Bella Durmiente”, livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal.	155
Figura 61	Imagem invertida (II), de “La Bella Durmiente”, livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	157
Figura 62	<i>Crucificação</i> - Imagem do Atlas Mnemosyne, prancha 42	160
Figura 63	<i>Maddalena, detalhe de uma crucificação</i> - Imagem do Atlas Mnemosyne, prancha 25 do Atlas Mnemosyne	161
Figura 64	“Blancanieves” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	163
Figura 65	“Blancanieves” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	164
Figura 66	<i>Pietà</i> , Cosmè Tura, Imagem extraída da prancha 42, do Atlas Mnemosyne	166
Figura 67	<i>Lamentação sobre o Cristo Morto</i> . Imagem extraída da prancha 42, do Atlas Mnemosyne, prancha 42	166
Figura 68	“Los cisnes salvajes” (verbal), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	168
Figura 69	“Los cisnes salvajes” (imagem), do livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	169

## LISTA DE FIGURAS

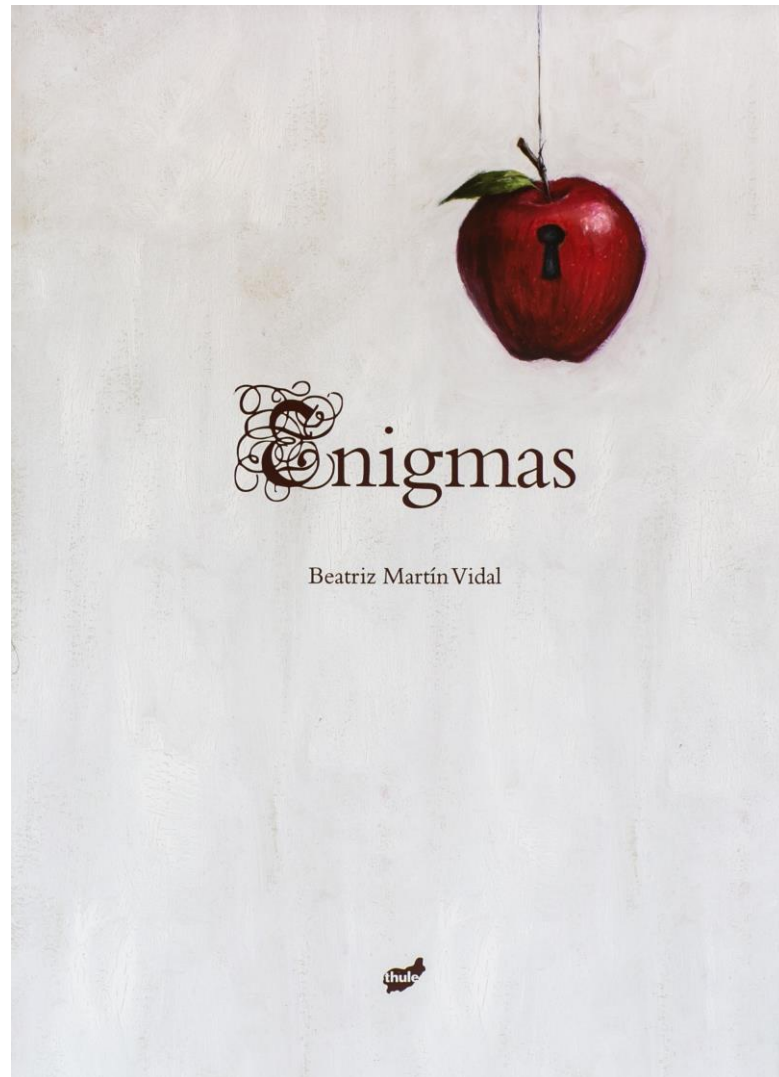
Figura 70	Angelus Novus, Paul Klee (1920)	171
Figura 71	Il Nilo, de Cherubino Alberti (1576)	174
Figura 72	Imagem da prancha 47, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: Tobias e o Arcanjo Rafael, de Francesco Botticini (1495).	176
Figura 73	Imagem da prancha 47, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: Donatello, Judith e Holofernes, bronze, 1446-1460, Florença, Piazza della Signoria.	177
Figura 74	Imagem da prancha 47, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg Filippo Lippi, Salomé dançando para Herodes, afresco, cerca de 1464, Prato, Duomo, parede sul do coro	178
Figura 75	Imagem invertida (III) de “La Bella Durmiente”, do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	182
Figura 76	Capa livro <i>Enigmas</i> , de Beatriz Martín Vidal	198
Figura 77	Contracapa do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal	198
Figura 78	Folha de rosto - livro <i>Enigmas</i> , Beatriz Martín Vidal	199
Figura 79	Última página – livro Enigmas, Beatriz Martín Vidal	200

## Sumário

	Pág.
<b>Introdução</b> .....	15
<b>1. Breve história do livro ilustrado: imagens conversam com palavras</b> .....	30
<b>2. Histórias de Fantasma para Gente Grande</b> .....	59
2.1 Sobre Mitos e Contos de Fadas.....	60
2.2. Uma ciência sem nome .....	103
2.3. Ninfas .....	113
<b>3. Enigmas: desconstrução, intertextualidade e metaficção</b> .....	182
<b>4. Considerações Finais</b> .....	203
<b>Referências</b> .....	210
<b>ANEXO A</b> .....	222
<b>ANEXO B</b> .....	223
<b>ANEXO C</b> .....	226
<b>ANEXO D</b> .....	229
<b>ANEXO E</b> .....	232

## Introdução

Figura 1- Folha de Rosto do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Martín Vidal, 2016a

A porta do mistério permite entrar, mas não permite sair. Chega o momento em que sabemos que ultrapassamos esse limiar e, aos poucos, percebemos que não conseguiremos mais sair dele. Não é que o mistério esteja condensado, pelo contrário, simplesmente sabemos que não veremos mais o seu exterior.<sup>1</sup>

(Agamben, 2019, p.7)

---

<sup>1</sup> La puerta del misterio permiten entrar, pero no permiten salir. Llega el momento en el cual sabemos que hemos atravesado ese umbral y poco a poco nos damos cuenta de que ya no podremos salir de él. No es que el misterio se condense, al contrario, simplemente sabemos que ya no veremos su afuera. (Agamben, 2019, p.7).



No âmbito dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, um vasto mundo de interconexões literárias transcende tempo e espaço. Pesquisas tornam-se pontes que unem povos e manifestações artísticas variadas. Nesse campo, a literatura dialoga com todas as formas de arte, partilhando conhecimentos e experiências.

Diante de uma abordagem multidisciplinar, nos é permitido um mergulho na essência das diversas literaturas que vêm ecoando, ao longo do tempo, por muitas culturas e sociedades. Por meio das diversas formas artísticas, percebe-se as tensões e desafios do mundo contemporâneo, especialmente no que se refere à literatura voltada ao público infantil e juvenil.

Nesse contexto, a literatura revela-se como um importante caminho para a investigação e a compreensão dos conflitos que as novas gerações enfrentam. Ao lançar luz para questões sociais, políticas e culturais, o encontro entre diversas áreas de saberes celebra a diversidade de vozes, promovendo reflexões sobre as experiências e as dinâmicas sociais em constante transformação.

Esse interdiscurso tem sido fundamental para tentar responder a um conjunto bastante complexo de questões existenciais da humanidade. As respostas, contudo, não se consolidam e o homem arquiteta o seu viver sondando enigmas indecifráveis, que acabam instigando sua imaginação criadora e sua capacidade de buscar resoluções para incontáveis conflitos.

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo. Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído. (Calvino, 1990, p.19-20).

Assim, diante dos desafios que nos impõe a sociedade em que estamos inseridos, a revolução tecnológica que experienciamos, a mutação de paradigmas que, notadamente, marca nossas atuais relações, em face das inquietações que demarcam o nosso caminhar, propomo-nos, como profissionais inseridos na área da educação, e com o olhar bastante atento para crianças e jovens, deste nosso contexto contemporâneo, explorar caminhos pelas vias da arte, sondar enigmas que espreitam as narrativas humanas, procurando acessar alguns índices deixados ao longo do seu tecer por meio da literatura. Que questões existenciais nossos jovens denotam

enfrentar? Há ressonâncias, nestas, de angústias, desejos e paixões das sentidas por nossos ancestrais, que dialogam com o mundo contemporâneo? Quais diálogos estão postos nas retomadas de antigas histórias?

A jornada humana é concebida a partir do desenvolvimento de linguagens sonoras, visuais, verbais e suas formas inauditas de hibridizações. O fato é que o entrelaçamento do verbal e do não-verbal não é novidade no perfazer do desenvolvimento da humanidade e de suas produções culturais e artísticas. A arte rupestre, produzida pelas sociedades pré-históricas; as Tábuas de Escrita Cuneiforme, criadas pelos sumérios por volta de 3.500 a.C.; o Livro Egípcio dos Mortos, obra ilustrada do Egito Antigo que reunia escritos e ilustrações compiladas em papiros que, conforme as crenças egípcias, conduziam os mortos ao seu destino; as Iluminuras dos manuscritos medievais, trabalho realizado pelos monges “iluminadores” que se dedicavam aos textos, desde sua concepção até a aplicação da cor, muitas vezes realizada em ouro ou prata; as xilogravuras que popularizaram as gravuras com a prensa móvel de Gutenberg, por volta de 1450, até chegarmos aos modelos de escrita e arte que conhecemos e utilizamos hoje, estabelecem um diálogo constante entre verbo e imagem, compondo as nossas histórias. Com todas essas representações, nos vemos envolvidos em cores e formas que, sob traços, tendências e estilos diversos, nos inserem em outros universos de leitura, alimentando o nosso imaginário, ampliando as possibilidades de olhar, relacionar, interpretar.

É preciso refletir sobre este dado incontornável: a arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmo. (Bosi, 1991, p.8).

Vivemos inseridos em uma teia de múltiplas articulações que envolvem as nossas histórias e as infinitas relações que elas fazem com o universo. O diálogo entre textos híbridos permite que saíamos de um lugar para outro, que mudemos nossos pensamentos rapidamente, pois engendramos conexões com os assuntos, traçamos exemplos, ouvindo e compondo as vozes de todos os textos. O processo de aprendizado humano envolve diversos tipos de saberes, que se constituem em tantos outros. Durante esse processo infinito, o homem aprimora o seu olhar e percebe

outras possibilidades de leitura, além da que vem da escrita. A imagem abre-se como um caminho de possibilidades entre escritor, leitor e artista que, juntos, constroem múltiplas linguagens. A leitura de uma imagem requer uma experiência singular; ela busca, na experiência e no repertório, as percepções que aquecem os nossos sentidos e explodem em relações e interpretações.

A percepção é a atividade que se realiza pelo exercício dos órgãos dos sentidos; é o meio pelo qual entramos em contato com a rica textura qualitativa do mundo e ficamos conscientes de um mundo que se força para nós. (...) a percepção está na porta de entrada da investigação e do conhecimento, exatamente por ser insistente, incontestável, incontrolável e, eminentemente, falível. (Cunha, 2009, p.30).

Ao aguçarmos a nossa percepção, entramos com mais facilidade no universo da imagem, onde o traço dá o tom e nos abre a porta para outros tipos de interpretações. Palavra e imagem se complementam ou caminham sozinhas, mas sempre carregam as leituras do mundo, dos fenômenos que nos fazem ser quem somos; “(...) o fazer criativo (...) reflete o sentido do desenvolvimento da personalidade como um todo, da pessoa vivendo mais plenamente a sua vida. É o que constitui essencialmente a motivação criativa de alguém.” (Ostrower, 2013, p.270). A articulação entre verbal e visual possibilita o entrelaçamento dos repertórios, das histórias de cada um, do olhar de descoberta (Góes, 2003) que não se esgota, e que é ampliado a cada novo encontro, a cada nova percepção.

Desde a arte dos hominídeos, nas cavernas, até os tempos contemporâneos, muito se tem realizado na esfera de publicações que concentram registros verbais e visuais. Livros com ilustração; livros ilustrados<sup>2</sup>; histórias em quadrinhos; livros pop-up; livros-brinquedo; livros interativos e outras denominações, que se diferenciam por sua organização interna, oferecem um universo multifacetado de leituras.

Assim, novas perspectivas são trazidas para a arte da contemporaneidade, permitindo a criação de intervenções criativas, diversificando a maneira como textos

---

<sup>2</sup> Estudiosos e pesquisadores diferenciam a denominação “livro ilustrado” de “livro com ilustração. Para Sophie Van der Linden, o livro ilustrado, “conforme o contexto, em francês recebe o nome de ‘album’ ou ‘livre d’images’; em Portugal, ‘álbum ilustrado’; em espanhol, ‘álbum’; em língua inglesa, ‘picturebook’, ‘picture book’ e ‘picture-book’”. (Van der Linden, 2018, p. 23). Para Nikolajeva e Scott, “como no Brasil essa nomenclatura ainda é controversa, optou-se pelas seguintes traduções: picturebook para ‘livro ilustrado; Illustrated book, picture book e books with pictures para ‘livro com ilustração’”. (Nikolajeva; Scott, 2011, p.13). Há, ainda, o livro de imagens, narrado apenas pelas ilustrações “narrativa de imagens sem palavras” (Ibid., p. 27).

são criados e reinterpretados. As narrativas literárias foram e continuam acompanhando o desenvolvimento do público infantil e juvenil nas suas diversas etapas históricas e de vida. Com o tempo, as diferentes mídias adaptaram-se aos novos conceitos, necessidades e desejos desses leitores.

Nessa seara de reflexões, escolhemos, como corpus desta pesquisa, o livro *Enigmas*, da escritora e ilustradora espanhola Beatriz Martín Vidal. Natural de Valladolid, essa artista formou-se em Belas Artes, na Universidade de Salamanca, e especializou-se em ilustração na Escola de Arte de sua cidade natal. Premiada e reconhecida em diversas categorias de ilustração e quadrinhos, dedica-se ao trabalho com contos, livros e publicações jornalísticas. Algumas de suas obras: *Secrets*, *Pájaro*, *Caperuza*, *Querida Tía Agatha*, *El truco más asombroso del mundo*, *El pacto del bosque*, *Birgit*, *Enigmas*, sendo que essas três últimas já foram lançadas no Brasil, pela Editora Pulo do Gato, sob os respectivos títulos: *O pacto do bosque*; *Iris: uma despedida* e *Perguntas Inquietas*.

Na esteira de Nikolajeva e Scott (2011), *Enigmas* pode ser considerado um livro ilustrado. Trata-se de uma obra composta por doze narrativas construídas com uma conexão muito peculiar entre o verbal e visual, as quais nos remetem às histórias clássicas, contos de fadas amplamente conhecidos a partir das publicações de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen: “La Bella Durmiente”; “Caperucita Roja”; “Caperucita Blanca”; “Caperucita Negra”; “Hansel y Gretel”; “La Madrastra”; “Blancanieves”; “Las Siete Hijas del Ogro”; “Las Hermanas de la Sirenita”; “Rosa Roja”; “Rapunzel” e “Los Cisnes Salvajes”. Importante ressaltar que, nesses contos apresentados, não há relação de linearidade nem na esfera do texto verbal, nem do texto pictórico.

Conforme as autoras supracitadas, “o caráter ímpar dos livros ilustrados, como forma de arte, baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal.” (Nikolajeva; Scott, 2011, p.13). As duas pesquisadoras ressaltam que a dinâmica do livro ilustrado possibilita duas formas diferentes de comunicação – texto e imagem – em trabalho conjunto criando uma outra forma distinta. Entendemos, assim, que o livro ilustrado, ao transitar pelas artes visuais, torna-se capaz de conduzir imagens descritivas, narrativas e de cunho dissertativo - como é o caso das encontradas em *Enigmas*, em que, ao romper a linearidade da narração, faz presentificar um conflito no plano da imagem, detonando uma reflexão crítica. O livro ilustrado pode se alimentar, entre outras, das linguagens fotográfica e cinematográfica, criando uma

relação de interdependência entre os elementos que compõem a sua estrutura. Nesse encontro entre verbal e visual, os limites tornam-se infinitos, repletos de cruzamentos e ressignificados, metamorfoseando-se nas diversas camadas dos discursos.

A obra *Enigmas* já nos instiga pelo título. Em nosso primeiro contato com o livro, somos remetidos à mitologia grega, a Esfinge que devorava todos os que não decifravam corretamente o questionamento que propunha. Em um segundo momento, pensamos em jogos de adivinhas, em contextos mais lúdicos. Conforme a versão online do Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa Michaelis<sup>3</sup>, o termo “enigmas” refere-se ao que “seria dito, fato ou pergunta de difícil interpretação; descrição metafórica ou ambígua de uma coisa, tornando-a difícil de ser adivinhada; algo que não se conhece com clareza, sombra.”

*Enigmas* é um livro em que a linguagem híbrida desafia o leitor a entender uma nova estrutura, outra gramática, envolvendo cores, formas, índices e sentidos diversos, “uma somatória da palavra escrita, da imagem e do próprio objeto livro.” (Moraes; Hanning; Paraguassu, 2012, p. 9).

Para Beatriz Martín Vidal:

um álbum ilustrado abarca várias formas diferentes de narrar, considerando a maneira como se entrelaçam as ilustrações com o texto. Podem harmonizar-se e ir, mais ou menos, na mesma direção, podem parecer duas histórias diferentes que, ao entrelaçar-se, criam uma terceira história e inclusive podem contradizer-se. (Martín Vidal, 2017).

A configuração intrínseca de *Enigmas* foi uma das motivações para a escolha do corpus desta tese. Vale considerar, ainda, que essa obra destece um espaço narrativo, suscitando uma atmosfera enigmática, prenhe de desafios à percepção do observador, o qual se vê obrigado a desautomatizar o olhar, buscando índices de interpretação e ainda dar conta de uma intelecção reflexiva.

Sobre o próprio trabalho, Martín Vidal comenta:

Em relação ao estilo do meu trabalho, eu provavelmente o chamaria de figurativo em vez de realista. Ou seja, as imagens são realmente bastante fantásticas ou até surreais. Gosto muito de combinar esses conceitos fantásticos com uma abordagem plástica figurativa bastante rigorosa, porque acentua o elemento mágico ou sobrenatural da imagem. Isso cria uma estranheza que não seria tão potente com uma imagem mais icônica, eu acho. Enfim, a verdade é que não é que eu tenha escolhido o meu estilo, é algo que foi se formando ao longo dos

<sup>3</sup> Consulta ao Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acesso em jan./2023.

anos, como a personalidade e talvez acabe evoluindo em outras direções.<sup>4</sup> (tradução nossa).

Para além do que diz Martín Vidal e do que já colocamos, outra motivação para a seleção do corpus deste trabalho é que, nele, estão inscritas narrativas que ainda conservam o calor do fogo e rumores da prece, como fala Giorgio Agamben (2018), em seu livro *O fogo e o relato*, histórias gestadas no convívio humano que só a oralidade permite.

Tais narrativas passaram por transformações ao longo de diferentes épocas, culturas e sociedades. Paul Zumthor (1993) comenta que essas histórias manifestam uma espécie de nomadismo, estabelecendo, entre os textos, relações de intervocalidade e intertextualidade. Conforme Zumthor,

para além do espaço-tempo de cada texto, desenvolve-se outro, que o engloba e no bojo do qual ele gravita com outros textos e outros espaços-tempos, movimento perpétuo feito de colisões, de interferências, de transformações, de trocas e de rupturas. (Zumthor, 1993, p.150).

Apesar das transformações sofridas, há elementos que persistem nessas narrativas, perpetuando modalidades, como é o caso dos contos de fadas, os quais, transmitidos, em um primeiro momento, de forma oral, passaram por um processo de movência, adaptando-se a diferentes códigos, linguagens e meios. Nesse processo, acompanharam as transformações características da complexidade histórica sempre em mutação, oferecendo indícios sobre a forma como os seres humanos experimentam suas questões existenciais, as quais ele manifesta por meio de diferentes expressões artísticas.

O processo criativo de Beatriz Martín Vidal percorre narrativas que trazem, em si, inscritas vozes ancestrais, as quais reverberam em um conjunto de relatos denominados contos de fadas, contos populares, contos maravilhosos que vieram a

---

<sup>4</sup> Informação fornecida durante troca de e-mails realizada com Beatriz Martín Vidal, em 11/10/2018, sendo que o original em espanhol é: “Respecto al estilo de mi trabajo, probablemente lo llamaría figurativo más que realista. Es decir, las imágenes en realidad son bastante fantásticas o incluso surrealistas. Me gusta mucho combinar esos conceptos fantásticos con una aproximación plástica figurativa bastante rigurosa, porque acentúa el elemento mágico o sobrenatural de la imagen. Se crea una extrañeza que no sería tan potente con una imagen más icónica, creo. De todas maneras, la verdad es que tampoco es que yo haya elegido mi estilo, es algo que se ha ido formando con los años, como la personalidad y tal vez acabe evolucionando por otros derroteros.”

compor, em meados do século XVIII, no Ocidente, com a descoberta da infância, sob a égide da ideologia burguesa, o cânone da Literatura Infantil e Juvenil.

Por meio de uma tradução intersemiótica, Martín Vidal trata de questões que abarcam o silêncio, a solidão, o abandono, a reflexão, provocando olhares e sentidos.

A obra, porque significativa, agente, institui-se como coisa viva, comunica. Há códigos autônomos que se imbricam e dialogam para postular a necessidade de comunhão entre diferentes formas de pensamento. O leitor é incluído pelo estranhamento, pelo choque, pela necessidade de sentir e pensar. A obra, na verdade, quer tirar proveito de seu leitor, fazê-lo sentir e refletir. Quer que ele una o pensamento articulado à contemplação, para levá-lo a uma ação participante. (Cunha, 2009, p.91).

Há tempos os contos de fadas têm sido adaptados, readaptados, recebendo novas leituras em lugares e idiomas diversos, tanto na esfera da produção escrita como em praticamente todas as ramificações artísticas: pintura, cinema, teatro, animação, dança, acionando as várias possibilidades de uma tradução intersemiótica que, conforme Jakobson, pode ser vista também como uma transmutação, “o tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais.” (Jakobson, 2007, p.64)<sup>5</sup>. Contribuindo com os estudos de Roman Jakobson, para Júlio Plaza,

(...) cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença. Se num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (Plaza, 2003, p.18)

Desse modo, o ilustrador interpreta o texto e, no seu trabalho, passa pela experiência de traduzi-lo, refinando seu olhar, seus valores e travando diálogos com referências culturais de sua própria época.

---

<sup>5</sup> Roman Jakobson elencou três tipos possíveis de tradução: intralingual (ou reformulação) que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; interlingual (ou tradução propriamente dita), referindo-se à interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e a tradução intersemiótica ou transmutação, consistindo na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais, como por exemplo música, dança, cinema, pintura. (Jakobson, 1988).

É a tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. É necessário fundamentar o conceito de tradução no nível mais profundo da teoria linguística, pois ele possui alcance e poder demasiado amplos para ser tratado de uma maneira qualquer num momento posterior, como algumas vezes se pensa. Tal conceito adquire sua plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. (...). A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses(...) e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre. Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento. (Benjamin, 2013b, p.64-65).

A contemporaneidade trouxe o seu preço. A produção de conhecimento, as inovações tecnológicas, os novos espaços e necessidades abriram feridas na humanidade, as quais não cicatrizam. Do homem, tem-se exigido posturas diferenciadas para garantir a sua permanência e deslocamento entre grupos, conforme os diferentes contextos. É o que diz Michel Maffesoli (1998) sobre a existência das tribos. As grandes instituições perderam poder e surgem microentidades como sindicatos e outras organizações formais, baseadas em afinidades eletivas de grupo; multiplicam-se religiões, a vida social fragmenta-se em agrupamentos constituídos por elos formados pelas linguagens, raça, sexo, drogas, modos de vida, que, de certa forma, intensificaram as aflições, pois, a cada grupo, uma exigência, um comportamento.

Nessa dimensão de perspectivas, tempos e significados, faz-se necessário ampliarmos o nosso olhar para a forma contemporânea de se pensar nos fios que compõem as narrativas humanas. O filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que a contemporaneidade possui “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias.” (Agamben, 2009, p.59). É necessário um deslocamento em relação à própria época, não perdê-la no olhar mas afastar-se para ver, “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo.” (Ibid., p.64).

A humanidade vem alterando, de forma rápida, a sua maneira de se relacionar com o mundo. Partindo do Iluminismo (século XVIII), o homem do *Século das Luzes* era “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior (...). O centro



essencial do eu era a identidade de uma pessoa.” (Hall, 2006, p.10). Entre meados do século XIX e grande parte do século XX, o homem “refletia a crescente complexidade do mundo moderno (...) (que) era formado na relação com outras pessoas importantes para ele (...) na interação entre o eu e a sociedade.” (Ibid., p.11). E assim, chega-se ao sujeito “fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades(...) com identificações sendo continuamente deslocadas. (...) O sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.” (Ibid., p.13).

A pós-modernidade inaugura novas relações entre o homem e a temporalidade. Vivemos a época da globalização, em que tempo e espaço se condensam. O presente torna-se o centro, sobressaindo-se em relação ao passado e o futuro. As experiências são vivenciadas de forma mais imediata, rápidas e com profundo apoio tecnológico. Instala-se, assim, o homem da pós-modernidade, estabelecendo novas relações com o seu meio. Uma época que nos remete ao conceito de kairós, “que enfatiza as ocasiões e as boas oportunidades, posto que a vida, de certo modo, não passa de uma sucessão de instantes eternos que convém viver aqui e agora, da melhor maneira possível.” (Maffesoli,2004, p.16).

Conforme Maffesoli (2000), nos sonhos, as imagens perturbam o inconsciente individual, forçando-o a abandonar a linearidade e a racionalidade que caracterizam a vigília diurna. Da mesma forma, ocorre com os sonhos coletivos, permeados por imagens arquetípicas. Essas imagens são pontos de referência no fluxo ininterrupto da narrativa histórica, servindo como fundamentos para a construção atemporal da memória coletiva que espelha nossa vida cotidiana.

Há uma íntima interligação entre esses fenômenos e a existência concreta. Os artistas encontram sua inspiração nessa conexão justamente porque ela expressa a fusão do presente, passado e futuro. A imagem arquetípica cristaliza as múltiplas dimensões da tríade temporal, permanecendo, assim, imóvel, suspensa no tempo, “há na imagem quotidiana, na imagem do arquétipo, uma dimensão trans-histórica. Podemos dizer que ela exprime, no dia a dia, uma espécie de eternidade.” (Maffesoli, 2000, p.62).

E é sob o signo dessa contemporaneidade que Beatriz Martín Vidal providencia a tradução intersemiótica dos contos de fadas.

Produzimos esta pesquisa em uma época em que mais olhares já estão voltados para a literatura juvenil, em tempos que a literatura infantil, e não menos

importante, já vem alcançando merecido reconhecimento em publicações e prêmios literários. O que se nota é que existe um crescimento de escritores, editoras, mediadores de leituras preocupados em inserir, nas redes literárias, obras que atendam às necessidades e ansiedades do público participante da chamada adolescência: as graphic novels, os bestsellers, os diálogos com o cinema, dança, ilustração, provocando interações com questões específicas dessa época da vida. Sabemos que o conceito de infância foi construído para atender necessidades sociais e econômicas, como tão bem detalhado e discutido nas pesquisas de Philippe Ariès (2014). Mas há uma indefinição sobre como lidar com essa fresta entre a infância e a idade adulta, “justamente em resultado do fato de a adolescência ser uma categoria histórica e, por isso, socialmente construída.” (Ramos; Navas, 2019, p.13).

*Enigmas* lida com o universo dos contos de fadas, narrativas que, embora não tenham sido escritas originalmente para crianças, compõem o cânone da Literatura Infantil e Juvenil. Mas, em razão de sua abordagem envolvendo temas existenciais de forma mais densa, propõe reflexões potencialmente dirigidas ao público jovem e também adulto. Essa consideração não elimina o fato de reconhecermos a beleza da obra e o encantamento que ela possa oferecer a um leitor criança.

Essa obra de Martín Vidal rompe com conhecidos estereótipos. Princesas apresentam-se sem os príncipes, sem as madrastas. O lobo não está visível, o que acaba por suscitar dúvidas sobre a sua conhecida imagem de ferocidade e poder. A figura feminina frágil, dos contos clássicos, dá lugar a um outro perfil de protagonista. O mundo maravilhoso toma outra forma dentro das mudanças históricas e sociais da contemporaneidade, com temas que envolvem o processo de amadurecimento do público juvenil. E, ainda, é importante reconhecermos que

nas narrativas juvenis contemporâneas, a inserção de universos e temas tais como a morte, a violência, o sexo, o uso de drogas, o aborto é cada vez mais frequente, convidando o jovem leitor a refletir acerca da realidade que o cerca e, assim, a abandonar o papel de simples receptor passivo. (Ramos; Navas, 2019, p.45).

*Enigmas* apresenta desafios ao leitor, sendo um modelo de literatura crossover, uma obra voltada tanto para o público juvenil, quanto para o público adulto, com temas diversos, fazendo parte de um grupo de obras que “apresentam múltiplas possibilidades de leitura, (...) revelando finais abertos e ambíguos que têm o potencial de seduzir leitores com diferentes experiências de vida e de leitura.” (Navas, 2023).

O contato com a obra de Martín Vidal, que analisaremos neste trabalho, reforça

a interconexão que já sabemos existir entre Literatura e Arte. As duas linguagens, literária e das artes plásticas, reinventam-se em múltiplos códigos, ressignificando um conjunto de contos tradicionais e canônicos do universo da literatura para crianças e jovens. E, a cada leitura, a cada contexto, uma revelação, uma camada nova compondo e recompondo os sentidos. Ao apresentar novas versões dos contos, Martín Vidal revolve os arquétipos há tanto tempo incrustados em nossa memória. A intersecção de elementos verbais e não verbais nos permite trilhar dois caminhos: uma leitura superficial, inserida no domínio do conhecimento comum e uma outra mais profunda, que perfura as entranhas dessa compreensão, provocando o olhar do receptor para a sua própria existência.

Na esfera dos Estudos Comparados, especificamente nas pesquisas realizadas envolvendo a Literatura Infantil e Juvenil, deparar-se com o livro *Enigmas* é, no mínimo, instigante. Conhecemos grande parte da trajetória dos contos de fadas, muitas são as pesquisas que nos falam de suas origens incertas, das suas questões envolvendo as experiências humanas, mas, ao analisarmos os imbricamentos entre palavra e imagem, propostos pela obra *Enigmas*, somos invadidos por alguns questionamentos. Em primeiro lugar, o título. Por que esses contos representariam enigmas? O que se camufla na imagem representativa de cada conto? Como a união Literatura e Arte pode condensar essas narrativas ancestrais que sobrevivem há tanto tempo? Quais fios precisam ser puxados para melhor entendermos essas questões existenciais, ocultadas em não-ditos e que rondam a contemporaneidade? Por que narrativas voltadas ao encantamento e magia ainda despertam tanto interesse na pós-modernidade?

Nelly Novaes Coelho já pontuava que:

Estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso, em cuja esfera o homem tenta reencontrar o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência: Quem sou eu? Por que estou aqui? Para onde vou? É no sentido dessa inquietação existencial que vemos o atual fascínio pela redescoberta dos tempos inaugurais/ míticos, nos quais a aventura humana teria começado. (Coelho, 2012, p.23).

Nesse sentido, alimentamos a hipótese de que, no acervo que abriga os contos clássicos, há algum mistério que percorre e acompanha as relações que o homem estabelece com a linguagem, a arte, a vida. Acreditamos que, camuflado nas entrelinhas desses textos, há um enigma, enraizado, constituindo uma essência que

assegura a sobrevivência de cada história, revelando-se e reformulando-se, de alguma maneira, entre o movimentar das narrativas.

São muitas as camadas ocultas que motivam interações entre ficção e realidade, provocando novas percepções do homem em relação ao mundo e a si mesmo, tratando de encantamentos, desencantamentos, acionando importantes reflexões. Com este trabalho, perspectiva-se, ludicamente, sondar *Enigmas*, como os propostos pelas linguagens que habitam o livro de Beatriz Martín Vidal. Para tanto, das doze narrativas que compõem a obra, selecionamos sete: “La Bella Durmiente”, “Caperucita Roja”, “Caperucita Blanca”, “Caperucita Negra”, “Blancanieves”, “Rapunzel” e “Los Cisnes Salvajes”.

Como suporte teórico-metodológico, nossa investigação está inserida no âmbito de estudos comparados em uma linha de pesquisa que relaciona literatura e outras artes, portanto, fazemos uso de uma bibliografia que abarca análises críticas e interpretativas de base filosófica, cujos pensadores alinham a filosofia à poesia e analisam os fenômenos literários no contexto de questões que permeiam a sociedade. Além de estudos relacionados às narrativas míticas e folclóricas que chegaram até nós na forma de contos de fadas, recorreremos a pesquisadores cujo foco de análise é a relação palavra e imagem no livro de literatura infantil e juvenil. Convém salientar que, no âmbito da História da Arte, a grande inspiração veio dos estudos do alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929), conhecido como Aby Warburg e seus comentadores, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben.

Esta tese não tem por objetivo empreender uma investigação no âmbito da História da Arte, mas importa ressaltar que a proposição do historiador de arte, Aby Warburg, colocando sob mira um conjunto de pranchas que podem ser analisadas compreendendo um processo de montagem, análogo ao proposto pelo cineasta Serguei Eisentein (1898-1948), foi de grande importância para o nosso processo de análise da obra *Enigmas*, em razão da sua composição temática e gráfica.

Com base, ainda, nas ideias de Warburg, tornou possível perseguir, na refinada obra de Beatriz Martín Vidal, a presença de ninfas que atravessam os contos de fadas, portadoras de um pathos essencial da condição humana, que se manifestam, se metamorfoseiam e se deslocam por entre as narrativas. Desses contos, acreditamos ressoar épocas remotas, retornando à contemporaneidade, entrelaçando os fios que transportam consigo complexas emoções, tensões e expressões que residem no cerne da experiência da humanidade.

Beatriz Martín Vidal destaca-se como uma artista da pós-modernidade, cuja habilidade em combinar diversos estilos transcende as fronteiras temporais, conferindo a cada conto a expressividade indispensável para dialogar com as profundezas da alma. Assim como Aby Warburg, Martín Vidal nos convoca a olhar para as obras de arte sob uma nova perspectiva, estabelecendo conexões intrínsecas entre as manifestações artísticas e o complexo tecido da condição humana.

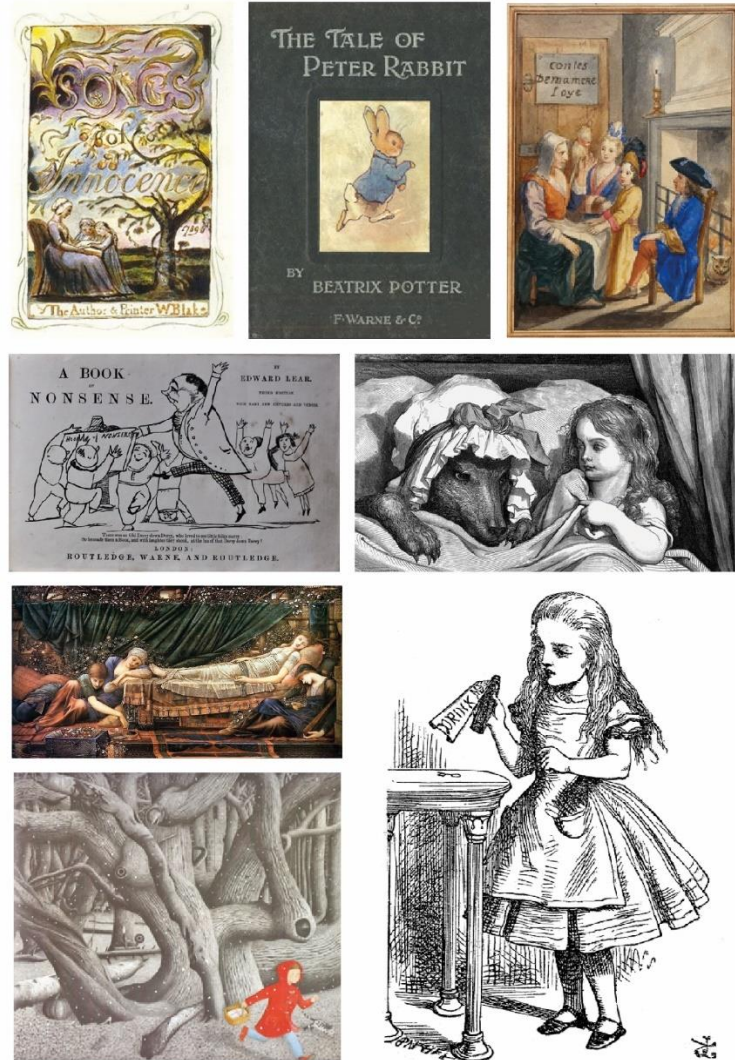
Comportando toda essa densidade, o livro *Enigmas*, inserido no universo da Literatura Infantil e Juvenil contemporânea, é construído por meio de recursos estilísticos, como a fragmentação, a intertextualidade e estratégias metaficcionalis, desafiando a linearidade, e resultando na complexificação das narrativas que essa obra acolhe.

Esta tese, denominada *Do seu olho, eu sou o olhar: decifrando Enigmas de Beatriz Martín Vidal*, propõe alguns caminhos de reflexão que compreendem, em primeiro lugar, como apresentado em “Breve histórico do livro ilustrado: imagens conversam com palavras”, o momento em que traçamos uma resumida trajetória da comunicação, desde a arte rupestre, passando pelos primeiros artefatos livro, até chegarmos nas obras mais contemporâneas. Nesse percurso, destacamos a evolução da arte da ilustração, manifestando-se como potente presença na produção e leitura do livro ilustrado. Também tratamos de alguns livros ilustrados que se dedicaram ao tema dos contos de fadas. “Histórias de Fantasmas para Gente Grande” – uma referência à obra homônima de Aby Warburg - está dividido em três partes. A primeira, “Sobre Mitos e Contos de Fadas”, aborda desde narrativas ancestrais, as originadas no arder do fogo que alimenta as histórias humanas, dedicando um olhar para as narrativas míticas, chegando aos contos de fadas. Daremos destaque aos contos tratados na obra *Enigmas*, os selecionados para esta tese, verificando as ressonâncias que se instalam nessas narrativas e como elas são transformadas e relidas até chegarem nas versões que conhecemos nos dias atuais. A segunda parte, “Uma ciência sem nome”, faz referência aos estudos de Aby Warburg e sua proposta de direcionar um novo olhar para a análise das imagens, tendo como grande destaque o seu Atlas Mnemosyne. Elencaremos, de forma sucinta, alguns dos conceitos propostos por Warburg e seus comentadores Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman; conceitos, estes, que serão retomados ao longo da terceira parte, intitulada “Ninfas”. Nesta, trataremos de cada conto escolhido, utilizando a figura espectral da Ninfa, presença que atravessou várias das pranchas do atlas de Aby

Warburg, tomando-a como a criatura fantasmal que também percorrerá as histórias analisadas, buscando as fórmulas de pathos ocultas nas fissuras das narrativas e em cada congruência de palavra e imagem. Em “Enigmas: desconstrução, intertextualidade e metaficção” trataremos das estratégias metaficcionais e intertextuais, que contribuem para a composição especial apresentada no livro *Enigmas*.

## 1 Breve história do livro ilustrado: imagens conversam com palavras

Figura 2 – Prancha I – Imagens selecionadas para ilustrar este capítulo.



Fonte: Imagens selecionadas para ilustrar este capítulo. (Autoria nossa).

Para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso. Nesse sentido, a produção de imagens pelos seres humanos vincula-se à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização. Ao mesmo tempo, as imagens também são uma incorporação de energias físicas e anímicas, internas e externas, e contrapõem-se aos homens com poderes próprios.

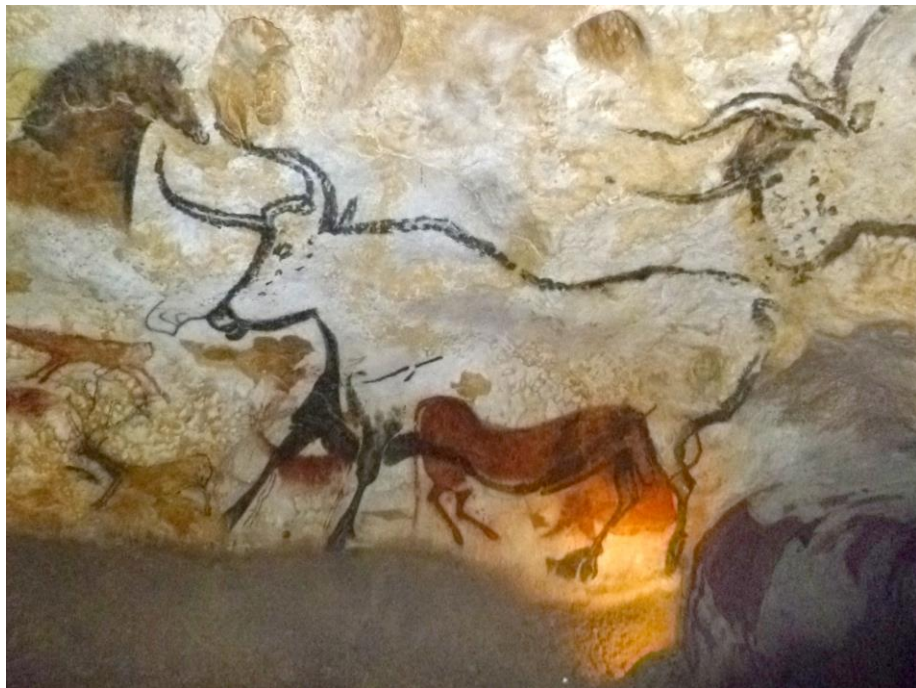
(Waizbort, 2015, p15)

É notável o universo de imagens, em constante renovação, que se abre diante de nós. A era digital propiciou uma profusão de inovações nesse campo, consolidando a imagem como um instrumento de comunicação presente e importante em muitas esferas da sociedade e, conseqüentemente, a arte da ilustração ganhou mais espaço e reconhecimento, não apenas enriquecendo textos, mas também atuando de forma autônoma. Além de colaborar com as palavras na construção de narrativas, as ilustrações passaram a criar seus próprios significados.

A prática de contar histórias, por meio de imagens, remonta à Pré-História, como evidenciado pelas pinturas antigas nas paredes das cavernas, uma arte que representou importante forma de comunicação entre os povos da época. Há muitas conjecturas sobre os propósitos da arte rupestre, uma delas nos conta o historiador de arte Ernst Gombrich (1909-2001):

a explicação mais provável para essas artes rupestres é que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder das imagens; em outras palavras, ao que parece, esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de suas presas e talvez se a golpeassem com suas lanças e machados de pedra, os animais reais também sucumbiriam ao seu poder. (Gombrich, 2018, p.39)

Figura 3 - Animais pintados na Gruta de Lascaux, um dos sítios de arte rupestre mais famosos do mundo.



Fonte: Interior da gruta de Lascaux. Pintura rupestre pré-histórica. Disponível em <https://bitly.ws/ZvjF>



Outro exemplo de antiga narrativa visual é a Coluna de Trajano, construída em Roma, por ordem do Imperador Trajano, que apresentava figuras em baixo-relevo representando, detalhadamente, as suas vitórias contra os dácios, povo que, na Antiguidade, ocupava o território que é a atual Romênia, no início do século II d.C. Talhada em mármore, com 38 metros de altura, essa coluna configurava um verdadeiro diário de guerra (figuras 4 e 5).

Figura 4 - Coluna de Trajano



Fonte: *Coluna de Trajano*. Disponível em: <https://bitly.ws/ZvKW> Acesso em 10 out. 2023.

Figura 5 – Detalhe da Coluna de Trajano



Fonte: Detalhe da Coluna de Trajano. Disponível em <https://bitly.ws/Zvmt>

Também destacamos as iluminuras medievais. Durante a Idade Média, alguns monges recebiam a tarefa de transcrever manuscritos, dentre os quais incluíam-se os evangelhos e obras de autores clássicos gregos e romanos, um trabalho que abrangia a criação de iluminuras, ilustrações decorativas minuciosamente elaboradas à mão. Esses religiosos dedicavam inúmeras horas à meticulosa pintura de cada detalhe, utilizando pigmentos variados, bem como ouro e prata. As ilustrações concebidas abordavam temas diversos, desde cenas bíblicas, retratos de santos, paisagens. A primeira letra de cada parágrafo, denominada “letra capitular”, era frequentemente realçada e cuidadosamente decorada com elementos como arabescos, flores, ramificações ou miniaturas de cenas. Após a conclusão do processo de ilustração e transcrição, as páginas eram reunidas e encadernadas, sendo usualmente protegidas por capas de couro. Tais capas, por vezes, eram ornamentadas com pedras preciosas, pérolas e metais nobres.

Figura 6 - A letra P capitular (representando Pedro) em uma bíblia iluminada



Fonte: A letra P capitular (representando a primeira letra do nome Pedro) em uma bíblia iluminada. Disponível em <https://bitly.ws/ZvBI>

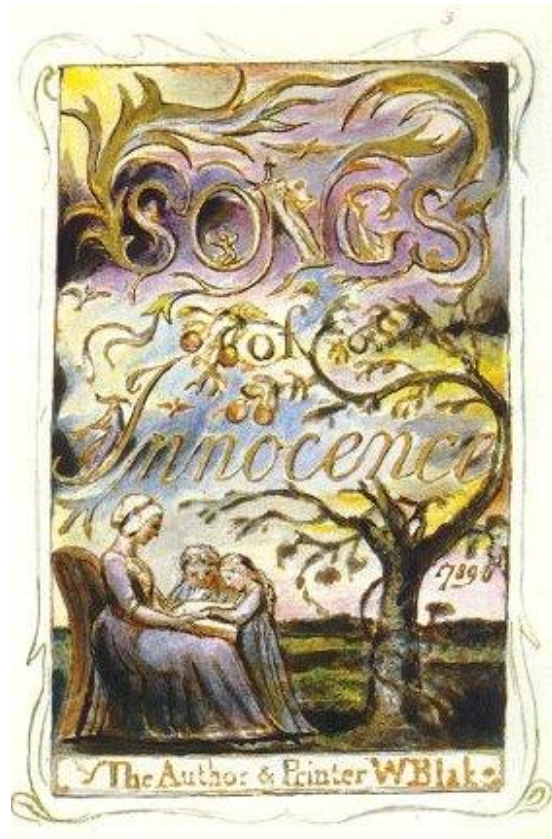
No século XV, a prensa móvel trouxe a possibilidade de maior acesso à literatura que era produzida manualmente, e acessada apenas por um grupo que pertencia à elite. Mas foi com Johannes Gutenberg, em 1430, que se deram as publicações em massa, com a invenção da primeira máquina de impressão com tipos móveis. (Salisbury; Styles, 2013).

Muitas foram as inovações que surgiram para aprimorar a evolução do trabalho com imagens. No âmbito dos livros com ilustrações – em que texto e imagem atuam de forma mais independente - importante destacar William Blake (1757-1827), que já se aprimorava ilustrando as próprias obras, trazendo transformações para as possibilidades de gravação e impressão de sua época.

Blake utilizava uma técnica de iluminação que lhe permitia desenhar e escrever sobre a placa, como se o fizesse com pincel e tinta sobre o papel ou a tela. Para isso, era necessário o uso de gramatura especial, pigmentos e paletas de tinta, pincéis de vários tamanhos, prensa mecânica, couro para as capas, agulhas e linhas para a costura da encadernação. Esse processo demandava um trabalho que compreendia composição textual e visual, resultando em um singular livro impresso iluminado. (Tavares, 2012). Para Salisbury e Styles (2013), o trabalho de William Blake, integrando palavra e imagem, é considerado um precursor do livro ilustrado atual e o

frontispício de sua obra *Songs of Innocence and of Experience* (1789), impressa e publicada por ele, poderia fazer parte de qualquer livro ilustrado moderno.

Figura 7 - Frontispício da obra *Songs of Innocence and of Experience* (1789), de William Blake



Fonte: Frontispício da obra *Songs os Innocence and of Experience* (1789), de William Blake. Disponível em: <https://bitly.ws/ZzH6> Acesso em 06 set. 2023.

Conforme Sophie Van der Linden (2018), Thomas Bewick, nos anos 1770, desenvolveu a xilografia em alto-relevo, realizada em uma prancha de corte transversal às fibras, proporcionando uma superfície densa para gravações precisas. Essa técnica, em relevo, facilitou a integração de texto e imagem em uma mesma página.

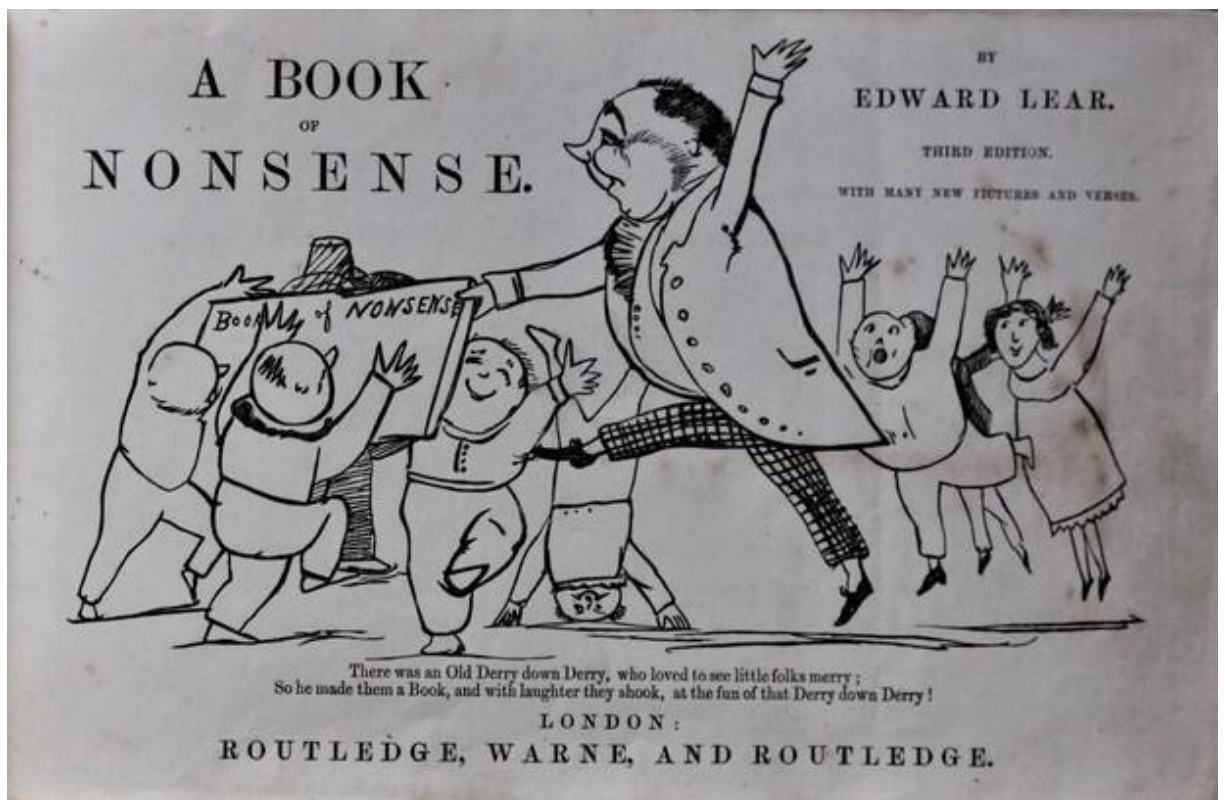
A litografia, desenvolvida por Aloysius Senefelder, no final do século XVIII e introduzida na França, no início do século XIX, permitiu o desenho direto sobre a pedra. Em 1835, em Genebra, Rodolphe Töpffer utilizou a técnica litográfica para criar desenhos acompanhados por textos manuscritos. Com o avanço dos processos de impressão, tornou-se possível a produção de obras que combinavam caracteres

tipográficos e imagens em uma mesma página. Nos anos 1860, surgiram as publicações de livros ilustrados destinados ao público infantil, na França.

A inserção de cor, nas imagens, era feita à mão. Até que, após 1930, George Baxter patenteou um processo de impressão colorida por meio da xilogravura, utilizando “uma chapa principal de aço para a criação do contorno e dos detalhes e sombreamentos em preto, para posterior aplicação de diferentes chapas de cobre, madeira ou zinco, com cores individuais.” (Salisbury; Styles, 2013, p.14).

Destacamos o trabalho do inglês Edward Lear (1812-1888), primeiramente, um pintor de paisagens e aves. Durante sua estadia em uma residência onde havia um zoológico particular, Lear distraía as crianças com poemas nonsense ilustrados. A partir de então, começou a escrever e ilustrar seus próprios textos. Sua obra, *A Book of Nonsense* (figura 8), é a “primeira versão impressa do nonsense de Lear e incrivelmente rara; esta edição foi publicada dez anos depois da composição dos poemas humorísticos de cinco versos contidos no livro.” (Powers, 2008, p.32)

Figura 8 - Capa de *A book of Nonsense*, Edward Lear, 1846



Fonte: *A book of Nonsense*, Edward Lear, 1846. Disponível em <https://bitly.ws/32Qnp> Acesso em 05 set. 2023.

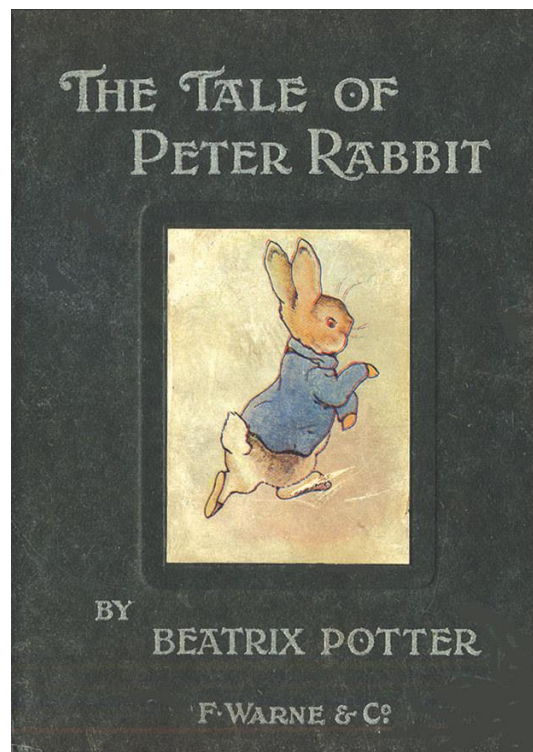
Na Inglaterra, durante os anos 1870, Walter Crane e Kate Greenaway dedicaram-se ao desenvolvimento de uma abordagem decorativa para ilustrações. Nessa mesma época, Randolph Caldecott começou a entrelaçar texto e imagem nas obras, elevando a importância da imagem na narrativa. Começaram a surgir mais pesquisas tratando do espaço do livro, incluindo a disposição de imagens em páginas duplas e a inserção de texto em enquadramentos sobre ilustrações.

Na época, Beatrix Potter (1866-1943), com suas séries ilustradas, em formato pequeno, com aquarelas e o traço fino à tinta, desafiava as possibilidades de impressão:

A encadernação normalmente consistia na colagem das aquarelas no centro da capa, que era então forrada com papel colorido, porém sem estampa. Isso causava a sensação levemente arcaica dos *chapbooks*, que combinava com o conteúdo dos livros. Uma sobrecapa de papel acetato com o título da obra protegia os volumes (...). (Powers, 2008, p.26)

A edição de sua conhecida obra, *Pedro Coelho*, em 1902, estabeleceu o estilo visual para os livros de Beatrix Potter. Embora tenham passado por divergências em diversos aspectos, foram padronizados nas reimpressões posteriores.

Figura 9 - Capa da primeira edição de *The Tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter, 1902.



Fonte: Capa da primeira edição de *The Tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter, 1902. Disponível em <https://bitly.ws/32Qrg>. Acesso em 05 set. 2023.

A partir de 1919, a diagramação passou a receber maior atenção, abordando o formato, a disposição de vinhetas, texto e espaço. A página dupla começou a ser vista como um espaço narrativo, no qual texto e imagem tornaram-se quase que indissociáveis.

Assim, houve um notável desenvolvimento do livro ilustrado, sem limites em termos de tamanho, material, estilo ou técnica. Toda a dimensão visual passou a ser elaborada minuciosamente, exigindo do leitor uma melhor apreciação por meio de uma leitura mais atenta.

O momento crucial da ilustração tomou espaço na segunda metade do século XIX e início do século XX, tendo em vista os avanços tecnológicos que incrementaram as possibilidades do livro ilustrado. Nesse período, surgiram as famosas ilustrações de John Tenniel, para *Alice no País das Maravilhas*, em 1865. A partir dessa época, o livro ilustrado passou a incorporar inovações em estilos e técnicas, provocando revoluções no campo do design gráfico. (Garcia, 2019).

Quando se pensa em contos de fadas, o trabalho com imagens é bem antigo, surgindo, primeiramente, sob a forma de livros com ilustrações. Muito conhecidas são as produções do ilustrador Antoine Clouzier, para os *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, em 1695. Na figura 10, próximos à lareira, estão o gato, a porta com a fechadura, a roca, elementos dos contos que anunciam do que tratarão as narrativas. A Mamãe Gansa aparece como a contadora de histórias, “instaura o modelo e a referência da representação das condições de transmissão dos contos: narração oral em ambiente doméstico, íntimo e fechado, unindo diferentes classes e faixas etárias.” (Alvares, 2017).

Figura 10 – Ilustração de Antoine Clouzier, para *Contos da Mamãe Gansa*, 1695, de Charles Perrault.



Clouzier, Antoine. *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault. Disponível em <https://bit.ly/3rF2YRk> Acesso em 10 set. 2023.

Para o ilustrador Rui de Oliveira,

(...) o estudo das imagens a partir das diversas adaptações e recriações de alguns livros fundamentais (...) ajuda-nos a compreender melhor os contos de fadas, não apenas pela sua literatura, mas, sobretudo, por suas diversas leituras visuais ao longo dos anos, possibilitando-nos um melhor conhecimento da história da ilustração. (Oliveira, 2008, p.19).

Os Irmãos Grimm, que fizeram a coleta de conhecidos contos e foram responsáveis por boa parte das reescritas que conhecemos hoje, perceberam somente após a primeira tradução para o inglês (*German Popular Stories*, 1823), ilustrada pelo inglês George Cruikshank, a importância das ilustrações em parceria com os textos. (Powers, 2008, p.30).



Ilustradores como Edward Burne-Jones (1833-1898); Edmund Dulac (1882-1953); Arthur Rackham (1867-1939), entre outros, foram importantes ilustradores dos contos de fadas. Gustave Doré (1832-1883), “entre os mais prolíficos de todos os ilustradores de livros (...) cria um mundo do que um crítico chamou de ‘atalhos tortuosos’ (...) sua arte não é a da sala de estar, com todos os seus detalhes aconchegantes”. (Tatar, 2013, p. 419-420). Na figura 11, “Chapeuzinho Vermelho parece se dar conta de que a grande touca não pode esconder a identidade de quem usa. No entanto, não parece nada alarmada e não faz nenhum esforço para saltar da cama.” (Ibid., p.41).

Figura11 – *Chapeuzinho Vermelho* – Gustave Doré, 1861



Fonte: Doré, Gustave, 1861. Disponível em <https://bit.ly/45jcQht> Acesso 10 set. 2023.

*The Rose Bower* (figura 12), de Edward Burne-Jones (1833-1898) representa o conto de “A Bela Adormecida” como uma imagem de perfeição estética. “Cercada de figuras adormecidas, jaz num ambiente ricamente decorado em que as urzes aparecem como ornamentos, não como perigo”. (Ibid., p.117). A obra faz parte de uma série de quatro pinturas intitulada *Briar Rose*, iniciadas em 1870. As outras três são *The Briar Wood*; *The Council Chamber*, *The Garden Court*.

Fascinado pela noção de entorpecimento estético, de formas adormecidas preservadas para sempre em sua perfeição terrena, Burne-Jones terminou o ciclo com a princesa enfeitada. “Quero parar na princesa adormecida e não contar mais nada, deixar tudo que aconteceu depois para a invenção e a imaginação das pessoas, e não lhes contar mais nada.” (Ibid., p. 415).

Edward Burne-Jones era associado à Irmandade Pré-Rafaelita (1848), um grupo de artistas ingleses que almejava realizar uma reforma na arte britânica. Para eles, a solução para acabar com o artificialismo da arte era retomar os pintores anteriores a Rafael (1483-1520), “o tempo em que os artistas eram ainda honestos perante Deus, que se empenhavam ao máximo para copiar a natureza, não tendo em vista as glórias terrenas, mas a glorificação de Deus.” (Gombrich, 2018, p.392).

Figura 12 - *The Rose Bower*, de Sir Edward Burne-Jones, 1870-90

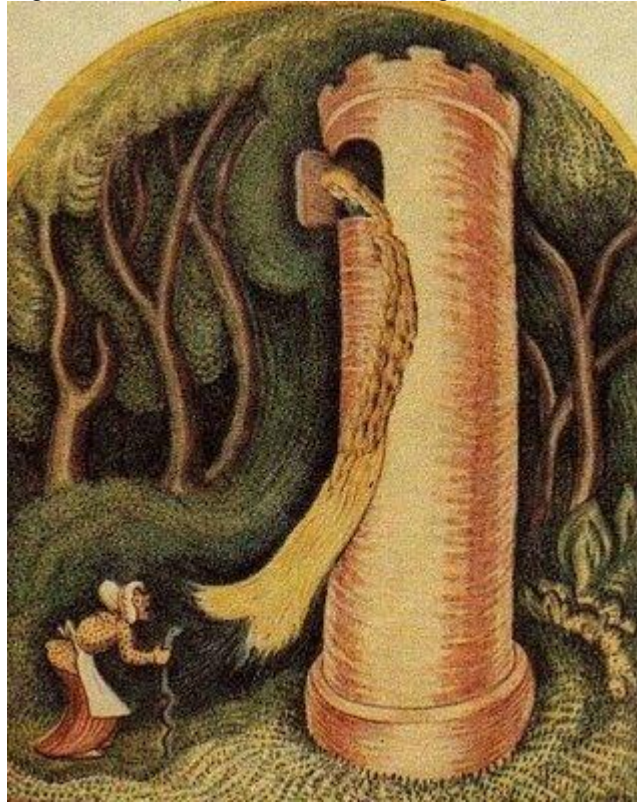


Fonte: Burne-Jones, Briar Rose, 1870-90 Disponível em <http://bit.ly/3ZUJxR9> Acesso em 15 jul. 2023.

Ressaltamos, também, a arte de Wanda Hazel Grág (1893-1946), escritora, gravurista, desenhista, “levou fantasia de primeira ao mundo extravagante da década de 1920”. (Powers, 2008, p.49). Em sua “Rapunzel”, figura 13, “curvada pela idade, a feiticeira observa enquanto Rapunzel solta seu cabelo, que toma a forma de um rabo de peixe.” (Tatar, 2013, p.126). Para Wanda Grág,

o mundo de fadas dessas histórias, embora seja adequadamente misterioso e estranho, tem um caráter tridimensional convincente. Nele há magia, assombro, bruxaria, mas nenhuma afetação vaga. As bruxas alemãs não são espectros frágeis voando pelo ar – elas normalmente vivem em belas cabanas e usam gorros engomados e aventais imaculados. (Gág, apud Powers, 2008, p.30).

Figura 13 - *Rapunzel*, de Wanda Gág, 1936



Fonte: GÁG, Wanda, 1936. Disponível em [bit.ly/46PTS3I](https://bit.ly/46PTS3I) Acesso em 05 set. .2023.

Desde a década de 1970, as obras do artista britânico Anthony Browne (1946) surgem associando uma predileção pelos aspectos emocionais das histórias. (Powers, 2008, p.128). Seu trabalho tem sido valorizado pelos acadêmicos, que reconhecem o seu uso inovador de metáforas visuais na criação de histórias de ricos significados, em diversos níveis de narrativas. “Suas ilustrações, criadas meticulosamente, na maioria das vezes, (...) empregam efeitos de trompe-l’oeil (técnica expressiva de ilusões óticas) e trocadilhos usuais”. (Salisbury; Styles, 2013, p.41-42).

Figura 14 – Imagem do livro *Na floresta*, Anthony Browne, 2014.



Fonte: Browne, Anthony. *Na Floresta*. Disponível em <https://bitly.ws/Xdp6> Acesso em 15 agosto 2023.

Outro destaque dedicamos para *A Bela e a Adormecida*, de Neil Gaiman (figura 15), ilustrada por Chris Riddell, publicada em 2015, reformulando elementos de dois conhecidos contos, “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”, que se integram em um só, subvertendo conceitos tradicionais das duas narrativas. Chris Riddell retoma características dos textos da Idade Média, a ornamentação nas bordas com temas florais, o uso do ouro e as letras capitulares, usadas pelos monges escribas, famosos por suas iluminuras. Dessa maneira, a obra chama a atenção do leitor, em um primeiro momento, pelo título, pela capa e pela técnica dos registros visuais, e, depois, ainda surpreende pelo desenvolvimento do conteúdo e pelo beijo entre as duas princesas, na cena final. (Gomes, 2019).

Figura 15 - Imagem do livro *A Bela e a Adormecida*, livro de Neil Gaiman, ilustração de Cris Riddel, 2015.



Gaiman, Neil. *A Bela e a Adormecida*, ilustração de Chris Riddel, Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015. Disponível em <https://bitly.ws/XduD> Acesso em 12 out 2023.

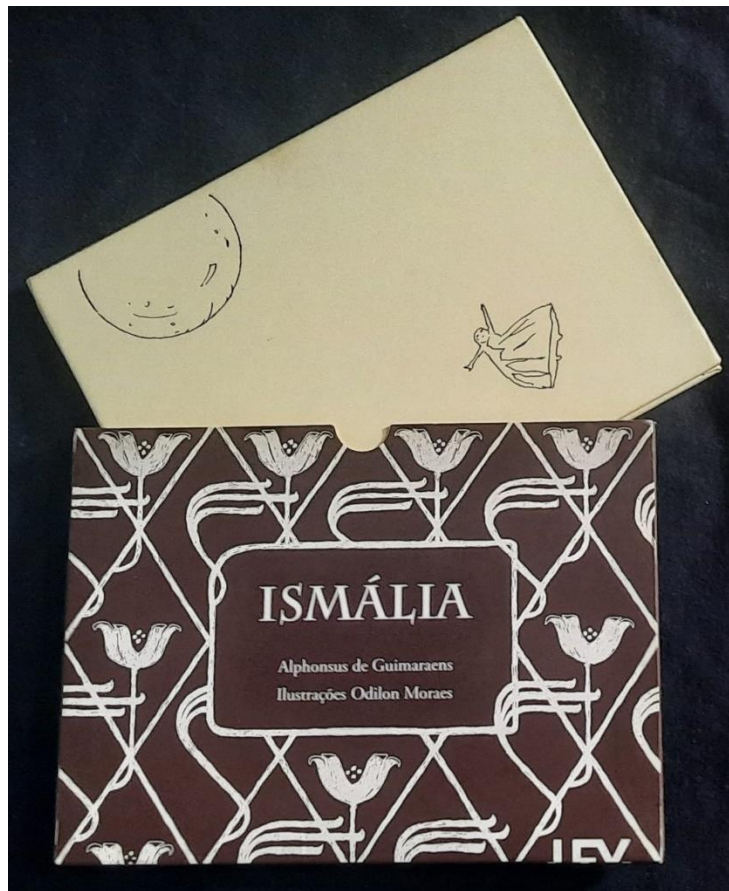
Nesta jornada sobre o livro ilustrado, evidenciamos, também, *Ismália*, do escritor e ilustrador paulista, Odilon Moraes. Essa obra é uma releitura do poema de mesmo nome – *Ismália* – (Anexo A), do poeta simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), em que Moraes amplia o tempo e o espaço por meio de ilustrações em páginas duplas, propondo uma ressignificação do texto, ao explorar a materialidade do livro.

Em um formato sanfonado, inserido dentro de um invólucro, como se fosse um presente (figura 16), o livro é construído por fotogramas e com um design que exige do interlocutor um peculiar manuseio. Uma configuração que permite, ao leitor, por meio da sequência dos frames, entrar em contato com a dualidade do poema simbolista, acompanhando os devaneios da protagonista e o ritmo do texto, em movimentos de baixo para cima, de cima para baixo, capturando os reflexos da lua na água.

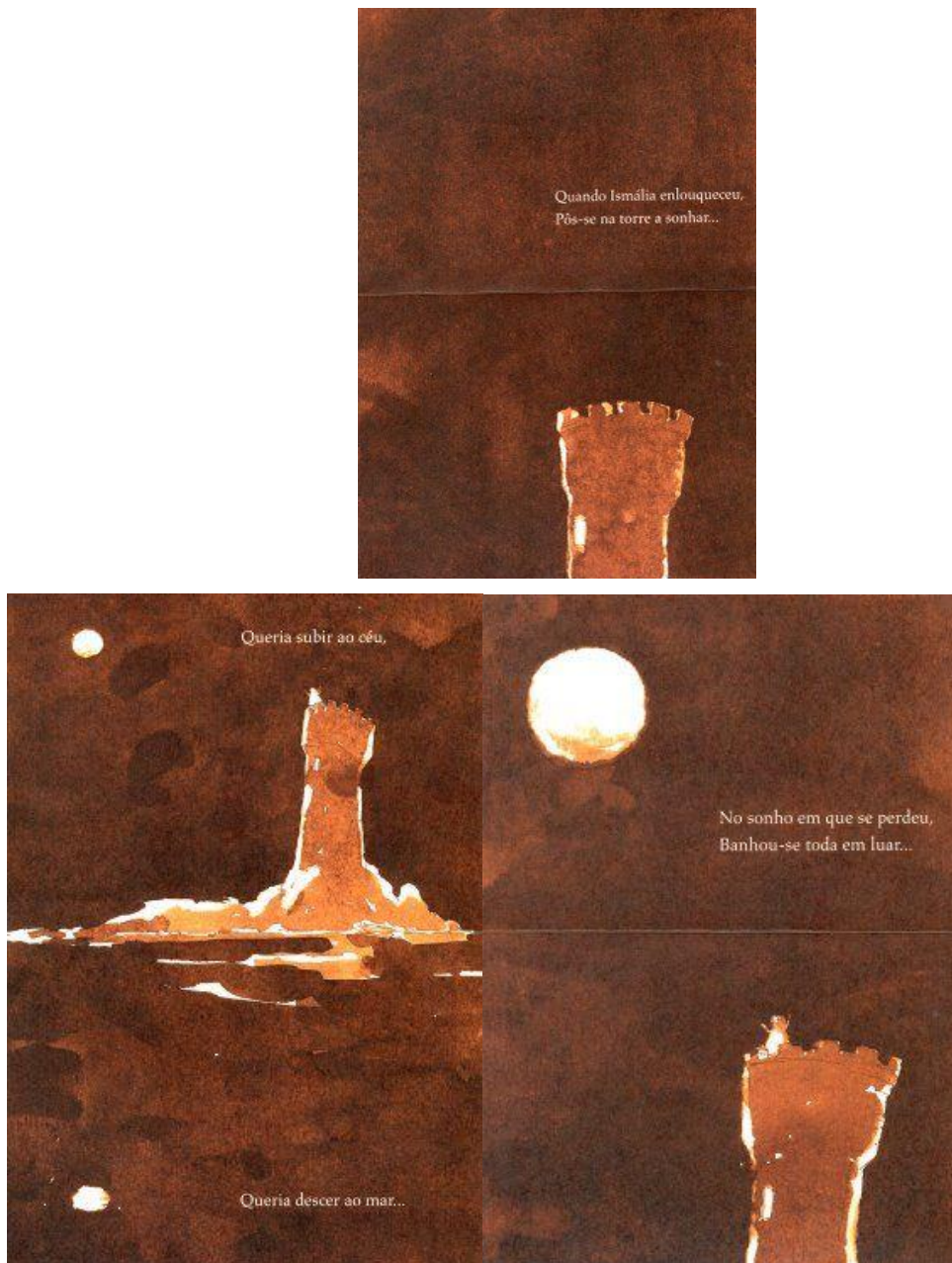
Nesse espaço textual, uma torre arquiteta-se unindo céu e mar, possibilitando o mergulho e finitude da personagem. A obra, construída pela articulação das esferas verbal e visual, faz-se como uma edificação concreta, da qual emana uma atmosfera melancólica, tal qual verificamos no conto “Rapunzel”, adiante analisado, bem como a sua leitura envolve o leitor no sentimento análogo aos desvarios de *Ismália*.

Odilon refinou ainda mais a leitura em cores do poema: a construção de imagens quadro a quadro e as bordas brancas – que se alternam conforme o afastamento das cenas – são recursos cinematográficos, uma referência à modernidade. O tom das ilustrações, no entanto, de forma alguma permite aproximar a leitura da obra à rapidez contemporânea. As pinceladas em aquarela resgatam a melodia e a delicadeza dos versos simbolistas. (Coelho, I. 2006)

Figura 16 – Livro *Ismália*, ilustração de Odilon Moraes, saindo da pequena caixa que o guarda.

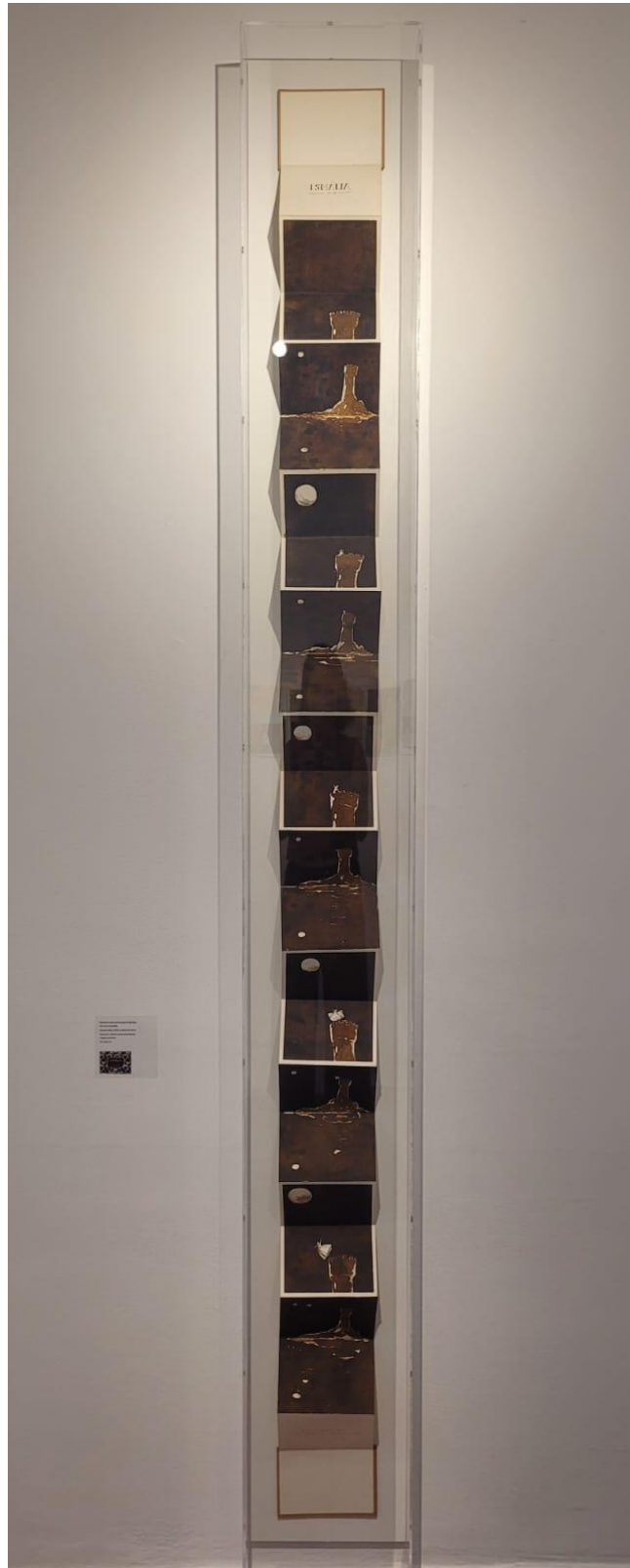


Fonte: Capa do livro *Ismália*. Foto de autoria nossa.

Figura 17 – Imagens das torres do livro *Ismália*. Ilustrações de Odilon Moraes

Fonte: *Ismália*, Guimaraens, 2014

Figura 18 – Imagem cedida por Odilon Moraes. Exposição *Odilon: suas pedras e luas*, realizada na Página Galeria, em São Paulo, de 09 de novembro a 16 de dezembro de 2023.



Fonte: Imagem cedida por Odilon Moraes. Exposição *Odilon: suas pedras e luas*, realizada na Página Galeria, em São Paulo, de 09 de novembro a 16 de dezembro de 2023.



No contexto dos estudos das obras ilustradas do século XXI, consideramos o trabalho de Beatriz Martín Vidal incontornável. Apresentamos, sob um olhar de sobrevoo, algumas de suas obras.

*Caperucita Roja* (figuras 19 e 20) foi um livro produzido para a Oxford University Press – Espanha – para ilustrar a versão de “Chapeuzinho Vermelho”, dos Irmãos Grimm. Esse foi um dos primeiros trabalhos, de Martín Vidal, sobre a menina e o lobo, o que, depois, abriu caminhos para novas de suas releituras.

Conforme informações da artista, para as ilustrações de *Caperucita Roja*, foram usados grafite, guache sobre poliéster e digital, “as folhas de poliéster são um material plástico tratado para que você possa desenhar e pintar. A aparência é semelhante à do papel vegetal. É translúcido.”<sup>6</sup>

Figura 19 - Capa de *Caperucita Roja*, livro ilustrado por Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Grimm, Irmãos. *Caperucita Roja*, ilustrações de Beatriz Martín Vidal, Madrid: Oxford, 2010.

<sup>6</sup> “Las hojas de polyester son un material plástico tratado de modo que se puede dibujar y pintar sobre él. El aspecto es similar al papel vegetal. (...). Es translúcido”. Informação obtida no blog da autora, disponível em <https://beatrizmartinvidal.blogspot.com/2014/07/the-girl-in-red.html> Acesso em 05 set. 2023.

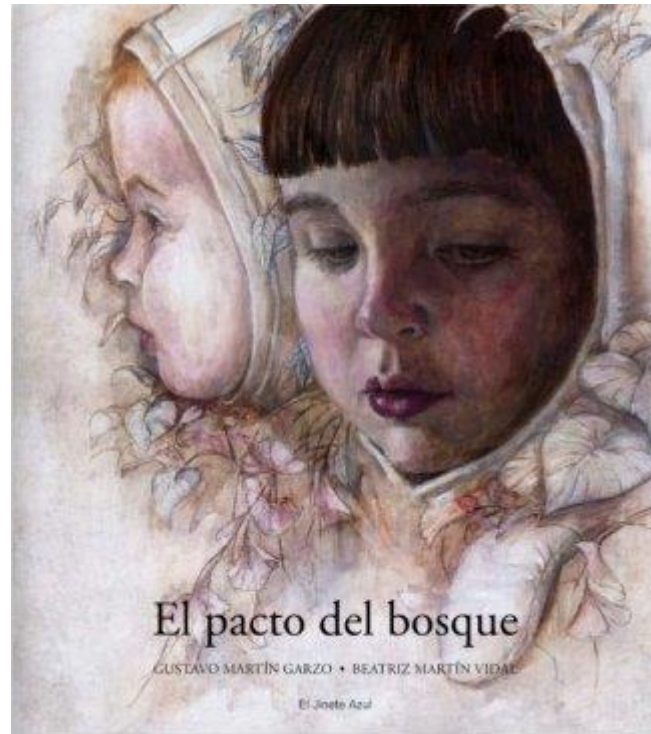
Figura 20 – Imagem do livro *Caperucita Roja*, ilustração de Beatriz M. Vidal



Fonte: Grimm, Irmãos. *Caperucita Roja*, ilustrações de Beatriz Martín Vidal, Madrid: Oxford, 2010.

Outra obra que apresentamos é *El pacto del Bosque*, lançada em 2010, na Espanha e, em 2015, foi publicada no Brasil sob o título *O pacto do Bosque*, pela Editora Pulo do Gato. O livro, de Gustavo Martín Garzo, ilustrado por Martín Vidal, alude à referências do conto “Chapeuzinho Vermelho”: a advertência da mãe, o bosque e o lobo que, na narrativa, é uma loba.

Figura 21 – Capa do livro *El pacto del bosque*, de Beatriz Martín Vidal, 2010.



Fonte: Garzo, Gustavo Martín. *El pacto del bosque*, ilustrações de Beatriz Martín Vidal, 2010.

Todas as noites os irmãos Gonzalo e Paula pedem à mãe a mesma história, aquela que se passa numa floresta onde os lobos são amigos dos coelhos. Um dia, Orejitas e Lametón desobedecem à mãe, saem de casa e vão para a floresta. À noite chega e, na escuridão da floresta, ouvem um gemido de uma loba cega, prestes a ter seus filhotes. Lametón não tem medo e lambe os olhos da loba que recupera a visão. Desde então, houve um pacto na floresta, onde lobos e coelhos vivem em paz.<sup>7</sup>

Em 2016, foi publicada *Caperuza* (figura 22). Uma produção em que Martín Vidal apresenta a narrativa “da menina e o lobo com recursos de linguagem que mobilizam cintilações eróticas, expressões do jogo vida e morte, insinuando a devoração pela metamorfose (...)” (Ruiz; Cunha, 2022). A obra é produzida a partir de

<sup>7</sup> Cada noche los hermanos Gonzalo y Paula le piden a su madre el mismo cuento, aquel que transcurre en un bosque donde los lobos son amigos de los conejos: un día, Orejitas y Lametón desobedecen a su mamá, se alejan de casa y se adentran en el bosque. Llega la noche y en la oscuridad del bosque oyen el lamento de una loba ciega y a punto de tener a sus lobeznos. Lametón no siente miedo y lame los ojos de la loba, que recupera la vista. Desde entonces existe un pacto en el bosque, donde los lobos y los conejos viven en paz. (Trecho extraído do catálogo da editora espanhola El Jinete Azul. Disponível em: <https://edicioneseljineteazul.com/web.php?seccion=catalogo&idioma=es&id=16>. Acesso em 10 out.2023.)

códigos de sistemas semióticos diversos: pintura, fotografia, teatro, cinema, dança, que se conjugam para compor uma história que espera o olhar e repertório do leitor, amarrando os seus fios narrativos.

Figura 22 – Capa do livro *Caperuza*, de Beatriz Martín Vidal, 2016



Fonte: Martín Vidal, 2016 b

*Enigmas*, livro publicado em 2016, reúne doze narrativas clássicas. Nessa obra, objeto de nossa tese, Martín Vidal traz, sob inusitada tradução intersemiótica, um conjunto muito bem selecionado de contos, os quais sabemos acomodados em nosso imaginário ocidental. Trata-se de histórias que vieram a compor o cânone da literatura destinada a crianças – os contos de fadas.

Se, como sabemos, essas são narrativas lineares e enlaçadas pela moldura do “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”, seremos certamente desafiados a reencenar tais histórias em outro tempo e espaço, uma vez que, pela veia inventiva de Martín Vidal, os contos iniciam com uma pergunta que traz a lume um enigma da trama, o qual não ficou explícito ou não foi resolvido. Martín Vidal distribui índices intertextuais provocando a percepção do leitor. Percepção e inteligência deverão estar aguçadas para dar conta da decifração da imagem, que virá em página dupla com remitência à história. Não escapa a qualquer leitor avisado, como se faz nessa obra,

a concreção de uma atmosfera de melancolia, erotismo e de questionamentos existenciais.

Dada a não articulação entre as histórias e a fragmentação da obra, as imagens funcionam como pranchas independentes, mas de seu conjunto emana surpreendente densidade, fato que impulsionou nossa pesquisa a dedicar atenção especial para as lições que nos legou o Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg – assunto do qual nos ocuparemos mais adiante. Martín Vidal revisita as versões conhecidas de cada história, extrai delas questões complexas, condensa eventos importantes da narrativa em uma imagem. A construção dessa obra, com a perspectiva pós-moderna da ilustradora, no enlace poético entre verbo e imagem, cativa o leitor contemporâneo.

No contexto dessas considerações, vale comentar o processo artístico da autora, no que se refere à criação da capa da obra em referência.<sup>8</sup> (Figuras 23 a 27).

Figura 23 - Processo de criação da capa do livro Enigmas (Graphite).

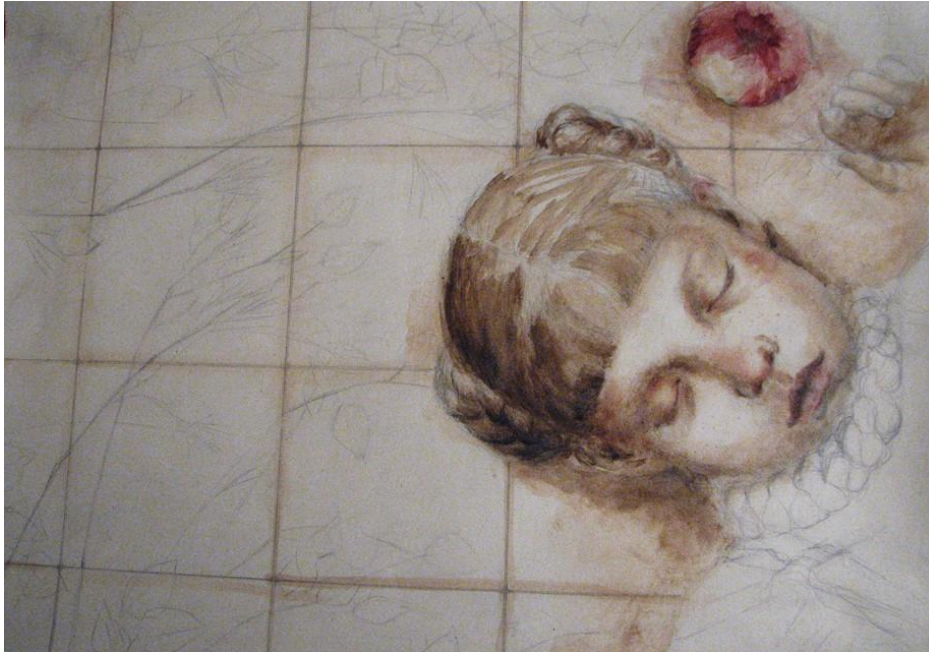


Fonte: Processo de criação da capa do livro Enigmas. Disponível em <https://www.beavidal.com/blog> Acesso em 20 set. 2023.

---

<sup>8</sup> Informações extraídas do blog de Beatriz Martín Vidal, disponível em: <https://www.beavidal.com/blog> Acesso em 20 out.2023

Figura 24 - Processo de criação da capa do livro Enigmas (First Wash - oils).



Fonte: Processo de criação da capa do livro Enigmas. Disponível em <https://www.beavidal.com/blog> . Acesso em 20 set. 2023.

Figura 25 - Processo de criação da capa do livro Enigmas (more oils)



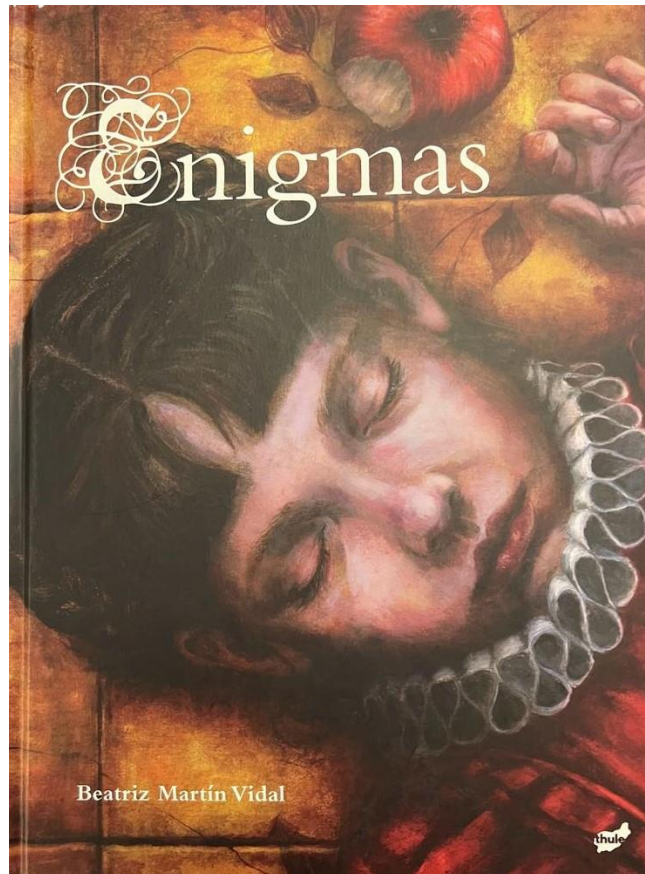
Fonte: Processo de criação da capa do livro Enigmas. Disponível em <https://www.beavidal.com/blog>. Acesso em 20 set. 2023.

Figura 26: Processo de criação da capa do livro Enigmas (Final)



Fonte: Processo de criação da capa do livro Enigmas.  
Disponível em <https://www.beavidal.com/blog> . Acesso em 20 set. 2023.

Figura 27 - Capa do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, 2016 a

Como já mencionado, nesta pesquisa, abordaremos apenas sete, dos contos que compõem a obra *Enigmas*. Assim, a seguir, apresentamos as ilustrações pertencentes às narrativas que não serão analisadas neste trabalho:

Figura 28 – “Hansel y Gretel”. Imagem do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, 2016 a.

Figura 29 – “La Madrastra”. Imagem do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, 2016 a.



Figura 30 – “Las siete hijas del Ogro”. Imagem do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, 2016 a.

Figura 31 – “Las hermanas de la Sirenita”. Imagem do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, 2016 a.

Figura 32. “Rosa Roja”. Imagem do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, 2016 a.

O livro ilustrado desperta, no leitor, a percepção para detalhes que direcionam o seu olhar para os efeitos estabelecidos entre palavra e imagem. Ao longo de sua evolução histórica, tem experimentado um espaço mais relevante, o que se deve a grandes inovações no âmbito da produção de imagens, manifestadas por meio da multiplicidade de estilos e da diversidade de técnicas utilizadas pelos ilustradores, os quais exploram, ao máximo, as possibilidades de atribuir significados às suas páginas. A leitura de um livro ilustrado tem desafiado o leitor, introduzindo ambiguidades e exigindo uma interpretação mais profunda e multifacetada.

Desde os primórdios, com a comunicação realizada por meio de desenhos nas paredes das cavernas, passando pelas iluminuras medievais, pelas primeiras máquinas de impressão, xilogravuras, litografia e introdução da cor nas ilustrações, grandes passos foram dados para o entrelaçamento entre o verbal e o visual nas narrativas literárias. Esse longo percurso tem sido continuamente alimentado na contemporaneidade por metáforas visuais, com novos formatos de livros e o jogo com a materialidade, trazendo o design gráfico como um elemento que amplia as possibilidades de produção, leitura e interação com as obras.

Estamos imersos em uma cultura cada vez mais orientada pelo visual, em uma era digital com uma crescente demanda por novos símbolos, sentidos e signos visuais.

Com esta breve exposição sobre a história do livro ilustrado, marcada por saltos cronológicos, destacamos perspectivas significativas para a evolução do trabalho com ilustrações. A partir de cada período apontado, surgem diversas ramificações que fazem referências a diferentes épocas, artistas, estilos, técnicas e interesses. Assim, entendemos que o que fizemos, até aqui, não foi apenas traçar um percurso histórico, mas, sim, perceber o desenvolvimento da arte de criar esses livros.

Dentro deste contexto artístico que combina texto e imagem, destacamos os livros ilustrados dedicados aos contos de fadas que, com certeza, seguem as inovações desse campo. Se o livro ilustrado contemporâneo, voltado aos contos de fadas, apresenta abordagens inovadoras em sua produção, é relevante examinar, a seguir, a trajetória que, desde a tradição oral, transformou essas histórias em contos clássicos. Isso nos permitirá compreender como esse tipo de obra contemporânea cria suas camadas, de alguma forma, reexaminando as vozes ancestrais.

## 2 Histórias de Fantasma para Gente Grande

Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (Nachleben, de difícil versão) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. (...) A Nachleben circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança de formas. O que só ocorre porque as formas são forças: por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas.

(Waizbort, 2015, p.6)

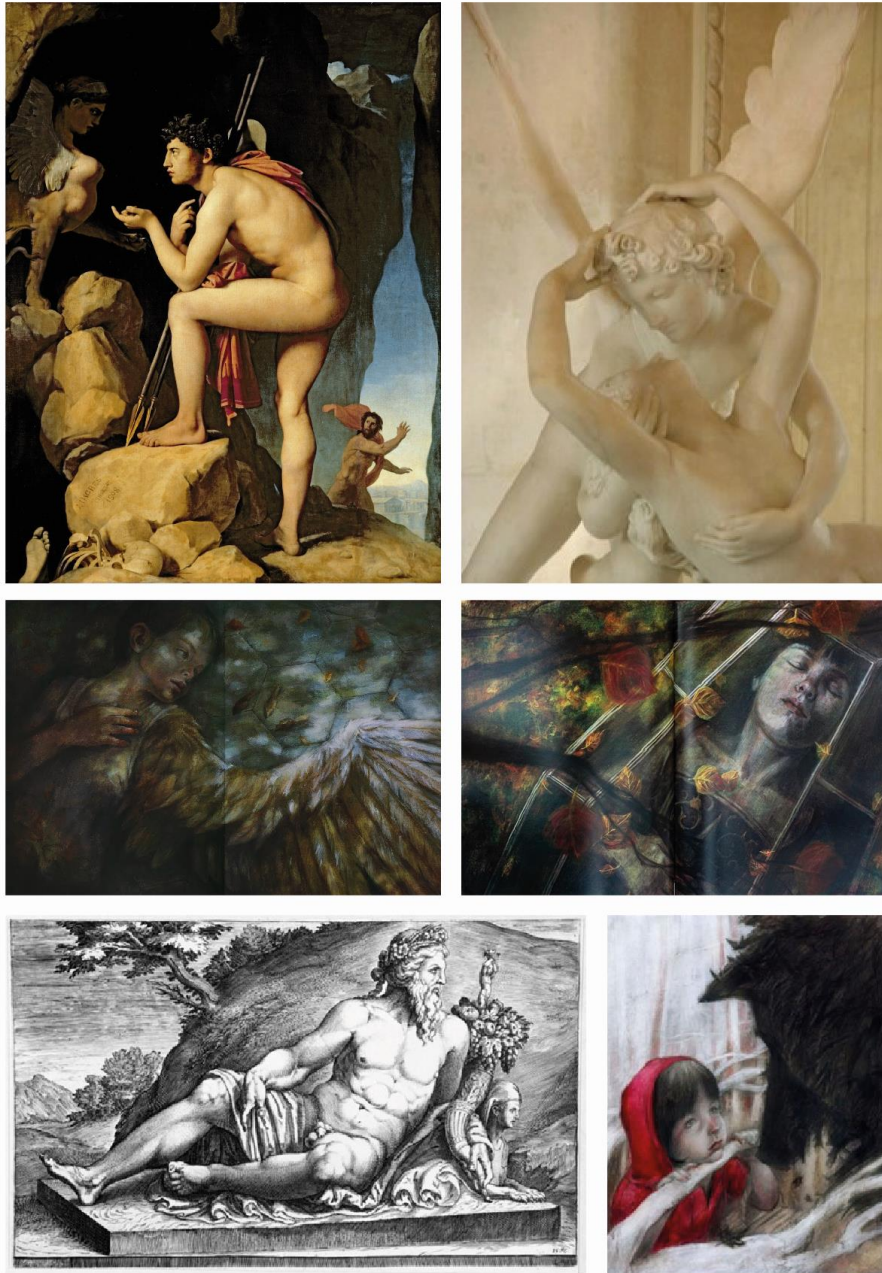
O título deste capítulo alude à obra de Aby Warburg, de mesmo nome – *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. A proposta inovadora do historiador de arte nos conduz a dedicar uma nova compreensão para a leitura de imagens, concebida por meio de uma observação repleta de detalhes expressivos e, também, investigativos.

Para melhor estruturarmos nossos estudos, começaremos por explorar a herança ancestral que constitui o legado no qual imergimos para narrar e recontar as experiências da humanidade. Tal universo tem possibilitado a criação dos relatos que nos fazem compreender as trajetórias individuais e coletivas da humanidade. Dentro desse contexto, encontramos os contos que emergiram da tradição oral, transformando-se em narrativas clássicas, as quais destacamos, em particular, os contos de fadas, com suas raízes nos contos folclóricos, nas tradições orais e nas narrativas mitológicas, espalhando-se e influenciando diversas culturas ao longo do tempo.

Posteriormente, abordaremos a metodologia empregada por Aby Warburg, utilizando o seu Atlas Mnemosyne e os conceitos apresentados em suas pesquisas. As análises dos contos de Beatriz Martín Vidal terão, como fio condutor, a imagem da Ninfa, uma criatura fantasmagórica que representa um exemplo do conceito de "Nachleben", a vida póstuma que Warburg defendeu em seus estudos.

## 2.1 Sobre Mitos e Contos de Fadas

Figura 33 – Prancha II - imagens utilizadas para a elaboração desta tese



Fonte: Prancha com imagens utilizadas para a elaboração desta tese. (Autoria nossa).

Os personagens de contos de fadas, assim como os fantasmas, sempre manifestam certa propensão para a melancolia: nunca chegam a morrer. Seres da sobrevivência, vagueiam como *dibuks* por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras.

(Didi-Huberman, 2013 a, p. 427)

Nas teias de relações que realizamos no âmbito dos Estudos Comparados, voltamos o olhar para a herança ancestral que compõe o legado no qual mergulhamos para contar e recontar as experiências humanas. Giorgio Agamben, refletindo sobre esse depositório de narrativas, reproduz uma história contada pelo filósofo e historiador alemão, Gershom Scholem (1897-1982):

Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando uma geração depois, o Maguid de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local do bosque, e isso deve ser suficiente”; e, de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente. (Agamben, 2018, p.27-28).

De forma alegórica, essa narrativa fala do processo da passagem da perda do fogo para o texto literário, “o que resta do mistério é a literatura.” (Ibid., 2018, p.28). Não podemos recuperar esse registro histórico, mas nos é possível acessar a memória do fogo, a qual pode emergir de uma obra, ativando os seus ditos internos, alastrando sua multiplicidade de sentidos, significados. O rabino Scholem faz referência às fontes do mistério, da qual a humanidade continuamente se afasta. Podemos não mais acender o fogo, mas a sua história permanece ativa em nossa memória. Sobre o que resta do fogo, podemos fazer intervenções, leituras, releituras, contações, não para apagá-lo definitivamente, mas para reacendê-lo em outros contextos, sob outras possibilidades.

O fogo representa o primordial, o mistério que abarca a nossa ancestralidade, a chama que queima nas partilhas orais, iniciadas nos primeiros ecos, gestos, gritos; nos primeiros indícios comunicativos que não cessam de soprar. O fogo, na verdade, não se apaga, sua chama pode enfraquecer, mas temos as memórias da sua história e o reacendemos, não somente pela palavra que é insuficiente para dar conta de todos os mistérios, mas via múltiplas linguagens, construindo novas camadas e significados. Nesse arquivo de narrativas, algo fantasmagórico circula, alguma coisa que

transcende o tempo e o espaço e nos conecta a dimensões misteriosas e desconhecidas.

A literatura voltada ao público infantil e juvenil revela-se como um narrar espontâneo, capaz de explicar fatos da experiência concreta dos homens. Essa manifestação primeira da linguagem é conhecida como Forma Simples, na concepção de André Jolles. Trata-se de um gesto verbal que visa a tornar coerente o que se mostra como inexplicável no universo.

Contemplou-se o céu fixo, viu-se o sol e a lua iluminando o dia e a noite de acordo com uma alternância constante e imutável. A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação. Que significam os luzeiros do dia e da noite? Qual o seu sentido para nós, no tempo e nos espaços do tempo? Quem as colocou onde estão? Como era antes de virem iluminar o universo, antes da separação do dia e da noite, antes da divisão do tempo? Uma resposta chega então ao interrogador; e esta resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta. (..) Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos Mito. (Jolles, 1976, p.88)

Muitas são as perguntas feitas pelo homem em busca do entendimento da sua existência, dos motivos que o fazem cometer um ato e não outro, do que o faz percorrer um caminho e não o outro, do que o faz sentir, chorar, sorrir, gritar, odiar ou amar. O homem, em constante processo de evolução, em um mundo que também progride, em todos os aspectos, a cada dia, vive rodeado de dúvidas, as que representam os incontáveis enigmas da humanidade. Enigmas que guardam os tantos segredos ocultos do universo, mas que, se desvendados, revelam-se em vários outros. São véus que encobrem caminhos, motivos que levam o homem a ser quem é, a pensar como pensa, a sentir o que sente.

Se revirmos o passado em busca de respostas para as nossas dúvidas, aflições, angústias, perceberemos que as inquietações e sofrimentos humanos estão presentes e são comuns a todas as épocas. Na mitologia grega, por exemplo, Orfeu, apoiado em sua insegurança, olhou para trás e perdeu para sempre a sua amada Eurídice; ou na passagem bíblica em que a mulher de Ló, ao desobedecer a orientação do Anjo, foi transformada em uma estátua de sal; ou, ainda, podemos lembrar do povo que saiu do Egito, em busca da Terra Prometida, mas, durante o longo e penoso caminho, ainda olhava para trás, acreditando que lá, mesmo como escravos, o sofrimento era menor do que toda a fome e cansaço que estavam

passando ao atravessar o deserto. Assim, buscar soluções no caminho já trilhado pode ser, no mínimo, um alento. Talvez, nesses percursos, tantas vezes refeitos, estejam escondidas importantes pistas para os mistérios da nossa existência.

Sabemos que os grandes personagens da mitologia resolviam suas dúvidas consultando os oráculos. E é com um desses que iniciaremos a nossa reflexão sobre alguns enigmas da existência humana. Para isso, utilizaremos a narrativa de um conhecido personagem da mitologia grega: Édipo.

O início dessa história se dá com o casamento de Laio e Jocasta. Laio, governador de Tebas, queria ter um filho e consultou o oráculo de Delfos sobre a demora da chegada da paternidade. Foi informado de que deveria ver a situação como uma bênção, pois, se tivesse um filho, este o mataria. Assim, passou a se afastar de Jocasta que, inconformada, o embebedou e conseguiu sua noite de amor. Após nove meses, nasce um menino que é levado por Laio ao monte Citéron, com os pés perfurados e abandonado para ser entregue à morte. “Um pastor coríntio o encontrou, chamou-o Édipo e levou-o para Corinto, onde, naquela época, reinava Pólibo.” (Graves, 2018, p.9). Assim, Édipo é criado por Pólibo e sua esposa, Peribeia (ou Mérope), mas, um dia, em consulta ao oráculo, sobre o seu futuro, Édipo recebe a previsão de que mataria seu pai e casaria com a própria mãe. Por amor aos pais (que acreditava serem seus pais legítimos), Pólibo e Peribeia, temendo que a tragédia se concretizasse, resolveu deixar Corinto. No trajeto, enquanto saía de Delfos, encontra com Laio e sua comitiva. Depois de uma discussão, por Édipo não atender as ordens de sair do caminho, Laio acaba sendo assassinado pelo filho.

Após matar Laio, sem saber que ele era o seu próprio pai, Édipo segue para Tebas e, no percurso, depara-se com uma Esfinge (figura 34):

Esse monstro fêmeo era filho de Tifon e Equidna ou, segundo outra versão, do cão Ortro e da Quimera, e havia chegado a Tebas vindo dos confins da Etiópia. Sua aparência era notável, pois tinha rosto e busto de mulher, corpo de leão, cauda de serpente e asas de águia. Hera enviara a Esfinge havia pouco tempo a Tebas como castigo porque Laio havia raptado, em Pisa, um jovem chamado Crisipo. O monstro se instalara no monte Fício, próximo à cidade, e a cada viajante tebano que por ali passasse, ela propunha um enigma (...). “Que criatura, de uma só voz, às vezes tem dois pés, às vezes três, às vezes quatro e, quanto mais pés tiver, mais fraco é? Quem não conseguisse resolver o enigma era devorado no ato (...). (Graves, 2018, p.10).

Ao enigma da Esfinge, Édipo respondeu: “O homem, pois engatinha na infância, mantém-se firme sobre os pés na juventude e se apoia numa bengala na



velhice”. (Ibid., p.11). Assim, a Esfinge é vencida e lança-se desfiladeiro abaixo. Como prova de gratidão dos tebanos, Édipo tornou-se rei de Tebas e assumiu o lugar de Laio e, também, como marido de Jocasta. A profecia havia se cumprido.

Figura 34 - Édipo e a Esfinge (1808), de Jean-Auguste-Dominique Ingres



Fonte: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Édipo e a Esfinge (1808), óleo em tela. Disponível em <https://bitly.ws/36b8p> Acesso em 10 outubro 2023.

Após um tempo, Tebas é assolada por uma peste e, a conselho do Oráculo de Delfos, o assassino de Laio deveria ser expulso da cidade para que o bem-estar voltasse a reinar no lugar. Ao descobrir-se como o próprio assassino do pai, Édipo perfura os próprios olhos e segue em exílio, na companhia de sua filha Antígona. Jocasta suicida-se. Após vagar por muitos anos, Édipo chega à cidade de Colono, onde morre.

O Enigma da Esfinge apresenta reflexões significativas sobre a jornada humana. Ele pode ser interpretado como um rito de passagem, uma transição para

uma nova e última fase da vida. Édipo desvincula-se, definitivamente, de seu lar em Corinto e, ao desvendar o enigma, direciona-se para o lugar onde se cumprirá o seu destino. Se não tivesse consultado o oráculo, provável que o seu futuro fosse outro. Édipo, também, poderia ter respondido de forma incorreta à pergunta, e, assim, ser devorado, como foram os seus antecessores. A resposta dada, “o Homem”, referia-se, na visão de Édipo, ao ciclo da vida humana na Terra: nascemos criança, atingimos a maturidade e, ao envelhecer, enfrentamos as limitações até a morte. Mas, por que seria esse tipo de enigma a permitir a entrada na cidade e, principalmente, a preservação da vida de quem o acertasse?

Possivelmente, o Enigma proposto pela Esfinge era uma oportunidade para Édipo olhar-se no espelho. A resposta dada, apesar de considerada correta, representa o Homem-Édipo. O herói mitológico fala de si mesmo ao responder ao enigma:

(...) Édipo se esquece do “ao mesmo tempo” e coloca o simultâneo como sucessivo – criança, adulto, velho. Na verdade, porém o que ele descobrira, sem o saber, era ele próprio e não todos os seres humanos. Pois, que é ao mesmo tempo criança (filho), adulto (marido, pai) e velho (avô), senão Édipo, pai e avô de seus filhos, filho e marido de sua mãe? (Chauí, 1984, p.62-63).

A autoconfiança de Édipo deveria tê-lo levado a reconhecer a resposta em si mesmo. Se a Esfinge estivesse mais atenta, não teria aceitado a resolução dada como a correta, pois não se referia ao homem em geral, mas especificamente a Édipo. A pergunta estava relacionada aos seus próprios pés, fazendo alusão à sua história, que era única. Foi ele que, com os pés perfurados, foi abandonado pelo pai.

O animal que se delineia na questão do monstro é, ele mesmo, um monstro que embaralha as espécies e suas diferenças, assim como Édipo embaralha a sequência das gerações, porque é irmão de seus filhos, marido de sua mãe e cunhado de seu tio. (Mezani, 1988, p.149).

A sabedoria que permitiu Édipo livrar Tebas da Esfinge foi a confirmação de seu infortúnio. Sua imponência, ao enfrentar o monstro, recebeu um alto preço.

E se nos voltarmos ao homem contemporâneo? Quais os enigmas a serem revelados? Quais são as Esfinges que nos submetem aos enigmas atuais? Como os deciframos? As respostas a esses questionamentos também apontam para nós mesmos, assim como aconteceu com Édipo?

O enigma da Esfinge nos oferece um leque de direções sobre as inquietações existenciais do ser humano, propiciando uma interlocução com áreas diversas do conhecimento, a começar pela literatura e filosofia, pois, na revelação do mistério, feita por Édipo, reside a essência da condição humana. (Ibid., 1988). O filósofo Giorgio Agamben (2007) traz novos pontos à discussão, inserindo outras ideias sobre a ambiguidade do ato de significar. Seus apontamentos aproximam-se do processo de criação artística e literária ao inserir à tríade *signo / significante/ significado*, frestas constituídas por símbolos que dialogam com as reflexões do homem:

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu presente, um faltar. É este copertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos como o nome grego de “amor à sabedoria”. Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um “significar”; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar. (Agamben, 2007, p.219).

Agamben repensa a ideia de signo como unidade expressiva entre forma e conteúdo, criando um novo ‘significar’. O filósofo aponta para uma fenda existente entre significante e significado: “Metáfora, caricatura, emblema e fetiche sinalizam para a ‘barreira resistente à significação’, na qual está guardado o enigma original de todo significar.” (Ibid., 2007, p. 239).

Assim, retomando a relação Édipo/Esfinge, Agamben coloca Édipo ao lado da relação significante/significado e a Esfinge ao lado da teoria do símbolo, a que se volta para a fissura existente entre o significante e o significado. (Sedlmayer, 2013). A resposta de Édipo (o Homem) não se encerra em si mesma. O Homem, nesse decifrar, carrega a força do não-dito, do não visível, do que se esconde dentro do espelho onde é refletido o próprio Édipo. Responder à Esfinge, sob a perspectiva de Giorgio Agamben, não constitui tarefa fácil, exige uma experiência de linguagem, de memória, de pensamento.

Assim, o fogo que alimenta os relatos ganha força; precisamos dessa experiência e memória que acompanham a evolução humana. Nas paredes das

cavernas, ao redor da fogueira, nas rodas de leitura, nas reuniões familiares o imaginário une-se à ficção, entrelaça-se com o mundo real e vai compondo as nossas alegrias, medos, expectativas. O fogo reacende e acolhe quem lê, quem assiste, quem aprecia.

O fogo e o relato estão intimamente ligados, mas “onde há relato, o fogo se apagou; onde há mistério, não pode haver história.” (Agamben, 2018, p.34). A literatura surge como a memória da perda desse fogo, ela nasce da chama que arde no emergir da narrativa e se concretiza pela língua, transformando o relato em discurso, que se dá com a fratura entre língua e fala. O homem não nasce falante, ele se comunica por sons que lhe são naturais desde o seu nascimento, mas diferente dos animais, que já nascem com sua forma de linguagem desenvolvida e definida, o ser humano separa-se da língua nata, em seu estado de *infância da linguagem*, e alcança a palavra. Nessa cisão, o homem adquire o poder do discurso e torna-se o sujeito da sua história. (Agamben, 2014).

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer eu. (Agamben, 2005, p.64).

Conforme Agamben (2006), a voz (com letra minúscula) antecede a Voz (com letra maiúscula). A primeira representa nosso estado de comunicação nato, com todos os sons que emitimos para nos comunicar, sem polidez, sem recursos, apenas a nossa própria voz, que tenta trazer o indizível para o ato da comunicação. A Voz já é a fala, composta de palavras, lapidada pelo discurso, pelos termos que se articulam facilitando (ou não) a nossa comunicação. A voz (primeira) representa o nosso estado puro, nossa fase animal que se humaniza com a Voz, a partir da fala produzida e articulada.

O que Agamben (2005) nomeia de Infância da Linguagem não se refere à infância do homem, cronológica, quando a linguagem ainda está em processo de desenvolvimento, mas uma infância do estado da língua. Há um momento de cisão entre língua e falante que não ocorre com os animais, cuja linguagem já está inserida na sua natureza. O homem precisa separar-se da linguagem nata, o que Agamben chama de voz, em seu estado de infância da língua, a língua sem palavra, o estado

do não-dizível, para adentrar na língua como discurso – Voz, quando ele se coloca como o sujeito da linguagem.

O ser humano, ao nascer, vivencia a infância da linguagem para depois tornar-se o ser falante que é. Ele se separa do estado da infância da língua e provoca a cisão entre língua e discurso.

Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isso o homem é um ser histórico. Pois a pura língua é, em si, anistórica, é considerada absolutamente natureza e não tem necessidade alguma de uma história. (Agamben, 2005, p.64).

A história do homem constrói-se na passagem do tempo em que a voz, sem palavra, inicia o seu processo de constituição para depois explodir em Voz – a palavra concreta, articulada que se pronuncia pelo discurso, pela fala, pela escrita. Esse processo manifesta-se como um fenômeno circular, pois, quando a voz caminha para o discurso, pode encontrar dificuldades de traduzir completamente o desejo do falante e, assim, retorna para a infância da linguagem, no vórtice onde encontrará a língua em sua essência, podendo voltar ao discurso para tentar manifestar-se novamente.

Enquanto falantes natos, retomamos esse processo continuamente e de forma automatizada, mas um escritor, um poeta precisam fazer isso com mais cautela. Eles retornam ao estado de infância da linguagem de forma mais consciente; mergulham em seu vórtice, enquanto estado puro. Convém, aqui, pensar sobre como esse processo se anuncia no campo das artes, na ilustração, que toma um espaço relevante no corpus e objetivo desta tese. Em qual estado de língua podemos colocar o trabalho com a imagem? Na voz enquanto natureza ou na Voz enquanto palavra concreta? Para definir vórtice, Giorgio Agamben diz:

O vórtice tem sua própria rítmica, que foi comparada ao movimento dos planetas ao redor do sol. Sua parte interna move-se numa velocidade maior ou menor rapidez de acordo com sua distância em relação do Sol. Ao enrolar-se em espiral, ele se alonga para baixo e depois sobe de novo, numa espécie de pulsação íntima. Além disso, se deixarmos cair um objeto no turbilhão – por exemplo, um pedaço de pau com forma de ponteiro -, ele manterá a mesma direção em seu giro constante, indicando um ponto que é, por assim dizer, o norte do vórtice. O centro ao redor do qual e para o qual o vórtice não cessa de rodopiar é, entretanto, um sol negro, em que age uma força de aspiração ou de sucção infinita. Na expressão dos cientistas, diz-se que, no ponto do vórtice em que o raio é igual a zero, a pressão é igual a “menos infinito.” (Agamben, 2018, p. 84)

O vórtice perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem, não para destruir o signo, mas para revirá-lo, colocá-lo em outro lugar. Trata-se de um mergulho na natureza da língua, para retornar com outro nome, transformando, nomeando outros símbolos. Esse é o papel do artista, do escritor, do ilustrador que jogam as palavras no turbilhão para depois recuperar uma a uma, refazendo os sentidos, os símbolos, os significados.

Giorgio Agamben provoca o olhar de quem lê, de quem observa, de quem aprecia e, sobretudo, de quem entende a produção artística e literária pelo viés dos não-ditos. Para Agamben (2018), todo texto poético é, ao mesmo tempo, ato e potência, mas uma potência do não, do indizível, da parte do enigma não revelado por Édipo, dos enigmas que a humanidade ainda está em busca de revelar.

As questões, aqui apresentadas, sob o viés do pensamento do filósofo Giorgio Agamben, possibilitam interfaces com a literatura e diferentes manifestações de arte e linguagem. O homem, na sua constante busca por si mesmo, pelas respostas às suas inquietações existenciais, tem, como ferramenta, as diversas possibilidades de linguagens, envolvidas em diferentes formas de comunicação.

E, nessa procura incansável para entender o próprio mundo, criam-se lendas, parábolas, apólogos, símbolos, arquétipos que apontam para os mistérios nos quais está inserida a humanidade. Muito do acervo de narrativas populares, folclóricas e míticas, devemos à memória popular, fonte significativa para a busca de nossas raízes culturais e ancestrais.

Não se pode contestar as relações entre literatura e mito. Nelly Novaes Coelho (2012) afirma que os mitos são criados na esfera do sagrado e tratam de narrativas muito antigas, uma tentativa para explicar os fenômenos inaugurais, a criação do mundo, do homem, da natureza. Nesse contexto, alguns deuses destacaram-se pela violência, pela contradição, como Cronos devorando os próprios filhos; Zeus cometendo incesto e violência sexual; em contrapartida, Atena é a deusa da sabedoria, da paz, da razão; Apolo é inspirador de musas, o deus do Sol. A cristianização do mundo ocidental veio com a humanização divina, com a chegada de Cristo. O mito da criação passa a ser o Verbo, a Palavra: “Faça-se a luz. E a luz foi feita.” (Bíblia Sagrada, Gên. 1:3). Tornando-se Palavra, o mito torna-se nosso primeiro ancestral das narrativas.

A literatura é hoje a fonte a partir da qual os mitos se fertilizam, brotam, da qual fluem e invadem as almas. Ela é a Grande Lira do homem moderno, tal qual Orfeu. Enquanto ela tocar, teremos conforto para o frio, o escuro, a solidão e a insônia dos tempos hostis. Ela nos conduzirá sempre para a vitalidade pujante dos inícios, lá onde o poeta proclama, a cada nova vez e sempre. (Sevcenko, apud. Coelho, 2012, p.94)

Essa busca resultou em antologias de contos diversos, fábulas, lendas com narrativas em comum, chegando aos contos clássicos. Ainda sob a ardência do fogo, a humanidade tenta entender seu próprio universo e vai criando as suas histórias, construindo os arquétipos de que necessita para justificar suas atitudes e a dos outros, assim como para compreender e agir sobre os desígnios da própria vida. Nessa seara, estão os contos nascidos na oralidade, as narrativas clássicas que depois migraram para outros gêneros, ou serviram de inspiração para que outras narrativas fossem criadas. Destacamos os contos de fadas<sup>9</sup>, as narrativas seculares, oriundas de contos folclóricos, de tradições orais, de narrativas mitológicas, compondo os fios das tramas humanas, envoltos em abundantes significados: contos “disseminados por diversas mídias – da ópera e do drama ao cinema e à publicidade, tornaram-se uma parte vital de nosso capital cultural.” (Tatar, 2013, p.17). Conforme a pesquisadora Catherine Velay-Vallantin, tais narrativas tinham a função:

estética e social de recrear as assembleias de camponeses e de artesãos durante as longas vigílias de inverno, de acompanhar certos trabalhos sedentários ou monótonos, de propiciar um instante de evasão e de sonho aos marujos e soldados nos momentos de ócio, entre períodos de trabalho, e aos trabalhadores, durante as horas de repouso. (Velay-Vallantin apud Contos de Charles Perrault, 2016, p.415).

Conforme Nelly Novaes Coelho, o primeiro registro escrito, dessas narrativas, de que se tem notícias, é do conto “Os Dois Irmãos”, um “manuscrito egípcio: um papiro, achado no século XIX, pela egiptóloga Mrs. D’Orbeney, em escavações feitas na Itália. Os estudos calcularam sua idade em torno de 3.200 anos.” (Coelho, 2012, p.36).

O pesquisador Jack Zipes alerta para a distinção que se deve fazer entre os contos populares e os contos de fadas literários. Os primeiros são de natureza oral,

---

<sup>9</sup> Para tratarmos das narrativas clássicas, adotaremos, no decorrer desta tese, a denominação “contos de fadas”, que “se enquadram no gênero maravilhoso pela aceitação do sobrenatural (ausência de surpresa, dúvida ou questionamento). (Volobuef, 1993, p.106).

emanam do povo; os outros nascem do trabalho dos escritores de todas as classes sociais. Em entrevista concedida ao pesquisador Paulo César Ribeiro Filho, para a revista Literartes, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, Zipes comentou que:

devemos ter em mente que não existe um conto puramente popular ou puramente literário. O que costumamos chamar de contos de fadas é uma narrativa híbrida curta, cheia de maravilhas e magia, que faz empréstimos de muitos outros gêneros como o mito, a lenda, a fábula, a história de fantasmas, o conto religioso, o provérbio, etc. E todos esses gêneros, por sua vez, emprestam e roubam do gênero conto de fadas. (Ribeiro Filho, 2019, p.19).

Conforme Katia Canton, professora, curadora e crítica de artes, pesquisadora docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, “as origens dos contos de fadas na civilização ocidental estão nos contos populares de magia, um tipo de conto oral em que as histórias eram simbolicamente criadas e adaptadas.” (Canton, 1994, p.29). Para a professora, essa interação entre narradores e espectadores era uma maneira de os camponeses fugirem da realidade que sofriam, enquanto classes inferiores nas sociedades pré-capitalistas. Assim, podiam viver, de forma imaginária, como príncipes e princesas, experimentando finais felizes.

No século XVII, esses contos adentraram os salões literários franceses, sendo alvos de leituras, discussões e novas produções, os chamados Salões Literários das Preciosas, mulheres que ficavam à margem das regras impostas pela Academia e onde ocorriam encontros com debates sociais, políticos e culturais bastante amplos. Dentro desse contexto, elas “podiam se aperfeiçoar em conhecimentos de literatura, ciência e filosofia e conversar no mesmo nível dos homens. Naquele ambiente, elas não eram apenas ‘consumidoras’ de cultura, mas também produtoras”. (Ventura, 2019, p.131).

Dessa forma, os contos de fadas representavam uma porta aberta para se refletir sobre a realidade, esperando por um mundo em que se prevalecesse a igualdade entre homens e mulheres:



Reunir-se para contar contos, fazer música e trocar manuscritos e livros era importantíssimo para artistas e escritores, e permitia que pessoas de classes sociais diferentes se encontrassem, conversassem e colaborassem na educação umas das outras e, também, na elaboração de obras escritas. (Ibid., 2019, p. 60-61).

Importante destacar o viés folclórico que percorre a origem dessas narrativas. Karin Volobuef, professora doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), ressalta o campo de pesquisa criado pelos Irmãos Grimm, enaltecendo a valorização que davam à cultura popular,

seu empenho em prol da coleta de material folclórico significaram um estímulo decisivo para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc. de todas as partes do mundo”. (Volobuef, 2011, p.13).

Para os Irmãos Grimm, o folclore deveria ser conservado por se tratar de um legado cultural importante, “cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade.” (Ibid., p.13).

Ainda sobre o caráter folclórico dos contos de fadas e fazendo uma relação com as narrativas de produção feminina, do século XVII, que tardaram receber o seu devido reconhecimento, Ruth Bottigheimer, docente junto ao Departamento de Inglês da Universidade Pública de Nova York, em Stony Brook, comenta:

Quando o folclore veio a existir como um objeto de estudo acadêmico nos anos finais do século XIX, os contos de magia como os que foram publicados por Mademoiselle L’Héritier, Madame de Murat, Madame d’Aulnoy e outras contistas foram desdenhados. A feminilidade fazia com que elas se tornassem alvos fáceis para críticos mesquinhos; o valor que se deu às fontes de origem literária é um fator muito mais evidente para determinar a depreciação do trabalho dessas autoras pelos folcloristas e normativistas do folclore nos séculos XIX e XX. Para eles, “folclore” significava o que era contado por informantes do “povo” (folk) para os coletores, fossem eles amadores ou acadêmicos. (...) E dado o fato de que Madame d’Aulnoy e outras contistas francesas claramente não eram figuras do povo, os folcloristas classificaram seus contos e outras histórias publicadas como “contos de fadas literários.” (Bottigheimer, 2020).

Independentemente de sua origem, sabemos que esses contos não foram escritos para crianças, foram criados por adultos, com temas que geravam em torno de violência e sexualidade. Charles Perrault (1628-1703), que circulava pelos salões literários, foi o primeiro a iniciar a adaptação dessas narrativas para o universo infantil,

época em que a concepção de criança começava a tomar novas dimensões dentro do contexto familiar e social. Em 1697, publicou *História do tempo passado com moralidades*, mais conhecida como *Contos da Mamãe Gansa* (Les Contes de Ma Mère l'Oye). Na mesma época, Jean de La Fontaine (1621-1695) dedicou-se “ao resgate das antigas historietas moralistas, guardadas pela memória popular: as *Fábulas*.” (Coelho, 2012, p.28). No século XIX, os Irmãos Grimm – Jacob Grimm (1785-1863); Wilhelm Grimm (1786-1859) - publicaram *Contos Maravilhosos, Infantis e Domésticos*<sup>10</sup>, entre 1812 e 1857. Em 1835, o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) lançou um pequeno livro, com os quatro primeiros contos de sua própria autoria.

Andersen escreveu os seus contos de fadas para adultos e crianças. Mas o seu ouvido interno estava escrevendo para aquilo a que os historiadores chamam de ‘a criança que ouve’. Foi a sua própria capacidade infantil de permanecer aberto às imagens e sons do mundo que lhe permitiu escrever de forma tão eficaz para as crianças. Tratou-se de um desenvolvimento radical na literatura infantil, que anteriormente era fundamentalmente composto por contos de moralidade. (Daniel, 2013, p.16).

Vindas de diferentes contextos, essas histórias foram contadas, recontadas, reescritas, manifestadas em gestos, ilustrações, passaram para o papel impresso, foram reproduzidas em telas, palcos e como obras de arte. Esses contos recuperam um conjunto de expressões literárias, de vários estilos, de outros tempos e que tratam do ser humano, da sociedade. São narrativas que trazem outras épocas, outras culturas. Para Ricardo Piglia: “A arte do contista consiste em saber cifrar a história nos interstícios, um relato visível esconde um relato secreto.” (Piglia, 2004, p.89-90).

Muitos são os estudos e abordagens sobre contos de fadas, tratando de suas origens e relações com as histórias da humanidade. Quais seriam os seus primeiros ecos? Quando surgiram as primeiras narrativas situadas em bosques, falando de lobos, crianças perdidas, madrastas malvadas? Por que essas histórias se perpetuam nos fios narrativos da existência humana? Como diz Walter Benjamin,

---

<sup>10</sup> Várias são as traduções para o título original da coletânea dos Irmão Grimm: Kinder-und Hausmärchen. Conforme a professora Karen Volobuef, da UNESP, uma tradução mais próxima ao literal seria Contos de Fadas para o Lar e as Crianças. A que usamos nesta tese é a da tradutora Christine Röhrig, utilizada na publicação da Editora 34, em 2018: *Contos Maravilhosos Infantis & Domésticos*.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (Benjamin, 1994, p. 223)

O livro *Enigmas*, objeto desta tese, apresenta narrativas verbovisuais que abarcam alguns desses contos clássicos, fazendo parte de um repertório de releituras, traduções, adaptações em âmbitos artísticos diversos. Revolvendo os arquivos da memória e os que envolvem pesquisas sobre essas histórias, traçaremos comentários sobre as sete narrativas que escolhemos para análise: “Caperucita Roja”, “Caperucita Blanca”, “Caperucita Negra”, “Rapunzel”, “La Bella Durmiente”, “Blancanieves” e “Los Cisnes Salvajes”.

Começamos por “Caperucita”, a qual Beatriz Martín Vidal dedica três versões: “Caperucita Roja”, “Caperucita Blanca” e “Caperucita Negra”. A história que trata de uma menina e de um lobo é, provavelmente, uma das narrativas clássicas mais conhecidas de que se tem notícias, recebendo muitas versões e adaptações em suportes e línguas diversas. Um conto de fadas que há muitas gerações instiga nossos pensamentos e olhares, nos levando a vasculhar repertórios e experiências na tentativa de desvendar a essência da relação existente entre dois personagens tão distintos.

A persistência e sobrevivência desse conto memorável, dentro da literatura universal, deve-se, possivelmente, aos temas visíveis e também aos intrínsecos à narrativa, os quais abrangem questões existenciais pertencentes ao mundo infantil, juvenil e também adulto. O medo do desconhecido, a aparente inocência da personagem, a iminência do perigo são assuntos reconhecidos e discutidos em todas as culturas.

Como é comum ao vasculharmos os contos clássicos, percebemos que suas origens são incertas ou desconhecidas, mas, quanto a “Chapeuzinho Vermelho<sup>11</sup>”, a pesquisadora Nelly Novaes Coelho (1922-2017) fornece algumas pistas:

---

<sup>11</sup> Vale ressaltar que, por ser uma publicação realizada na Espanha, *Enigmas* traz os títulos, dos contos, em espanhol. Neste capítulo, que trata das versões conhecidas e das que ressoam na nossa memória

O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de Cronos, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair do estômago e o enche de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda Ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga de pedras. (Coelho, 2012, p. 45).

Conforme Jack Zipes (2017), o folclorista francês Charles Joisten (1936-1981) coletou vários contos folclóricos da região de Hau-Alpines, durante a década de 1950. Das treze diferentes versões orais que publicou de “Chapeuzinho Vermelho”, em oito delas a menina salvava-se do lobo. Um dos contos falava de uma garota de uma aldeia que levou para a avó um pote de mel e um bolo, a pedido de sua mãe. No bosque, ela encontrou o lobo e contou para ele para onde estava indo. Ele quis saber qual caminho pegaria; ela respondeu que iria pelo “caminho das agulhas para consertar meu vestido que tem um buraco. O lobo deixou a menina e pegou o caminho dos alfinetes que era mais curto.” (Zipes, 2017, p.5, tradução nossa)<sup>12</sup>. A narrativa segue por vias já conhecidas. A menina chega na casa da avó, toma um pouco do líquido que, na verdade era sangue, e deita-se ao lado do lobo. Seguem-se as conhecidas perguntas de estranhamento da menina diante da suposta avó que está ao seu lado. Quando percebe que está falando com o lobo, diz a ele que estava muito apertada e precisava sair para se aliviar. O lobo, para garantir que ela não fugisse, prendeu-lhe uma corda para controlá-la. A menina, ao sair, cortou a corda com uma faca que tinha no bolso e escapou. O lobo correu atrás dela, mas encontrou um caçador que o matou.

Jack Zipes ressalta que essa versão surgiu na forma oral, no século XVII, em uma região da Europa (sudeste da França e norte da Itália), onde as mulheres contavam histórias de cunho sexual e social enquanto trabalhavam na costura, a qual se revelava como uma “grande indústria doméstica”, o que pode apontar um pouco da origem deste conto. Vale destacar que, dentro do ambiente da tecelagem e fiação, o espaço coletivo propiciava a utilização da palavra para a construção de narrativas que denunciavam situações difíceis e seus malfeitores. (Tatar, 2022). A autora Marina

---

coletiva, faremos referências aos contos em língua portuguesa, somente voltando ao título em espanhol no capítulo dedicado às análises das narrativas.

<sup>12</sup> The path of needles to mend my dress which has a hole in it. The wolf left the little girl and took the path of pins which was shorter. (Zipes, 2017, p.5).

Colasanti (2015) utiliza desse artifício para compor “A moça tecelã”, em que, por meio do tear, a protagonista tece e destece sua vida, seu marido, seus sonhos.

Maria Tatar defende uma nova leitura da jornada feminina, restabelecendo o papel da mulher como uma tecelã de narrativas que se guia pela curiosidade, entendida como atributo positivo, que abre as portas ao conhecimento, à beleza e à justiça e à criação nos mais diversos âmbitos. (Valenzuela, 2022, p.33).

Em entrevista concedida a Antônio Ventura, para a Revista Emília, Beatriz Martín Vidal comenta sobre “Chapeuzinho Vermelho”:

Há um fundo que não foi domesticado devido ao que se criou e refinou em uma tradição oral de séculos. É mais mitologia do que literatura. Na história de Chapeuzinho Vermelho, concretamente, há uma escuridão terrível. As adaptações modernas de Cinderela, por exemplo, podem dar lugar a comédias amáveis, porque suas partes mais cruéis não são parte de sua essência, mas as histórias que inspiram Chapeuzinho caem no campo do terror, porque a alma desta história é muito escura. O medo é a chave deste conto.<sup>13</sup>

Em contribuição à opinião de Martín Vidal, Jack Zipes (2017) afirma ser importante estudar “Chapeuzinho Vermelho” com o olhar voltado ao tema da violência, “há uma forma de enquadrar as origens de “Chapeuzinho Vermelho” em que o tema da apropriação literária e da iniciação sexual pode ser ligado ao estupro que, acredito, tem precedência sobre as questões da sexualidade infantil”<sup>14</sup>. (Zipes, 2017, p.1, tradução nossa).

O historiador americano Robert Darnton, em *O grande massacre dos gatos* (1986), traça um estudo etnográfico investigando a mentalidade dos camponeses por meio dos contos orais. Darnton defende “um método sócio-histórico que examina os contos populares como documentos históricos.”<sup>15</sup> (Ibid., p.3, tradução nossa). Uma versão traduzida por Darnton é a da coleção de Paul Delarue – *Le Conte populaire français* – “mais ou menos como era narrado em torno das lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno, na França do século XVIII.” (Darnton, 1986, p.21). A história traduzida para a versão de Delarue é bastante semelhante a do folclorista francês Charles Joisten, com acréscimo de teor erótico, no

<sup>13</sup> Entrevista concedida a Antônio Ventura, para a Revista Emília, em 20 de abril de 2014. Disponível em <https://revistaemilia.com.br/beatriz-martin-vidal-2/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2021.

<sup>14</sup> There is a way of framing the origins of Little Red Riding Hood in which the theme of literary appropriation and sexual initiation can be linked to rape that, I believe, takes precedence over questions of infantile sexuality. (ZIPES, 2014, p.1).

<sup>15</sup> “(..) a social-historical method that examines folk tales as historical documents.” (ZIPES, 2017, P.3)

final. O lobo chega na casa da avó antes da jovem, mata a senhora, coloca seu sangue em uma garrafa, corta sua carne em fatias e as coloca em uma travessa. Depois de vestir suas roupas, deita-se na sua cama. A garota chega e, com o oferecimento da falsa avó, toma o sangue como se fosse vinho e come a carne, desconhecendo a sua procedência. O lobo pede para que ela tire a roupa para deitar-se ao seu lado:

Tire a roupa e deite-se na cama comigo.  
 Onde ponho meu avental?  
 Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.  
 Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:  
 - Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.  
 Quando a menina se deitou na cama, disse:  
 - Ah, vovó! Como você é peluda!  
 - Ah, vovó! Que ombros largos você tem!  
 - É para carregar melhor a lenha, querida.  
 - Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!  
 - É para me coçar melhor, querida.  
 - Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!  
 - É para comer melhor você, querida.  
 E ele a devorou.

(Darnton, 1988, p, 20)

Darnton comenta sobre a maneira equivocada de se interpretar a história de “Chapeuzinho Vermelho”, reduzindo-a uma moral em que as meninas devem se “afastar dos lobos”. Para ele, a dureza desses temas está no contexto rude, marcado pela falta de recursos, fome, precárias condições de saúde e higiene, originando uma dura batalha pela sobrevivência. (Darnton, 1986). Para a pesquisadora e escritora alemã, Marie-Louise Von Franz (1915-1998), sob a perspectiva da psicanálise, “no homem, o lobo representa esse estranho desejo indiscriminado de devorar tudo e todos para tudo obter(...). Tais pessoas desenvolvem dentro de si um lobo esfomeado.” (Von Franz, 1985, p.273).

São notórias as camadas subjacentes à narrativa direcionando a leituras que reverberam em poder, sedução, submissão, sexualidade, violência, orientações de ordem moral. Uma espécie de ritual erótico ganha destaque no diálogo entre a menina e o lobo.

questões voltadas ao interior da psique humana, relações com a sexualidade, sentidos ocultos, cenas profundamente violentas, brutais, incômodas, apelo ao erótico, canibalismo, continuam a ser motivo de grande interesse, ganhando espaços em diferentes formas de discussão em nossos dias. (Cunha; Ruiz, 2022)

Tatar (2022) ressalta que os contos de fadas originam-se de contações orais, destinadas ao público adulto e já possuíam conteúdos sexuais. Somente no final do século XVII começaram a ser adaptados para crianças e jovens. Charles Perrault e, principalmente, os Irmãos Grimm apagaram os elementos considerados inadequados para o universo infantil e juvenil da época.

Dentre as versões que contam a história da menina e o lobo, provavelmente, as mais conhecidas são as de Charles Perrault, publicada em 1697 e a dos Irmãos Grimm, de 1812. Na versão de Perrault, a primeira adaptação literária de “Chapeuzinho Vermelho”, a menina já aparece usando o capuz vermelho<sup>16</sup> e é devorada pelo lobo, fato que parece ser justificado na moral da história, comum nos finais dos contos de Perrault:

Aqui vê-se que jovens,  
Moças sobretudo,  
Belas, benfeitas, e bonitas,  
Muito mal fazem a qualquer pessoa escutar,  
E nesse caso coisa estranha não é,  
Que as devore o lobo.  
Digo o lobo, pois os lobos são todos  
Do mesmo tipo não são;  
Há os que o humor amável têm,  
Sem ruído, sem fel e sem cólera,  
Que, domesticados, complacentes e doces,  
As jovens nobres seguem  
Até dentro das casas, até nos salões;  
Mas oh!, quem sabe que esses lobos melífluos  
De todos os lobos são os mais perigosos.

(Contos de Charles Perrault, 2016, p.157).

A moral expressa por Perrault já apresenta conotações sexuais, envolvendo o universo feminino – “moças belas, benfeitas e bonitas”, que poderiam ser devoradas pelos lobos; uma clara percepção de que a narrativa não era direcionada para crianças e/ou adolescentes. “Sabe-se que a alta sociedade da época privilegia o equívoco: é a ela que se dirigem as pitadas de humor, as expressões espirituosas (visando,

---

<sup>16</sup> O chapéu de Chapeuzinho Vermelho chama-se, no original, “chaperon” e consiste em uma “faixa de veludo ou cetim que as moças e mulheres que não eram nobres amarravam na cabeça” (Perrault, 2016, p. 153).

sobretudo, as mulheres) e as alusões silenciosas que salpicam todos os textos(...).” (Ibid., p.11).

Aqui, tem-se a figura feminina vista como ingênua, que facilmente seria enganada e seduzida por homens não confiáveis, representados, na narrativa, por lobos “melífluos”. Nessa versão, a menina e a avó têm um final trágico e o lobo garante seu espaço em outras tantas leituras do conto, ora assumindo a posição de vilão cruel, ou até sendo vítima da menina.

“Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, já aparece no seu manuscrito de 1695, dedicado à sobrinha de Luís XIV, Isabel Carlota de Orléans (1676-1744), antes de constar na edição de 1697.

Segundo os especialistas, o autor teria tirado sua narrativa da literatura popular vendida por vendedores ambulantes ou das histórias de vovós (...). Pode-se supor que a versão que ele conheceu (...) era muito parecida com a coletada na região da Nièvre, em 1885, e considerada pelo grande folclorista Paul Delarue como um arquétipo puramente francês. (Contos de Charles Perrault, 2016, p.150)

Assim, a camponesa corajosa que consegue enganar o lobo e fugir, como na versão de Charles Joisten, é diferente da apresentada por Perrault, uma garota ingênua e indefesa. A moral do conto traz o alerta às crianças para tomarem cuidado com estranhos, provavelmente já anunciando os perigos de se encontrar lobos/homens e serem vítimas deles.

Segundo Zipes (2017, p.7), “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, “transformou um conto oral esperançoso sobre a iniciação de uma menina, em um conto trágico de violência em que a menina é culpada por sua própria violação”.<sup>17</sup> (Zipes, 2017, p.7, tradução nossa). Para ele, é a partir dessa versão que podemos olhar para trás e para a frente na história<sup>18</sup>. O pesquisador ainda afirma que essa narrativa de Perrault era destinada para crianças e adultos, das classes mais altas da época, com uma forte apelação para o lado erótico e lúdico de leitores mais velhos, interessados em histórias de sedução. Isso não aconteceu com os leitores mais jovens, que apenas viam, na narrativa, o aspecto de advertência e moralidades do conto.

<sup>17</sup> Transformed a hopeful oral tale about the initiation of a girl into a tragic one of violence in which the girl is blamed for her own violation (Zipes, 2017, p.7)

<sup>18</sup> It is from Perrault’s version that we can look backward and forward in history (Zipes, 2017, p.7)



“Chapeuzinho Vermelho” lida com questões voltadas ao âmbito social, tendo sua maior concentração na esfera das questões que envolvem o feminino, o que insere o tema em reflexões de extrema relevância contemporânea.

A versão dos Irmãos Grimm (1812) tornou-se bastante popular e trilha por caminhos parecidos com a de Charles Perrault, mas insere um outro personagem, o caçador. Nessa leitura, a advertência feita à menina fica muito clara:

certa vez, a mãe disse a ela: “Pegue esta fatia de bolo e a garrafa de vinho e leve até a casa da vovó, que está fraca e doente. Ela vai gostar. Seja boazinha e mande lembranças a ela. Ande direitinho e não desvie do caminho, senão você vai cair e quebrar a garrafa, e sua avó ficará sem nada. (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos, 2018, p.105).

Os Irmãos Grimm não punem a menina. Atendendo à sociedade burguesa do século XIX, eliminaram o tom violento, trágico e sexual da história de Perrault. A garota é apresentada como um modelo de criança, cujo conceito e espaço na sociedade começavam a ganhar destaque: “(...) uma menina querida por todos – bastava olhar para gostar dela.” (Ibid., p.105). Com os Grimm, nem a avó e nem a menina morrem. Após devorar a garota, o lobo adormece e seu ronco é ouvido por um caçador que entrou na casa e desconfiou do que pudesse ter acontecido:

Então, buscou a tesoura e cortou a barriga do lobo. Assim que deu os primeiros cortes, avistou Chapeuzinho Vermelho brilhando (...) ‘Nossa, que susto. Estava tão escuro na barriga do lobo’. Logo depois a avó também sai com vida. Chapeuzinho correu para buscar pedras bem pesadas, que eles colocaram na barriga do lobo, e, quando ele acordou e quis ir embora, as pedras pesaram tanto que acabou caindo morto.” (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos, 2018, p. 107).

Aqui, o caçador é o grande salvador e o lobo sai castigado. Conforme Zipes (2017), a presença do lobo funciona como uma espécie de lição dada à menina. “A lição de moral que o lobo traz consigo era cristã e masculina e foi introduzida pela primeira vez por Perrault. Os Grimm acrescentaram alguns elementos vitais no início das narrativas, o que reforçou a ênfase didática”<sup>19</sup>. (Zipes, 2017, p.33). Os personagens do conto são arquétipos encontrados em muitas culturas. Chapeuzinho Vermelho ainda pode ser vista como a criança que caminha inocentemente pelo

---

<sup>19</sup> The moral lesson, which the Wolf brings with him, was both Christian and male and was first introduced by Perrault. The Grimms added some vital elements at the beginning of their narratives, which reinforced the didactic emphasis. (ZIPES, 2017, p.33).

bosque e se distrai a caminho da casa da avó, a qual representa a experiência, o cuidado; o lobo é o predador astuto. Arquétipos que ressoam nas expectativas humanas.

Um conto multifacetado, apresentando, ao longo do tempo, versões que saltam da menina indefesa, seduzida pelo lobo, para uma garota que coloca o animal como sua própria vítima. Na narrativa do americano James Thurber, “The Girl and Wolf” (1939), a menina mata o lobo a tiros:

Certa tarde, um grande lobo esperou em uma floresta escura que uma menina iluminada aparecesse carregando uma cesta de alimentos para sua avó. Por fim, uma garotinha apareceu e ela estava carregando a cesta. "Você está carregando essa cesta para sua avó?", perguntou o lobo. A menina disse que sim, que estava. Então o lobo perguntou onde sua avó vivia; ela lhe informou e ele desapareceu no bosque. Quando ela abriu a porta da casa da avó, viu que havia alguém na cama com uma touca. Ela não havia se aproximado mais de vinte e cinco metros da cama quando viu que não era sua avó, mas o lobo; pois, mesmo em uma camisola, um lobo não se parece mais com sua avó do que o leão Metro-Goldwyn se parece com Calvin Coolidge. Então, a menina tirou um automático de sua cesta e matou o Lobo. Moral: Não é tão fácil enganar meninas hoje em dia como costumava ser. (Zipes, 2017, p. 229 – Tradução nossa).<sup>20</sup>

A trama de Chapeuzinho Vermelho também traz ressonâncias de outros atos de devoração. Conforme o texto bíblico, o profeta Jonas, ao rejeitar um pedido de Deus, foge em um navio. Este é acometido por uma forte tempestade e Jonas percebe que essa fúria é um recado de Deus. Assim, pede aos marinheiros que o arremessem ao mar, acalmando a natureza: “(...) o Senhor preparou um grande peixe que engoliu Jonas, o qual esteve no ventre do peixe três dias e três noites.” (Jn., 2:1). Joseph Campbell (2007) insere o tema da devoração em uma das fases que propõe para a Jornada do Herói: o ventre da baleia, momento em que o herói está pronto para o combate frente ao desconhecido e as novas etapas da sua jornada. Não podemos deixar de mencionar *Pinóquio*, de Carlo Collodi (2012) em que o boneco de madeira, ao se envolver em confusões, acaba sendo devorado por uma baleia.

---

<sup>20</sup> One afternoon, a big wolf waited in a dark forest for a little girl to come along carrying a basket of food to her grandmother. Finally, a little girl did come along, and she was carrying a basket of food. "Are you carrying that basket to your grandmother?" asked the wolf. The girl said yes, she was. So, the wolf asked where his grandmother lived and the little told him and he disappeared into the woods. When the little girl opened the door of her grandmother's house, she saw that there was somebody in bed with a nightcap on. She had approached no nearer than twenty-five feet from the bed when she saw that it was not her grandmother, but the wolf; for, even in a nightcap, a wolf does not look any more like your grandmother than the Metro-Goldwyn lion looks like Calvin Coolidge. So, the little girl took an automatic out of her basket and shot the wolf dead. Moral: It is not so easy to fool girls nowadays as it used to be. (ZIPES, 2017, p. 229).

Muitas são as leituras e interpretações oferecidas ao leitor, direcionadas à relação entre a menina e o lobo, ressoando em infinitos ecos de uma história que se repete em tempos, espaços, culturas, linguagens diversas. Conforme Jack Zipes,

mesmo que Chapeuzinho Vermelho seja constantemente mutilada pelo lobo e morra, ela sempre reencarna de alguma forma recontada para marcar mudanças em nossas atitudes em relação à formação de gênero, sexualidade e uso do poder. (Zipes, 2017, p. XI, tradução nossa.)<sup>21</sup>

Outro conto abordado nesta pesquisa é “Rapunzel”. A história alude a narrativas de mulheres presas em torres, impedidas da liberdade de escolha. Em relatos ancestrais, tramas similares são encontradas.

No século III d.C., a história da jovem Bárbara, nascida na cidade de Nicomédia, na região da Bitínia, onde hoje se localiza a cidade de Izmit, na Turquia, às margens do Mar de Mármara, tornou-se conhecida. Seu pai era Dióscuro, um fiel funcionário do Imperador Diocleciano, que privava a filha da vida em sociedade e, para isso, trancou-a em uma torre, onde a moça recebeu ensinamentos por meio de tutores de sua confiança. O aprendizado despertou-lhe interesses e questionamentos, principalmente em relação à existência dos deuses cultuados na época. Ao entrar em contato com os ideais cristãos, com as palavras de Jesus Cristo, passou a acreditar em um Deus único, convertendo-se, assim, ao cristianismo. Esse fato desagradou profundamente Dióscuro que, furioso, denunciou a própria filha provocando a sua tortura, juntamente com uma amiga, Juliana, em praça pública. Tem-se, assim, constituída a história de Santa Bárbara, conhecida como protetora contra relâmpagos e tempestades:

Bárbara – que teve os seios cortados – e Juliana foram levadas amarradas pelas ruas de Nicomédia, sob os gritos furiosos de muitas pessoas. Conduzida para fora da cidade, Bárbara foi degolada pelo próprio pai. Quando sua cabeça rolou pelo chão, um forte trovão estrondou no ar; um relâmpago flamejou no infinito e, atravessando o céu, diz a tradição, fez cair por terra o corpo sem vida de Dióscuro. (Alves, 2020, p. 6)

Ainda na esfera religiosa, Cristina, uma jovem que nasceu por volta do ano 288 d.C., por se converter ao cristianismo, foi trancada numa torre, pelo pai, espancada,

---

<sup>21</sup> Even though Little Red Riding Hood is constantly mutilated by the wolf and dies, she is always reincarnated in some retold form to mark shifts in our attitudes toward gender formation, sexuality, and the use of power. (ZIPES, 2017, p. XI).

queimada e torturada, teve sua língua cortada, mas, como continuou a falar, foi submetida a outras torturas. Mais tarde, ficou conhecida como Santa Cristina. (Tatar, 2022, p.108).

Certamente, o drama vivido por Bárbara e Cristina faz parte de um extenso grupo de narrativas sobre mulheres que foram trancafiadas, agredidas, silenciadas, “eminente e esquecidas, eclipsadas e apagadas em seu status de vítimas.” (Ibid., p.108).

Rastros dessa narrativa também são encontrados na mitologia grega, na figura de Dânae. Seu pai, Acrísio, rei de Argos e de Aganipe, ao consultar o oráculo, descobre que a filha estava predestinada a dar à luz a uma criança que iria matá-lo. Assim, temeroso de tal profecia, resolve trancar a filha em uma torre de bronze. Zeus encanta-se pela jovem e transforma-se em uma chuva de ouro derramando-se sobre o ventre de Dânae, que engravida de Perseu. Acrísio ordena que mãe e filho sejam lançados ao mar, dentro de uma arca de madeira, que flutuou até a ilha de Serifo. Um pescador “encontrou-a em sua rede (...) e deparou com Dânae e Perseu, ainda vivos. Ele os levou imediatamente até o seu irmão, o rei Polidectes, que criou Perseu em sua própria casa. (Graves, 2018, p.364). Emoções intensas habitam no cerne dessas narrativas. Dor, violência, sacrifícios, lamentos marcam o desenrolar das tramas.

Ainda percorrendo os rastros de “Rapunzel”, encontramos “Petrosinella”, de Giambattista Basile, publicado no livro *O Conto dos Contos – Pentameron* (1634), uma coletânea de contos de fadas de origem popular, recolhidos por Basile na região de Nápoles, no século XVII:

Uma mulher grávida come a salsa da horta de uma ogra e, pega em flagrante, promete-lhe a criança que está para nascer; nasce Petrosinella, a ogra a pega e a encerra numa torre; um príncipe a rapta e, por meio de três bolotas de carvalho, eles fogem do perigo da ogra e, levada para a casa do namorado, torna-se princesa. (Basile, 2018, p.171).

Basile foi uma forte inspiração para que Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1650-1724) escrevesse “Persinette” (também traduzido como “Salsita”), “provavelmente a primeira versão escrita por uma mulher, da história da jovem conhecida como “Rapunzel”, a ganhar uma tradução para o português brasileiro. Em inglês, já existe a tradução realizada por Laura Christensen “(Torres; Sousa; Menezes, 2019, p.65).

Rapunzel foi nomeada a partir da verdura que sua mãe roubava do quintal de uma bruxa, o rapôncio. O mesmo se dá com Salsita (e com vários outros contos do mesmo tipo encontrados em vários pontos do continente europeu. (Ventura; Leslie, 2019, p. 135).

A versão mais popular de “Rapunzel” talvez seja a dos Irmãos Grimm, publicada na coletânea de 1812, *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*. Nesta, encontramos a história de um casal que queria muito ter filhos. Ao engravidar, a mulher sente profundo desejo de comer *rapôncios* – um tipo de alface – que estavam plantados no jardim de sua vizinha, uma fada. O marido, diante do desejo quase incontrolável da mulher, invade o quintal e pega a verdura. Na noite seguinte, repete o ato, mas é flagrado pela fada e, em troca de levar o quanto quisesse da verdura, deveria entregar-lhe a criança assim que nascesse. Ao nascer, a pequena garota foi entregue à fada, que lhe deu o nome de Rapunzel. Ao completar 12 anos, a fada a trancou em uma alta torre, sem porta, nem escada, apenas uma janela.

Rapunzel tinha cabelos maravilhosos, finos como ouro trançado, e, quando a fada chamava, ela os soltava, enroscava-os num gancho da janela e a cabeleira caía de uma altura de vinte metros e a fada subia por eles. (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos, 2018, p. 49).

Um príncipe, certo dia, ouviu a voz de Rapunzel, que cantava do alto da torre, e encantou-se; subiu por suas tranças até seus aposentos e manteve com ela um relacionamento. Quando foram descobertos pela feiticeira, Rapunzel foi abandonada, com as tranças cortadas, grávida, sozinha e infeliz, no deserto, onde teve um casal de gêmeos. Ao príncipe, coube vagar por anos, cego, quando, após um tempo, reencontrou Rapunzel, que, com suas lágrimas, conseguiu devolver-lhe a visão. (Ibid., p.48-51).

A torre destaca-se como um elemento comum nessas narrativas aqui apresentadas, abordando o conto “Rapunzel”, e é a maior representação do isolamento ao qual foram submetidas as protagonistas. As primeiras torres de que se têm notícias, na história da humanidade, remetem a civilizações antigas. Uma das mais conhecidas é a Torre de Babel (figura 35), na Mesopotâmia, mencionada na Bíblia Sagrada (Gênesis 11:1-9). Na época, esses povos uniram-se para construir uma torre que atingisse os céus, onde se estabeleceriam, não se espalhando pelo mundo. Isso provocou a ira de Deus, que confundiu suas línguas, forçando-os a se

distribuírem pela Terra. Babel representa o poder e o caos; uma advertência divina aos homens.

Figura: 35 - A Torre de Babel, por Pieter Bruegel, o Velho (1563)



Fonte: A Torre de Babel, por Pieter Bruegel, o Velho (1563). Disponível em: <https://bitly.ws/XqZI>  
Acesso em 15 set.2023.

O tom de advertência também ressoa em “Rapunzel”, um alerta para o mau uso do poder, para o exercício da violência e submissão. Ainda se pode pensar nessa edificação, a torre, como um instrumento metafórico de crescimento, de maturidade, de sexualidade. Na história de Santa Bárbara, a jovem “era educada por tutores de confiança de seu pai.” (Alves, 2020, p.3). Em “Persinette”, a fada providenciou para que, na torre, tivesse tudo o que a menina precisasse para viver bem: “as mais belas roupas e sapatos, os mais incríveis brinquedos, e ainda livros, materiais de desenho e pintura, quadros, joias, esculturas e instrumentos musicais.” (Ventura; Leslie, 2019, p.140).

A torre ainda fornece, aos algozes, uma representação falsa e alegórica da castidade, fazendo alusão a uma época em que as mulheres deveriam esperar por maridos; uma figura masculina que as libertaria de qualquer tipo de aprisionamento. Em Basile, Grimm e La Force, as jovens donzelas são resgatadas por príncipes, com

quem fogem e constroem as próprias vidas. Mas as uniões felizes que constituem o final dessas narrativas estão longe dos ideais conservadores do pensamento tradicional. Essas moças encontraram a maturidade forçosamente enquanto aprisionadas e, nesse contexto, também viveram suas primeiras experiências envolvendo a sexualidade, como em “Petrosinella” (Basile, 2018, p.173) quando, ao entrar nos aposentos da moça, na torre, o príncipe “serviu-se daquele molho de salsa do amor”.

Outro destaque, nas narrativas que circundam “Rapunzel”, é o cabelo das personagens. Salsita “tinha um lindo cabelo, loiro como o mais puro ouro, longuíssimo, tão forte quanto se possa imaginar.” (Ventura; Leslie, 2019, p.141). O cabelo revela-se como a representação metonímica do corpo da jovem. Nas torres, sem portas, as longas tranças das donzelas eram as escadas para o exterior dessas edificações. A trança, assim como a torre, configura-se como importante elemento na composição dos sentidos subjacentes ao conto. Os cabelos trançados são a única conexão que a jovem tem com o mundo exterior e, por meio deles, ela alcança a sua libertação.

A próxima narrativa, da qual trataremos, também presente no livro *Enigmas*, é “A Bela Adormecida”. Não podemos, com exatidão, traçar os primeiros indícios de histórias em que princesas ficam adormecidas. Na mitologia Nórdica, por exemplo, encontramos reminiscências dessas personagens nas valquírias. Estas eram mulheres guerreiras que tinham, como função, entrar nos campos de batalha e escolher quem venceria ou perderia, conforme as ordens do deus Odin. O estudioso literário, Régis Boyer, comenta sobre a valquíria:

(...) ela é matadora de homens – em sua qualidade de mensageira de Odin, é bem verdade, e de executante de suas sentenças – mas é, ao mesmo tempo, uma sedutora: não há quem resista a seus encantos propriamente mágicos. (Boyer,1997).

Caso desobedecesse a Odin, a valquíria seria punida severamente, como aconteceu com a personagem Brunhilde<sup>22</sup>. Na passagem da *Saga dos Volsungos* (Langer,2015), Odin enviou-a ao campo de batalha, de modo que ela proporcionasse a vitória para um determinado guerreiro, mas acabou por tirar a vida daquele que

---

<sup>22</sup> Brunhilde é uma valquíria presente na saga dos Volsungos e na Edda Poética. A personagem aparece também na narrativa germânica *A Canção dos Nibelungos* e, posteriormente, influenciada por tal obra, na metade do século XIX, na ópera de Richard Wagner *O Anel dos Nibelungos*. A personagem desempenha papel crucial em todas as tramas. (Langer,2015).

deveria ser o vencedor. Odin, furioso, condenou-a a um sono mágico, que apenas se encerraria quando um homem passasse pelo local, a libertasse e desposasse. Ele a prendeu em um salão rodeado por fogo. Brunhilde pediu que, ao menos, pudesse ser salva por um homem que não conhecesse o significado do medo. A desobediência a Odin implicava em sérias consequências a uma valquíria: o confinamento ao casamento, a perda da virgindade e o afastamento dos campos de batalha, o que a tornaria uma mulher comum. Brunhilde ficou adormecida, até um guerreiro encontrá-la:

Após matar o dragão Fafnir, o herói Sigurd cavalga por longos caminhos até encontrar uma montanha cercada de fogo. Ao atravessar o fogo, o herói depara com uma pessoa dormindo, vestida com armadura e armas de guerra. Sigurd tira-lhe o elmo da cabeça e percebe que se trata de uma mulher. Ao rasgar o resto da armadura que a prendia, Brunhilde conta que fora afligida por um sono mágico causado pelo deus Odin(...).” (Langer, 2015).

Entre os episódios do romance de cavalaria, *Perceforest*, “um original latino, de autor desconhecido e datado do século XIII, há uma narrativa semelhante ao de “A Bela Adormecida”, entre o cavaleiro Troylus e a bela Zellandine.” (Coelho, 2010, p.97). *Perceforest* é composto por seis livros escritos nos Países Baixos, entre 1330 e 1344, com várias releituras e reescritas. Em uma das versões, a princesa Zellandine apaixonou-se por Troylus; seu pai pede para que ele realize tarefas para provar que é digno da filha, enquanto ela cai em um sono encantado. Troylus a encontra e ela engravida durante o período em que está adormecida.

A narrativa *Perceforest* possui o mesmo teor sexual e de violação feminina que encontramos no conto “Sol, Lua e Talia”, de Giambattista Basile (2018), em *O Conto dos Contos*, uma obra póstuma, publicada, por sua irmã em 1634. A protagonista, Talia, filha de um homem de posses, recebe, ao nascer, uma previsão de que sua vida corria um grande risco, devido a uma farpa de linho (uma alusão aos oráculos encontrados em narrativas mitológicas). Quando moça, ela espetou uma farpa no dedo e desmaia. O pai, acreditando que a filha estivesse morta, acomodou-a em uma poltrona, tranca a casa e vai embora, na tentativa de esquecer o mal que lhe havia acontecido. Um rei a encontrou, encantou-se pela moça adormecida e “colheu dela os frutos do amor.” (Basile, 2018, p.492). Após nove meses, nascem Sol e Lua, que, ao tentarem sugar o seio da mãe, acabam sugando seu dedo, retirando a farpa que a mantinha adormecida. O rei era casado. Sua esposa descobre o ocorrido, tenta matar



as crianças e Talia, mas acaba morrendo quando o marido descobre suas intenções. Talia e o rei se casam e tudo se acomoda no reino.

Em Basile, avista-se uma crítica a hábitos da época. O pai, mesmo sofrendo, abandona a filha, sozinha, supostamente morta: “depois de pagar com um barril de lágrimas (...), colocou-a (...) sentada num trono de veludo (...) e, fechando as portas, abandonou para sempre o palácio, causa de tanto pesar, para esquecer em tudo e por tudo a memória dessa desgraça.” (Basile, 2018, p.492) e, ainda, um rei, governante casado, que “colhe frutos do amor” com a jovem que está adormecida. Uma narrativa marcada pela solidão, abandono e violência sexual, tendo como contexto histórico e cultural a cidade italiana de Nápoles, do século XVII, com sua riqueza e influências, ainda dentro do período da Inquisição.

Avista-se, nessas narrativas, o tempo de sono imposto às jovens como facilitador dos atos de violência aos quais são sujeitadas e, ainda, “os galanteadores aparecem em grande número (...), raramente são descritos como figuras de má reputação (...) Raramente são vistos como sedutores covardes e traiçoeiros(...)”. (Tatar, 2022, p.256). Poder e controle conferidos à figura masculina, sujeitando as mulheres ao casamento e práticas sexuais forçadas; um limite as suas vontades e liberdade. O tempo do sono, configura-se nessas narrativas, como um tempo de silenciamento.

Importante, no contexto dessas reminiscências, trazemos sob consideração “Eros e Psiquê”, uma das narrativas mais fascinantes e debatidas da mitologia grega, apresentada como um trecho da obra *Metamorfoses*, também conhecida como *O asno de Ouro*, escrita por Lucius Apuleio (125-170 d.C.), no século II. O autor incorporou o mito de Eros (ou Cupido) e Psiquê ao contexto de sua obra. A narrativa é rica em símbolos e alegorias, o que contribui para tornar a história ainda mais enriquecedora.

Psiquê era uma mortal extremamente bonita, o que provocou ciúmes em Afrodite, a deusa do amor. Esta pediu a seu filho, Eros, que lançasse uma flecha fazendo com que Psiquê se apaixonasse pelo mais horrendo dos homens, mas foi ele que acabou se apaixonando pela bela moça. Eros levou-a para “um palácio de sonho”:

Deslumbrada com tanta beleza, Psiquê penetrou no palácio e, a partir de então, foi servida não por escansões e criadas em carne e osso, mas por uma multidão de Vozes, que lhe atendiam até mesmo os desejos não formulados. Naquela mesma noite da chegada da princesa ao vale dos encantos, Eros, sem se deixar ver, fez de Psiquê

sua mulher, mas, antes do nascer do sol, desapareceu rápida e misteriosamente. (Brandão, 1987a, p. 211).

Psiquê acostumou-se com as “Vozes” que lhe atendiam em todas as necessidades. Em sua solidão, convivia apenas com as visitas noturnas de Eros, que impunha apenas que ela jamais tentasse ver o seu rosto. Suas irmãs, com muita inveja de sua nova vida, estimularam-na a conhecer a face do marido.

Eros a seu lado dormia tranquilamente. Como fora de si, a jovem esposa reuniu todas as suas forças: numa das mãos o candeeiro, na outra o punhal. Muito de leve aproximou a luz do rosto do marido. Estava revelado o grande segredo: viu a mais delicada, a mais bela de todas as feras. Eros, o deus do amor, ali estava diante de seus olhos. A jovem empalidece, treme, cai de joelhos. Olhando-o, contempla-o embevecida e "especulando-o", Psiquê, como Narciso, não mais pôde tirar os olhos dele. Quis matar-se, mas o punhal se lhe resvalou da mão. Percebendo ao lado do leito a aljava e as flechas do deus, ao tocá-las, acabou ainda por ferir-se com uma delas. Agora, mais que nunca, sua paixão seria eterna. Inflamada de amor, inclina-se sobre ele e começa a beijá-lo como louca. Esquecida do candeeiro, deixa-o curvar-se em demasia e uma gota de óleo fervente cai no ombro do deus adormecido. Eros desperta num sobressalto e, ao ver desvendado seu segredo, levantou voo no mesmo instante; sem dizer uma só palavra, afastou-se rapidamente da esposa. Esta ainda tentou segui-lo através das nuvens, segurando-lhe a perna direita, mas, exausta, caiu ao solo. (Brandão, 1987 a, p.213-214)

Psiquê, desesperada para recuperar Eros, buscou a ajuda de Afrodite. A deusa impôs a Psiquê uma série de tarefas quase impossíveis. A última delas era bastante desafiadora: deveria descer ao submundo de Hades, apresentar-se a Perséfone e pedir-lhe que colocasse, em uma pequena caixa, um pouco de beleza imortal. Esta tarefa teria que ser realizada no mesmo dia. Ao retornar do mundo das trevas, com a caixinha em mãos, Psiquê não resistiu e a abriu. Nela não havia beleza imortal, “mas o sono estígio, que, espalhando-se, se apoderou da curiosa Psiquê e a prostrou no meio do caminho, imóvel como um cadáver.” (Ibid., p. 218).

Eros percebeu o que estava acontecendo à amada e foi procurá-la. Encontrou-a adormecida:

Recolocou cuidadosamente na caixinha o sono letárgico e despertou sua Bela Adormecida com o leve toque de uma de suas flechas. Repreendeu-a "pela última vez" com toda a delicadeza e pediu-lhe que cumprisse a missão de que fora encarregada por Afrodite. Ele faria o resto. (Brandão, 1987 a, p. 218-219).

Para Ângela Lago (2010), “Eros e Psiquê” é “uma história de encantamento. Traz vida longa e boa sorte a todos que a escutam ou a leem”. Para o escritor Thomas Bulfinch (2002), essa é uma lenda alegórica que trata da imortalidade humana. “Eros e Psiquê” é uma história repleta de simbologias, um convite para se pensar na potência do amor verdadeiro, na sabedoria conquistada a partir dos desafios, na capacidade de conciliar mundos distintos, ultrapassando as barreiras do tempo e alcançando a imortalidade.

As versões mais populares e conhecidas de “A Bela Adormecida” são as de Charles Perrault, publicada na coletânea *Contos da Mamãe Gansa*, em 1695, “A Bela Adormecida no Bosque”; e a dos Irmãos Grimm, “A Bela Adormecida”, publicada em *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, em 1812.

Em “A Bela Adormecida no Bosque”, de Perrault, há um rei e uma rainha que desejavam muito ter filhos; ela engravida e, no batismo da filha recém-nascida, são convidadas sete fadas, sendo que uma, a mais velha, não foi convidada. Esse fato fez com que a fada esquecida lançasse uma maldição, predizendo que a princesa furaria o dedo com um fuso e morreria; uma das fadas amenizou o feitiço, fazendo com que a moça não morresse, mas caísse em um sono profundo por cem anos, aguardando a chegada de um príncipe que a acordaria. Após o tempo determinado, a princesa acordou, logo em seguida chegou o príncipe que ainda se manifestou com ironia, fazendo referência ao tempo em que a moça esteve “afastada do mundo”: “Ela estava completa e magnificamente vestida. Mas ele teve o cuidado de não lhe dizer que ela estava vestida como minha avó (...).” (Contos de Charles Perrault, 2016, p.141). O príncipe voltou ao seu reino e não contou aos pais que havia conhecido a princesa. Ele manteve a relação em segredo por dois anos e, com ela, teve dois filhos - Aurora e Dia. Após a morte de seu pai, o príncipe oficializou seu relacionamento com a moça, que agora era a nova rainha. Levou-a consigo, juntamente com seus filhos. No reino, teve que deixar sua família aos cuidados de sua mãe, uma ogra, e partiu para lutar em uma guerra. Sua mãe tentou devorar a nora e os netos, mas seu próprio filho a impediu. Com a morte de sua mãe, o rei e sua rainha finalmente encontraram paz, junto com as crianças.

Como é característica nos contos de Perrault, há uma moral após o término da narrativa:

Esperar algum tempo para um esposo ter,  
Rico, belo, galante e doce,

A coisa é bem natural,  
 Mas cem anos esperar, e dormindo sempre,  
 Mulherzinha não se encontra mais  
 Que tão tranquilamente durma.  
 A fábula parece querer fazer-nos compreender  
 Que frequentemente do himeneu os agradáveis laços  
 Por adiados não menos felizes são,  
 E que nada se perde por esperar.  
 Mas o belo sexo com tanto ardor  
 À fé conjugal aspira  
 Que força não tenho, nem coragem,  
 De pregar-lhe esta moral

(Contos de Charles Perrault, 2016, p.149)

O texto de moralidade trata da espera por um esposo e “destila subtendidos e brincadeiras sobre o sexo, à imagem de certas observações que, visivelmente, não se endereçam às crianças” (Ibid., p.148), como na passagem, após o casamento da jovem princesa, quando “a dama de honra cerrou as cortinas de seu leito: eles dormiram pouco, a princesa não tinha muita necessidade de sono” (Ibid., p.141), marcando uma consequência esperada e implícita do encontro. Para o século XVII, detentor de uma literatura moralista, a moral “é indissociável da narrativa que a precede e à qual dá a dimensão propriamente pedagógica.” (Ibid., p. 148).

O contexto, na obra de Charles Perrault, é marcado pela corte francesa de Luís XIV (reinado de 1661 a 1715), pela Academia Francesa de Letras, pelos Salões Literários das Preciosas, já comentado anteriormente. E é entre essa sociedade inflada de discussões culturais, sociais e políticas, que Charles Perrault circulava.

Nos contos de fadas, o tempo parece se amalgamar ao espaço, formando uma outra esfera com as camadas temporais e espaciais: um outrora indeterminado. Perrault parece quebrar um pouco essa indeterminação do tempo com a fala do príncipe em relação às vestes da princesa, dizendo que ela se vestia como sua avó. Conforme Karin Volobuef<sup>23</sup>, a sociedade francesa, sob o reinado de Luís XIV, era repleta de etiquetas, regras, refinamento estético, preocupação com a moda, o que marca a ironia na narração de Perrault.

O conto exprime com sutileza e humor essa nostalgia de um tempo que ficou fora de moda. O tempo é também uma estrutura interna que dá à narrativa seu efeito maravilhoso: tempo que se acelera ou se

---

<sup>23</sup> Informação fornecida pela prof.<sup>a</sup> Dra. Karin Volobuef, em aula ministrada, em 30 de setembro de 2020, aos alunos do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, da Universidade de São Paulo.

paralisa (de um quarto de hora a um século). Tempo suspenso, tempo reencontrado. (Contos de Charles Perrault, 2016, p. 134).

O atributo de rigidez, na sociedade francesa do século XVII, também atinge o desígnio dos cem anos, mais um indício de ironia nessa versão. O encontro com o príncipe tem hora marcada e esse acordar não acontece com o beijo e, sim, com a determinação precisa do relógio. O longo tempo de sono pode ter sido embalado pelos possíveis sonhos da princesa. Assim que acabou o encantamento, olhou para o príncipe, perguntando: “Sois vós, meu príncipe? (...) Estava ele mais constrangido que ela e isso não nos deve surpreender, pois ela tinha tido tempo para pensar no que lhe diria.” (Ibid., p.139). A sensação de que o tempo agiu a favor da princesa é evidente, já que ela pôde se preparar para o tão esperado encontro com o príncipe. Possivelmente, já teria sonhado com ele, já que não se surpreendeu com a presença masculina bem a sua frente, logo ao despertar.

O tempo, nos contos de fadas, escapa à nossa lógica racional. A princesa ficou adormecida por cem anos, mas o mundo transcorreu normalmente na esfera externa. A personagem encontrou tudo transformado ao acordar, revelando a existência de um tempo linear e, ao mesmo tempo, não linear, incidindo na mesma trama. Apesar de o período determinado para o despertar da princesa assumir um caráter de normalidade na narrativa, não se pode negar a inevitabilidade da passagem do tempo, mesmo que ele tenha sido “devorado” pelo encantamento.

Uma analogia pode ser feita com o mito grego Cronos que, após castrar seu pai, Urano, toma o seu lugar na soberania do Universo. Acontece que Cronos recebeu, em profecia, que seria destituído por um de seus filhos e, para que a predição não se cumprisse, devorou cada criança, assim que saía do ventre de sua esposa-irmã, Réia. Zeus, o único que se salvou, conseguiu fazer com que Cronos vomitasse os irmãos e tomou o trono do pai, fazendo valer a profecia. Cronos “devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se ele próprio uma fonte, fecundando Réia”. (Brandão, 1987, p.198). Cronos devora os filhos, impede-os de seguir o seu curso; é um devorador do tempo, encurta os laços, limita a permanência do homem na Terra. De forma implacável, Cronos devora a vida. Para ele, ao devorar os filhos, interromperia a sucessão dos fatos, a linearidade dos acontecimentos. O mito representa a inflexibilidade do tempo, mesmo que Cronos o devore, a história retoma o seu percurso. No conto, em questão, o encantamento

devora os cem anos do curso de vida normal da princesa. No mundo externo, a vida segue normalmente.

Na versão elaborada pelos Irmãos Grimm, “A Bela Adormecida”, publicada em 1812, tem-se praticamente a mesma trama contada por Charles Perrault, com a visita das fadas e a maldição que acomete a princesa. Mas, nessa leitura, o príncipe chega quando acaba o período de cem anos e a princesa é acordada com o seu beijo. Após o feitiço, o tempo, conforme o relato dos Irmãos Grimm, vai parando, gradualmente, assim que a menina espeta o dedo com a roca. Não somente a princesa, mas todo o reino adormece:

Mal havia tocado a roca, ela se espetou, caindo imediatamente num sono profundo. Naquele momento, o rei voltava para casa como todo o seu séquito e então tudo começou a adormecer: os cavalos no estábulo, as pombas no telhado, os cães no pátio, as moscas nas paredes; até o fogo, que crepitava no fogão, ficou em silêncio e adormeceu (...). (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos, 2018, p.194).

Os Irmãos Grimm tiveram o cuidado de selecionar e revisar as narrativas de sua recolha para atender à moral burguesa do século XIX, fundamentada em um ambiente voltado à constituição familiar, em que a mulher se dedicava ao lar e à educação dos filhos. “Mulher e criança, mães e filhos, crescem em suas funções internas, uma vez que se isolam do âmbito exterior.” (Zilberman, 2003, p.41), dentro de um contexto de grande crescimento urbano, maior número de pessoas alfabetizadas e, portanto, mais leitores. É época em que a percepção do conceito de criança e desenvolvimento infantil já evocava uma literatura mais específica para esse tipo de público.

As versões de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm possuem pontos em comum. Um deles é o rito do batismo, uma marca temporal de relevância para os cristãos, o primeiro sacramento do cristianismo, “nossa iniciação na Igreja (...) ele retira a mácula do pecado original, recaindo a ênfase antes sobre a ideia de purificação do que sobre a do renascimento.” (Campbell, 2007, p.246). É durante a comemoração do rito religioso que se dá a maldição e a contagem do tempo, até que a princesa chegue aos 15 anos e caia em sono profundo. A partir daí, inicia-se uma outra demarcação temporal: a delimitação dos cem anos.

Nas versões de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, após o batismo, inicia-se o grande conflito da história, em que a predição é feita. Ainda na adolescência, a juventude da princesa é interrompida quando ela fura o dedo na roca e cai em sono profundo. Durante esse período, sua vida entra em suspensão, o tempo para. Quando

acorda, ela continua bela e jovem; tempo e espaço retornam ao seu movimento cíclico. Esse período de sono da princesa pode ser visto como uma finitude, uma morte simbólica na narrativa, uma brecha que se abre entre as suas fases de existência. Com os Irmãos Grimm, a vida retorna com o beijo do príncipe; em Perrault, é o próprio tempo que salva a princesa, com o término do período estabelecido para o encantamento.

Outra intersecção importante entre essas duas narrativas, incluindo, ainda, a versão de Basile, é a presença da roca, instrumento que determina o início do estado de paralisação da jovem e assume função de destaque na trama. “Separada do fuso, a roca, pequena vara de cana, tem uma significação fálica e sexual. Representa não apenas o órgão viril, mas também o fio das gerações.” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p.782). Por outro lado, conforme *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, a roca simbolizava o trabalho doméstico das mulheres, uma tarefa considerada bastante tediosa por elas; uma atividade que aparece em outros contos mostrando a constante participação feminina na função.

A história contada pelos Irmãos Grimm agradou bastante a sociedade burguesa da época, preocupada com a criança que, nesse momento, já estava inserida no contexto familiar, com uma educação voltada para um ensino moralizante.

Com a melhoria do ensino oficial e o aumento do número de pessoas que sabiam ler, aumentou também a procura por matérias para leitura, e os contos tradicionais, sobretudo, se tinham uma moral, satisfaziam essa procura. (Daniel, 2017, p.13).

Colocar sob consideração narrativas que envolvem encantamentos e dimensões temporais distintas não é tarefa fácil. O desafio é bastante severo quando se trata de aplicar noções de passado, presente e futuro a enredos que gerem questões temporais como os que colocamos em questão. Em que tempo se enquadra o estado de suspensão? Um tempo de espera? Podemos chamar esse longo período de presente? Como determinar essas relações temporais dentro das tramas vividas por tais personagens? Pode-se pensar que o tempo do sono as fazem viver em outra esfera temporal, um estado de estagnação, não se aplicando ao mundo exterior, que continua em seu curso normal.

O outro conto abordado nesta pesquisa, “Branca de Neve”, conta a história, na versão de 1812, dos Irmãos Grimm, de uma rainha que desejava muito ter uma filha: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra

como esse batente da janela.” (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos, 2018, p. 203). Pouco tempo depois, ela deu à luz uma menina que chamou de Branca de Neve. A rainha era uma mulher muito bonita e vaidosa. Possuía um espelho mágico a quem perguntava, todas as manhãs, se existia, no mundo, alguém mais bela do que ela. O espelho respondia que ela era a mulher mais bonita do reino. Mas Branca de Neve crescia e estava sempre mais bonita. Aos sete anos, sua beleza superava a da rainha. Nessa época, o espelho, ao responder, “Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui, mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita” (Ibid., 2018, p. 204), provocou a ira da rainha. Ela ordenou a um caçador que levasse Branca de Neve para a floresta e a matasse, trazendo-lhe seus pulmões e fígado para que ela os comesse. O homem não teve coragem de cumprir a ordem e levou para a Rainha os órgãos de um porco selvagem. A menina ficou perdida na floresta e encontrou abrigo na casa de sete anões. Ao descobrir que foi enganada, a Rainha tentou matar Branca de Neve três vezes, disfarçando-se de vendedora. Na terceira, conseguiu fazer com que a menina comesse uma maçã envenenada, caindo em um sono profundo, ficando aparentemente morta. Depois de chorarem muito, os anõezinhos a colocaram em um caixão de vidro e todos os dias um deles ficava em casa para velar a menina, que não se decompunha, apenas parecia estar dormindo.

Um dia, um jovem príncipe passou pela casa dos anões (...). Ao ver Branca de Neve no caixão de vidro, no qual incidia a luz das lamparinas dos anões, ele não conseguia se faltar de sua beleza e, ao ler a inscrição em ouro, notou que se tratava da filha de um rei. Pediu que os anões lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve, mas eles não aceitaram por ouro nenhum no mundo. Então ele pediu que eles lhe dessem o caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar para ela, e queria cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo. Os anõezinhos se comoveram e lhe deram o caixão.” (Ibid., 2018, p. 210).

O príncipe mandou colocar o caixão em um salão do seu castelo, onde passava o dia sentado olhando para Branca de Neve. Quando precisava sair de lá, mandava que levassem o caixão junto com ele, pois não conseguia ficar longe de sua amada. Os criados já estavam insatisfeitos com a situação e, um dia, um deles abriu a tampa do caixão e disse: “Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!” e, com isso, deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre, que ela havia



mordido, saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez.” (Ibid., 2018, p. 210).

O príncipe, muito feliz, acertou o casamento para o dia seguinte. A Rainha foi convidada para a cerimônia. “Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, a rainha foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando estivesse morta.” (Ibid., 2018, p.211).

A versão dos Irmãos Grimm acabou sofrendo algumas alterações: “Os Grimm, num esforço para preservar a santidade da maternidade, não se cansavam de transformar mães em madrastas.” (Tatar, 2013, p. 95). Assim, a mãe que invejava a beleza da filha foi substituída por uma madrasta má. O final da narrativa também foi alterado. Ao carregarem o caixão de vidro para o castelo do príncipe, os criados tropeçaram em um arbusto e o solavanco fez com que o pedaço da maçã, que estava entalado na garganta da menina, se soltasse, eliminando a violência do criado na versão anterior.

O conto Branca de Neve aparece em diferentes culturas:

A heroína pode comer uma maçã envenenada em sua encarnação cinematográfica, mas na Itália é igualmente provável que seja envenenada por um pente ou por um lobo, ou sufocada por um cordão. A rainha da Disney, que pede o coração de Branca de Neve ao caçador que a leva para o bosque, parece contida se comparada à rainha má dos Grimm, que ordena ao homem que volte com os pulmões e o fígado da moça, na intenção de comê-los cozidos na salmoura. Na Espanha, a rainha, ainda mais sanguinária, pede uma garrafa de sangue cuja rolha seja o dedão da menina. Na Itália, ela instrui o caçador a voltar com os intestinos da moça e sua blusa ensanguentada. O filme da Disney deu muito destaque ao fato de Branca de Neve ter um caixão de vidro, mas em outras versões do conto esse caixão é feito de ouro, de prata ou de chumbo, ou é incrustado de pedras preciosas. Embora seja muitas vezes mostrado no alto da montanha, esse ataúde pode também descer um rio ao sabor da corrente, ou ser posto sobre uma árvore, pendurado nos caibros ou trancado num cômodo e cercado com velas.” (Tatar, 2013, p. 94)

Mesmo variando entre versões e culturas, o que se destaca, em todas as narrativas, é o conflito existente entre duas mulheres (mãe/ madrasta e filha). Maria Tatar (2013), ao traçar comentários sobre esse conto, cita o livro *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, que apontam como a narrativa mostra uma disputa entre a mulher-anjo e a mulher-monstro, da cultura ocidental. Para as

autoras, o foco está na relação entre duas mulheres belas; uma jovem, a outra mais velha; uma é filha, a outra é mãe; uma é uma bruxa, a outra como se fosse um anjo.

Uma possível origem do conto “Branca de Neve” refere-se a Maria Sophia Margaretha Catharina von Erthal, que vivia em uma pequena cidade na Alemanha, chamada Lohr am Main, localizada a cerca de 85 quilômetros do que hoje conhecemos como Frankfurt, perto do lugar onde viveram os Irmãos Grimm por anos.

Maria Sophia nasceu em 1725 e sua mãe morreu pouco tempo depois do parto. Seu pai casou-se com Claudia Elisabeth Maria, uma mulher viúva, que tinha filhos do primeiro casamento. Ela era muito rígida com a menina, e tendia a agir sempre em favor de seus filhos biológicos. O pai de Maria Sophia presenteou a esposa com um espelho, “a peça, exposta no museu da cidade, teria servido de inspiração para o espelho mágico falante da história dos Irmãos Grimm, e também para a versão animada da Disney.” (Zveiter, 2023).

Dentre as semelhanças que podem apontar a história de Maria Sophia como um dos primeiros ecos de Branca de Neve, que incluem o espelho mágico, está também a presença de uma floresta nas imediações da cidade, conhecida por abrigar desde animais selvagens, até bandidos que lá se escondiam. Outro indicio é que havia uma mina próxima da cidade onde Maria Sophia vivia; lá trabalhavam anões e crianças. O cronista da família descreve a menina como sendo bondosa, especialmente com as crianças trabalhadoras das minas, que eram, em geral, desnutridas e envelhecidas pelo trabalho árduo que exerciam. (Valenzuela, 2016, p. 71). Maria Sophia, certamente, não comeu a maçã envenenada, como também não foi salva por um príncipe, ela morreu solteira, em um convento, aos 71 anos de idade.

Chegamos à última das narrativas comentada neste capítulo: “Os cisnes selvagens”. A presença de cisnes nas linguagens artísticas deve-se não somente à sua beleza e graça, mas também à potência de sua simbologia que sugere mistérios, metamorfoses, sacrifícios.

“Os Cisnes Selvagens” foi publicado em 1838, pelo dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875). O escritor cresceu em meio às idosas de um asilo de Odense, sua cidade natal. Seus primeiros contatos com as histórias populares dinamarquesas foram dentro de um asilo onde sua avó trabalhava, uma diversidade de contos camponeses advindos da literatura oral. “Era um espaço repleto de conversas, intrigas, suor e gargalhadas, cheio de vida através do movimento rítmico da fiação e os estalidos das rodas. Era um laboratório de ouvir.” (Daniel, 2017, p.8).

Um contexto de vida com condições financeiras mais difíceis, em que Andersen era filho de um sapateiro e uma lavadeira, mas “era rude, excêntrico, extremamente ambicioso e incrivelmente determinado a cultivar as suas capacidades artísticas para fugir à sua origem de classe baixa”. (Ibid., 2017, p.7).

Maria Tatar, em *Hans Christian Andersen – Edición Anotada* (2020), relata que Andersen inspirou-se na narrativa *Los once cisnes*, publicado na coletânea de contos folclóricos dinamarqueses (Danish Folktales) de Mathias Winther, em 1823, para a produção deste conto. “Criado como filho único e sempre à procura de irmãos e irmãs, Andersen viu nesta história uma fantasia de solidariedade entre irmãos que nunca poderia ter na vida real”<sup>24</sup>. (Tatar, 2020, p.168, tradução nossa).

“Os Cisnes Selvagens” trata da história de um rei que tinha onze filhos e uma filha chamada Elisa. O rei casou-se com uma rainha que, na verdade, era uma bruxa. Ela afastou a menina do castelo e transformou os meninos em cisnes, de forma que, durante o dia seriam aves e, à noite, voltariam à forma humana. Para que o encantamento fosse quebrado, ela deveria colher urtigas que brotavam ao lado da gruta onde dormia, ou as que podiam ser encontradas nas sepulturas de cemitérios. Esmagando-as com os pés, obteria linho, com o qual deveria tecer e enlaçar onze cotas de malha, de mangas compridas, conforme as orientações de uma fada chamada Morgana:

Lança-as sobre os onze cisnes selvagens e o encanto se quebrará. Mas lembra-te bem! Desde o momento em que começares o teu trabalho e até estar completamente acabado, mesmo que dure anos, não podes falar. A primeira palavra que disseres penetrará como punhal mortífero no coração dos teus irmãos. Da tua língua depende a vida deles. Atenta a tudo isso!

(Contos de Hans Christian Andersen, 2011, p.154)

Elisa começou a tecer as cotas de malha, mas um rei a encontrou, encantou-se por ela e a levou para o seu reino, tornando-a rainha. A jovem, mesmo sem poder pronunciar qualquer palavra, não deixou de fazer o seu trabalho. Quando as urtigas acabaram, saiu para colhê-las em um cemitério. O rei a viu, achou que a esposa fosse uma bruxa e ela foi condenada à fogueira. Na cela escura, Elisa quase terminou a sua tarefa; ficou faltando, apenas, a manga da última malha. De dentro da carroça que a conduzia para a morte, jogou-as para os irmãos que a seguiam. Todos se

---

<sup>24</sup> Criado como hijo único y siempre en busca de hermanos y hermanas, en sus amigos, Andersen veía en esta historia una fantasía de solidaridad entre hermanos que él nunca podría tener en la vida real. (Tatar, 2020, p. 168)

transformaram em humanos. Apenas um, o irmão mais novo, manteve a asa no lugar de um braço. Os irmãos contaram todo o ocorrido para o rei e a paz foi retomada. O irmão mais novo, que recebeu a malha não finalizada, é evocado de forma mais recorrente na história. Era companhia constante da irmã, protegeu-a do sol, enquanto voavam sobre o mar; chorou quando viu Elisa com as mãos machucadas pelas urtigas; sussurrou junto as grades onde a irmã foi aprisionada e, por fim, foi ele que ficou com a cota de malha inacabada e com a asa no lugar de um braço.

Metamorfoses circundam a trama. Desde a transformação dos príncipes em cisnes; o palácio da fada Morgana que mudava de aparência constantemente: “Elisa olhou-o fixamente. Então desmoronaram-se montes, bosques e palácios e apareceram doze soberbas igrejas, todas iguais umas às outras, com altas torres e janelas pontiagudas.” (Contos de Hans Christian Andersen, 2011, p.153); a “transformação” de Elisa, enquanto rainha, em uma bruxa, quase queimada na fogueira e, depois, voltando a ser rainha e, por último, a metamorfose final dos cisnes em príncipes, que acaba não sendo totalmente concluída. Mudanças que representam não apenas a realidade externa, mas também o desenvolvimento interno dos personagens.

Em “Os Cisnes Selvagens”, o tempo assume uma espécie de protagonismo na narrativa. É a marcação temporal que conduz os personagens em seus atos e decisões. O dia e a noite delimitam as transformações dos cisnes: de dia, ave; de noite, homem. Há um período de tempo específico para se viver cada transformação e a regra deve ser respeitada ocasionando punições:

(...) voamos como cisnes selvagens enquanto o sol está no céu. Quando desce, tomamos a nossa forma humana. Por isso, ao pôr-do-sol, temos sempre de ter o cuidado de encontrar um pouso para os pés, pois se voássemos lá alto, na direção das nuvens, tombaríamos como seres humanos no abismo.” (Contos de Hans Christian Andersen, 2011, p.151)

“Os Cisnes Selvagens” enfatiza a capacidade de uma narrativa fomentar identificação e empatia por parte do leitor, o qual pode encontrar correspondência em sua própria vivência, ao deparar-se com personagens que enfrentam situações semelhantes às experiências humanas: os sacrifícios mediante situações extremas, a busca pela identidade, o pertencimento à família, ao próprio espaço.

Processos metamórficos estão presentes em outras obras de Hans Christian Andersen, como “A pequena sereia”, em que a protagonista, uma sereia, por meio de

um feitiço, ganha pernas em troca de sua voz; ou em “O patinho feio”, o personagem que, rejeitado por todos, transforma-se em um belo cisne: “Viu por baixo dele a própria imagem, não era mais uma ave pesada, cinza-escura, feia e antipática: era um cisne.” (Contos de Hans Christian Andersen, 2011, p.197). As questões abordadas por Andersen podem ser uma referência às próprias dificuldades e desafios vividos pelo autor ao longo de sua vida.

Reminiscências de “Os cisnes selvagens” são encontradas no livro *O Conto dos Contos – Pentameron*, de Giambattista Basile (2018), “Os Sete Pombinhos”, em que uma mulher chamada Iannetella, a cada ano, dava à luz a um filho homem. Ela já tinha sete meninos e estes se revoltaram, pois queriam uma irmã. No dia do oitavo parto, os filhos foram para uma ribanceira, aguardar quem nasceria. Combinaram com a mãe sinais diferentes que ela daria, caso nascesse homem ou mulher. Nasceu uma menina, Iannetella ficou contente e pediu à parteira que enviasse o sinal aos meninos, mas a moça sinalizou de forma errada e os garotos partiram para longe da mãe. Após três anos, foram morar na casa de um ogro que odiava mulheres, as devorava sem piedade. Nesse tempo, a irmã deles cresceu e ficou sabendo do ocorrido no dia de seu nascimento e, assim, resolveu procurar pelos irmãos. Ela os encontrou, passou um período escondida na casa do ogro, que a descobriu e quase a devorou. Os irmãos foram transformados em sete pombinhos e a menina, para libertá-los do feitiço, precisou ir em busca da mãe do Tempo, cujo filho revelaria como desfazer o encantamento. Chegando lá, a mulher a auxiliou:

Esconda-se atrás daquela porta, quando o Tempo vier, farei com que me diga o que você quer saber. E quando ele voltar a sair, pois nunca fica parado num lugar, você pode sair, mas não faça barulho, pois ele é tão guloso que não perdoa nem os filhos e na falta de outra coisa come a si mesmo e depois volta a brotar.” (Basile, 2018, p.421)

Assim, com a ajuda do Tempo e de sua mãe, os sete pombinhos voltaram à forma humana, reencontraram os pais e retomaram a vida em família.

Com os Irmãos Grimm, na publicação de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (1812) também há ressonâncias da narrativa. Em “Os seis cisnes” (Anexo B), uma rainha má transforma os seis filhos do rei em cisnes; em “Os Doze irmãos” (Anexo C), uma menina transforma os irmãos, acidentalmente, em corvos; em “Os Sete Corvos” (Anexo D), um pai transforma os filhos em corvos.

Cisnes são aves associadas à beleza, ao sol, a divindades, às artes. Na mitologia grega, uma das aparições do cisne se dá com Apolo. Tão logo nasceu, Apolo foi levado para o país dos Hiperbóreos<sup>25</sup> por cisnes de uma brancura imaculada. (Brandão, 1987a, p.108). Também a Apolo foi dedicado o Hino 21, de Homero, em que evoca “o canto do cisne”, uma lenda que trata esse canto como se fosse o som derradeiro da ave, o que ecoa quando está próxima à morte. (Otto, 2005). Conforme o Dicionário de Símbolos, os cisnes “são muitos avatares, que variam de povo para povo.” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p.257).

O que realizamos, até o momento, foi um recorte dentro do amplo território de pesquisas que abordam os contos clássicos, destacando seu lugar no contexto literário. Provenientes de raízes ancestrais, os contos de fadas foram submetidos a processos de traduções, releituras e adaptações em diversas manifestações artísticas, transcendendo as fronteiras literárias, linguísticas e culturais.

Retomando Giorgio Agamben (2018), nossa memória preserva o fogo que perpetua nossas narrativas ao longo do tempo, permitindo ao ser humano questionar sua própria trajetória e tentar decifrar os enigmas que cercam sua existência. Para compreender o mundo em si, é necessário imergir no vórtice da vida humana e capturar, entre o turbilhão de palavras e vivências, as raízes, os ecos e os primeiros relatos que deram forma concreta à memória coletiva, às narrativas folclóricas e míticas que moldaram os conhecidos contos clássicos.

Nesse contexto, voltamos ao livro ilustrado dedicado aos contos de fadas e refletimos sobre a concepção de Giorgio Agamben a respeito da voz, em seu estado primordial de comunicação, e a Voz já constituída por palavras transformadas em discursos e repetimos a indagação: “Em que estado de linguagem podemos situar o trabalho com a imagem? Na voz enquanto natureza ou na Voz enquanto palavra concreta?”

Possivelmente, a resposta esteja no pensamento de Agamben (2014), que reflete sobre o texto poético ser, simultaneamente, um ato e uma potência, uma potência do indizível, o que nos instiga a verificar quais são as vozes que se camuflam na essência desses textos apresentados sob contos de fadas.

Para alcançarmos tal compreensão, recorreremos a uma abordagem

---

<sup>25</sup> Conforme Brandão, 1987 a, p. 84, O país dos Hiperbóreos fica além da Terra do Vento Norte, onde “viviam sob um céu puro e eternamente azul e que sempre prestaram a Apolo um culto muito intenso. Ali permaneceu o deus durante um ano: na realidade, uma longa fase iniciática.”

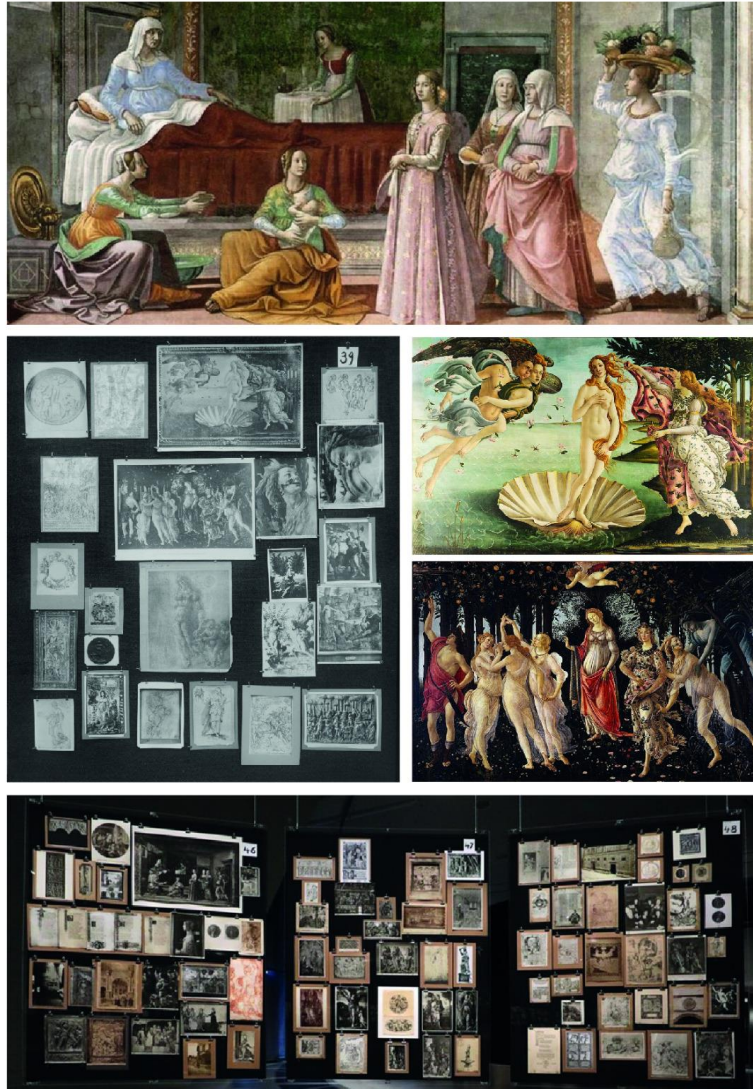
investigativa proposta pelo historiador de arte alemão Aby Warburg, que, por meio da coleta e análise de recortes de imagens diversas, compilou um atlas, o qual permitia ao pesquisador observar padrões que se repetiam independentemente do tempo ou do espaço, representando uma "fórmula de pathos", uma essência que ressoava entre as imagens, assegurando o que ele denominou de "Nachleben" – uma vida póstuma manifestada em diferentes épocas e lugares.

Conforme o historiador, “era possível identificar símbolos, gestos e signos que se uniam para formar paradigmas e arquétipos, emergindo posteriormente em momentos diversos da cultura.” (Sedlmayer, 2013, p.22). A partir dessa premissa, Warburg desenvolveu um método que rompia com as abordagens tradicionais da história da arte, que se concentravam em linearidades, estilos e fontes. “Sensível à forma, criou o conceito de "Pathosformel", no qual forma e conteúdo não se distinguem, pois o conceito possui a forma do pathos colada à forma iconográfica.” (Ibid., p.22).

E foi esse método próprio, desenvolvido por Aby Warburg, que estudiosos denominaram uma “ciência sem nome”, a qual desafia os modelos convencionais de análise de imagens e que abordaremos adiante, trazendo alguns conceitos que nos auxiliam a melhor compreender suas pesquisas

## 2.2 Uma ciência sem nome

Figura 36 – Prancha III com imagens trabalhadas nesta tese.



Fonte: Prancha com imagens trabalhadas nesta tese. (Autoria nossa).

O pensamento de Warburg nunca parou de pôr a história da arte em movimento. Em movimentos, deveríamos escrever, a tal ponto esse pensamento abriu e multiplicou objetos de análise, vias de interpretação, exigências de método, desafios filosóficos. Pôr em movimento, abrir e multiplicar: o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte. Cria nela, se o quisermos escutar bem, uma tensão – uma tensão fecunda, é claro, que ilustra a retomada (...)

(Didi-Huberman, apud Michaud, 1998, p. 17)



Aby Warburg foi um historiador de arte que concebeu uma biblioteca dedicada ao estudo de influências culturais. Inicialmente localizada em Hamburgo, foi transferida para Londres como medida para escapar das perseguições nazistas, onde continua em funcionamento até os dias de hoje, como o Instituto Warburg. O acervo de imagens compilado por Warburg, notadamente em sua obra mais famosa, o Atlas Mnemosyne (Bilderatlas) - aproximadamente mil imagens - em 63 pranchas inacabadas, constituídas por montagens fotográficas de reproduções de obras de arte, páginas de manuscritos, cartas de baralho, achados arqueológicos da antiguidade oriental, grega e romana, recortes de jornais, etiquetas publicitárias, selos, dentre outras recolhidas realizadas pelo pesquisador, tem despertado o interesse de importantes intelectuais contemporâneos.

O propósito de Warburg, ao criar esse atlas, era mapear a persistência, ou melhor, a sobrevivência (Nachleben), da antiguidade clássica, ou seja, como as tensões, as migrações, as emoções dessas imagens ressurgiam e ganhavam vida no decorrer de diferentes épocas e lugares. Para esse historiador, a justaposição espacial de imagens, que transcendem as barreiras do tempo, revelava uma capacidade importante de revitalizá-las, originando migrações e manifestações das emoções latentes em cada representação. Essa ressurreição das imagens opõe-se a uma inércia fundamentada em uma sequencialidade, submetida a períodos temporais.

Para Warburg, era possível verificar gestos, símbolos, movimentos que se uniam formando paradigmas que poderiam ser encontrados, revistos em outros momentos, em outras culturas. Nesse contexto, Warburg nos permite testemunhar o entrelaçamento entre os tempos, revelando índices camuflados nas imagens que reverberam ao longo dos séculos.

A perspectiva de Aby Warburg propõe uma revolução nas fronteiras dos estudos voltados à História da Arte. Agamben (2015, p.111), ao citar o historiador Robert Klein (1918-1967), para quem Warburg teria criado uma disciplina que “existe mas não tem nome”, afirma que o sucesso da aproximação warburguiana à obra de arte foi “confirmada pelo êxito crescente das investigações que se inspiram em seu método e que conquistaram um público tão vasto, mesmo para além dos círculos acadêmicos (...).” (Ibid., p.112). Agamben ressalta que a maneira como Warburg observava os fenômenos humanos aproximava-se do olhar voltado para as ciências antropológicas,

talvez o modo menos infiel de caracterizar sua 'ciência sem nome seja inseri-la no projeto de uma futura 'antropologia da cultura ocidental', em que filologia, etnologia, história e biologia convergem com uma iconologia do intervalo (...) no qual se cumprem o incessante labor simbólico da memória social. (Agamben, 2015, p.127).

Conforme Giorgio Agamben (2015), a essência dos estudos de Warburg pode ser descrita como uma recusa ao método predominante de análise formal, realizada na esfera da história da arte do final do século XIX. Segundo o filósofo, Warburg direciona sua pesquisa para os aspectos práticos e iconográficos das obras de arte, à medida que emergem da análise das fontes literárias e da exploração da tradição cultural.

Para Didi-Huberman (2013a), com Aby Warburg houve uma mudança significativa na concepção da arte e da história, ao introduzir um estudo que emaranha a linha temporal contínua. Didi-Huberman afirma que Warburg substituiu o tradicional modelo natural, que representava os ciclos de 'vida e morte', por um modelo em que os períodos históricos eram caracterizados “por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados.” (Ibid., p.25). Conforme Didi-Huberman (2013 a), Warburg abandonou o ideal de 'renascenças', 'boas imitações' e 'serenas belezas' antigas em favor de um modelo histórico mais abstrato, em que os tempos eram manifestados por meio de obsessões, sobrevivências, resquícios e ressurgimentos das formas.

Pode-se observar que o anacronismo desempenha um papel fundamental na concepção de Warburg, já que ele ressalta a ideia de sobrevivência e do retorno à vida das imagens. O historiador alemão contraria as noções lineares de tempo, que estabelecem distinções rígidas entre passado, presente e futuro, não implicando desconsiderar completamente a metodologia histórica, mas, sim, transformando-a por meio de uma abordagem baseada no anacronismo. Para isso, é necessário compreender as múltiplas conexões temporais que coexistem em um mesmo período como uma condição para compreender a ação histórica.

Em pranchas organizadas com imagens de diversas origens, dispostas de maneira flexível, permitindo deslocamentos, surgem repetições e variações de movimentos, no Atlas Mnemosyne. Cria-se, assim, uma iconografia enriquecida com gestos expressivos e retóricos, inscrevendo a marca de pathos, das emoções e dos traumas humanos. Dessa forma,

Warburg pôs em prática um constante deslocamento – deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ora, esse próprio deslocamento continuou a fazer dele um fantasma: em sua época - e hoje, mais do que nunca -, Warburg foi o fogo-fátuo, ou melhor, o atravessa-paredes da história da arte. (Didi-Huberman, 2013, p.31).

A renovação do olhar diante das representações visuais, inspirada por Aby Warburg, leva à exploração de lacunas e esquecimentos, resgatando os indícios que não podem ser capturados pelas narrativas históricas tradicionais baseadas na linguagem escrita e linear. As imagens são concebidas como "sobreviventes", formas que persistem como testemunhos das tensões que já se extinguiram, mas que permanecem disponíveis para inquietar as narrativas históricas, as quais seguem padrões de periodização e causalidade bem definidos. Para Warburg, a abordagem da história das imagens abarca uma análise temporal pulsante de conflitos que, embora encerrados no passado, parecem nunca encontrar repouso definitivo.

Nesse contexto investigativo, Didi-Huberman explora a perspectiva sobre a imagem a partir do conceito de sintoma. Este termo, quando aplicado ao domínio das artes, implica uma abordagem que engloba repetições e deformações, confrontando o não-saber e os não-ditos que emergem quando dedicamos nossa atenção a uma obra de arte. Trata-se dos "labirintos nos quais o saber se desvia, vira fantasma, nos quais o sistema torna-se um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens." (Didi-Huberman, 2013 a, p.29).

A importância atribuída à concepção do sintoma, segundo Didi-Huberman, destaca-se devido à sua capacidade de encapsular uma forma particular de "aparição". Essa abordagem, por um lado, questiona a convencionalidade das circunstâncias, viabilizando a manifestação da diversidade temporal por meio de conflitos e fusões. Por outro lado, o sintoma permanece latente, assemelhando-se a uma presença obstinada que, de maneira semelhante aos fenômenos oníricos, evoca fantasmas, permitindo, assim, a coexistência de sombras e clareza. Nesse contexto, a obra de arte exerce influência sobre o olhar do observador, ao apresentar imagens de diversas temporalidades que subsistem na memória, não como eventos passados, mas como elementos evocativos do presente. Sobre o conceito de sintoma, Didi-Huberman explica:

onde o símbolo reúne, o sintoma divide. Se o símbolo se adapta a um território cultural comum, já o sintoma suscita uma travessia perturbante desse mesmo território. Se o símbolo se transmite por tradição — humanista, por exemplo —, já o sintoma migra e perfura o dado tradicional através de um “acidente anacrônico” [...]. Se o símbolo depende de uma conformidade das imagens e dos discursos, já o sintoma revela diferenças, falhas, conflitos, incomensurabilidades. Se o mundo dos símbolos assume a coerência da sua unidade, já o mundo dos sintomas põe em jogo uma diversidade inesperada de montagens e heterogeneidades. Se o símbolo nos inclui no mundo englobante de uma vasta infraestrutura cultural na qual cada um pode se reconhecer, já o sintoma faz surgir, como que à socapa, elementos perfurantes que inviabilizam, localmente, uma identificação. (Didi-Huberman, 2022 a, p.19-20)

A abordagem de Warburg, em relação à imagem, pode ser caracterizada como tendo a natureza de um sintoma, na medida em que intrincadamente entrelaça e tensiona elementos como gestualidade corporal, pathos e sobrevivência. De forma análoga aos sintomas, as imagens, quando consideradas em sua latência temporal, evocam de maneira enigmática o que foi reprimido, desempenhando um papel fundamental como meios para acessar o domínio do invisível. Como uma lembrança reprimida que ressurge, as imagens só adquirem significado e são passíveis de reinterpretação à medida que emergem novamente, muitas vezes reaparecendo de maneira distorcida, na forma de sintoma.

Sintoma e anacronismo aproximam-se do conceito de ‘imagem-dialética’, abordado por Walter Benjamin (2009), em *Passagens*. Essa concepção não implica uma relação entre passado e presente, em que um ilumina o outro. Ao contrário, trata-se da imagem servindo como “aquilo em que o ocorrido encontra o presente em um lampejo, formando uma constelação.” (Benjamin, 2009, p.504). A natureza dialética da imagem reside em sua imobilidade, por mais paradoxal que isso possa parecer. Isso ocorre porque, “enquanto a relação com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o presente é dialética - não é uma progressão, mas uma imagem que salta.” (Ibid., p.504). Conforme Walter Benjamin,

o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o

presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. (Ibid., 491-492).

Assim, para Walter Benjamin, há uma relação dialética entre o momento presente e o tempo histórico em que vivemos, instalando-se como uma espécie de suspensão que nos permite compreender o presente e reconhecer sua conexão com o passado, em contraste com a ideia de linearidade. A imagem dialética é como um ponto de encontro em que diferentes temporalidades se entrelaçam de forma obscura, enfatizando a capacidade humana de criar semelhanças. Embora as imagens sejam intrinsecamente históricas, sua legibilidade revela ambiguidades quando confrontadas com o "agora", como se olhássemos para o presente, encontrando rastros de outras épocas. E é no momento presente, no lampejo do instante, que a sincronia das imagens com o tempo vivido torna-se aparente. Para compreendê-las plenamente, é necessário lembrar, coletar e identificar as relações que revelam seu caráter dialético em relação à época em que foram produzidas.

Em consonância com as concepções de Walter Benjamin, Didi-Huberman sublinha a existência de um espaço intrincado e multifacetado que se interpõe entre o observador e a obra de arte. Nesse contexto, recai, sobre quem observa, a prerrogativa de decidir se deseja complementar e interpretar aquilo que contempla, originando tensões e contradições que permeiam a relação entre a recepção e a produção de imagens. O cenário apresenta-se como um espaço intermediário, no qual de um lado repousa o ato da observação e, do outro, a obra de arte que reage ao olhar, como explica Didi-Huberman:

Não há o que escolher entre o que vemos (...). Há apenas que se inquietar com o entre. (...) É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha (...). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha o que vemos. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

Assim, o espaço "obscuro" nas referências da imagem dialética de Walter Benjamin pode ser interpretado como um espaço dinâmico e oscilante, o qual possui a capacidade de perturbar a nossa percepção convencional diante da observação de

uma obra. Didi-Huberman refere-se a esse espaço como um fenômeno, denominado "entre".

Segundo Walter Benjamin, a dialética da imagem manifesta-se como um jogo que se desenrola entre os conceitos de proximidade e distância. Didi-Huberman interpreta essa dialética como a essência do ato de observar, a relação que se estabelece entre o observador e o objeto observado. Esse fenômeno pode ser compreendido como um conflito que se desenrola no tempo, implicando não apenas o ato visual, mas também pensamento e a evocação da memória. Dessa forma, tal observação concebe um movimento caracterizado por distâncias contraditórias, as quais são experimentadas dentro de um contexto dialético, provocando:

um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento (...) em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela. (Didi-Huberman, 2013, p.24).

A interação entre a percepção visível e invisível, que transcende da obra de arte, é identificada nas investigações de Aby Warburg, notadamente em sua produção do Atlas Mnemosyne, indicando o jogo de proximidade e distância proposto pela imagem dialética de Walter Benjamin. Dentro desse espaço intermediário, referido como o 'entre' por Didi-Huberman, todos esses fenômenos emergem a partir de uma irrupção, um rompimento, uma perturbação que se manifesta em sintomas quando nos encontramos diante de uma imagem.

As pesquisas empreendidas por Aby Warburg foram instigadas por um estado de inquietação: o pesquisador alemão encontrou-se profundamente intrigado com a forma pela qual os artistas do Renascimento<sup>26</sup> representavam o movimento, retomando obras da Antiguidade,

---

<sup>26</sup> Renascimento refere-se ao retorno ideal às formas da Antiguidade clássica enquanto verdadeira fonte da beleza e do saber. O período histórico que se acreditou merecedor de tal nome cultivava a leitura dos clássicos gregos e latinos em busca de uma linguagem que fosse universal, recuperando os modelos e as regras da arte antiga. Os intelectuais se dedicavam ao estudo da gramática, retórica e dialética, exercitando-se segundo os modelos mais elegantes da Antiguidade, em particular o latim neoclássico. Ao grande desenvolvimento de tais estudos, designados *studia humanitatis*, deu-se o nome de Humanismo. Seus protagonistas, os humanistas, foram a vanguarda da grande transformação cultural chamada Renascimento. (Byinton, p.7, 2009).

não fora o corpo imóvel e bem equilibrado que tinha servido (...) de modelo para a imitação da Antiguidade, e sim o corpo tomado num jogo de forças não dominadas por ele, que o faziam aparecer com os membros retorcidos na luta ou dominados pela dor, com os cabelos soltos e a roupa esvoaçando sob o efeito da corrida ou do vento. (Michaud, 2013, p.31).

Quando Aby Warburg montou o seu Atlas Mnemosyne, repleto de recortes, colagens, montagens que se repetiam em pranchas, em busca de pathos que dialogavam entre as imagens, provavelmente, percebeu que algo da essência humana sobrevivia entre as fissuras desses eventos, dessas narrativas, certamente um espectro, a *Nachleben* que resiste a todos os tempos. Dentro desse universo, retomamos a hipótese de que existe uma presença, possivelmente inaudita, inominável, abstrata que vem se aproximando, percorrendo e, constantemente, se reinventando e revivendo nos encontros entre palavra e imagem.

Tal ideia já se anunciava na troca de cartas entre o historiador de arte e literatura André Jolles e Aby Warburg, em 1900. Nesse texto, Jolles atesta sua inquietação diante do afresco *O nascimento de São João Batista* (figura 37), do artista renascentista Domenico Ghirlandaio (1448-1494). Na cena, três mulheres vestidas à moda florentina, da época, visitam Isabel e seu filho, João Batista. Há, também, três moças que parecem auxiliar mãe e o recém-nascido. O que chama a atenção, na tela, é a presença de uma jovem que leva uma cesta de frutas na cabeça e se veste como as mulheres da Antiguidade, calça uma sandália que deixa seus pés à mostra, características de figuras greco-romanas, uma personagem aparentemente deslocada, referenciada como uma Ninfa:

caminha apressadamente uma serva com um frasco na mão e uma bandeja de frutas na cabeça. Não obstante seja destinada a uma tarefa prosaica, a figura é idealmente estilizada: o vestido é apertado e esvoaçante (...) Podemos, de fato, compreender essa ninfa como um símbolo de afirmação da vida. (Warburg, 2018, p.116-117).

Figura 37 - O Nascimento de São João Batista, Domenico Ghirlandaio, afresco, 1485-1490.



Fonte: Domenico Ghirlandaio. *O Nascimento de São João Batista*, afresco, 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença. Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Domenico-Ghirlandaio-O-Nascimento-de-Sao-Joao-Batista-afresco-1485-1490-Santa-Maria\\_fig1\\_345481417](https://www.researchgate.net/figure/Domenico-Ghirlandaio-O-Nascimento-de-Sao-Joao-Batista-afresco-1485-1490-Santa-Maria_fig1_345481417). Acesso em 20 jun. 2023.

A figura da ninfa, que será abordada nesta pesquisa, já aparecia na tese de doutorado de Aby Warburg, em um estudo voltado às obras *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510). Aby Warburg apontava para essa presença nínfica como um exemplo da expressão cunhada pelo próprio historiador: *Nachleben*, a vida póstuma, a sobrevivência do antigo que retorna como um espectro, em constante deslocamento, anunciando as fórmulas de pathos (Pathosformel), entendidas como:

modelos ou motivos oriundos da Antiguidade, utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas de movimento e uma espécie de linguagem gestual. Entretanto, essas formas e linguagens, que se apresentam no domínio da exterioridade – vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento – remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma. (Waizbort, 2015, p.7).

Com base nas investigações de Aby Warburg, escolhemos a presença nínfica para o estudo das sete narrativas da obra *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal, perscrutando uma presença encarnada, um elemento detector e condutor da Pathosformel das narrativas humanas. Essa escolha também foi apoiada em seu



método de observação, o Atlas Mnemosyne, que tece fios temáticos variados, provocando o olhar a percorrer as formas pulsantes encarnadas nas protagonistas em várias de suas pranchas.

*Enigmas*, à semelhança do atlas warburgiano, compreende pranchas passíveis de serem deslocadas por espaços e tempos acessando, da ancestralidade, o abrigo das histórias inaugurais da humanidade. Martín Vidal parece saber explorar ecos dessas vozes ancestrais, sondando complexas tramas, para depois fazer irrupcionar um sintoma capaz de impactar sobremaneira seu observador.

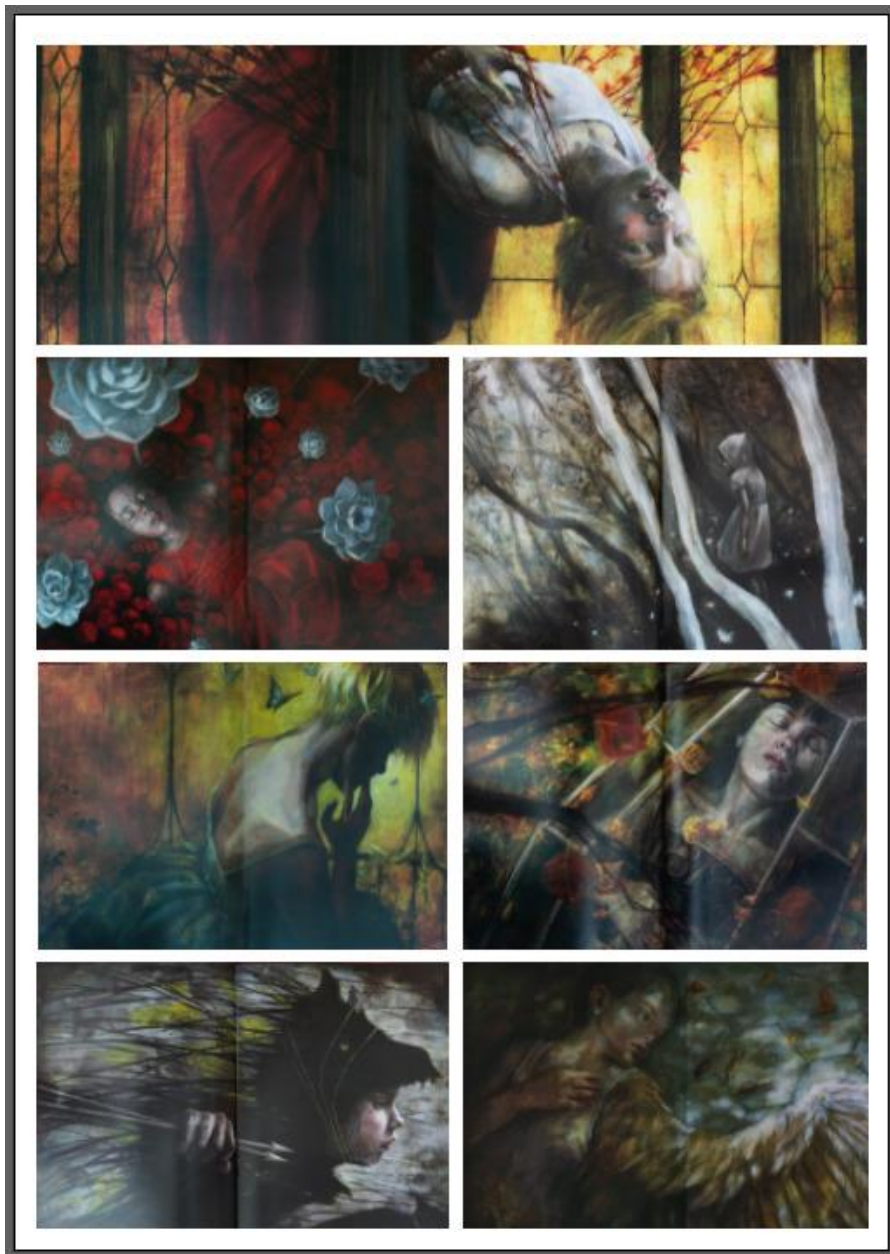
Ao nos depararmos com as imagens da artista espanhola, nessa obra, somos inicialmente confrontados com incertezas sobre se o que estamos vendo corresponde à memória que abarca os conhecidos contos clássicos. Existem muitas pistas, mas também diversos estranhamentos e desafios oferecidos, por Martín Vidal, em suas telas. A comunhão verbal e visual ainda provoca tensões dialéticas, origina novos caminhos e outras histórias, propicia a retirada dos muitos véus para que possam ser expostos aspectos ocultos de cada narrativa.

Como um artefato da pós-modernidade, *Enigmas* é um livro ilustrado que desconfigura o conto de fadas em sua forma tradicional, apresentando, de forma não linear, profundezas das questões existenciais humanas, extraídas de camadas diversas de cada história. Nessa obra, é claro um processo de metaficção manifestado pelo entrelaçamento de elementos temáticos e de materialidade. A intertextualidade é evidenciada pela pergunta direcionada ao leitor, que se torna parte do enigma de uma obra, a qual se dobra sobre outra e que chega até ele sob uma imagem dialética do passado, como um lampejo. Isso resulta em um processo de dupla ficcionalização, em que o procedimento de ficção desperta lembranças no leitor e disponibiliza pistas intertextuais para envolvê-lo na reencenação da narrativa.

Com essa perspectiva, adentramos a obra *Enigmas*, de Martín Vidal e procederemos à leitura analítica dos contos selecionados, recorrendo à presença da ninfa warburgiana, o ser spectral que percorreu as imagens do Atlas Mnemosine.

## 2.3 Ninfas

Figura 38 - Prancha IV com imagens das narrativas selecionadas para estudo nesta tese - livro *Enigmas*.



Fonte: Imagens das narrativas selecionadas para estudo nesta tese. (Autoria nossa).

Quem é? De onde vem? Talvez já a tenha encontrado antes, 1.500 anos atrás? Descende de uma nobre linhagem grega? (...) Dito de outro modo e com seriedade: Qual é a história dessa jovem?

(Jolles apud Warburg, 2018, p.70-71)

A figura de uma serva com um prato de frutos exóticos na cabeça, atravessando o quarto de uma parturiente, no caso Isabel, que acabara de dar à luz ao pequeno João Batista, inquietou o historiador holandês Andrés Jolles. Segundo ele, “uma ninfa clássica (...) esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse enérgico marchar a passos largos (...). (Warburg, 2018, p.68).

Jolles expressa sua inquietação em uma troca de cartas<sup>27</sup> que teve com Aby Warburg, em 1900. O historiador dizia-se apaixonado e enfatizava a mobilidade de sua amada, que deslizava “como uma deusa sobre nuvens docemente riscadas, como se, com pés alados, atravessasse o éter.” (Ibid., p.68). O que lhe causava estranhamento era o fato de que, na sua pressa, ela não parecia estar atenta, nem à mãe, nem à criança, aos focos da cena, e não se preocupava com a indiferença de outras duas mulheres que a seguiam, solenes, vestidas à moda florentina, diferentes dela, que estava usando um vestido esvoaçante e apertado, com um passo que, ao mesmo tempo que avançava, também parava, provocando um movimento insuflado em suas vestes. Essa moça, aparentemente deslocada naquele espaço, “é sempre ela a levar vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena.” (Ibid., p.70). Jolles já a denomina de “minha ninfa” e, conforme a epígrafe acima, pede ajuda ao amigo.

Warburg não oferece muitas esperanças a Jolles. Avisa que “a sua senhorinha de passo ligeiro” (Ibid., p.71) pertence à família de Giovanni Tornabuoni e que “não se pode de maneira tão temerária pretender estabelecer conhecimento íntimo com alguém que pertença à família Tornabuoni, ainda que seja uma doméstica.” (Ibid., p. 71). Informa que, na cena, “imponentes damas da família Tornabuoni, em dignificante postura de quem se sente parte de uma sociedade de eleitos, congratulam-se com Isabel.” (Ibid., p.116).

O fato é que a figura feminina, que tanto encantou Andrés Jolles, é uma das personagens do quadro *O Nascimento de São João Batista* (1490) - figura 37 -, uma encomenda de Giovanni Tornabuoni, ao pintor Domenico Ghirlandaio, para ornamentar o coro de Santa Maria Novella, na capela Tornabuoni e, “conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada (...), mas, segundo

---

<sup>27</sup> Trata-se de uma troca de cartas entre o historiador holandês André Jolles (1874-1946) e Aby Warburg sobre a serva que aparece no afresco *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490), do pintor Domenico Ghirlandaio.

sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (...), uma deusa pagã no exílio (...).” (Agamben, 2012, p.49).

A troca de cartas, carinhosa e bem humorada, na verdade, apresenta indícios da figura que já rondava os pensamentos de Aby Warburg e que não deixou de fazer parte de seu trabalho investigativo. Uma primeira pista disso já aparece em um dos questionamentos de André Jolles: “Onde já a vi? Desde o início, tive a sensação de que uma familiaridade nos unia, (...) como se reconhecesse inesperadamente um amigo querido, como um lugar ao qual tinha sido ligado numa existência anterior.” (Warburg, 2018, p.69). O questionamento introduz uma abordagem à questão da temporalidade, da sobrevivência ao longo do tempo, além dos eventos históricos. Uma conexão ao conceito de *Nachleben* como um modelo sintomático da temporalidade das imagens. (Didi-Huberman, 2022 a). A sensação de André Jolles sobre a familiaridade com a serva, no afresco de Domenico Ghirlandaio, está ligada com as demais cenas espalhadas pela capela Tornabuoni, em que ninfas podem ser reconhecidas nas

encantadoras crianças que surgem em ambas as extremidades do Casamento da Virgem; (nas) verdadeiras bailarinas que atravessam A Nomeação de São João Baptista e, evidentemente – sob os traços de Salomé – O Banquete de Herodes; (como) uma representação em baixo-relevo, mas também um anjo – um jovem alado, efeminado, vestido all’antica – na Aparição do Anjo a Zacarias; são as quase ménades em fúria, ou avatares de Medeia, no violentíssimo Massacre dos Inocentes(...) (Ibid., p.26)

Aby Warburg olha para essa figura espectral, que “surge, aqui e acolá, como uma figura sintomática vinda não se sabe de onde: da Antiguidade pagã, é certo, mas qual?” (Ibid., p.26). A presença da Ninfa perturba as narrativas tradicionais, desorganizando o tempo cronológico e linear, conferindo nova temporalidade à imagem. Nessa perspectiva, a representação da forma feminina manifesta-se como um vestígio do passado que persiste no presente, ou seja, uma combinação de rastros e continuidade. A imagem da Ninfa parece sofrer uma constante metamorfose, como se a forma em movimento pudesse se desdobrar em múltiplas outras.

Vale lembrar que o conceito de ninfa remete a “divindades muito antigas e numerosas, seguramente pré-helênicas, ligadas à natureza e à terra (...).” (Ribeiro Jr, 2023). Para Didi-Huberman, as ninfas são “divindades menores sem poder

institucional, mas irradiantes de um verdadeiro poder de fascinação, que agita a alma e, com ela, todo o possível saber sobre a alma.” (Didi-Huberman, 2016, p.38).

A ninfa é um tema recorrente em escritos e investigações de Aby Warburg, diante de sua busca para responder o que, na Antiguidade, interessava aos artistas do Quattrocento<sup>28</sup> (Warburg, 2015). Dentro desse contexto, o historiador iniciou um profundo trabalho de observação e pesquisa, que resultou na produção de seu Atlas Mnemosyne, cujo nome remete à deusa grega da memória. Conforme já comentado, nesta pesquisa, o atlas reúne fotos de mapas, figuras mitológicas, recortes de jornal, anúncios, imagens de obras de arte, tudo disposto em pranchas, estabelecendo aproximações entre épocas e culturas. As imagens se repetem, migram de lugar e se associam em frestas temporais, dentro de um retorno que as ressignifica continuamente. Conforme Didi-Huberman, o atlas “revelou-se uma forma que, a seu ver, não era apenas um resumo em imagens, mas um pensamento em imagens. Não apenas um lembrete, mas uma memória no trabalho.” (Didi-Huberman, 2013a, p.383), e ainda:

com o seu apoio às imagens – Mnemosyne – quer ser, acima de tudo, um inventário dos modelos antigos pré-existentes que influenciaram a representação da vida em movimento e determinaram o estilo artístico na era renascentista. (Warburg, 2010, p.3)<sup>29</sup>.

À Ninfa são dedicadas várias pranchas do Atlas Mnemosyne, expressando uma presença metamórfica, intensificada em representações que envolvem as questões da alma humana. Tal figura já habitou sarcófagos, contextos mitológicos, já foi santa, mãe, amante, escrava. “Ora é Salomé, que chega dançando com fascínio letal diante do silencioso tetrarca; ora é Judite, que, orgulhosa e triunfante, carrega, com passo vivaz, a cabeça do *condottiero* assassinado”. (Warburg, 2018, p.70).

O tema ninfa já era abordado por Aby Warburg, na sua tese de doutorado, concluída em 1892 e publicada em 1893, “O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”.

Em *A Primavera* (figura 39), Vênus está recuada no centro da tela,

<sup>28</sup> Período correspondente aos anos quatrocentos do Renascimento.

<sup>29</sup> Con su apoyo de imágenes – Mnemosyne – quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento. (Warburg, 2010, p.3, Tradução nossa).

a deusa do amor lembra curiosamente a Virgem, nas roupas marianas, no véu fino e no jeito humilde. A barriga arredondada aparenta estar prestes a dar à luz o mundo. O filho de Vênus, Cupido, deus do desejo, paira sobre a cabeça dela e atira uma flecha na direção das três graças dispostas numa bela roda. À esquerda, mercúrio, o mensageiro dos deuses, afasta nuvens ameaçadoras com a ajuda de um caduceu, mantendo a paz e a harmonia no jardim de Vênus. À direita, Zéfiro sopra um violento vento de paixão sobre a ninfa Clóris; da união deles, nasce a radiante Flora, de barriga redonda, protetora da fertilidade feminina. (Neveux, 2022, p.18).

Na suavidade das cores, contrastando com o escuro do chão, uma evocação à Primavera, estação do renascimento das flores, como também, uma remitência à feminilidade, ao amor, à fecundidade.

Figura 39 - A *Primavera* (1480), de Sandro Botticelli.



Fonte: A Primavera (1480), Sandro Botticelli, têmpera sobre madeira, Florença, Galleria degli Uffizi. Disponível em <https://bitly.ws/XmAm> Acesso em 14 set. 2023.

*O nascimento de Vênus* (figura 40) é “transcrita pelos escritores gregos Homero e Hesíodo e pelo poeta latino Ovídio, cujas metamorfoses tiveram imenso sucesso no século XV.” (Neveux, 2022, p.28). Conforme Ernst Gombrich, essa obra de Botticelli

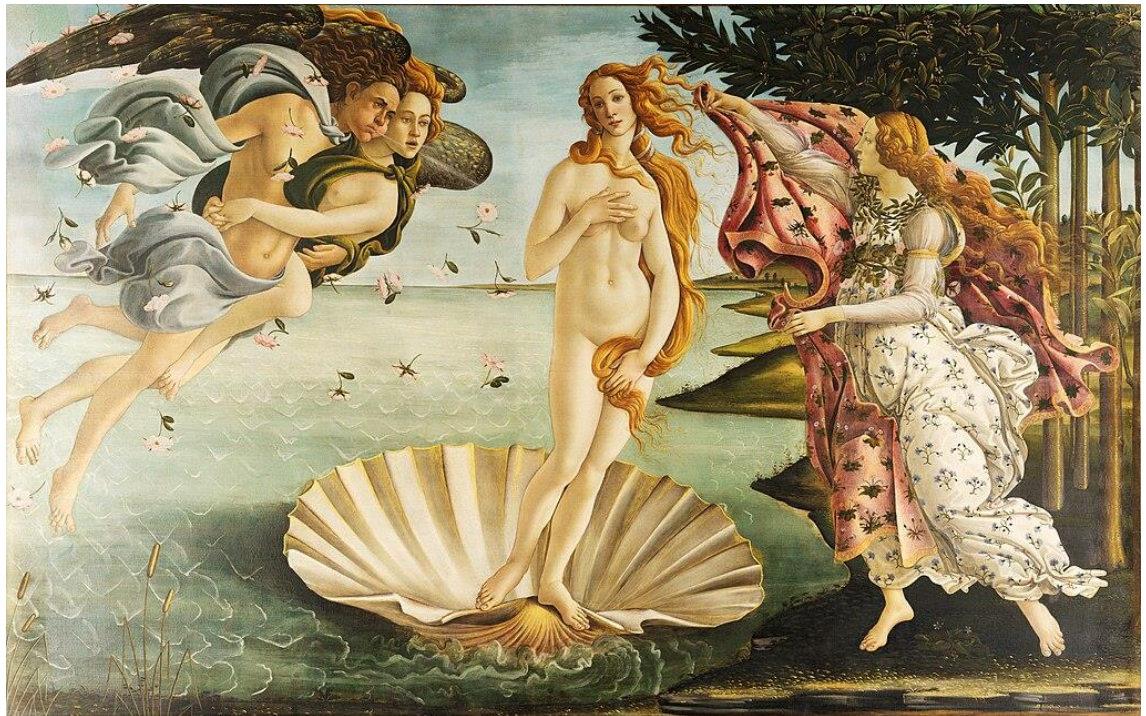
representa não uma lenda cristã, mas um mito clássico – O Nascimento de Vênus. Embora a poesia clássica fosse conhecida durante toda a Idade Média, só na época da Renascença, com os apaixonados esforços italianos por recapturar as antigas glórias de Roma, os mitos greco-romanos se popularizaram entre os leigos cultos. Para estes, a mitologia desses povos tão admirados era mais que um conjunto de belos e alegres contos de fadas; estavam tão convencidos da superioridade da sabedoria dos antigos que acreditavam que essas lendas clássicas deviam encerrar alguma profunda e misteriosa verdade. (Gombrich, 2018, p.197).

Nessa tela, Botticelli reúne duas fases da vida de Vênus: o seu nascimento no mar e sua chegada à ilha de Citera. A deusa é retratada emergindo de uma concha flutuante sobre as águas, um episódio contado por Hesíodo, quando Vênus surge da espuma do mar que se formou em torno do membro de Urano, após ser cortado por seu filho Cronos e lançado ao oceano:

veio com a noite o grande Céu, ao redor da Terra, desejando amor sobrepairou e estendeu-se a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice longa e dentada. E do pai o pênis ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo para trás. (...). O pênis, tão logo cortando-o com o aço atirou do continente no undoso mar, aí muito boiou na planície, ao redor branca espuma da imortal carne ejaculava-se, dela uma virgem criou-se.” (Hesíodo, 2015, p. 111-113)

Na pintura, Zéfiro, o deus do vento, abraça a brisa Aura. Ambos, com rostos colados, mãos unidas e pernas entrelaçadas, sopram em direção a Vênus. Uma das Horas a aguarda, pronta para cobrir a deusa com um manto. Os cabelos, os tecidos e pequenas flores movem-se ao receber o sopro do vento.

Figura 40 - *O nascimento de Vênus* (1485), de Sandro Botticelli.



Fonte: *O nascimento de Vênus* (1485), Sandro Botticelli, têmpera sobre tela, Florença, Galleria degli Uffizi. Disponível em: <https://bitly.ws/XmnA> Acesso em 14 set. 2023.

Com essas obras de Botticelli, é possível perceber como os artistas “viam, na “Antiguidade”, um modelo que requer movimento aparente e acentuado, e como se apoiavam nos modelos antigos quando se tratava de representar partes acessórias, como o traje e os cabelos”. (Warburg, 2015, p.19). As imagens são repletas de movimento, representando o ponto chave das observações de Aby Warburg, que verificou como as figuras espectrais, as Ninfas, movem-se pelas imagens carregando uma Pathosformel:

Warburg mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte, em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem ‘fórmulas típicas do páthos’ que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade (...). (Calasso, apud Didi-Huberman, 2013a, p.175)

Os estudos acerca das obras de Sandro Botticelli acabam inspirando Aby Warburg a explorar o papel desempenhado pelas ninfas na representação dos



movimentos, traçando deslocamentos que ocorrem com o sopro do vento, na mistura de gestos, entre as brechas e trilhos que conduzem as histórias da humanidade. Um ser fantasmal que vive e revive múltiplas vivências, intensificando a busca pelos tantos enigmas que circundam as experiências humanas. A ninfa é a representação do que Warburg chamou de *Nachleben der Antike* – *Nachleben da Antiguidade* - vida póstuma. (Warburg, 2015).

Os movimentos nínficos de que nos fala Aby Warburg reverberam pelo objeto desta tese, o livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal, com personagens que se deslocam em narrativas envolvendo as infinitas questões humanas. São ninfas que garantem acesas as chamas, alimentos de uma longa jornada, com suas particularidades e diversidades, fortalecendo nossas vozes ancestrais. Tais criaturas são figuras espectrais que entrelaçam e percorrem as tramas; seres repletos de sonhos, incertezas, sacrifícios, alegrias e dor. O espectro é uma presença fantasmagórica que persiste e resiste aos tempos. Ele carrega os ventos do passado, reformulando-os para o presente:

segue meu olhar, parece dizer o espectro com a imperturbável autoridade e a dureza pedregosa de um Comandante. Vamos seguir esse olhar. Perdemos-la imediatamente de vista: a desaparecida desaparece na galeria de espelhos onde se multiplica. Não há apenas um espírito que olha para Ti. Uma vez que esse espírito "está" em toda parte, já que vem de todos os lugares (...) dá lugar, privando-os de lugar, a uma multidão de espectros ao que já nem lhes é atribuído um ponto de vista: invadem todo o espaço.<sup>30</sup> (Derrida, 1995, p.152, tradução nossa).

Na obra *Enigmas*, a figura da ninfa percorre as narrativas que são apresentadas de forma peculiar. A relação alquímica entre as imagens e palavras e a evocação de eventos, via memória, colocam-nos em face de um oportuno jogo ou, dito de outra forma, de possibilidades de testar procedimentos de montagem, por meio dos quais podem ser extraídos novos conceitos ou significados, a exemplo do que nos legou o atlas warburgiano. “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral.” (Agamben, 2012, p.33).

---

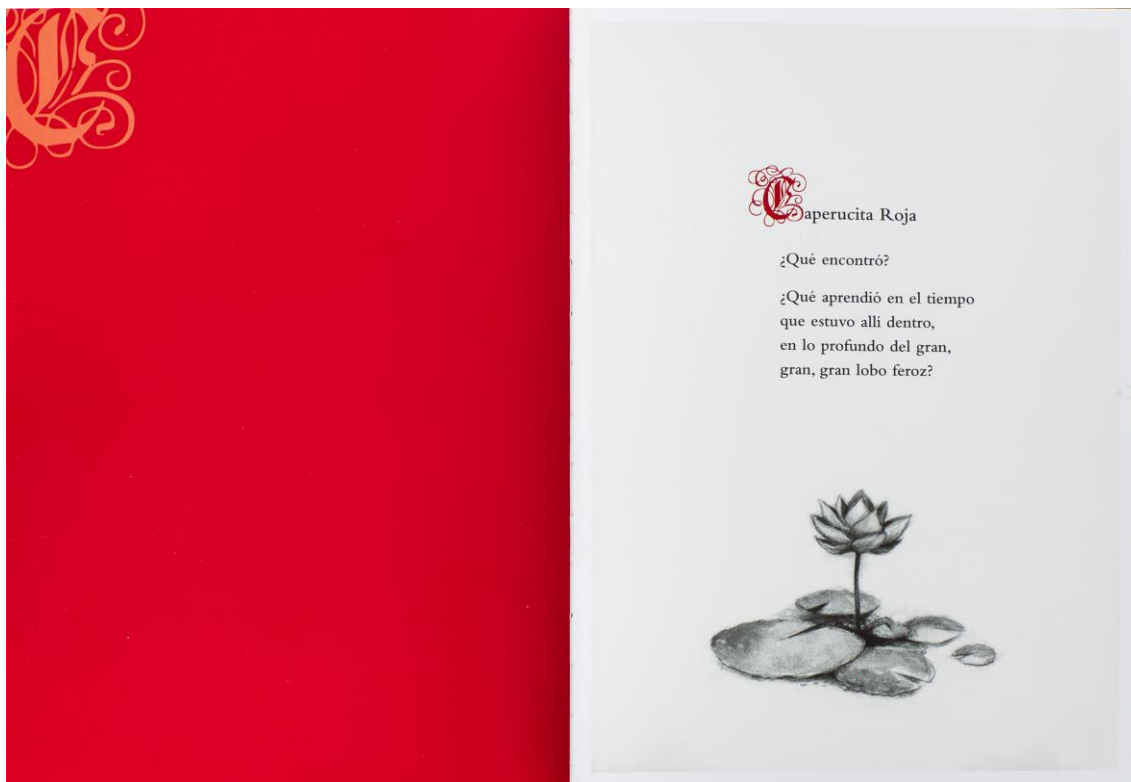
<sup>30</sup> Sigue mi mirada, parece decir el espectro con la imperturbable autoridad y la pétrea dureza de un Comendador. Sigamos esa mirada. Inmediatamente la perdemos de vista: desaparece la desaparecida en la Galería de los espejos en donde se multiplica. No hay sólo un espíritu que Te mira. Puesto que ese espíritu «está» por todas partes, puesto que viene de todas partes (...) da lugar, privándolos de lugar, a una muchedumbre de espectros a los que ya ni siquiera se les puede asignar un punto de vista: invaden todo el espacio. (Derrida, 1995, p. 152).

As ninfas de Martín Vidal também estão ligadas aos elementos da natureza: envolvem-se com a água, a terra, o ar, o fogo. Mas, como Ninfas, podem correr o risco de também assumirem outras particularidades:

Apesar de serem as duas coisas, espírito e homem, não são, contudo, nem uma coisa nem outra. Não podem ser homens porque se movem como espíritos; não podem ser espíritos porque comem, bebem e têm carne e sangue (...). Portanto, são criaturas singulares (...). (Paracelso, apud Agamben, 2012, p.51).

Das pranchas que compõem o livro *Enigmas*, escolhidas para trabalharmos nesta tese, começaremos a nossa discussão com “Caperucita”, para a qual Beatriz Martín Vidal dedica três versões: “*Caperucita Roja*”, “*Caperucita Blanca*” e “*Caperucita Negra*”. Nosso primeiro olhar será para “*Caperucita Roja*”:

Figura 41 - “Caperucita Roja” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones, 2016.

Uma página dupla abriga o início da história (figura 41). De um lado, o vermelho que, conforme Jack Zipes (2017), é uma cor associada ao pecado e à sensualidade. No alto dessa página, um arabesco, em tom mais claro, guarda uma letra capitular, a mesma do título, que vemos no outro lado, numa página branca: “Caperucita Roja” –

nome do conto que alude também à personagem, para qual a voz narrativa remete ao interpelar o leitor: “O que encontrou? O que aprendeu no tempo em que esteve lá, nas profundezas do grande, grande, grande lobo feroz?”<sup>31</sup> (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa). Abaixo do verbal, uma pista do que encontraremos logo a diante: o desenho de uma flor aberta, em tom acinzentado, com pétalas ao chão.

Ao virarmos a página, nos deparamos com um texto pictórico (figura 42). Como em um plano cinematográfico, temos uma visão aérea da cena: uma menina deitada sobre a água, rodeada por flores.

Figura 42 - *Caperucita Roja*, do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones, 2016.

Caperucita Roja está de braços abertos, submersos em um tipo de líquido. Não sabemos se só descansa. Talvez esteja morta. O fato é que a figura da jovem mistura-se às entranhas do ventre animal e acaba por se fundir a ele, em meio às flores vermelhas, cor de um sangue pulsante. O enigma da vida e da morte perpassa a cena. Das profundezas misteriosas e escuras, emergem flores brancas e brilhantes,

<sup>31</sup> ¿Qué encontró? ¿Qué aprendió em el tiempo que estuvo allí dentro, en lo profundo del gran, gran, gran lobo feroz? (Martín Vidal, *Enigmas*, 2016 a)

insinuando um plano tridimensional, quase transpondo a tela, o que proporciona um ritmo visual à imagem, seduzindo o olhar do espectador. De um lado da página, concentra-se o corpo da personagem. Sobre sua testa, alguns fios de cabelos molhados. Seus olhos estão fechados, a boca semiaberta, sua pele extremamente clara contrasta com a cor rubra dos lábios. Seu vestido vermelho é reforçado com linhas grossas que apertam o seu peito, como se a amarrassem. A saia avança, ondulada, do outro lado, insuflada por algum sopro de vento. As flores estendem-se alcançando a escuridão que sangra nas bordas da página. Não podemos afirmar, com precisão, que tipo de flores são. Seriam rosas? Talvez possamos fazer uma alusão às Ninfeias, as plantas aquáticas, de Claude Monet.<sup>32</sup>

Uma luz ilumina o rosto e pescoço da jovem. Alguns raios respingam no que podemos ver de seus braços, quase completamente imersos no líquido. Há muita escuridão na cena, nas profundezas da barriga do lobo. A expressão da menina é leve e serena. Talvez seja agradável, para ela, ficar lá.

Nessa imagem, ressoam índices da pintura do pintor pré-rafaelita<sup>33</sup> John Everett Millais (1828-1896), *Ofhelia*<sup>34</sup> (figura 43) - uma referência a *Hamlet*, obra de William Skakespeare, já dando indícios da presença da ninfa. Em “Caperucita Roja”, a jovem parece estar em estado de suspensão, descanso; em *Ofhelia*, a personagem homônima de *Hamlet*, após ser vítima de insanidade, afoga-se em um rio. A pintura captura seu momento final, flutuando na água, envolta em flores e muito verde da vegetação ao redor; seu estado é de serenidade e suspensão, como se o tempo tivesse parado para ela, enquanto a natureza a envolve. Em uma reunião considerável de encarnações, a ninfa:

---

<sup>32</sup> As Ninfeias, do pintor impressionista Claude Monet (1840-1926), eram as flores aquáticas que enfeitavam o seu jardim e lhe serviram de inspiração para compor uma série famosa de obras sobre o tema. (Girard-Lagorce,2022).

<sup>33</sup> A Irmandade Pré-Rafaelita foi fundada em 1848 por um grupo de jovens artistas: John Everett Millais (1828-1896), William Hoiman Hunt (1827-1910) e Dante Gabriel Pessotti (1828-1882). A proposta era realizar uma reforma na arte britânica, retomando pintores anteriores a Rafael (1483-150). “Se a arte necessitava de reforma, seria necessário, pois, recuar para antes de Rafael, para o tempo em que os artistas eram ainda artesãos ‘honestos perante Deus’, que se empenhavam ao máximo para copiar a natureza não tendo em vista as glórias terrenas, mas a glorificação de Deus. Acreditando que a arte havia perdido a sinceridade a partir de Rafael e que cabia a eles restaurar a ‘Idade da Fé’”. (Gombrich, 2018, 391-392).

<sup>34</sup> *Hamlet*, tragédia escrita por William Skakespeare (1564-1616) no período de 1599 a 1601. Ofélia é apaixonada por Hamlet e filha de Polônio. Ela enlouquece após Hamlet assassinar seu pai e morre afogada. Instala-se um mistério na obra. Não fica claro se Ofélia cometeu suicídio ou se caiu acidentalmente no lago.

nos inquieta no próprio movimento que nos leva reconhecê-la como um fantasma conhecido, porque deixa surgir em si uma estranha semelhança que liga coisas ou seres pertencentes a temporalidades desconexas (...) o problema crucial da estranheza inquietante prende-se sem dúvida, às próprias relações da semelhança com a sobrevivência. (Didi-Huberman, 2013a, p.307).

Figura 43 – *Ophelia*, de John Everett Millais



Fonte: Millais, John Everett. *Ophelia*, (1851-1852). Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/john-everett-millais/ophelia> Acesso 24 set. 2023.

Duas personagens unidas por uma dualidade apolínea e dionisíaca. Vida e morte no mesmo compasso. “Caperucita Roja” e *Ophelia* repetindo movimentos; braços abertos, bocas semiabertas, no espaço que envolve água e natureza. Uma de olhos fechados, outra de olhos abertos, aparentemente sem vida. Gestos que potencializam o corpo, um ato de sublevação (Didi-Huberman, 2017), “as sublevações surgem do psiquismo humano como gestos: formas corporais<sup>35</sup>”. (Didi-Huberman, 2018 a, p.30, tradução nossa.)

O fato de que quando alguém está alienado e protesta contra essa alienação, o protesto toma uma forma corporal: é o braço que se levanta, o corpo que se desdobra, a boca que se abre, entre palavras e cantos, tudo isso é corporal. O corpo humano é o que possuímos de

<sup>35</sup> (...) los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales (Didi-Huberman, 2018 a, p.30).

mais antigo, o corpo é mais antigo que um fóssil, que uma obra de arte grega, o corpo humano é muito antigo, é nossa antiguidade. (Didi-Huberman, 2017b, s/p. Tradução nossa)<sup>36</sup>.

Ambas as imagens, de “Caperucita Roja” e *Ophelia*, conduzem-nos a evocar reminiscências de *Psiquê* (figura 44), narrativa reencenada pela artista plástica Ângela Lago (1945-2017)<sup>37</sup>. Rodeada pelo verde da natureza, repousa, no lago, a sombra de uma silhueta de um corpo feminino, tal como o espectro de uma ninfa encarnada na personagem. Na região do coração, pousa uma borboleta que, junto à luz da lua, confere vida e movimento à cena

Figura 44 - Imagem do livro *Psiquê*, de Ângela Lago.



Fonte: Lago, Ângela. *Psiquê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Revela-se o apolíneo na plasticidade das imagens, na beleza da tela e da luz; mas profundamente dionisíaco no manifesto dos movimentos das flores que, em um passo de dança, como em “Caperucita Roja,” quase transpassam a página; mistos de paixão e entrega.

<sup>36</sup> El hecho de que cuando uno está alienado y protesta contra esa alienación, la protesta toma una forma corporal: es el brazo que se levanta, el cuerpo que se despliega, la boca que se abre, entre las palabras y cantos, todo eso es corporal. El cuerpo humano es lo más antiguo que poseemos, el cuerpo humano es más antiguo que un fóssil, que una obra de arte griega, el cuerpo humano es muy antiguo, es nuestra antigüedad. (Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>).

<sup>37</sup> A obra *Psiquê* (2010) de Ângela Lago é uma releitura da narrativa mitológica, Eros e Psiquê, extraída do romance *Metamorfoses* (ou *Asno de Ouro*), de Lúcio Apuleio (125-170 d.C.), mencionada, nesta tese, em “Sobre Mitos e Contos de Fadas”.

Warburg, em suas investigações, aponta para o caráter dionisíaco que move as forças humanas, garantindo a intensificação de gestos. Essa dualidade ressalta o aspecto trágico da vida, introduzindo um corte no tecido da existência, uma dinamicidade, tanto criadora como destrutiva, um eterno vir-a-ser, “as polaridades conflitantes do apolíneo e do dionisíaco, os movimentos patéticos vindos de nossa própria imemorialidade.” (Didi-Huberman, 2013a, p.135)

Pousar o olhar sobre a imagem de “Caperucita Roja” já nos incita a um paradoxo. Estar no ventre do lobo, sozinha, na escuridão, em um primeiro momento, poderia ser o início de um forte temor. Mas sua serenidade expressiva contrapõe-se a isso. Parece desejar estar ali. Para esse pensamento, Giorgio Agamben nos acena:

condenadas assim a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas têm uma existência paralela na terra. Criadas não à imagem de Deus, mas à imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, ou de imago (imagem) e, como tais, perpetuamente acompanham e desejam -e são, por sua vez, por eles desejadas – aquilo do que são imagem. Somente no encontro com o homem, imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas. (Agamben, 2012, p.53).

Por outro lado, Boccaccio desloca a ninfa como figura central da prosa e da poesia amorosa, constituindo-se como um objeto de amor na literatura, representando “nos poetas do amor, o ponto no qual a imagem ou o fantasma se comunica com o intelecto possível, (...) é um conceito-limite não somente entre o amante e a amada, entre o sujeito e o objeto, mas também entre o indivíduo vivente e o único intelecto (ou pensamento ou linguagem).” (Ibid., p.56). A relação paradoxal menina-lobo é a mesma relação que se dá entre a ninfa e o homem, assim como também a própria existência nínfica é ambígua, já que precisa alternar seu passo de fixidez e saber quando deve voltar a se movimentar.

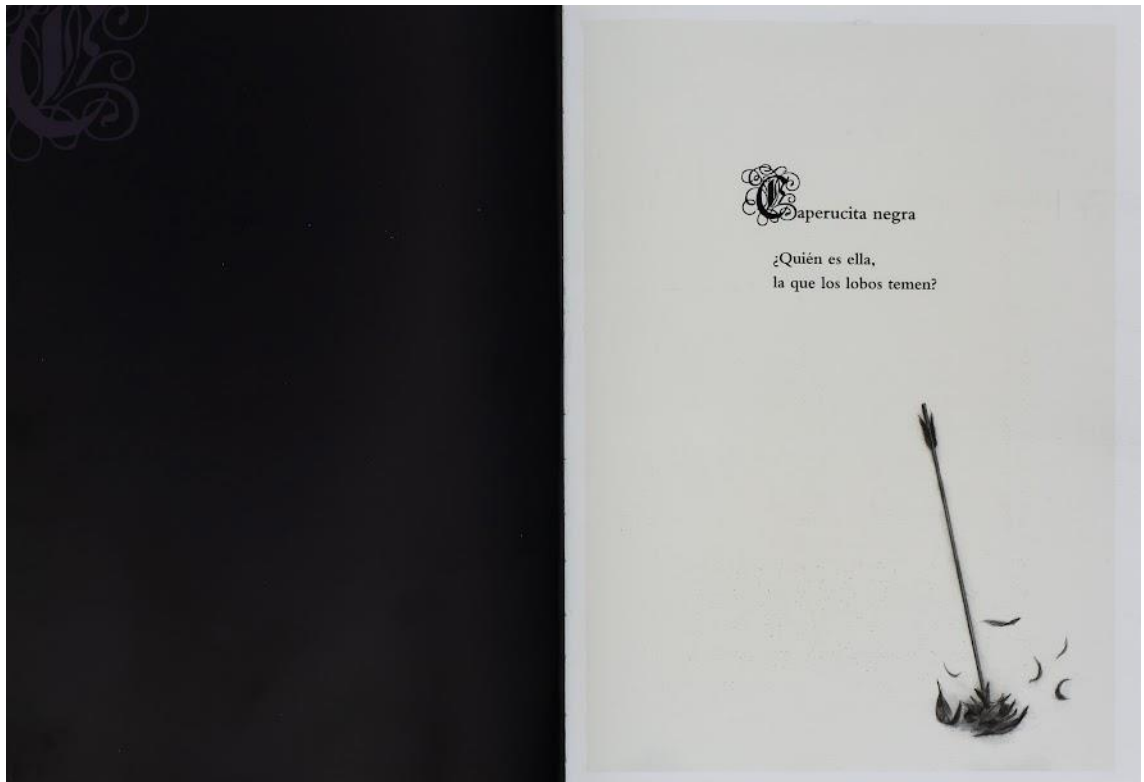
Dentro desse acervo espectral, repousam as essências das memórias, os traços, os gestos, os acenos que falam de deslocamentos, expressões, sentimentos apontando para as questões internas e externas que constituem a alma humana. Há muita sombra, luz, cor e movimento nesse percurso, reverberando em experiências que se repetem e se perpetuam em constante diálogo entre as nossas singularidades e o mundo ao nosso redor.

Não seria impróprio arriscarmos uma aproximação da imagem de *Caperucita Roja*, a que vimos nos referindo, com a tela de *O Nascimento de Vênus* (Figura 40),

de Sandro Botticelli, se pensarmos como esta nos coloca sob a potência visual do jogo rítmico, atribuído à ninfa que emerge da espuma envolvida com o esperma de Urano, sob o deslocamento da superfície e do fundo, do fluxo e refluxo, do aparecimento e desaparecimento. *Caperucita Roja*, por sua vez, repousa imersa em líquido do ventre do lobo, com agitação e calor potencialmente visíveis. Duas histórias distantes e distintas, análogas em gestos, movimentos, líquidos, embora diferentes na essência, imbricam-se em possíveis sentidos, sobretudo numa relação entre vida, morte e renascimento.

A ninfa é um *Nachleben*, “esse termo do pós-viver: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência”. (Didi-Huberman, 2013a, p.29). Portanto, como ser de sobrevivência, a ninfa terá um percurso de profundas tensões, assumindo por entre tantas experiências o *Pathosformel* de que fala Warburg. No entanto, vale lembrar: “o desvelamento das “fórmulas de páthos” não é evidente. (...). As fontes (...) da *Pathosformel* são numerosas.” (Ibid., p.177).

Figura 45 - “Caperucita Negra” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Martín Vida, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a.



O devir, afirma Nietzsche, não deve ser pensado como uma linha dotada de sentido e de continuidade, nem como uma superfície, tampouco como um objeto isolável e fixo. (...). Um ser em devir não pode refletir-se como imagem fixa e duradoura, como imagem de um isso. Precisa, pois, do movimento, da metamorfose: fluxos refluentes, protensões sobreviventes, retornos intempestivos. (Didi-Huberman, 2013a, p.137).

Em uma nova leitura, Martín Vidal surpreende com outra Caperucita, a Negra; o irromper do dionisíaco em uma coreografia que nos lembra as guerreiras nórdicas, as valquírias que escolhiam os vencedores nos campos de batalha. “Quem é ela, a que os lobos temem? (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa)<sup>38</sup>. Uma “(...) estranheza que adquire, aqui, o poder de intensificar um gesto presente, destinando-o ao tempo fantasmático das sobrevivências.” (Didi-Huberman, 2013a, p.216). Se, na narrativa clássica,<sup>39</sup> o lobo era o ser temido, aqui a situação se inverte. A primeira página é toda da cor preta. Abaixo do verbal, o que nos chama a atenção é uma lança arremessada sobre folhas. O arremesso provoca um movimento, as folhas levantam-se pelo ar. Há um forte indício de que não haverá leveza no que se segue. (Figura 45).

A virada de página concede, ao leitor, uma cena provocante (figura 46) – surpresa e admiração tornam-se inevitáveis. A imagem “sem desvio traz a marca da perturbação.” (Didi-Huberman, 2013b, p.9), e revela-se uma nova história. Ou seria uma continuação daquela já conhecida? A primeira mirada encontra uma tela predominantemente escura, com nuances de verde, ao fundo. Uma jovem garota parece atravessar apressadamente a página dupla. Não vemos os seus pés, poderíamos até inferir que a personagem está sobre algum animal. O que está aparente é apenas o seu perfil direito. Seu olhar é firme e está voltado para baixo, lábios avermelhados, olhos verdes, nariz arrebitado. Uma expressão de seriedade e reflexão. Ela veste um capuz negro que, na verdade, é a cabeça de um lobo, também de olhos verdes. Como se, da boca do animal, saísse a cabeça da jovem: uma nova simbiose entre a menina e o lobo. O que teria acontecido ali? O queixo e parte lateral do rosto da menina estão envolvidos por uma espécie de rede, como uma cota de malha medieval, aquelas que protegiam os cavaleiros durante as suas batalhas. Duas lanças aparecem distribuídas entre as duas páginas; sua mão direita as segura firmemente. Um movimento forte abarca a cena, percebido pelos fios que saem do

<sup>38</sup> ¿Quién es ella, la que los lobos temen? (Martín Vidal, 2016 a).

<sup>39</sup> Os contos clássicos, em suas versões conhecidos, foram apresentados na parte desta tese intitulada “Sobre Mitos e Contos de Fadas”.

capuz/cabeça do lobo, que se misturam a folhagens verdes e à cota de malha preta, enquanto ela avança a seu destino. O vento produzido faz a tela estremecer. Há muita inquietação na cena, uma tensão na alma.

Mortal e imortal, adormecida e dançante, possuída e possuidora, secreta e aberta, casta e provocante, violada e ninfômana, prestativa e fatal, protetora de heróis e raptora de homens, ser da meiguice e ser da obsessão, a Ninfa realmente cumpre a função estrutural de um operador de conversão entre valores antitéticos, que ela “polariza” e “despolariza” alternadamente, conforme a singularidade de cada encarnação. (Didi-Huberman, 2013a, p.302-303).

Figura 46 - “Caperucita Negra”, do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vida, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a.

E, assim, continua a manifestar-se a ninfa. Agora uma guerreira? Uma heroína? “O heroísmo feminino define-se, não pela vitória pura simples numa guerra, (...) a heroína é regida e impulsionada pelo cuidado, pela generosidade, pelo respeito à vida, à dignidade e à justiça.” (Valenzuela, 2022, p.34). Quais seriam os motivos para a sublevação dessa ninfa? Talvez tal gesto parta da “hipótese de que é a força das

nossas memórias quando estes se incendeiam com a força dos desejos quando estes se inflamam.<sup>40</sup>” (Didi-Huberman, 2018 a, p.172, tradução nossa).

A ninfa, em outra roupagem, em novo cenário, acolhendo as fórmulas de pathos que acumula de tantas vivências. “Debate, desejo, combate: tudo se mistura na Pathosformel. Tudo age em conjunto, tudo se intercambia e tudo se enfrenta.” (Didi-Huberman, 2013a, p.213). Percebe-se, na arte de Martín Vidal, o gesto do levantar-se, o salto, o voo repleto de forças, que movimentava o corpo e as entranhas, manifestando o desejo da liberdade. A que impulsos Caperucita Negra obedeceu para chegar até esse estado na cena? Seria uma ninfa em pleno estado de fúria?

“Caperucita Negra” remete-nos à *Mênade Dançante* (figura 47), em pleno êxtase dionisíaco. Tal imagem está na prancha 6, do Atlas Mnemosyne (figura 48), intitulada *O Arrebatamento Sacrificial - As fórmulas gestuais que expressam os aspectos opostos do sacrifício*. (La Rivista Engramma, 2012). A Mênade, com seus trajés esvoaçantes e curvas, uma figura dionisíaca com uma faca nas mãos, está em êxtase, acabou de fazer um sacrifício animal; Caperucita Negra, com uma lança na mão, veste a cabeça do lobo, o que também poderia ser um indício de um sacrifício. A Mênade ainda parece deliciar-se com sua ação. “Caperucita Negra” avança em seus passos nínficos.

---

<sup>40</sup> (...) partiendo de la hipótesis de que es la fuerza de nuestras memorias cuando estas prenden con la fuerza de los deseos cuando estos se inflaman. (Didi-Huberman, 2018 a, p.172).

Figura 47 - Mênade Dançante – Prancha 6 do Atlas Mnemosyne.



Fonte: Mênade dançante, baixo-relevo neo-ático de um original de Kallimachos do final do século V. AC, relevo em mármore, época augusta (27 AC-14AD), Roma, Museo dei Conservatori. [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1006](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1006) Acesso em 10 set. 2023.

Figura 48 - Mnemosyne Atlas – prancha 6 - O Arrebatamento Sacrificial - As fórmulas gestuais que expressam os aspectos opostos do sacrifício.

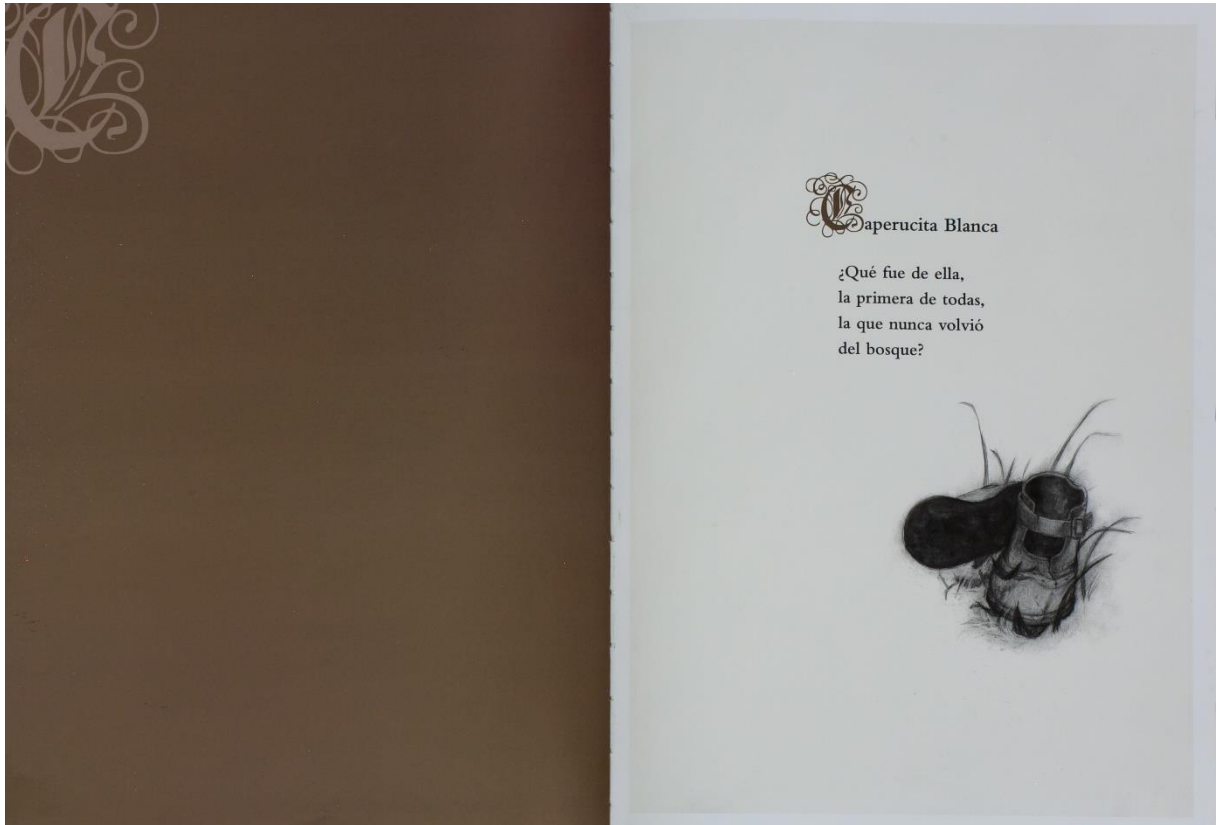


Fonte: Mnemosyne Atlas – prancha 6. Disponível em [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1006](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1006) Acesso em 10 set. 2023.

A ninfa, ser de sobrevivência, resiste aos tempos, espaços e sempre renasce, renovada, mais experiente e pronta para experimentar novas vidas. Tal qual as mênades dançantes dos vasos, sarcófagos da antiguidade pagã, essas criaturas

apresentam-se como dançarinas esculpidas nos fios condutores do tempo, encarnando personagens que contam as histórias humanas. Sua constante revisitação propaga mudanças, movimento, sobrevivência. A ninfa condensa um universo enigmático. Ela é labiríntica, move-se constantemente, protagonizando as experiências da humanidade.

Figura 49 - “Caperucita Blanca” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a.

“onde – ou mesmo quando – chegará a Ninfa ao seu destino, (...) até onde é ela capaz de se anichar, de se esconder, de se transformar.” (Didi-Huberman, 2016, p.39).

Como ser inquieto, a ninfa salta para outra história. Uma nova cápsula espectral, e somos surpreendidos pelo inusitado. O capuz vermelho, marca do conto clássico, agora é branco. Uma metamorfose na cor dos caminhos da narrativa. O verbal anuncia (figura 49): “Quem foi ela, a primeira de todas que nunca voltou do bosque?”<sup>41</sup> (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa). Seria ela a única que não teria conseguido retornar? Quantas outras mais não voltaram?

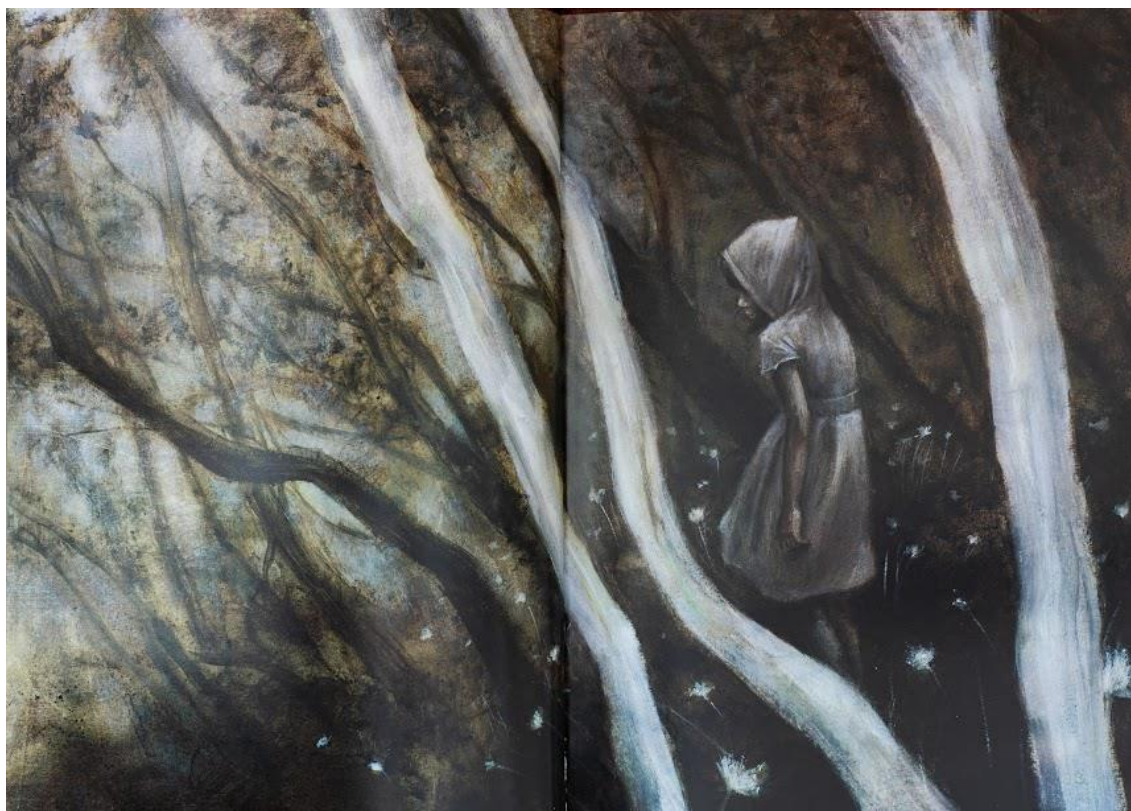
Na primeira página dupla, um lado marrom, com o arabesco que indica a letra capitular do título; no outro lado, abaixo do verbal, uma pista: um par de sapatos infantis, repousados entre folhas no chão; um dos pés está virado de lado. A imagem é cinza, como se os sapatos estivessem sujos. Talvez já anunciando um longo caminhar pela floresta.

Virando a página, uma imagem carregada de tensão; nosso olhar divide-se entre a luz e a sombra. A tela evoca um misto de pureza e estranhamento. (Figura 50). Uma floresta envolve a cena, troncos escuros ocupam todo o segundo plano da tela. Em um lado, escuridão; no outro, abre-se a luz. Em um primeiro plano, uma menina usando um vestido branco, com capuz da mesma cor, caminha sozinha. “O branco é a cor do vazio interior, da carência afetiva e da solidão.” (Farina, 2006, p.112). A garota está de costas, mas podemos ver um pouco do perfil de seu rosto, que se volta para o chão. Está emoldurada por troncos espessos, brancos e brilhantes, um chamado para o nosso olhar. Estaria se sentindo aprisionada, mesmo em seu caminhar? Do chão escuro, saem pequenas flores brilhantes e brancas, iluminando o caminho da personagem. Lembramos das flores brancas e provocativas de “Caperucita Roja”, que insinuavam o transpassar da página.

---

<sup>41</sup> ¿Qué fue de ella, la primera de todas, la que nunca volvió del bosque? (Martín Vidal, 2016 a)

Figura 50 – “Caperucita Blanca” (imagem), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vida, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a.

No movimento da tela, tudo se inclina para o lado esquerdo, o lado da luz. É para lá que a menina se desloca, rumo à claridade, um destino esfumado, dentre folhagens e galhos que se entrelaçam. As ramificações dobram-se na mesma direção, como se um vento extremamente forte tivesse o poder de fazê-los se curvar, indicando qual caminho seguir. Não há sinais visíveis do lobo nessa nova trama. Estaria perdida ou fugindo dele?

Pode até ser que ele ainda espere a jovem, enquanto, silenciosamente, ela percorre o bosque, lugar onde ele habita. Cabeça e ombros de Caperucita Blanca estão inclinados para baixo, em um estado de melancolia, de entrega. Talvez não esteja segura de seu caminho. Uma suave brisa movimenta o seu vestido e as pequenas flores ao seu redor. Não vemos os seus pés, eles estão imersos na escuridão do chão. Tudo se dobra em direção à luz, como se recebesse a indicação sobre qual caminho seguir. Para onde essa claridade estaria conduzindo a garota? “A luz é, assim, a grande intermediária entre a natureza e o homem.” (Farina, 2006, p.42). Uma ninfa que se desloca acompanhando o movimento da vida; seu passo é o



da sobrevivência, como diz Warburg (2015) e também do lamento e das emoções, como reflete Didi-Huberman (2019).

Ela está livre pela floresta, mas seu aprisionamento continua, talvez reflita o seu interior, as aflições internas da alma. O mesmo branco, que fecunda a espuma para dar vida a Vênus, aprisiona e se ramifica na verticalidade da página. Ela caminha para frente, mas parece haver uma outra camada, nessa narrativa, que lhe impede a total libertação. O que não saiu como ela queria? Tudo é, aparentemente, silêncio e solidão.

A ninfa warburguiana passa e sempre retorna, representando a *Nachleben* que atravessa cada história. Caperucita Blanca é mais uma ninfa da sobrevivência. Ela perpassa o conto, direcionando-se para outras narrativas, “uma figura sintomática, vinda não se sabe bem de onde (...). Sob que nome? Ela abre graciosamente as convenções simbólicas do espaço que atravessa, e modifica com uma espécie de inocência perversa.” (Didi-Huberman, 2022a, p.27).

Entender o caminhar dessa ninfa revela-se um desafio: “aérea, mas essencialmente encarnada; esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da Ninfa.” (Didi-Huberman, 2013a, p.220). Seu passo nos remete mais uma vez a *Psiquê*, obra de Ângela Lago (2010). Na imagem (figura 51), Psiquê caminha solitária pelo corredor do palácio, envolto pela natureza onde “seres invisíveis lhe serviram e tocaram música” (Lago, 2010, s/p). A mesma atmosfera de sombra e solidão envolvendo as personagens que, de forma paradoxal, são observadas e quase que conduzidas em seus passos.

Figura 51 – Imagem da obra *Psiquê*, de Ângela Lago.



Fonte: Lago, Ângela. *Psiquê*, 2010, Cosac Naif.

As “Caperucitas”, de Beatriz Martín Vidal, *Ophelia*, de John Everett Millais, e *Psiquê*, de Ângela Lago, assumem uma experiência introspectiva. Embora aparentemente sozinhas, há uma presença invisível, camuflada entre os “não-ditos” das narrativas; um paradoxo entre solidão e companhia. Caperucita Roja e Caperucita Negra amalgamam-se com o lobo. A primeira incorpora-se em sua essência, misturando-se ao seu sangue e entranhas. A segunda reveste-se dele, integrando-se à sua pele. “Caperucita Blanca”, por sua vez, avança em domínios - profundezas do bosque - onde ele faz morada. O encontro entre menina e lobo oscila entre amor, medo, sensualidade, conflito, marcando um jogo misterioso de presença e ausência, proximidade e distância, estar e não estar.

*Eros e Psiquê*, em inspiração para Fernando Pessoa (1888-1935), ressignificase ao transpor o limiar da narrativa mítica para o poema de mesmo nome (Anexo E):

Conta a lenda que dormia  
 Uma Princesa encantada  
 A quem só despertaria  
 Um Infante, que viria  
 De além do muro da estrada.  
 (...)  
 E, inda tonto do que houvera,  
 À cabeça, em maresia,  
 Ergue a mão, e encontra hera,  
 E vê que ele mesmo era  
 A Princesa que dormia.  
 (Pessoa, 1999, p.181)

O poeta inverte as posições, transformando o Infante em Princesa e a Princesa em Infante. Uma dualidade que aponta para uma fusão entre o masculino e o feminino, para os aspectos da alma e a existência, refletindo uma união alquímica em que o resultado da transmutação é a potência, não da obra, mas do que emerge da escritura, a potência-do-não, que se instala.

Figura 52. Psyché ranimée par le baiser de l'Amour (“Psiquê reanimada pelo beijo do amor”)<sup>42</sup>, escultura de Antônio Canova (1757-1822), exposta no Museu do Louvre, Paris.



Fonte: Psyché ranimée par le baiser de l'Amour. Disponível em <https://bitly.ws/322aK>  
Acesso em 10 set.2023.

Se, no mito original, Psiquê enfrenta uma série de tarefas para recuperar o amor de Eros; na versão de Fernando Pessoa, é o personagem masculino, o Infante, que se vê diante dos desafios, para alcançar “a princesa que dormia”. A escultura (Figura 52) captura o momento em que Eros, com um beijo, devolve a vida a Psiquê,

<sup>42</sup> Psyché ranimée par le baiser de l'Amour

lançada em um sonho eterno e encantado. Nesse encontro, Infante e Princesa mesclam-se em um único ser – uma alegoria ao pathos da existência - o homem em busca do autoconhecimento.

Há um não-saber camuflado quando olhamos uma imagem. Intensifica-se o desejo de ultrapassar o visível, uma inquietação, o que Didi-Huberman denomina ‘sintoma’, “o tecido que se rasga, a ruptura do equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper.” (Ibid., p.213). Um sintoma pode ser entendido como a expressão que se manifesta quando a normalidade é interrompida pela imagem, indicando um confronto visual. Para Didi-Huberman, “as imagens sofrem de reminiscências (...) os poderes da imagem - poderes psíquicos e plásticos – trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma memória inconsciente.” (Didi-Huberman, 2013 a, p. 271).

“Caperucita Roja”, “Caperucita Negra” e “Caperucita Blanca”, em diálogo com *Ophelia* e *Psiquê*, são figuras sintomáticas, que surpreendem o nosso olhar à medida que suscitam reflexões sobre a complexidade das relações humanas e suas contradições, abordando temas como o medo e a liberdade, a vida e sua impermanência, e, simultaneamente, as oportunidades de renascimento. Na contemplação das imagens, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (Didi-Huberman, 2010, p.31), um vazio repleto de significados.

Das intrincadas camadas dessas narrativas, emergem as ninfas, personificando as personagens. Esses seres espectrais ora exploram as profundezas do ventre do lobo, ora transformam-se em guerreiras que se revestem da pele do animal, ora aventuram-se pelos sinuosos bosques, ou então encarnam uma princesa adormecida. Às vezes, assumem a forma de entidades aladas, como o deus Eros, da mitologia, manifestando-se como uma expressão da dualidade intrínseca à experiência humana. Assim é a ninfa, figura dos movimentos efêmeros, transversal e mítica. (Didi-Huberman, 2013 a).

Ainda no jogo dialético em que a ninfa encarna a protagonista da relação entre a menina e o lobo, vale trazer, como exemplo, outra figura a irromper das entranhas do animal. Trata-se de uma cena (figura 53) de *Caperuza*<sup>43</sup>- obra da mesma autora

---

<sup>43</sup> *Caperuza* é obra de Beatriz Martín Vidal, publicada em 2016, que também dialoga intertextualmente com a história de “Chapeuzinho Vermelho”.

Martin Vidal (2016b). Nesta, a jovem escapa do ventre do lobo, emergindo de um líquido que possivelmente fecunda, nutre e que também violenta. Um gesto a representar uma “potência de rasgadura”; uma “escansão infernal”; “a insistência e o retorno do singular no regular.” (Agamben, 2013b); análogo a um jogo metamórfico infindável em que a ninfa, em seu estado dionisíaco, tem exacerbado o seu poder de representação e encarnação.

Sobre a parte de cima do corpo informe, algo chama a atenção - um vermelho começa a brotar, surgem ramificações. De capuz vermelho, a cabeça da menina aparece e, na sequência, seu corpo inteiro - nascimento que se concretiza em um salto de libertação - performatizando um balé ou possível pouso. Braços abertos simulam o bater das asas de um pássaro, em pleno êxtase dionisíaco. Já não é mais a mesma criança, sua expressão e olhar estão transfigurados. O feminino desabrocha? (Cunha; Ruiz, 2022).

Figura 53 – Imagem da obra *Caperuza*, de Beatriz Martín Vidal (2016b)

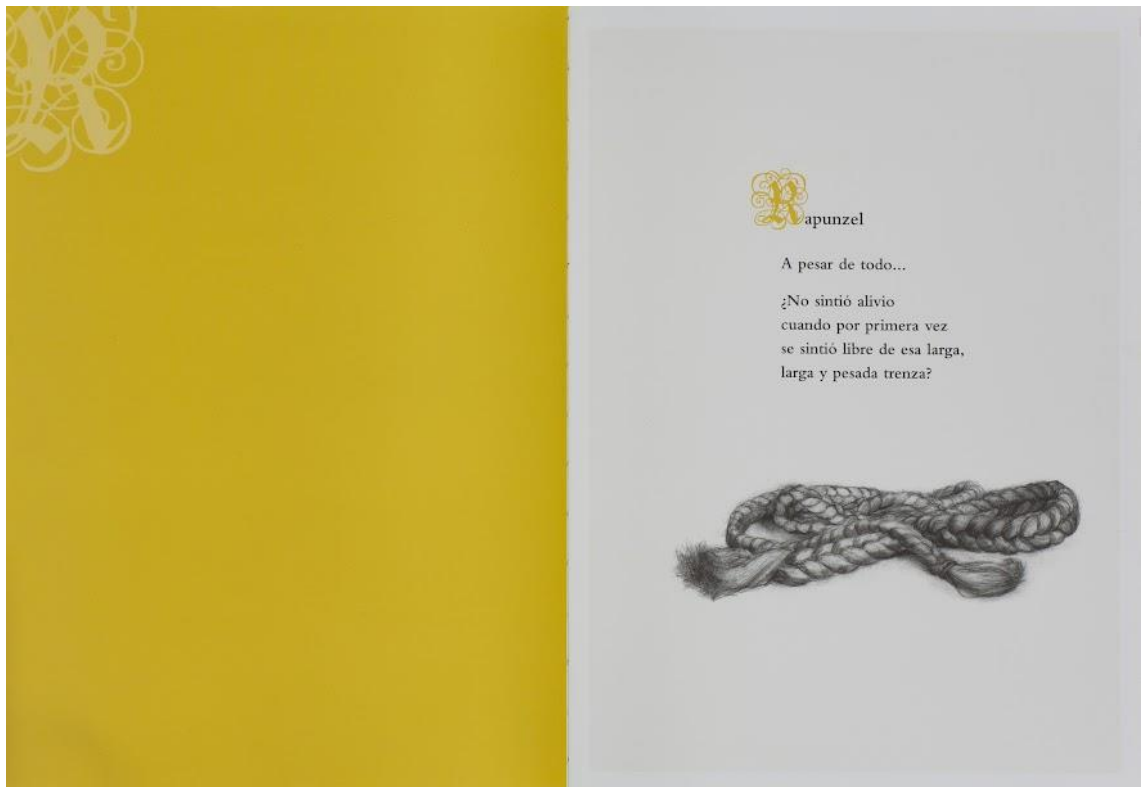


Fonte: Martín Vidal, Beatriz, *Caperuza*, Thule Ediciones, 2016 b.

Tal êxtase provém de um mergulho no turbilhão da existência; um movimento espiralado onde se concentra o fluxo do ser, onde tudo se origina. Assim como uma gota de água que forma um redemoinho, mas ainda continua ligada à totalidade em que está imersa, a origem dos fenômenos é contemporânea ao seu devir, formando um vórtice que não representa algo separado no tempo, pois está “presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência.” (Agamben, 2018, p.86). Desde o primeiro fragmento, o turbilhão continua a redemoinhar cada sopro de nossas vidas, “até atingir o ponto de pressão negativa infinita e desaparecer.” (Ibid., p.86). E “mesmo a gota, caindo de novo na água, também produz um vórtice, faz-se turbilhão e voluta.” (Ibid., p.87). Assim se perpetuam as histórias, que emergem dessa dança intensa, em que tudo se torna de novo vida. A origem é contemporânea ao fluir da história, moldando o agora. Dessa forma, distância e proximidade entrecruzam-se e ressoam na contemporaneidade. É na travessia dos tempos que tudo se origina e se renova, instaurando o movimento dialético que impulsiona a essência das imagens:

longe da fonte, bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir (...) a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (...) e, por outro, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela restitui, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de novidade sempre inacabada, sempre aberta (...) E nesse conjunto de imagens em via de nascer, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra. (Didi-Huberman, 2010, p. 171).

Figura 54 – “Rapunzel” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal; Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones, 2016 a

A Ninfa torna-se uma citação crítica, torna-se o aparecimento de algo como um contra-motivo, algo como um inconsciente da representação e da história: em suma, um sintoma ou um fóssil fugaz que atravessa o espaço figurativo como um acidente ou um fantasma não resgatado. (Didi-Huberman, 2022 a, p.30)

Na figura 54, rastros de uma conhecida narrativa trazem novos ecos. Nessa perspectiva, a ninfa retoma a trajetória, num eterno recomeço, que se inicia não se sabe onde, e não se vislumbra o fim. E o faz de forma incansável. Uma página lisa, em amarelo intenso, carregando de cor a letra capitular que apresenta o título da história: “Rapunzel”. Nesse retomar do conto clássico, Martín Vidal providencia uma voz narrativa que faz uma provocação ao leitor; se bem entendemos, trata-se de uma remitência ao conhecimento que se tem da história anterior. De forma metonímica, a trança, no chão, retoma o conto que se condensa na pergunta: “Apesar de tudo, não se sentiu aliviada quando, pela primeira vez, se viu livre dessa longa, longa e pesada

trança?"<sup>44</sup> (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa). Uma fratura abre-se entre os fios que rememoram a trama. “Apesar de tudo” remete a um ocorrido no passado? Seriam lembranças do conto clássico? O ocorrido e o agora; o lampejo e a constelação, uma conexão em que, da memória, irrompe um campo misterioso e tenso: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (Benjamin, 1994, p.224).

Em outra imagem (figura 55), tem-se, na reminiscência, a intempestividade de um desejo de sobrevida da ninfa. Retomando André Jolles: “Onde já a vi? Desde o início, tive a sensação de que uma familiaridade nos unia (...).” (Warburg, 2018, p.69). Walter Benjamin, com o conceito de imagem dialética - comentado, neste texto, no capítulo anterior -, nos auxilia a entender o estado de tensão que se instaura diante dessa cena, uma colisão de forças contraditórias. Conforme o filósofo, o que interessa é o momento em que se dá no encontro do antes e do agora. Para ele, a imagem é dialética na imobilidade, “é a fixação vertical, momentânea e fugaz de superposição entre o agora e o ocorrido”. (Ibid., 108)

---

<sup>44</sup> A pesar de todo... ¿No sintió alivio cuando por primera vez se sintió libre de esa larga, larga y pesada trenza? (Martín Vidal, 2016 a).



Figura 55 - “Rapunzel” (imagem), do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal; Beatriz. Enigmas, Barcelona: Thule Ediciones, 2016 a

O poeta Octávio Paz aproxima-se da ideia de imobilidade dentro do conceito de imagem dialética, ao afirmar que “cada imagem (...) contém muitos significados ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (Paz, 1982, p.119) e, ainda, “os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa.” (Ibid., p.29). Giorgio Agamben também faz associações à mesma ideia ao comentar que “é importante (...) que essas imagens se definam por meio de um movimento dialético que é colhido no ato da sua paralisação.” (Agamben, 2012, p.40). O conceito de imagem dialética alude ao instante do entorpecimento do tempo, quando as imagens ficam em estado de contemplação.

Conforme Agamben (2012), a vida das imagens consiste em uma pausa repleta de tensões, não se resumindo apenas à falta de movimento ou à sua retomada sequencial. “Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética. A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido”. (Agamben, 2012, p.41).

“Rapunzel” (figura 55) manifesta-se de maneira dialética ao reunir uma multiplicidade de significados, caracterizada por um processo de oscilação na

temporalidade e na memória. A contemplação da obra requer uma suspensão do olhar, criando, assim, uma tensão de sentidos, estranhamentos e (re)significados que vão se tornando evidentes. Para melhor compreensão, é fundamental a habilidade de conectar as pistas e realizar uma ressignificação dos sentidos envolvidos.

A imagem (figura 55), ao mesmo tempo, ilustração e composição de uma narrativa, constitui uma tradução intersemiótica<sup>45</sup> da história clássica homônima. Nota-se, na figura, uma postura melancólica, a anunciar um pensamento contemplativo e tenso, remete-nos para um vazio existencial ou uma pausa. O que seria? Que sentimento estaria inscrito nessa experiência reflexiva? A imagem, na página dupla, nos provoca, “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha.” (Didi-Huberman, 2010, p.29). A jovem, em primeiro plano, toma grande parte das duas páginas. O seu cabelo louro, curto, despenteado, parece movimentar-se com uma suave brisa que lhe toca os fios, e nos confronta a memória que guarda uma outra história. O corte moderno, em camadas, dá mais leveza à figura feminina, deixando à mostra o pescoço e parte das costas, o que garante um ar de sensualidade à cena.

A personagem feminina, solitária, parece imersa em profunda reflexão. Sentada, com os dedos apoiados no rosto, olhar perdido, para baixo. A face pensativa desse ser remete-nos a um movimento em suspensão – como se algo se estacasse e ela precisasse revolver um passado.

Não é difícil traçarmos uma analogia ao ‘pathos do melancólico’, inscrito na prancha 58, do Atlas Mnemosyne (figura 56): *Melancolia I*, uma gravura, de 1514, do pintor renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528):

Profundamente mergulhada em si, a Melancolia, que tem asas, está sentada, a mão esquerda apoiando a cabeça, um compasso na direita; a seu redor, aparelhos e símbolos técnicos e matemáticos; diante dela, uma esfera. (...) Estaria ela pensando em um remédio contra a desgraça anunciada pelo cometa ao fundo, visto acima das águas? Ou o medo do dilúvio já se fazia sentir? (Warburg, 2005, p. 174).

---

<sup>45</sup> Conceito abordado na Introdução desta tese.

Figura 56 - Imagem da prancha 58, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg - *Melancholia I*, de Albrecht Dürer.



Fonte: Albrecht Dürer, *Melancholia I* (Gravura em cobre de Dürer (24,1x18,5 cm.), 1514. Disponível em <https://bitly.ws/XUz9> Acesso em 15 set. 2023.

Sob a ótica de Aby Warburg, é possível contemplar a obra *Melancholia I*, de Albrecht Dürer, como uma representação da reflexão e do pensamento, revelando não apenas a manifestação de forças sombrias, mas também a encarnação de um impulso introspectivo e contemplativo. A gestualidade do corpo anuncia o estado reflexivo; uma camuflagem de mistérios de um sentimento personificado, que viria a se corporificar na imagem repleta de sentidos, exemplo das ninfas, como se depreende das obras de Martín Vidal e Dürer:

Na gravura, a melancolia é representada como uma mulher de asas (ou um anjo), potencialmente capaz de grandes voos intelectuais. Mas a Melancolia não está voando, está sentada, imóvel na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos. A cabeça lhe pesa, cheia de mórbidas fantasias. Às voltas com seus demônios internos, a Melancolia permanece imóvel, como se lhe faltasse ânimo para movimentar-se. (Barbosa, 2012, p.11).

Na arte de Martín Vidal (Figura 55), borboletas azuis circundam a cabeça da jovem, talvez indicando os processos metamórficos que já estão em curso dentro desse estado de reflexão, semelhante ao gesto representado em *Melancolia I* (figura 56). Em “Rapunzel”, o movimento das borboletas, o cabelo desalinhado, o olhar reflexivo para baixo, como se retomasse outras memórias, outros tempos, fixando momentos e gestos que migram, combinam, se assemelham, se contradizem – construindo ‘fórmulas de páthos.’ (Warburg, 2015).

Na imagem, a personagem está emoldurada entre duas estruturas com pedestal triplo, como se fossem o que restou de alguma armação de porta ou janela, agora sem vidros. Um outro tipo de prisão? Estaria nos escombros de alguma edificação? Se, em nosso repertório, que abriga o conto clássico, visualizávamos a jovem dentro da torre, de forma externa, em Martín Vidal, somos convidados a entrar dentro da edificação e, de lá, captar novas nuances da narrativa. Logo à frente, estão as tranças cortadas, enroscadas na armação, serpenteadas pelo chão, como uma “fascinante e temível serpente em movimento.” (Didi-Huberman, 2013, p.243).

A concepção da torre, retomada da versão clássica, estabelece uma relação intertextual com a obra intitulada *Ismália*<sup>46</sup>, de Odilon Moraes, uma releitura do poema, de mesmo nome (Anexo E), do poeta simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Em Moraes, a edificação é abordada de maneira distinta em relação à proposta apresentada por Martín Vidal (figura 17). Nessa obra, o leitor é convidado a observar a torre de forma externa, enquanto ele mesmo participa do processo de sua construção por meio da materialidade do livro, que convida a seu manuseio. Esse envolvimento do leitor manifesta-se por meio de movimentos graduais, nos quais a torre e a sequência da narrativa são progressivamente reveladas.

---

<sup>46</sup> Obra comentada, nesta tese, em “Breve história do livro ilustrado: imagens conversam com palavras”.

Retomando a imagem de “Rapunzel” (figura 55), o vestido da jovem, de cor clara, recebe mínimos raios de luz, misturando-se à sombra que invade o lugar. Uma veste de alças finas, colada ao corpo, na parte de cima; solto, na parte de baixo, esparramando-se, junto com as folhas, pelo chão, em movimentos ondulados, tal qual Didi-Huberman descreve o movimento na figura da ninfa: “De um lado, o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente/ comovente – da massa corporal.” (Ibid., p.220).

Há um jogo com cores predominantemente quentes; uma alternância de luz e sombra, distância e proximidade, conferindo mais profundidade à obra, dando mais vivacidade à tela. No fundo da imagem, do lado esquerdo, os tons laranja e amarelo misturam-se, apresentando leves nuances de vermelho, lembrando o fogo. No outro lado, o amarelo predomina, abrindo-se em uma luz que atinge a trança serpenteada e também aquece as costas da jovem. O rosto feminino - em perfil - não recebe a luz, está na sombra, não há clareza para seus pensamentos. Percebemos essa figura feminina imersa em um cenário impregnado pela natureza. Seriam chamadas ao fundo? Talvez as mesmas que acompanham a ninfa na trilha das histórias humanas.

A mistura gradual de cores, o ambiente, em segundo plano, nebuloso e esfumaçado, o dançar das borboletas garantem a sensação de movimento na tela. Mas a moça está imóvel, pensativa. Por onde andariam os seus pensamentos? Quais pistas camufladas, nos fios que abrigam sua trajetória, também poderiam nos falar do estado melancólico ou de uma atitude mais reflexiva? Nesse fio que conta a clássica história de “Rapunzel”, habitam torres, tranças, magias, dores, encantamentos. Estariam aí outros índices velados alimentando o pathos da melancolia? A ninfa não cessa a sua caminhada, ela é um ser sobrevivente, uma *Nachleben*, como diria Aby Warburg, “vida póstuma (...) como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores.” (Warburg, 2015, p.6). Encarnada, a Ninfa “torna-se ela mesma um debate, uma luta íntima de si para consigo, um nó de conflito e desejo impossível de desatar, uma antítese transformada em marca”. (Didi-Huberman, 2013, p.226).

Um limiar separa os dois espaços – interior e exterior – que envolvem a cena. Dentro, está a jovem; fora, uma névoa em que amarelo e vermelho unem-se evocando o fogo, a luz, o sol. As estruturas em forma de tripé são as guardiãs da passagem; representam o limiar, como portais a serem ultrapassados, sem pressa, sem a

marcação do tempo. Para Walter Benjamin, “o limiar é uma zona, mudança, transição, fluxo.” (Benjamin, 2009, p.522). Conforme a professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, o limiar, pertencente à esfera das metáforas espaciais, relaciona-se ao domínio do movimento, da superação, das passagens e das transições; anuncia um momento intermediário, indeterminado, não separa territórios, permitindo a transição entre eles; “pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível (...)” (Gagnebin, 2014, p.36), diferente da ideia de *fronteira* “que não pode ser transposta impunemente (...). Sua transposição sem acordo prévio (...) significa uma transgressão.” (Ibid., p. 35).

Conforme Didi-Huberman (2013), “a ninfa dança por reminiscências”, o que anuncia os ecos que reverberam pelas múltiplas linguagens enredadas em tramas, em coreografias que se manifestam e se transmutam em verbal e visual. O caminhar da ninfa provoca inquietações, emoções e tensões trazidas pelas sobrevivências do passado e desejos e expectativas pelo futuro. São os movimentos que atravessam os tempos, a Pathosformel garantindo a sobrevivência de todos os passos.

Figura 57 - “La Bella Durmiente” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Martín Vidal; Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones, 2016 a

(...) foi nas paredes dos antigos sarcófagos que os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar a nós, até nos emocionarem e transformarem a nossa visão no presente. (Didi-Huberman, 2013, p.175).

Em mais um virar de páginas, a nova prancha traz “La Bella Durmiente”. Ecos do título revolvem nossos acervos e constituem um paradoxo entre a memória e a imagem (figura 58). A conhecida narrativa nos fala da jovem que ficou adormecida por um período, uma fratura no tempo. O verbal, na primeira página dupla (figura 57), faz referência a uma época que envolve sonhos e mistérios: “O que sonhou? Conversou, alguma vez, com alguém, sobre tudo o que lhe ocorreu durante esses cem anos de vida secreta?”<sup>47</sup> (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa).

<sup>47</sup> ¿Qué sueño? ¿Le habló alguna vez a alguien de todo lo que ocurrió durante esos cien años de vida secreta? (Martín Vidal, 2016 a).

A escrita mescla-se à potência da imagem que enredará a narrativa, obrigando o leitor a refazer sua leitura, deslocando o olhar em busca de índices que lhe auxiliem na interpretação verbal e visual. “Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética.” (Agamben, 2012, p.41).

Figura 58 – “La Bella Durmiente” (imagem), do livro Enigmas, de Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Martín Vidal; Beatriz. Enigmas, Barcelona: Thule Ediciones, 2016 a

Na tela (figura 58), ao primeiro olhar, suscita-se um estranhamento, algo que intensifica o gesto e a cena. Estaria a moça morta? Entramos em um estado contemplativo, uma mistura de encantamento e mistério. Uma solidão abraça a personagem, evocando o silêncio necessário para a sensação de um leve balançar na cena. A página dupla divide-se em sombra e luz. De um lado, o predomínio do vermelho quente, “a cor da cólera, da mancha e da morte. (...) É ao mesmo tempo uma luz e um sopro. Brilha, aquece, alumia, como o sol.” (Farina, 2006, p.99), uma cor que se mistura à saia da personagem, um sobrepor de tons. Do outro lado, o predomínio do amarelo, que se mistura ao cabelo dourado da moça; a página recebe respingos do vermelho e forma tons alaranjados. O branco da blusa traz elementos



significativos à cena, “se para os ocidentais simboliza a vida e o bem, para os orientais é a morte, o fim, o nada”. (Farina, 2006, p.97).

A moça está em primeiro plano, centralizada na página dupla, e com o corpo dividido entre os dois lados. Parece pendurada em galhos vermelhos, ou talvez uma teia a entrelace, suspendendo-a no ar. Um movimento parece percorrer a cena, como se uma brisa soprasse agitando os cabelos e as vestes; nosso olhar perscruta o balançar dos galhos, o mover-se do cabelo. A jovem aparenta movimentar-se com a brisa. Como uma bailarina, sua mão esquerda toca o coração, o símbolo da vida, um gesto que, paradoxalmente, pode anunciar a finitude, a morte. Seu corpo balança entre duas colunas, sugerindo uma outra forma de prisão.

Semelhante a uma performance coreográfica, “La Bella Durmiente” efetua uma parada, uma interrupção, uma suspensão, o que o coreógrafo Domenico da Piacenza (1390-1470), chamou de ‘fantasmata’ (Agamben, 2012), um dos elementos da dança. Conforme Agamben, fantasmata é “uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente, na própria tensão interna, a medida e a memória de toda a série coreográfica.” (Ibid., p.24). A dança é, para Domenico da Piacenza, uma operação de memória, uma composição dos fantasmas, dentro de um tempo estabelecido e ordenado. Para ele, o foco do dançarino “não está no seu corpo em movimento, mas na imagem (...) como pausa não imóvel, mas carregada (...) de memória e de energia dinâmica”. (Ibid., 2012, p.25).

Giorgio Agamben aproxima o conceito de Pathosformel, a “fixidez espectral”, o “aspecto estereotipado e repetitivo do tema imaginário com o qual o artista, a cada vez, contendia para dar expressão à vida em movimento” (Ibid., p.28), do conceito de fantasmata, a “brusca parada, a energia do movimento e da memória.” (Ibid., p.27). No ‘dançar por fantasmata’, o que se destaca é a uma pausa carregada de tensão. Nesse sentido, o que se vê é a reação dialética na imagem, uma referência ao estudo de Walter Benjamin:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte [...] Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las. (Benjamin, 2009, p. 502).

Na imagem (figura 58), a personagem encontra-se em um estado de espera, um estado de vigília, uma fresta entre o passado e o presente, “as Pathosformel são feitas de tempo, são cristais de memória histórica.” (Agamben, 2012, p.29). Ao fundo, uma claridade: um amarelo intenso de sol ou de fogo? A mesma dúvida que paira quando olhamos para “Rapunzel” (figura 55). Entre a moça suspensa e a luz, uma grande estrutura de porta ou janela. Uma alusão à Art Nouveau<sup>48</sup>, destacando as formas da estrutura que parece ser de madeira. Há uma simbiose com a arquitetura e a natureza que se desenha ao fundo. A moça parece transpassar a estrutura, aparentemente sem vidros. Não há limites para o movimento que o enredar proporciona à cena; não há fronteiras para o balanço da personagem adormecida.

Uma dúvida paira no ar: estaria dormindo? Seus olhos estão fechados, sua cabeça pende para trás, sustentada pelos galhos ou teias. Teria passado os cem anos assim? Em que memória do tempo estariam registrados os seus pensamentos? Quais seriam as pistas que tratam dessa memória? Uma imagem de forte realismo, como uma fotografia marcando a temporalidade, o espaço, a morte e a vida. O tempo, em estado de espera. Há um entrelaçamento entre silêncio e solidão.

“Como pode uma imagem carregar-se de tempo?”, questiona Agamben (2012, p.23). O teólogo e filósofo Agostinho (354-430) – Santo Agostinho – reflete sobre a possibilidade de se medir o tempo, já que percebemos os seus intervalos, alguns mais longos, outros mais breves, “mas quem pode medir o tempo passado, que agora já não existe, ou o tempo futuro, que ainda não existe (..)?” (Agostinho, 2002, p.346). Ao nos conectarmos ao pensamento desse filósofo, podemos questionar: Qual tempo a imagem captura? A voz que se calou já não pertence ao presente, não foi moldada para o futuro, e as memórias que ela transporta do passado permanecem em silêncio, imobilizadas na cena que nos desafia a refletir.

---

<sup>48</sup> Estilo artístico que se desenvolve entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) na Europa e nos Estados Unidos, espalhando-se para o resto do mundo, e que interessa mais de perto às Artes Aplicadas: arquitetura, artes decorativas, design, artes gráficas, mobiliário e outras. (...). A fonte de inspiração primeira dos artistas é a natureza, as linhas sinuosas e assimétricas das flores e animais. O movimento da linha assume o primeiro plano dos trabalhos, ditando os contornos das formas e o sentido da construção. Os arabescos e as curvas, complementados pelos tons frios, invadem as ilustrações, o mundo da moda, as fachadas e os interiores (...). (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau>)

“La Bella Durmiente” (figura 58) revela-se como uma imagem-sintoma, como “um evento que une símbolos contraditórios, que montam um com o outro significações opostas, em suma, que põe em crise os regimes habituais de representação e símbolo”. (Didi-Huberman, 2008, p.10, tradução nossa)<sup>49</sup>. O sintoma emerge quando a imagem desafia as normas estabelecidas, instigando uma inquietação, uma experiência interior, uma provocação visual. Ele se configura como um enigma entrelaçado com estranhezas e desconforto, perseguindo o inalcançável. De forma similar à ninfa, a imagem-sintoma retorna incessantemente, carregando consigo energias e lampejos, perturbando as noções de tempo e intensificando os deslocamentos.

A interligação entre o texto verbal e o visual provoca associações que inserem a ninfa em contextos diversos, armazenados na memória. Uma imagem retirada do livro *Psiquê*, de Ângela Lago (2010) evoca conexões com “La Bella Durmiente”, de Martín Vidal (figura 59).

Figura 59 - Imagem do livro *Psiquê*, de Ângela Lago (2010)



Fonte: Lago, Ângela. *Psiquê*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>49</sup> Un événement qui recueille des symboles contradictoires, qui monte les uns avec les autres des significations opposées, bref, qui met en crise les régimes habituels de la représentation et du symbole (Didi-Huberman, 2008, p. 10).

“La Bella Durmiente” e *Psiquê* encenam o encontro dos tempos descontínuos, em que as figuras femininas são encarnadas pela ninfa adormecida, imersas em encantamentos e magias. “La Bella Durmiente”, em suspensão pelos cem anos; *Psiquê*, encantada por abrir a caixa “da beleza guardada no inferno (...) entorpecida, a princesa caiu em um sono profundo.” (Lago, 2010, s/p). Em ambas, a coreografia intensifica-se pela postura, pelos gestos, pelas cores, pelas sombras, pelo espectro de uma ninfa que adormece para, depois, retomar a sua jornada. As mãos marcam um passo, o momento da parada, e o espaço reflete o lugar onde essas figuras espectrais são as guardiãs da singularidade do tempo, dos segredos dos ventos e dos movimentos.

A materialidade do livro *Enigmas* nos possibilita inverter a imagem e motivarmos o olhar sob um novo cenário. A cena ganha outra iluminação, a força do ar faz-se visível, a figura feminina movimenta-se em outra direção.

Figura 60 - Imagem invertida (I) de “La Bella Durmiente”, livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal.



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a

A brisa que sopra o cabelo e a roupa da personagem é sentida sob outro ângulo (figura 60). Os olhos fechados parecem desfrutar do frescor do vento, que inunda o

ambiente e a faz balançar suspensa por galhos que a abraçam suavemente. A jovem parece voar ou dançar. As vestes erguidas impulsionam o voo. Sua mão de bailarina continua a tocar seu coração em uma coreografia. A ideia de solidão e finitude abre espaço para o desfrutar do toque de uma leve brisa. Não há desconforto na cena, ao contrário, a personagem parece deleitar-se com o movimento. Ao mesmo tempo, diante dessa imagem que conforta, nosso olhar é capturado pelos cabelos da jovem que, nesse sentido invertido, revela um formato diabólico e, somado à impressão de fogo ao fundo, confunde o olhar do leitor, como se dois movimentos contraditórios se enfrentassem em um só corpo. Uma bailarina sentindo a brisa do vento? Ou um “Anjo Caído”, condensando todo um repertório de sofrimento, espera e sacrifício?

Figura 61 - Imagem invertida (II), de “La Bella Durmiente”, livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a

Sob um novo jogo (figura 61), “a Ninfa corre, ou melhor, voa,” (Warburg, 2018, p.68). Ela aparenta estar em pé, seu vestido e cabelos recebem o sopro do vento; a personagem parece atravessar a cena e o tempo em passos rápidos, assim como a serva de Domenico Ghirlandaio, na obra *O Nascimento de São João Batista* (figura 37). Sua expressão é de prazer, a brisa sopra sua face, e sua mão de bailarina

continua a tocar o seu peito. As teias vermelhas abraçam o seu corpo e, para trás, fica a claridade do sol ou do fogo. Gestos “possuem notável capacidade de inversão e transmutação: inversões físicas que conservam o seu significado geral (...) ou ainda inversões de sentido, mas conservando a sua forma geral”. (Didi-Huberman, 2018, p.34, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Como reflete Didi-Huberman,

Para onde se dirigem (...) todas as ninfas (...)? Qual é, então, a finalidade dos seus passos dançantes? (...) Heroína impessoal da aura – essa lonjura do tempo que emociona o acontecimento dos nossos olhares, ela move-se constantemente entre o ar e a pedra, o eflúvio e a paralisia: fugitiva como um vento, mas pálida e tenaz como um fóssil. Heroína desmultiplicável da inquietante estranheza, ela presenteia-nos com semelhanças recuadas (...) onde todos os tempos, subitamente, se põem a dançar conjuntamente. E onde todas as encarnações possíveis se vêm misturar como num sonho.” (Didi-Huberman, 2016, p.39).

“La Bella Durmiente”, nas suas três representações (figuras 58, 60 e 61), constituem um exemplo de inversão energética, expressão que aparece no título da prancha 42, do Atlas Mnemosyne, *A Ménade sob a Cruz: Inversão energético-semântica da fórmula pathos do sofrimento: exaltação orgíaca como modelo de desespero pesaroso*<sup>51</sup>. (La Rivista di Engramma, 2012).

Tal inversão já aponta para a percepção de Aby Warburg sobre a presença, nas cenas cristãs, de motivos pagãos e dionisíacos, especificamente na gestualidade intensificada das Ninfas. Na prancha 42, destacamos a imagem do escultor italiano Bertoldo di Giovanni (1435/40-1491), (figura 62), intitulada *Crucificação* (1485-1490). Um recorte da mesma imagem pode ser encontrado, também, na prancha 25, sob a denominação *Maddalena, detalhe de uma crucificação*. (figura 62).

Na imagem da *Crucificação* (figura 62), nosso olhar volta-se para a intensa carga emotiva que se desenha na parte inferior da composição, onde nos concentramos nas gestualidades manifestas de dor. À direita da cruz, vemos a Virgem Maria em uma atitude de profundo pesar, com suas duas mãos unidas sustentando sua cabeça inclinada. Sua dor contida contrasta com a expressão angustiada das

<sup>50</sup> “Poseen una notable capacidad de inversión o de transmutación: inversiones físicas que conservan su significación general (...) o bien inversiones de sentido, pero conservando su forma general. (Didi-Huberman, 2018 a, p.34).

<sup>51</sup> La Menade sotto la Croce: Inversione energetico-semantica della formula di pathos della sofferenza: l'esaltazione orgiastica come modello per la disperazione luttuosa (La Rivista di Engramma, 2012).

outras mulheres presentes na representação. Destacamos a figura de Maria Madalena, ajoelhada e erguendo ambos os braços em direção a Cristo. Em uma de suas mãos, ela segura um punhado de cabelos arrancados, enquanto sua cabeça está inclinada para trás, direcionando seu olhar a Jesus. A diferença na expressão da dor entre a Virgem Maria e Maria Madalena é notável, com a primeira demonstrando uma "contrição devota", enquanto a última (e as outras santas mulheres) entregam-se a um pathos excessivo. Para Didi-Huberman:

Maria Madalena aparece não só fora de si, devastada pela dor, mas também indecente; enquanto arranca os cabelos, tanto sua postura como seus “acessórios em movimento” – os drapeados de seu vestido – permitem que se transpareça, com sua nudez, uma espécie de potente desordem báquica. (Didi-Huberman, 2019, p.173, tradução nossa).<sup>52</sup>

Para Aby Warburg, na imagem, a polaridade é manifestada; há uma associação de Maria Madalena com uma mênade, como a que aparece na Prancha 6, do *Atlas Mnemosyne* (figura 47), “uma mênade empunha um animal dilacerado: assim na obra de Bertoldo, Madalena, chorando sob a Cruz, aperta convulsivamente os cachos de cabelos que arrancou, num luto orgiástico.” (Warburg, p.126, 2018).

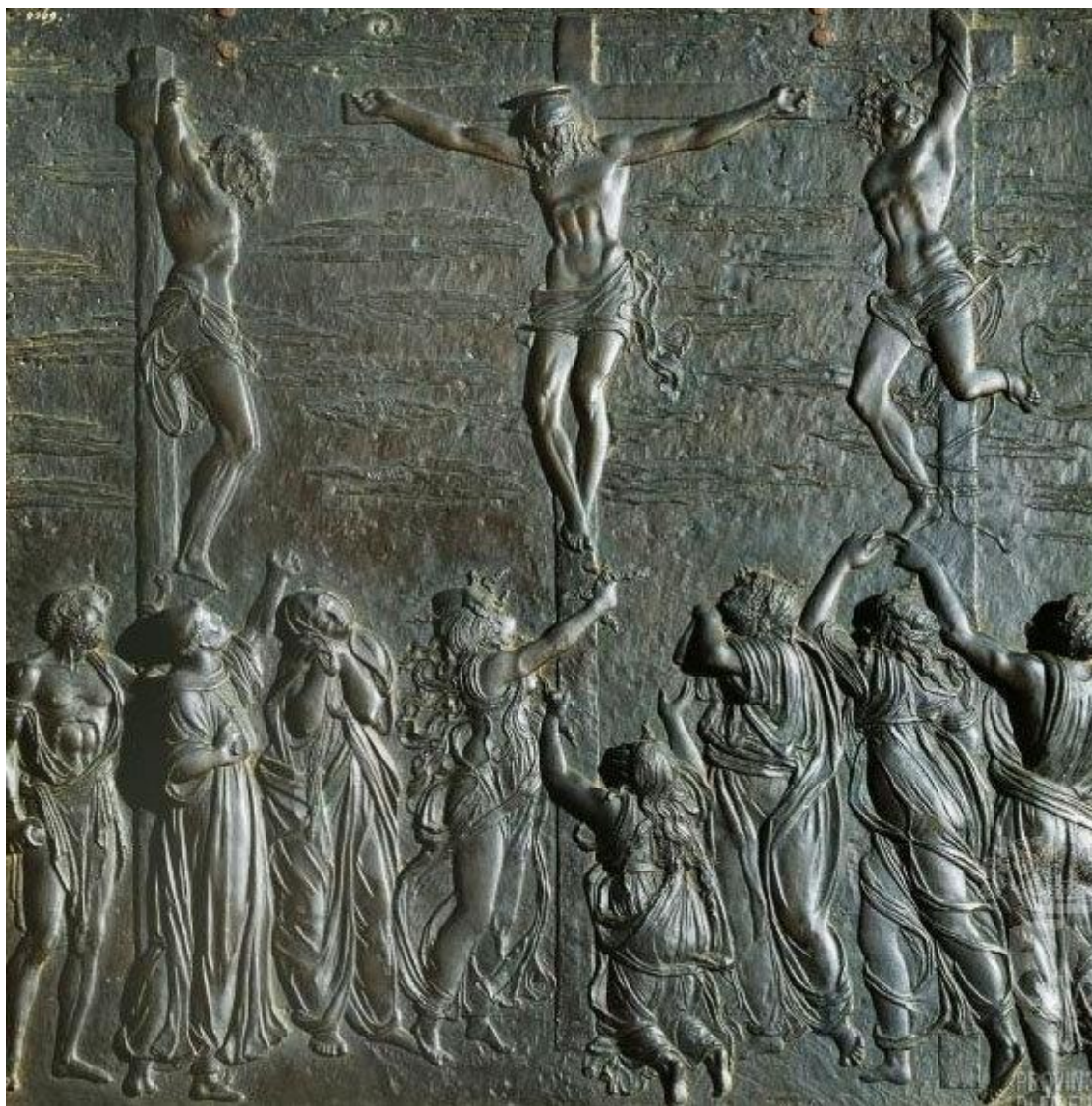
A expressão "mênade sob a cruz", que intitula a prancha 42, do *Atlas Mnemosyne*, desempenha uma associação importante com o conceito de “inversão energética”. Esse termo refere-se ao processo pelo qual gestos, aparentemente similares, podem adquirir significados opostos. Warburg considerou que alguns aspectos emocionais podem passar por transformações de significado ao serem transmitidos ao longo do tempo. Essa mudança envolve a modificação do sentido original chegando a resultados expressivos completamente opostos, culminando em uma espécie de “inversão de energia”. A presença da ninfa pagã, na obra *Crucificação*, de Bertoldo di Giovanni, ressoa como uma transformação de sofrimentos e apresenta-se como uma metamorfose de emoções pulsantes, uma manifestação dionisíaca dentro de um contexto tradicional e cristão.

---

<sup>52</sup> María Magdalena aparece no solo fuera de sí, arrasada de dolor, sino también indecente; mientras se arranca los cabellos, tanto su postura como sus accesorios en movimiento – los drapeados de su vestido – permiten que se transparente, con su desnudez, una especie de potente desarreglo báquico. (Didi-Huberman, 2019, p.173, Tradução nossa).



Figura 62 – *Crucificação* - Imagem do Atlas Mnemosyne, prancha 42



Fonte: Bertoldo di Giovanni, *Crucificação*, baixo-relevo de bronze, 1485-1490, Florença, Museu Nacional de Bargello Disponível em: [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1042](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1042) Acesso em 10 set.2023.

Figura 63 - *Maddalena, detalhe de uma crucificação* - Imagem do Atlas Mnemosyne, prancha 25 do Atlas Mnemosyne



Fonte: Bertoldo di Giovanni, *Maddalena, detalhe de uma crucificação*, baixo-relevo de bronze, cerca de 1400, Florença, Museu Nacional de Bargello. Disponível em: [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1025](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1025) Acesso em 10 set. 2023.

A imagem esculpida de Madalena retrata a antiga mênade combinando luto e desejo, entrelaçados em conflitos. Essa ambiguidade permite que a figura da dançarina pagã, em transe, coexista com a imagem da cristã, em prantos. Importante observar que, na iconografia tradicional, que retrata a crucificação de Jesus, a presença, tanto da Virgem Maria, quanto de Maria Madalena, é habitual, com ambas permanecendo ao lado da cruz durante aquele momento de profundo lamento. Assim, a designação da mênade, nas pranchas do Atlas Mnemosyne, como Madalena, destaca a percepção de Warburg em relação aos motivos pagãos que emergem em contextos cristãos, proporcionando conexões culturais e simbólicas.

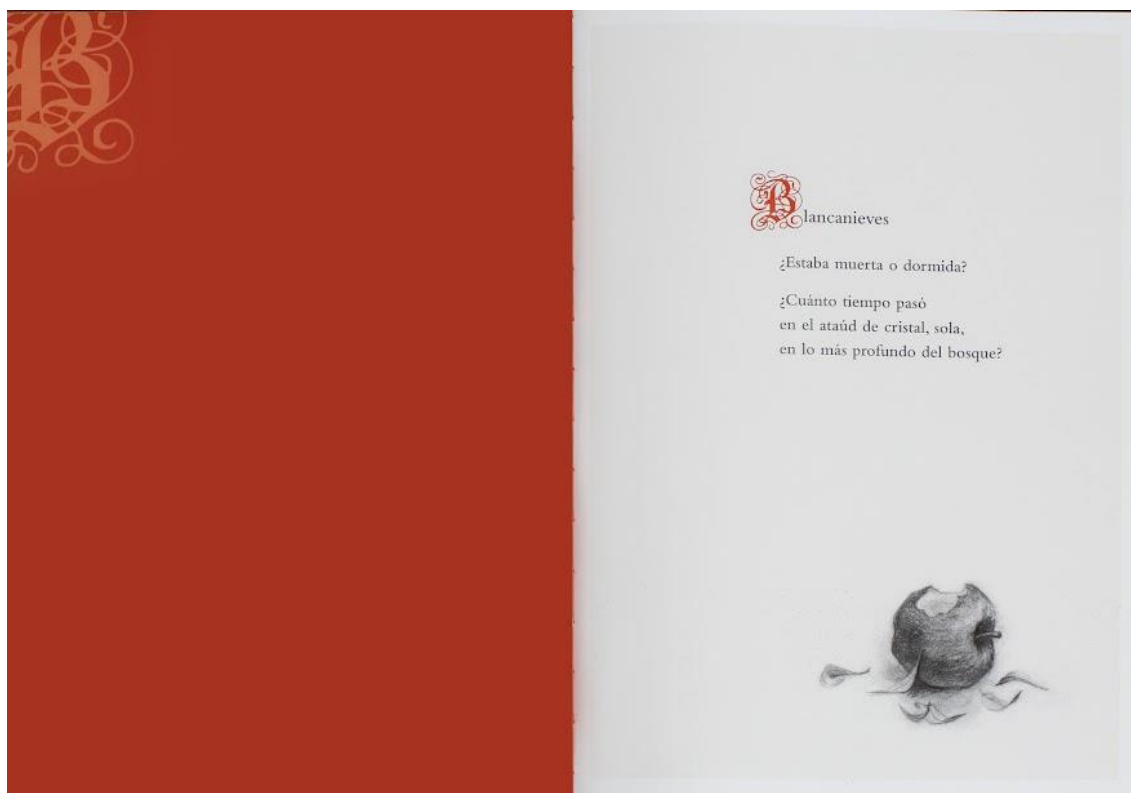
Madalena surge com gestos que representam momentos de luto e dor: a mão que arrancou os cabelos, a posição ajoelhada. Por outro lado, “provocante em sua roupa transparente, a Madalena de Bertoldo, essa Ninfa devota e renascentista, dança aos pés da nudez crística como uma amiga mênade dançarina.” (Didi-Huberman, 2013 a, p. 228). Nessa representação, Maria Madalena incorpora, portanto, a ideia da *Nachleben* do paganismo, ou seja, a continuidade e ressurgimento das tradições pagãs em um contexto cultural cristão. Nessa comunhão de prazer e dor, “eis a Ninfa no debate interno de seus próprios movimentos contrários. Frente à Paixão de Cristo (...), a paixão da ninfa (...) junta um sofrimento atroz da alma a uma alegria selvagem do corpo”. (Didi-Huberman, 2013 a, p.228).

Em “La Bella Durmiente”, a inversão energética já se faz percebida na cena representada na figura 58. A personagem, enredada em teias, apresenta uma ambiguidade que suscita a reflexão acerca de sua condição, levando-nos a questionar se ela repousa em um sono profundo ou se está morta. O silêncio que a envolve evoca uma sensação de solidão, ao passo que uma brisa suave acaricia seus cabelos e vestes, estabelecendo um contraste entre sua imobilidade e a suave dança proporcionada pelo vento.

Na segunda representação (figura 60), a personagem, anteriormente envolta em estranhamentos e mistérios, agora entrega-se à carícia do vento, experimentando um estado de êxtase que a faz flutuar. Seus cabelos e vestes, assumindo configurações demoníacas, parecem ser impelidos por uma força ascendente, transformando a personagem em uma ninfa dionisíaca. Essa metamorfose continua na terceira imagem (figura 61), em que a ninfa, agora impulsionada pelo vento, parece atravessar a cena. Ela transcende os limiares da existência, cruzando espaços apenas para reencarnar em novas vidas, numa dança que une experiências em uma narrativa visual de transformação.

As três imagens (figuras 58, 60 e 61) retratam a jornada da personagem que oscila entre a mortalidade e o êxtase, manifestando-se em um processo de metamorfose constante. Ela transita da imobilidade para a liberdade do vento, da quietude da morte para a vitalidade do voo.

Figura 64 – “Blancanieves” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a

O ser dotado de forma domina os milênios. Toda forma guarda uma vida. O fóssil já não é, simplesmente, um ser que viveu, mas um ser que ainda vive, adormecido em sua forma. (Didi-Huberman, 2013, p.293).

Em outra narrativa, do livro *Enigmas*, “Blancanieves” (figura 64), mais uma guardiã do tempo: “Estava morta ou adormecida? Quanto tempo passou no ataúde de cristal, sozinha, no mais profundo do bosque?”<sup>53</sup> (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa). O verbal, somado à imagem da maçã mordida, evoca a conhecida história: a moça enfeitiçada, velada dentro de um caixão de vidro, no interior do bosque. A página lisa, de tom vermelho, cor da fruta envenenada, nos conduz para a letra capitular do título e das flores que, ao virarmos a página, flutuam pela tela, aproximando-se do nosso olhar. (Figura 65). Uma ninfa, assim como um fóssil, na ideia de Aby Warburg, “retorna aqui e ali, de modo errático, mas obstinado, de tal modo que a cada retorno

<sup>53</sup> ¿Estaba muerta o dormida? ¿Cuánto tiempo pasó em el ataúd de cristal, sola, en lo más profundo del bosque? (Martín Vidal, 2016 a)

é reconhecido, mesmo que transformado, como uma força soberana da *Nachleben*.” (Didi-Huberman, 2013, p.293).

Figura 65 - “Blancanieves” (imagem), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a

Dentro do ataúde, a jovem ocupa, em primeiro plano, grande parte da tela. (Figura 65). Atrás do galho, que quase atravessa toda a cena, um esfumaçado de plantas coloridas; ao fundo, um fecho de luz que se aperta entre a vegetação. A moça está pálida, com olhos e lábios cerrados. As mãos cruzam-se sobre suas vestes, que possuem algum tipo de bordado, com arabescos, formas que se curvam, se dobram, se repetem; há algum tipo de símbolo entre todas essas representações. Seria um indício de sua linhagem nobre, como já se anunciava na história anterior? <sup>54</sup>

Com a imagem de “Blancanieves” (figura 65), mais uma vez, fazemos remetência a imagens da prancha 42 (figuras 66 e 67), do Atlas Mnemosyne, que

<sup>54</sup> Como informado no capítulo anterior, na versão de “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm (1812), os anões, ao colocarem a jovem no caixão de vidro, escreveram, nele, o nome dela e sua ascendência nobre, com letras douradas.

desenvolve a Pathosformel do luto, dor e morte. Quase todas as obras pertencem à arte religiosa envolvendo o corpo de Cristo e a figura da dor corporificada em Maria. O que Warburg parece destacar, além das questões cristãs e pagãs, é a persistência, na seleção de imagens, de uma linguagem comum, de gestos que evidenciem o pathos que marca cada cena da prancha.

Na sintaxe do Pathosformeln emerge um caminho muito preciso que opõe as posturas de morte aos gestos de dor. Contrastam: por um lado, a progressiva estática do corpo agonizante, moribundo, abandonado e finalmente rígido na composição do cadáver; de outro, o dinamismo progressivo da dor que passa das posturas melancólicas da figura dolorosa, aflita, contrita, à raiva contida, até explodir no desespero da figura impetuosa da cena com o gesto enfático dos braços abertos (...). (Seminário Mnemósine, 2000, tradução nossa)<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> In the syntax of the Pathosformeln a very precise path emerges that opposes the postures of death to the gestures of pain. They contrast: on the one hand the progressive static nature of the agonizing, dying, abandoned and finally rigid body in the composure of the corpse; on the other, the progressive dynamism of pain that passes from the melancholy postures of the painful, afflicted, contrite figure, to restrained anger, until it explodes in the desperation of the impetuous figure in the scene with the emphatic gesture of open arms. In a circle, the motion of pain freezes in a posture of silent closure in the figure of the veiled woman, apart from the scene of passion, who, due to an unbearable excess of pain, escapes the vision of death. (Seminário Mnemósine, 2000).

Figura 66 - Imagem extraída da prancha 42, do Atlas Mnemosyne



Fonte: Cosmè Tura, Pietà , luneta do Políptico Roverella em San Giorgio a Ferrara, 1474, Paris, Musée du Louvre. Disponível em: [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1042](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1042) Acesso em 10 outubro 2023.

Figura 67 - Imagem extraída da prancha 42, do Atlas Mnemosyne, prancha 42



Fonte: Vittore Carpaccio, Lamentação sobre o Cristo Morto, pintura, cerca de 1505, Berlim, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Disp. em [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1042](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1042) Acesso em 10 outubro 2023.

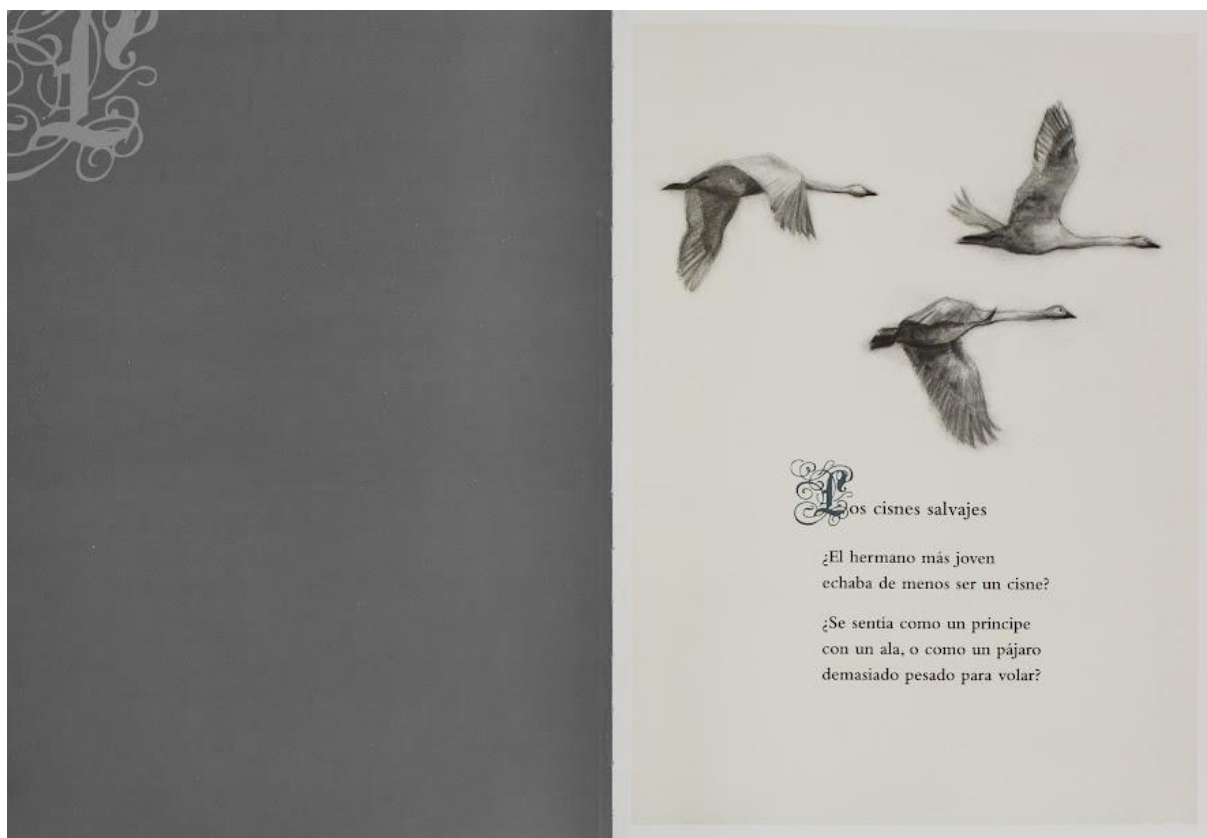
Em “Blancanieves”, Martín Vidal encena a morte da jovem, suspensa da vida em um ataúde que a comprime. Nos gestos, as mãos cruzadas sobre as vestes, a face séria e sem vida. Um anúncio da morte. Por outro lado, o olhar do observador busca pistas que acenem para outro desfecho, que retomem a história conhecida. Há indícios de vida no vermelho dos lábios, na presença das folhas coloridas e dançantes, que caem ao redor do corpo inerte, como se anunciassem o período outonal, uma preparação para o renascimento; a luz, ao fundo, insiste em anunciar a vida. Gestos e movimentos encenam o limiar com a morte.

A ninfa nos intriga à medida que se desloca de forma misteriosa, levando-nos a reconhecê-la como um espectro familiar, pois revela, em si, uma estranha semelhança unindo elementos ou seres de eras temporais distintas. De fato, uma criatura do ‘pós-viver’, do *Nachleben*, uma entidade do passado que continua a existir incansavelmente. “(...) seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou intempestivo.” (Didi-Huberman, 2013 a, p.29).

Nesse deslocamento fantasmal, a ninfa perpassa limiares em busca de novas experiências, que lhe concedam as fórmulas de pathos subjacentes às vivências e paixões humanas. Assim, ao metamorfosear-se para as diversas existências, sua essência fantasmagórica é capaz de assumir múltiplas vidas. A ninfa, indiferente a cor, sexo, temporalidade ou espaço, busca incessantemente trilhar os caminhos que a conduzem ao cerne das narrativas que contam as histórias da humanidade.



Figura 68: “Los cisnes salvajes” (verbal), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a

O que nos levanta? São forças, evidentemente. Forças que não nos são exteriores ou impostas: forças involutivas em tudo o que de mais essencial nos diz respeito. Mas de que são feitas? Quais os seus ritmos? Em que fontes se alimentam? Não poderíamos começar por dizer que elas nos vêm, sobrevêm ou regressam a nós as mais das vezes a partir de uma perda? Não é verdade que perder nos levanta depois da perda nos ter arrasado? (Didi-Huberman, 2018b, p.4).

E “a Ninfa, marca formal dos antigos, continua sua jornada (...) mudando nome, sujeito, sexo e função.”<sup>56</sup> (Centanni, 2002). Chegamos ao último conto escolhido para análise nesta tese: “Los cisnes salvajes”. No verbal (figura 68), à memória, vem a lembrança do conto clássico: “O irmão mais novo sentia falta de ser um cisne? Sentia-se como um príncipe com asas ou como um pássaro pesado demais para voar?”<sup>57</sup> (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa.).

<sup>56</sup> La Ninfa, impronta formale dell’antico, prosegue il suo cammino (...) mutando nome, soggetto, sesso e funzione (...). (Centanni, 2002).

<sup>57</sup> ¿El hermano más joven echaba de menos ser un cisne? ¿Se sentía como un príncipe con un ala, o como un pájaro demasiado pesado para volar? (Martín Vidal, 2016 a)

Na página dupla, de um lado, o cinza, “simboliza a posição intermediária entre a luz e a sombra.” (Farina, 2006, p.113), cor que ainda pode ser associada ao tédio, tristeza, sabedoria, passado, carência. Acima do título, “Los cisnes salvajes”, voam três cisnes, já referenciando a conhecida história. A ausência de mais cores, neste primeiro par de páginas, serve como um prelúdio, antecipando uma narrativa que se desdobrará em tons de maior dramaticidade.

Ao virar da página, a imagem nos revida o olhar (figura 69). Experimentamos, diante de uma obra de arte, “a potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer.” (Agamben, 2018, p.65). Conforme Agamben, “o elemento (...) contido numa obra (...) é sua capacidade de ser desenvolvida, algo que ficou sem ser dito, ou foi intencionalmente assim deixado, e que se trata de saber encontrar e acolher.” (Ibid., p.60). A potência não se limita apenas para o ato, mas também para o não ato, o que nos permite também chamá-la de potência do não; ela tem uma singularidade, uma face distinta, uma forma que não repousa apenas na manifestação concreta da ação. Está enraizada na essência da negatividade, implicando privação, um poder que também é o não poder ser. (Agamben, 2018). Assim, um questionamento nos ronda: Que lugar é esse da potência, mas também da impotência, ao contemplarmos a imagem de “Los cisnes salvajes”, de Beatriz Martín Vidal?

Figura 69 - “Los cisnes salvajes” (imagem), do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Thule Ediciones, 2016 a

Na figura 69, observamos uma interação entre sombra e luz, um entrelaçamento que evoca sensações de silêncio e solidão, ressoando um convite à contemplação. No lado esquerdo da tela, um menino deitado no chão; traços delicados de um rosto juvenil, olhar triste e reflexivo. Mal vemos seus curtos cabelos que se confundem com a escuridão que domina parte de seu corpo. O único olho à vista é verde, a cor da calma, suavidade e equilíbrio (Farina,2006), um contraste com o olhar perdido, triste e, ao mesmo tempo, intenso, que foca na direção do braço esquerdo, onde, no lugar, está uma asa. Parte do seu braço direito quase que se confunde com a escuridão, um escuro que sangra no extremo da página. O que vemos, apenas, é a sua mão que toca o coração, um gesto imerso em significados diversos, abarcando vida, dor, emoção. “Os gestos transmitem-se, sobrevivem apesar de nós e de tudo o mais. São os nossos próprios fósseis vivos (...).” (Didi-Huberman, 2018b, p.24). No revolver da memória, puxando os fios da conhecida história de mesmo nome, somos remetidos ao processo metamórfico que permeou toda a narrativa: a transformação dos príncipes, em cisnes.

Reforçando a tensão dramática, Martín Vidal cria um efeito de iluminação que parece emanar de uma fonte natural, banhando quase que totalmente a grande asa. No entanto, do lado oposto, a escuridão é densa e mal podemos discernir os contornos do corpo do jovem. Nesse contexto, evoca-se a lembrança do pintor barroco italiano Michelangelo Merisi (1571-1610), mais conhecido como Caravaggio, cuja técnica no uso de luz e sombra, em suas obras, é amplamente reconhecida por sua capacidade de realçar o aspecto dramático das cenas.

Para onde olha o menino? Talvez para o que restou de sua plumagem, no chão; ou para o passado que não existe mais, ou o presente que o chama para um futuro desconhecido. Sentiria alívio ou dor? Por onde andariam seus pensamentos? Do que precisa para sair desse estado de reflexão, solidão e silêncio?

Retomando o artista barroco, “na obra de Caravaggio, o gestual é um modo engenhoso (...) de atrair o observador para o mundo da representação e intensificar o impacto dramático e emocional do acontecimento retratado.” (Wittkower apud Bayle, 2022), o que também é notado nessa tela de Martín Vidal: uma intensificação do tom dramático da cena, com o gesto do menino ao olhar para a asa.

Em outra analogia, “Los cisnes salvajes” nos remete ao texto “Sobre o conceito da História”, de Walter Benjamin (1892-1940); que trata do *Anjo da história*, uma referência a uma obra de Paul Klee (1879-1940), denominada *Angelus Novus* (figura

70), um desenho a nanquim, de 1920. Um ser paradoxalmente celestial, andrógino, quase angelical, satânico. Um anjo que gostaria de unir os fragmentos do passado, “mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro”. (Benjamin,1994, p. 226).

Figura 70 – Angelus Novus, Paul Klee (1920)



Fonte: Klee, Paul. Angelus Novus, 1920. Tinta nanquim, tinta a óleo, aquarela, 31,8 centímetros x 24,2 centímetros. Museu de Israel. Disponível em <https://bitly.ws/ZfBo> Acesso em 20 out.2023.

Na alegoria proposta por Walter Benjamin, a história é concebida como um acúmulo de destroços. O anjo lança-se para o futuro e se esforça para reconstituir as ruínas. Essa concepção é apresentada como uma reação à dinâmica do progresso, que resulta em um mundo fragmentado. Benjamin concebe a história como uma sequência de instantes presentes em diálogo contínuo com diversos passados, desafiando a ideia de um percurso histórico, linear e progressivo. O que se propõe é

que a história seja percebida como uma complexa rede de momentos distintos. Sob essa ótica, a história não é uma trajetória linear, mas uma série de momentos e potencialidades, com o anjo simbolizando a busca por reconfigurações e significados.

Nesse tear de ideias, dentro do contexto de “Los cisnes salvajes”, surge a dúvida sobre quais vestígios o menino deixa em sua trajetória. Para qual direção ele almeja voltar o seu olhar? O gesto de observar a asa evoca um sentimento reflexivo, que parece condensar lamentos e tristezas. No entanto, tal situação pode provocar uma inversão energética, convertendo as emoções em seus opostos. Entre o silêncio e o grito, a morte e a sobrevivência, o renascimento, a esperança, o passado e o presente, é possível encontrar a fissura que capte a origem dos sentimentos, ressignificando a dor e o lamento. Na imagem, os pensamentos do garoto inundam a página. Considerando a narrativa previamente conhecida acerca de sua jornada, pode-se inferir que suas reflexões estabeleçam um confronto entre os ocorridos do passado e a situação presente, tentando, assim como o anjo, de Paul Klee (figura 70), refazer-se das ruínas de outras épocas, ante a perspectiva de um futuro que ainda está por vir.

Dessa forma, vale retomar Santo Agostinho (2002). O filósofo comenta que quando trazemos algo do passado, à mente atual, estamos lidando com o presente; predizer o futuro significa trazer ao presente algo que ainda está para acontecer. Assim, não podemos dizer que passado e futuro realmente existam. Agostinho confia à memória os ocorridos no passado e a espera pelas coisas futuras. Memória e espera estão no presente que não se configura nem como passado e nem como futuro. “O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera” (Agostinho, 2002, p. 349).

Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito. Minha infância, que não existe mais, está no passado, que também não mais existe. Mas a imagem dela, quando a evoco e é objeto de alguma conversa, eu a vejo no presente, porque está ainda na minha memória” (Agostinho, 2002, p. 347).

Ao retomarmos a imagem de Martín Vidal (figura 69), destacamos a luz que entra e respinga em partes do corpo do garoto. O corpo na sombra; a asa na luz - uma menção à liberdade do pássaro. Ao lado da asa, no chão, pequenos indícios das plumas que devem ter se soltado no ato da metamorfose inacabada, a que marca o

conhecido conto clássico. Pode ser, também, para as plumas que ele olha. O enigma proposto levanta a dúvida: príncipe ou cisne? E acrescentamos: uma ninfa encarnada em um anjo? Uma experiência complexa dentro de um ser híbrido. Uma alusão à dramaticidade do Barroco, misturando-se ao efeito da passagem entre claro e escuro que invadem a cena. Vasculhamos nosso repertório e memórias; alcançamos o visível e ficamos estáticos diante dele. Depois, avançamos para os não visíveis, os não-ditos, que nos oferecem um mergulho por toda uma narrativa condensada dentro da imagem.

O menino, em um gesto intensificado e melancólico, ao olhar para a própria asa, mergulha no interior de seus pensamentos, “algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas sobreviventes.” (Didi-Huberman, 2013 a, p.173). Tal gesto estabelece uma associação com uma escultura de Cherubino Alberti (1553-1615), pintor barroco e gravador de origem italiana, encontrada na prancha número 4, do Atlas Mnemosyne, intitulada: “Tipos de pré-formações antigas: Violência, vitória e sofrimento entre o céu e a terra. Expressividade humana em grau superlativo: as fórmulas do pathos na arte antiga”. (La Rivista di Engramma, 2012). A obra, *Il Nilo* (figura 71), retrata a divindade como um homem mais velho, que também direciona o olhar para o seu lado esquerdo, mas não visualizamos para onde. Possivelmente, contempla a abundância das águas caudalosas do rio. O gesto retorna, repetindo-se, mas em contextos e significados diferenciados: uma fórmula que se repete, em que a contemplação se converte em uma busca por aquilo que, para cada um, se faz necessário investigar.

Figura 71 – Il Nilo, de Cherubino Alberti (1576)



Fonte: Cherubino Alberti, Gravura (gravura em cobre) segundo a estátua preservada em Roma, Museus do Vaticano, Museu Pio Clementino, Braccio Nuovo (ca. 130-140 d.C.), cópia de uma estátua no Templum Pacis (ca. 71 e 75 d.C.), 1576, Londres, Museu Britânico (inv. 1874.0808.556). Disponível em [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1004](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1004) Acesso em 10 out.2023

Sabemos que a versão de “Os Cisnes Selvagens”, de Hans Christian Andersen, trata de uma narrativa de privações, encantamentos, metamorfoses e sacrifícios. Na leitura de Beatriz Martín Vidal, precisamos vasculhar as camadas, os índices que nos remetem a essa, a outras e a novas histórias, já que é na obscuridade que se pode perceber a potência-do-não. (Agamben, 2015, p.248). Para Agamben, em todo ato criativo, existe um elemento que se contrapõe e dificulta a manifestação, como um ato de resistência. “Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não.” (Agamben, 2018, p.66).

Se a potência só se manifestasse durante a ação, jamais sentiríamos a sensação de obscuridade. Tanto a grandiosidade quanto a fragilidade da potência humana residem na realidade de que podem estar invisíveis no ato, mantendo-se na escuridão, à espreita de ser achada pelo olhar atento de seu espectador. Como afirma Giorgio Agamben, o homem

é o senhor da privação porque mais que qualquer ser vivo ele é, em seu ser, destinado à potência (...) é também abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder agir é constitutivamente um poder não-agir, todo o seu conhecer é um poder não-conhecer.” (Agamben, 2015, p.249).

Em “Los cisnes salvajes”, de Beatriz Martín Vidal, diante do entrelaçamento verbo e imagem, reside a potência (e a potência-do-não): “Sentia-se como um príncipe com asas ou como um pássaro pesado demais para voar?” (Martín Vidal, 2016 a). Na imagem, uma ninfa camufla-se na encarnação do irmão mais novo, o que desempenhou o papel protetor diante da irmã.<sup>58</sup> O sacrifício para salvar os príncipes do encantamento, perpetua-se na metamorfose incompleta, na condição de não ser nem homem, nem pássaro. A ninfa, ser multifacetado, retorna, de formas diversas, em constante luta pela sobrevivência:

Anjo ou caçador de cabeças, figura com vestes esvoaçantes que aponta para o céu ou brande a espada, a Ninfa-Mênade anula a distinção entre homem e mulher, entre defesa e luta. É – afirma Warburg: “uma matriz que infunde na memória as formas expressivas da máxima exaltação exprimíveis na linguagem gestual, com tal intensidade que estes engramas de experiência emocional sobrevivem como herança hereditária da memória<sup>59</sup>. (Centanni, 2002)

Na prancha 47, do Atlas Mnemosyne, denominada *A ninfa como anjo da guarda e como headhunter*<sup>60</sup> (La Rivista di Engramma, 2012), o tema central é proteção, vitória, esperança, justiça; os personagens desempenham papéis diferentes, que convergem em iniciação à idade adulta, à ação heroica ou sangrenta: figuras que se entrelaçam e se sobrepõem em trajetórias e posturas.

Nessa prancha, um grupo de imagens retrata o episódio, da Bíblia Sagrada, (1988) de Tobias acompanhado pelo Arcanjo Rafael (Tb, 5,3-6). Tobias sai da casa do pai em busca de melhores condições de vida. Rafael disfarça-se de companheiro de viagem, não se identificando como um anjo. Esse percurso caracteriza a transição

<sup>58</sup> Em “Os cisnes selvagens”, de Hans Christian Andersen, o irmão mais novo era companhia constante da irmã, protegeu-a do sol, enquanto voavam sobre o mar; chorou quando viu a irmã com as mãos machucadas pelas urtigas; sussurrou junto as grades onde a irmã foi aprisionada e, por fim, foi ele que ficou com a cota de malha inacabada e com a asa no lugar de um braço. (Andersen, 2011 p.146-160)

<sup>59</sup> Angelo o cacciatrice di teste, figura dalle vesti mosse che indica il cielo o brandisce la spada, la Ninfa-Menade annulla la distinzione tra maschile e femminile, tra difesa e lotta. È – afferma Warburg: “matrice che inculca nella memoria le forme espressive della massima esaltazione esprimibile nel linguaggio gestuale, con una intensità tale che questi engrammi dell’esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria. (Centanni, 2002)

<sup>60</sup> Due volti della Ninfa: l’angelo e la cacciatrice di teste. La Rivista di Engramma, 2012).



para a maturidade, culminando no matrimônio e na prosperidade. O percurso do jovem é caracterizado por um forte componente iniciático: a passagem à idade adulta, ao casamento e ao sucesso. (Figura 72).

Figura 72 – Imagem da prancha 47, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: Tobias e o Arcanjo Rafael, de Francesco Botticini (1495).



Fonte: Francesco Botticini, Tobias e o Arcanjo Rafael com um jovem doador (filho do cliente Raffaello Doni), têmpera sobre madeira, cerca de 1495, Florença, Santa Maria del Fiore, Antiga Sacristia. Disponível em: [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1047](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1047) Acesso em 10 set.2023.

Em contrapartida, destaca-se, também, na mesma prancha 47, a representação de Judite, empunhando uma espada e segurando a cabeça de Holofernes (Figura 73). Na escritura bíblica, Judite é retratada como a jovem que liberta seu povo do domínio assírio, ao seduzir e decapitar o líder Holofernes.

Outra personagem associada ao anjo e a Judite, na prancha 47, é Salomé, a jovem filha de Herodias que solicita a Herodes, seu padrasto, a cabeça de João Batista como prêmio por sua dança sedutora (Figura 74). A trajetória iniciática de Tobias e o Anjo conta com um caráter de amparo e proteção; já a jornada de Judite, bem como as ações de Salomé são marcadas por violência, triunfo, sangue e morte. Warburg aponta para esse ressurgimento, introduzindo a palavra "Ninfa" no título da prancha, onde ele insere imagens de origens e sentidos diversos.

Figura 73 – Imagem da prancha 47, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: Donatello, Judith e Holofernes, bronze, 1446-1460, Florença, Piazza della Signoria.



Fonte: Donatello, Judith e Holofernes, bronze, 1446-1460, Florença, Piazza della Signoria. Disponível em: [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1047](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1047) Acesso em 10 set. de 2023.

Figura 74 – Imagem da prancha 47, do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg Filippo Lippi, Salomé dançando para Herodes, afresco, cerca de 1464, Prato, Duomo, parede sul do coro.



Fonte: Filippo Lippi, Salomé dançando para Herodes, afresco, cerca de 1464, Prato, Duomo, parede sul do coro. Disponível em: [https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1047](https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1047) Acesso: 10 set.2023.

A relação entre Salomé, Judite e o Anjo já havia sido mencionada na troca de cartas entre Warburg e André Jolles, de 1900, quando os dois amigos tratavam da serva “de passos ligeiros”, na obra de Domenico Ghirlandaio:

Ora é Salomé, que chega dançando com fascínio letal diante do silencioso tetrarca; ora é Judite, que, orgulhosa e triunfante, carrega, com passo vivaz, a cabeça do condottiero assassinado. Então, parece esconder-se sob a graça infantil do pequeno Tobias, que, corajoso e alegre, vai, com passo audacioso, para sua esposa fatal. (Warburg, 2018, p.70).

Diante da imagem de “Los cisnes salvajes” (figura 69), emergem os temas da prancha 47, do Atlas Mnemosyne – violência, proteção, vitória, esperança, justiça – escondidos entre os não-ditos que revolvem a história clássica armazenada na memória. Passado e presente; pássaro ou cisne; liberdade ou prisão. Desejos que se misturam no turbilhão que abriga a essência do conto.

“Los cisnes salvajes” redireciona nosso olhar para o papel da ninfa nos fios condutores das histórias humanas. Se, nas demais narrativas, essa figura fantasmal apresentou-se no papel de protagonista feminina, nesta análise, sua encarnação apresenta-se em uma aparência masculina. A ninfa, assim, configura-se como um ser

sem gênero que é evocado para desempenhar papéis diversos, extraindo da essência humana as suas emoções mais profundas, estando sempre pronta para novas vivências.

Nesse percurso em que escolhemos sete contos do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal, tentamos traçar uma trajetória da ninfa que encarna personagens contando suas histórias, experiências e fragilidades. A interação verbo e imagem constitui uma via dialética que, tanto no âmbito literário, quanto em esferas diversas do conhecimento, funciona como alimento para os movimentos nínficos, responsáveis por carregar as Pathosformel's que fundamentam as experiências humanas. Nessas análises, encontramos figuras perdidas, moças diante de lobos, jovens adormecidas, pensativas, mênades dançantes, cisnes que são príncipes. Por vezes, essas figuras espectrais metamorfoseiam-se, assumindo novas vestes e corpos, encarnando-se como anjos, seres andróginos que encapsulam os movimentos intrínsecos à alma humana.

Neste ponto da tese, retomamos as pesquisas do historiador Aby Warburg e a presença recorrente da Ninfa em seus estudos. Figura presente desde sua tese de doutorado, de 1892, a qual abordava as obras *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, de Sandro Boticelli, assim como também foi anunciada como “a senhorinha de passo ligeiro”, que atravessou o quadro de Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) , a Ninfa, esse ser espectral, cruzou as imagens das pranchas do Atlas Mnemosyne, recuperando movimentos, gestos, posturas que expressam um repertório de emoções, sacrifícios, luto, melancolia, êxtase, vitórias, dentre outras questões que acompanham a vida humana desde o seu princípio.

Warburg detectou, nas imagens recolhidas para a montagem das pranchas de seu atlas, uma presença sintomática, uma combinação de vestígios do passado manifestando-se no presente, uma representação da *Nachleben* - a persistência e sobrevivência das imagens, de uma vida póstuma, que sobrevive acompanhando épocas. Essa ideia nos inseriu em outro conceito formulado pelo historiador alemão e fundamental para o entendimento de seus estudos: “a fórmula de pathos” — a Pathosformel — modelos que expressam formas em movimento, uma espécie de linguagem visual, apresentando-se no domínio da exterioridade e que também remetem ao domínio da interioridade. (Waizbort, 2015, p.7). A respeito de Aby Warburg, o filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945) afirma:

seu olhar, na verdade, não repousava em primeiro lugar nas obras de arte, mas ele sentia e enxergava, por trás das obras (...) as grandes energias configuradoras (...). Para ele, essas energias não eram outra coisa senão as formas eternas da expressão do ser do homem (...) da paixão e do destino humano. Desse modo, toda configuração criadora, onde quer que se movesse, tornava-se legível para ele como uma linguagem única, em cuja estrutura ele procurava penetrar cada vez mais, decifrando o mistério de suas leis. Onde outros tinham visto formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas, ele via forças móveis [bewegende Kräfte], via o que chamava de grandes “fórmulas de páthos” que a Antiguidade havia criado como patrimônio duradouro da humanidade. (Cassirer apud Didi-Huberman, 2013 a, p. 174).

A presença apontada, por Warburg, nas imagens do Atlas Mnemosyne, foi personificada pelas Ninfas, condutoras das fórmulas de pathos identificadas entre as pranchas do atlas. Com base nos estudos do historiador alemão, empregamos essa presença nínfica para analisar os contos selecionados da obra *Enigmas*. Nas pranchas de Martín Vidal, buscamos encontrar os ‘acessórios em movimento’, como observou Warburg, nas imagens que recolheu, e que podem ser entendidos como pistas que suscitaram um processo de decifração aos enigmas propostos, em cada conto.

As ninfas da artista espanhola revisitaram as vozes ancestrais, mergulharam na oralidade, nas narrativas míticas, entraram em contextos pagãos e religiosos. Dentro desse turbilhão de relatos diversos, pousaram em uma produção contemporânea, carregando a essência de cada narrativa, as fórmulas de pathos recolhidas em cada ato, cena, emoção, a cada nova vivência.

Ao encarnarem como protagonistas de “Caperucita Roja”, “Caperucita Blanca”, “Caperucita Negra”, “La Bella Durmiente”, “Rapunzel”, “Blancanieves” e “Los cisnes salvajes”, as ninfas abraçaram o pathos da alma das personagens de Martín Vidal; Pathosformel camuflada entre as cores, as formas, os gestos, o movimento de cada tela. Tais ninfas foram aprisionadas em seus pensamentos, desejos, expectativas e experienciaram o limiar entre vida, morte, renascimento. As imagens foram apresentadas como sintomas que desafiaram a observação do leitor, que se viu entre estranhamentos e paradoxos. A cada conto apresentado, Martín Vidal mergulhou nas entranhas das narrativas clássicas, nos contos advindos da oralidade e, em movimentos dialéticos, provocou tensões, impulsionando a essência das imagens, instaurando processos intertextuais e metaficcionalis.

*Enigmas*, na esteira de uma produção pós-moderna, apresenta mudanças, as quais dialogam com o público infantil e juvenil e que, como afirma a professora Diana Navas, Professora Doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP,:

não estão presentes apenas no nível temático. Modificações estruturais são também incorporadas à literatura infantojuvenil: fragmentação, quebra de linearidade, intertextualidade e o desnudamento do processo ficcional são elementos não mais limitados à narrativa dita 'adulta', pois ocupam também as páginas das obras destinadas às crianças e aos jovens. (Navas, 2015, p.85).

O livro *Enigmas* é composto por processos metaficcionais e intertextuais, no âmbito verbal e visual. O caráter lúdico da obra já se anuncia pelo título, o qual propõe um jogo de desvendar ao leitor: enigmas que se apresentam nos questionamentos que antecedem as imagens. Em cada pergunta, pistas dão indícios das versões clássicas de cada narrativa. Os contos são constituídos dentro de um espaço de metáforas e metonímias visuais, os quais ampliam e também autorreferenciam o texto, atentando para o enlace entre o repositório ancestral e o seu diálogo com o mundo contemporâneo.

A metaficção, presente na obra de Martín Vidal, revela-se de formas diversas: os processos de intertextualidade, o olhar crítico desenvolvido por uma história dentro de outra história, o lúdico na forma dos enigmas propostos, o jogo estabelecido entre linguagem verbal e visual, construindo e desconstruindo as normas convencionais e de linearidade do texto.

Conforme a professora Diana Navas,

a metaficção desafia os leitores a pensarem de forma diferente acerca da literatura, convidando-os à leitura de novas formas de ver e de ler o mundo ficcional. Mais do que isso, este discurso desafia o leitor a desenvolver um pensamento igualmente crítico acerca da textualidade. (Navas, 2015, p. 86).

Em seguida, abordaremos as estratégias intertextuais e metaficcionais utilizadas, por Beatriz Martín Vidal, no livro *Enigmas*, com foco nos contos selecionados para nossa pesquisa. Vamos explorar como essas estratégias possibilitam novas perspectivas de interpretação e análise das histórias clássicas.

### 3. Enigmas: desconstrução, intertextualidade e metaficção

Figura 75 – Imagem invertida (III) de “La Bella Durmiente”, do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal



Fonte: Imagem invertida do livro *Enigmas*.

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem [...] é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação a outra(...). (Linden, 2011, p. 8-9).

Em “Recepção ativa, uma forma de diálogo”, Cunha (2003) já sinalizava o fato de que a consciência da materialidade do signo artístico vinha consolidando:

vetores muito expressivos da criação literária, a confluência de códigos e linguagens, o resgate de formas e estilos, de problemáticas em produções que se constroem questionando o próprio processo de sua construção. (Cunha, 2003, p.217).

Na perspectiva da pesquisadora, esses recursos viriam expressos, especialmente, por intertextualidade, metalinguagem e estratégias metaficcionalis. Examinando a intercomunicação entre discursos literários que viriam de longa data, afirma ser essa uma característica importante da atividade poética, ao colocar, sob consideração, processos de absorção e transformação decorrentes dessas criações. A autora chama a atenção para a concorrência importante que ocorre na transposição de sistemas sígnicos, que ela denomina semioses. Explicitando que:

as semioses mais perfeitas são aquelas que põem o receptor na situação de combatividade interpretativa, como afirma Santaella. Nas semioses criativas, os signos são usados na exploração de potencialidades inesperadas de um código existente. (Cunha, 2003, p.217-218)

As obras, nesse liame, sob o signo das artes, propõem o acaso, a indeterminação, a qualidade de sentimento, além da consciência dos procedimentos metaficcionalis, como princípio constitutivo. (Cunha, 2003). Para Cunha,

a descoberta de semelhanças no espaço textual, pelo jogo de inversão, dispõe equivalências sobre novas funções alterando códigos entre si, e as metalinguagens se modificam afora em reavaliação recíproca dando origem a novas histórias. (Ibid., p 218).

O fato é que o signo artístico literário, pleno de interpretabilidade, capacita a geração de interpretações. A leitura, nessa perspectiva, é mutação. O leitor atualiza a leitura (do autor). Mudando o leitor, a obra também se transforma, como o demonstrou a lição de Ménard, autor de Del Quixote de Borges. (Ibid., p.218).

A propósito, no contexto desta tese, torna-se essencial lembrar Dom Quixote, Cervantes (1605) como uma obra que já apresentava características metaficcionalis. Bernardo (2010a) comenta tal fato demonstrando a estratégica escolha de Dom Quixote:

A expressão que Dom Quixote escolheu “al pie de la letra”, é reveladora. [...] se tomarmos ao pé da letra a expressão “ao pé da letra”, veremos que o personagem iguala a realidade a uma letra – em



outros termos, os meus, ele reforça a ideia de que o que conhecemos como realidade não é mais do que um determinado discurso sobre a realidade. [...] Ao dizer que lhe pareceu que tudo se passava “ao pé da letra”, o personagem decerto queria dizer que tudo se passava na “realidade real”, mas acabou dizendo que tudo se passava na linguagem, isto é, na ficção. (Bernardo, 2010a, p. 59-60)

Assim, “ao borrar a fronteira entre a realidade e a ficção, Cervantes, não apenas faz ficção, mas critica a própria ficção e ainda celebra a ficção.” (Bernardo, 2010a, p. 129). Ao fim e ao cabo, a metaficção é identificada pela forma como a linguagem é abordada, enquanto discurso fictício.

O conceito de metaficção revela uma produção autoconsciente e sistemática que chama a atenção para seu status de artefato (Waugh, 2001, p.2). Para Patrícia Waugh (2001), há algumas características a serem observadas, tais como: a exploração das estruturas narrativas e das possíveis ficcionalizações do mundo exterior ao texto literário ficcional. Sendo assim, a metaficção é um tipo de ficção que joga com a consciência da natureza fictícia das obras literárias, “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”, como assevera Gustavo Bernardo (2010a, p. 09).

Podemos observar, nos textos selecionados da obra *Enigmas*, como essas estratégias estão apresentadas:

### **La Bella Durmiente**

¿Qué soñó  
 ¿Le habló alguna vez a alguien  
 De todo lo que ocurrió durante  
 ¿Esos cien años de vida secreta?  
 (Martín Vidal, 2016 a)<sup>61</sup>

Notemos a intertextualidade em que “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos.” (Kristeva, 2005, p.185). Martín Vidal recorre a um procedimento interessante, aliando intertextualidade explícita e implícita. No primeiro caso,

---

<sup>61</sup> O que sonhou? Conversou, alguma vez, com alguém, sobre tudo o que lhe ocorreu durante esses cem anos de vida secreta (Martín Vidal, 2016 a tradução nossa).

observamos que o título “La Bella Durmiente” remete, de imediato, ao conto clássico homônimo “A Bela Adormecida”<sup>62</sup>. A intertextualidade implícita é operada por meio de perguntas: “O que sonhou? Conversou alguma vez com alguém sobre o que lhe ocorreu durante esses cem anos de vida secreta?” (Martín Vidal, 2016 a). Com esse procedimento, o narrador intruso dialoga com o leitor diretamente sobre uma narrativa anterior, referida no título, sobre a qual conhecimentos partilhados (autor e leitor implícitos) são exigidos.

Linda Hutcheon (1984), ao discutir a participação do leitor nos textos ficcionais, comenta sobre a relação estabelecida entre a vida e a arte: “esse elo vital é reforçado em um novo nível – no do processo imaginativo (de contação), ao invés no do produto (história contada). E esse novo papel do leitor é o veículo dessa mudança.” (Hutcheon, 1984, p.3, tradução nossa).<sup>63</sup> Desse modo, leva-nos a refletir sobre a conexão entre vida e arte, ou realidade e ficção, que é explorada como fundamento nas narrativas metaficcionais. Para Hutcheon, a metaficção tem, em especial, dois focos: as estruturas narrativas e de linguagem e o papel do leitor. Este, como parte da ação, seria cocriador e, assim, atualizado no perfazer da leitura, bem como atualizaria o texto, em uma relação dialógica.

A estratégia de Martín Vidal, como vimos, expõe o procedimento do narrador intruso e a performance exigida do leitor, que não apenas aciona o acervo do imaginário para a recuperação da história, mas, sobretudo, aguça a sua percepção para elementos que fragmentam a sua linearidade, a ponto de ele tangenciar um processo intelectual capaz de reflexões críticas sobre a narrativa, em sua antiga e nova ficcionalidade. Uma reflexão que se expande para além da composição da obra. Convoca-se o leitor, lançando-o para um tempo, não apenas o tempo como elemento constitutivo da narrativa, mas aquele que pertence à vida da protagonista, aquele sobre o qual apenas ela teria sentido a existência, a permanência ou a suspensão da vida. Uma reflexão temática que orbita questões existenciais da humana condição, por meio da linguagem e isso se engendra no processo reflexivo.

Assim, as perguntas se fazem junto a modos de desconstrução das convenções narrativas, e rompem com uma introdução tradicional de obras literárias,

---

<sup>62</sup> Neste capítulo, as narrativas clássicas citadas estão amplamente comentadas no capítulo 2 desta tese.

<sup>63</sup> This ‘vital’ link is reforged, on a new level – on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told) And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change. (Hutcheon, 1984, p.3).

em especial a dos contos maravilhosos ou de fadas; fragmentam e propõem uma discussão crítica e reflexiva sobre a própria história, aproximando-se mais de um diálogo com o leitor, convocando-o a pensar sobre enigmas da própria existência.

Vale considerar, ainda, que, se uma das estratégias da metaficção é explicitar ao leitor, expor e refletir sobre a condição de ficção, ocorre que, ao fazer a revelação da ilusão própria da ficção, revela, por outro lado, o status sócio da linguagem: só podemos descrever, narrar, nomear, pensar por meio da linguagem. Portanto, construímos, para sobreviver, ilusões de verdade, a partir de crenças ou pontos de vista. Assim é a ficção. A metaficção não esconde o ser ficcional. Ela revela, de forma sagaz, o quanto de fato ela é linguagem. Essa mesma linguagem que, em semioses complexas, encena os espectros os quais ficam à disposição das encarnações ninficas.

No trabalho de Martín Vidal, a cuidadosa seleção lexical fornece pistas implícitas ao leitor, como ocorre na expressão: “cem anos de vida secreta”. A palavra “secreta” sugere que a personagem experimentou uma existência concomitante ao longo desse tempo. Verifica-se que tal procedimento, além do convite ao leitor para que decifre um segredo da protagonista, leva-o a compartilhar (com o narrador intruso) de uma ação necessária para a desconstrução da narrativa precedente. A história fragmentada, com o romper da linearidade, que lhe é característica, promove um alargamento das leituras possíveis de ambos os textos, potencializando o diálogo com outras narrativas e, até mesmo, outros universos artísticos ou não. Tem-se uma desconstrução operada no âmbito da intertextualidade e da metaficção, como ocorre em todos os textos selecionados.

### **Caperucita Roja**

¿Qué encontré?  
¿Qué aprendí em el tiempo  
que estuve allí dentro,  
en lo profundo del gran,  
gran, gran lobo feroz?  
(Martín Vidal, 2016 a)<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> O que encontrou? O que aprendeu no tempo em que estive lá, nas profundezas do grande, grande, grande lobo feroz?” (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa).

Teria Caperucita Roja encontrado alguém nas profundezas do ventre do lobo? O questionamento é um convite à participação do imaginário do leitor. Ainda para uma leitura mais atenta, Martín Vidal traz uma importante informação: a permanência da personagem nas entranhas do animal: “O que aprendeu no tempo em que esteve lá, nas profundezas do grande, grande, grande lobo feroz?”. O uso do verbo no pretérito perfeito indica que ela já esteve, não está mais nesse lugar. Estar dentro do ventre aponta para um recurso metonímico que transcende a mera ocupação do espaço físico. Tal situação evoca uma integração profunda da personagem com a própria essência do animal. O adjetivo “feroz” alude a um cenário de terror e medo, assim como a repetição do adjetivo “grande” enfatiza a profundidade e grandeza do ventre do lobo, onde a personagem permaneceu por um período desconhecido.

Na leitura visual de Martín Vidal (figura 42), a imagem da menina é instigante. Sua expressão é serena, parece mais estar descansando do que morta. Uma cena contraditória diante de uma situação que, convencionalmente, poderia ser considerada aterrorizante.

Gustavo Bernardo (2010a), ao citar o filósofo alemão Hans Vaihinger, comenta que, para o estudioso, a contradição é uma qualidade intrínseca à ficção. Ainda para Vaihinger, “na necessidade e na dor mental, a evolução começa na contradição e, na oposição, a consciência desperta, e o homem deve mais o seu desenvolvimento mental aos seus inimigos do que aos seus amigos.” (Vaihinger, 1935, p.12)<sup>65</sup>. Na experiência do leitor, a metaficção apresenta-se como um enigma que, conforme Bernardo, é uma “variante do enigma da identidade humana.” (Bernardo, 2010a, p.13).

Beatriz Martín Vidal lida com a trajetória dos fios que compõem as narrativas da humanidade. Assim como o historiador alemão Aby Warburg olhava para as imagens buscando os índices que conectavam gestos e sentimentos, a artista espanhola utiliza-se da estratégia metaficcional de retroceder o olhar, atentando aos ruídos que reproduzem vozes remotas, espalhadas entre tempos e espaços, ressoando os relatos que contam as histórias humanas. Tais histórias manifestam-se como espectros, reverberando em diferentes momentos e lugares.

Martín Vidal tangencia os mistérios existenciais nos não-ditos que se camuflam nas leituras que ela apresenta em sua obra. A artista captura as narrativas, devorando-

---

<sup>65</sup> In necessity and pain mental evolution is begun in contradiction and opposition consciousness awakes, and man owes his mental development more to his enemies than to his friends. (Vaihinger, 1935, p.12).

as, destecendo os seus fios para depois retecê-las com um novo olhar; transforma-as em questionamentos e constrói enigmas. Ao leitor, cabe acompanhar esse processo de devoração, reconstruir significados, conectando os fios dispersos até elaborar uma nova compreensão.

Cada pergunta alude a um conto que parece consumir a narrativa anterior, desfazendo-a para então recriá-la. Os fios da intertextualidade permanecem como “espectros da sobrevivência” (Didi-Huberman, 2013), enquanto a narrativa devora sua própria descendência, transformando tudo em perguntas e enigmas.

### **Caperucita Negra**

¿Quién es ella  
la que los lobos temen?  
(Martín Vidal, 2016 a)<sup>66</sup>

"Caperucita", já no título, evoca o diálogo com o conhecido conto "Chapeuzinho Vermelho", mas surpreende o leitor ao alterar a cor tradicionalmente associada à personagem. Como estratégia metaficcional, Martín Vidal explora os espelhos da ficção, e múltiplos reflexos miram o fiar da nova narrativa, construindo um diagrama de história dentro de história

O verbo “temer”, presente no texto verbal, acarreta uma conotação repleta de significados, construindo, em nossas interpretações, um certo paradoxo, pois, no senso comum, os lobos é que são temidos, destacando, assim, o caráter contraditório da ficção, nunca linear, mas sempre labiríntico, indo e voltando em caminhos que se cruzam.

Na união verbo e imagem (figura 46), Caperucita Negra parece despertar de um estado de passividade e se rebela, como se assumisse a consciência de sua história, transformando o seu destino.

Como assevera Gustavo Bernardo,

podemos apontar, como característica principal da metaficção, a consciência de si ou autoconsciência, mas uma autoconsciência socrática que procura saber tão-somente o quanto não sabe – em outras palavras, o quanto o conhecimento possível é caleidoscópico. De dentro da literatura, portanto, a metaficção tenta responder às perguntas mais complicadas da filosofia: 1) sabemos quem somos? 2) sabemos se somos? 3) a consciência pode ter consciência da consciência? (Bernardo, 2010a, p.45).

---

<sup>66</sup> “Quem é ela, a que os lobos temem?” (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa).

A metaficção engaja-se na reflexão de temáticas humanas ao investigar a existência e a consciência por meio de sua expressão textual. Nesse contexto, a intersecção entre literatura e filosofia viabiliza a exploração de territórios onde os limites entre realidade e ficção tornam-se complexos, provocando, no leitor, a necessidade de estabelecer conexões com suas próprias experiências, confrontando suas indagações sobre os enigmas que permeiam a condição humana.

Com “Caperucita Negra”, Martín Vidal integra verbal e visual, fazendo-nos revolver os não ditos, os não visíveis que se enlaçam na narrativa clássica. A partir daí, retornamos com outras visões, experiências, contradições e acompanhamos o olhar contemporâneo da artista. “Os chamados enigmas do universo nunca podem ser resolvidos, porque a maior parte do que parece intrigante para nós consiste em contradições criadas por nós mesmos (...)”. (Vaihinger, 1935, p.37-38). Nesse processo desafiador do ser humano, diante das ameaças que enfrenta tanto do mundo exterior quanto do seu mundo interior, emerge a capacidade de se fabular, que é fundamental na construção da civilização e de suas instituições. A ficção não é apenas uma forma de entretenimento, mas um escudo contra as ameaças enfrentadas, tanto do mundo ao nosso redor, quanto de dentro de nós mesmos. Com ela, narramos os dramas que moldam a nossa existência.

### **Caperucita Blanca**

¿Qué fue de ella  
la primera de todas,  
la que nunca volvió  
del bosque?  
(Martín Vidal, 2016 a)<sup>67</sup>

É notório, no trabalho de Martín Vidal, um ‘jogo de espelhos’ em que o processo de construção da obra é também compartilhado com o leitor; ele a elabora enquanto constrói as estratégias para desenvolver a sua própria compreensão a partir de sua leitura. Conforme Gustavo Bernardo:

---

<sup>67</sup> Quem foi ela, a primeira de todas que nunca voltou do bosque? (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa)

como sabemos há muito, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção.” (Bernardo, 2010a, p.9).

As Caperucitas, de *Enigmas*, não se duplicam fielmente diante do reflexo do espelho, mas encontram, provavelmente, alguma intersecção que as une em algum ponto no percurso de cada história. Podemos pensar a metaficção como um jogo com o repertório, com os ecos que inundam a memória coletiva e individual, estabelecendo diálogos múltiplos entre as ficções.

Quem teria sido a primeira Caperucita a adentrar em uma floresta e encontrar um lobo? Para Martín Vidal, Caperucita Blanca foi a primeira delas que nunca saiu do bosque. Na escolha lexical, a autora utiliza o termo ‘primeira’ com uma conotação imbuída de sentidos. A utilização do numeral ordinal insinua a existência de outras jovens subsequentes, que também não conseguiram voltar.

Em diversas culturas e literaturas, o bosque carrega a simbologia de um local sagrado, morada de divindades, espaço de rituais e sacrifícios. Nesse ambiente, Martín Vidal conduz o leitor a transcender esse portal, vivenciando, com as protagonistas, uma atmosfera de solidão, luz e sombra, vida e morte.

Cada pergunta lançada em *Enigmas* gesta novos questionamentos, como se fosse um labirinto de caminhos que se bifurcam, ampliando o horizonte de indagações. O que representa esse bosque do qual a protagonista nunca retornou? Seria ele um espaço onde se confrontam as questões mais densas e profundas dos conflitos humanos? Martín Vidal utiliza-se desse recurso, gerando novos questionamentos, ampliando, assim, uma gama de discussões. O que se evidencia é a história humana sendo contada pela ficção.

As três Caperucitas não apenas se misturam entre as ressonâncias das vozes ancestrais, mas também por meio de seus próprios nomes, os quais amplificam os enigmas de suas trajetórias. Martín Vidal, além de estabelecer conexões intertextuais com a história canônica, utiliza-se da intratextualidade evocando uma gama de sentimentos que abarcam sensualidade, calor, sangue, perigo e solidão. Esses elementos ressaltam a natureza complexa das protagonistas, levando o leitor a estabelecer associações com eventos da realidade e traçar metáforas com suas próprias experiências.

## Blancanieves

¿Estaba muerta o dormida?  
 ¿Cuánto tempo pasó  
 En el ataúd de cristal, sola,  
 ¿En lo más profundo del bosque?  
 (Martín Vidal, 2016 a)<sup>68</sup>

“Estava morta ou adormecida? Quanto tempo passou no ataúde de cristal, sozinha, no mais profundo do bosque?” Entender a ficção por meio da ficção é um processo desafiador, uma busca pela compreensão dos caminhos das personagens, da identidade em um processo complexo de construção: “Corro atrás da minha própria imagem, portanto, da minha própria origem, como a serpente urobórica corre atrás da própria cauda”. (Bernardo, 2010a, p.52).

As ficções olham para si mesmas e, simultaneamente, voltam-se para outras ficções, estabelecendo conexões com elementos temporais, espaciais e emocionais, os quais refletem situações da realidade. Como afirma Bernardo (2010b, p.88), “se aceitarmos que a realidade como a conhecemos não deixa de ser um outro campo de ficções”, então aceitaremos o fato de nos reconhecermos, de forma metafórica, no aprisionamento do ataúde, no ventre do lobo, ou até perdidos no bosque.

As páginas de *Enigmas* levam-nos à exploração de um universo conhecido – o dos contos de fadas – paradoxalmente denso e repleto de mistérios a serem sondados. Notadamente, Beatriz Martín Vidal lança mão de procedimentos de interlocuções inusitadas entre diferentes textos, códigos e linguagens, que se engendram nas estratégias metaficcionais. O fato é que, ao leitor, ficam disponíveis caminhos labirínticos de exploração das relações a serem estabelecidas: nos campos da palavra, da imagem, dos traços, das cores, dos gestos e (por que não?) na força do eloquente silêncio que também habita o território de sua arte.

No meio do labirinto, há uma voz que ecoa, que insiste em lançar a dúvida: estava morta ou adormecida? Tal questionamento expande-se para outras personagens: “La Bella Durmiente” enfeitiçada por cem anos, “Caperucita Roja” dentro do ventre do lobo: estavam mortas ou apenas dormiam?

Nesse universo labiríntico e metafórico, que se abre em outros e em que se confrontam realidade e ficção, o leitor sonda as pistas, revolve a memória, as

---

<sup>68</sup> Estava morta ou adormecida? Quanto tempo passou no ataúde de cristal, sozinha, no mais profundo do bosque. (Martín Vidal, 2016 a , tradução nossa).



experiências, remexe em outros contos e personagens, chegando a sentir o passar do tempo, a solidão que perpassa também em outras tramas.

O texto verbal nos remete ao bosque: “Blancanieves” ficou sozinha, dentro do ataúde de cristal, nas profundezas do bosque. Seria o mesmo bosque de onde “Caperucita Blanca” nunca retornou?

A escolha do termo “profundo” é bastante significativa em “Caperucita Roja” e “Blancanieves”. A primeira estava “no profundo do grande, grande, grande lobo feroz”. A outra ficou sozinha “no mais profundo do bosque”. Um termo que adjetiva o ventre e o bosque, enfatizando o perigo, a solidão, o tempo que ronda cada conto. Conforme nos aponta o texto verbal, “Blancanieves” é uma personagem solitária, assim como são as outras personagens de *Enigmas*, travando batalhas com seus destinos e dramas individuais. Martín Vidal trata de histórias vindas de vozes distantes, ficções que se entrecruzam, personagens que vivenciam tramas semelhantes.

## Rapunzel

A pesar de todo...  
 ¿No sintió alivio  
 cuando por primera vez  
 se sintió libre de esa larga,  
 ¿larga Y pesada trenza?  
 (Martín Vidal, 2016 a)<sup>69</sup>

Beatriz Martín Vidal demonstra fascínio pelo conto clássico enquanto que, simultaneamente, adota uma postura cética em relação ao mundo da fantasia, e desafia o leitor e seu imaginário ao introduzir, com a pergunta, dúvidas ao próprio núcleo do conto clássico: a trança. Esta que foi um sistema de comunicação da protagonista com o mundo exterior, um jogo do mundo maravilhoso com o do real, já que as nossas questões lidam com a ambiguidade, com as insatisfações do ser humano.

Com a pergunta, Martín Vidal utiliza recursos linguísticos que acabam por questionar as possíveis certezas do leitor. A expressão “apesar de tudo” é uma forte indicação de que algo ocorreu mediante uma persistência, uma superação de desafios, obstáculos. Há uma clara sugestão de que se nutria expectativas em relação

---

<sup>69</sup> Apesar de tudo, não se sentiu aliviada quando, pela primeira vez, se viu livre dessa longa, longa e pesada trança? (Martín Vidal, 2016 a, tradução nossa).

a uma trajetória, apontando para um possível empenho da protagonista em busca de um melhor destino.

Ao tratar da trança, a repetição da palavra “longa” enfatiza o seu tamanho, como também o seu peso, elementos importantes no desenrolar do enredo da narrativa clássica. A expressão “pela primeira vez” sinaliza um significado subjacente que sugere o longo tempo em que as tranças fizeram parte da vida da personagem. E por que não sentiria alívio ao se ver livre delas, já que eram tão pesadas para se carregar?

Como assevera Bernardo, “o terreno do cético é o terreno da dúvida.” (Bernardo, 2010a, p.158) e a dúvida, aqui, é o maior recurso metaficcional de Martín Vidal. Ao já estabelecer metaficção com o próprio título, remetendo ao conto clássico, a artista insere o leitor em um universo em que o conhecido repertório é confrontado com as dúvidas e melancolia da imagem (figura 55).

Em seu trabalho, Martín Vidal usa seu ceticismo a favor dos constantes movimentos das narrativas. No labirinto em que se encontra, o leitor vai e volta em ficções e realidades, “passeando pelo labirinto humano sem a preocupação de vê-lo de cima, mas sim por dentro (...) sem pretender dele sair, mas, ao contrário, querendo explorá-lo recanto por recanto.” (Bernardo, 2010a, p.158).

### **Los cisnes salvajes**

¿El hermano más joven  
¿echaba de menos ser un cisne?  
¿Se sentía como un príncipe  
con un ala, o como un pájaro  
demasiado pesado para volar?  
(Martín Vidal, 2016 a)<sup>70</sup>

Questionar a própria identidade é um processo complexo. A metaficção, ao duplicar a ficção, pode provocar incertezas no leitor, que se conecta com as questões existenciais dos personagens. Estes revelam-se como importantes ferramentas na busca do autoconhecimento, ao vivenciarem as angústias humanas e traçarem uma linha tênue entre ficção e realidade.

---

<sup>70</sup> O irmão mais novo sentia falta de ser um cisne? Sentia-se como um príncipe com asas ou como um pássaro pesado demais para voar. (Martín Vidal, 2016 a tradução nossa).

O fato é que ter dúvidas sobre a própria identidade faz parte da caminhada humana. Se tais questionamentos encontram-se na filosofia, também são verificados no âmbito da literatura. Em “Los Cisnes Salvajes”, talvez, a pergunta mais apropriada fosse: “Quem eu prefiro ser?” Na dúvida sobre sentir-se como um príncipe com asas ou um pássaro pesado demais para voar, encontramos um personagem duplo, um espelhamento da sua própria construção: em um universo, pássaro; no outro, homem, possibilitando ao leitor adentrar em duas ficções que fazem parte da mesma história. A pergunta já configura um caráter duplamente metaficcional por se desdobrar em dois caminhos diferentes: príncipe ou pássaro?

Nesse processo, Martín Vidal utiliza a metaficção tanto no verbal, por meio de uma pergunta cortante, quanto na imagem (figura 69), conduzindo o leitor a formar um novo repertório. Ele visita outras épocas, retorna ao presente, interpretando as histórias e, ainda, projeta isso para o futuro, conectando fios de outros tempos, aprimorando a sua capacidade de interpretar o mundo.

Conforme Patrícia Waugh, “metaficção é, portanto, um termo elástico que abrange uma ampla variedade de ficções.” (Waugh, 2001, p.19, tradução nossa)<sup>71</sup>. Dessa forma, podemos pensar que, a partir desse enredamento, abre-se um portal do imaginário ao leitor, onde se encontra o arquivo de sentidos que se entrelaçam em ficções e metaficções.

Por meio da metaficção, o leitor desenvolve um olhar mais sensível, atentando para as interconexões entre textos. Esse processo reforça a sua compreensão do mundo, instigando uma visão mais crítica da própria realidade.

É notável a engenhosidade artística de Martín Vidal ao dispor, sob forma de enigma, a absorção e transposição criativa da obra “original”, ou melhor, a relação intertextual que realiza com o conto clássico, bem como a consciência estética que expõe concedendo importante espaço leitor (Blanchot, 2011). Sabe-se que a obra exige participação do interlocutor, no próprio engendrar das estratégias de metaficção, essenciais para a geração de interpretantes e de significados que possam se concretizar pelo ato da leitura.

Com a metaficção, o leitor é estimulado a aprimorar sua habilidade de interpretar a contemporaneidade, fazendo interconexões entre diferentes tipos de

---

<sup>71</sup> Metafiction is thus an elastic term which covers a wide range of fictions. (Waugh, 2001, p.19)

textos, o que intensifica sua percepção do mundo, tornando-o mais crítico em relação à realidade que o cerca.

A produção artística de Beatriz Martín Vidal caracteriza-se pela riqueza de suas interações dialógicas e ressonâncias, manifestando-se, de forma notável, em sua densidade criativa. Evidencia-se, sobretudo, a profundidade das conexões que ela estabelece com a tradição artística, seja no âmbito do fenômeno literário, bem como no da arte em geral. Nessa perspectiva, sua produção ganha contornos bastante expressivos, no que tange a uma maneira de engendrar, na contemporaneidade, um estilo de composição fragmentada, poliforme, multimodal, que potencializa a construção de novos horizontes de leituras, e propõe um enfrentamento reflexivo em face de como permite que se gestem, em suas narrativas, linguagens construídas sob constantes metamorfoses, a refletir um fluxo ininterrupto de evolução e inovação. Como afirma Linda Hutcheon, o leitor vive o paradoxo da metaficção:

Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a arte daquilo que lê; por outro, são lhe feitas exigências explícitas, como cocriador de respostas intelectuais e afetivas comparáveis em âmbito e intensidade às de sua experiência de vida. (Hutcheon, 1984, p.5, tradução nossa)<sup>72</sup>

....

*Enigmas* constrói-se sob o signo de uma rede de relações estabelecidas com textos literários que a antecedem. Se tomarmos a definição de Kristeva, para quem “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]” (2005, p.68), tem-se a ‘intertextualidade’ como *modus operandi* de sua composição. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a obra de Martín Vidal se faz de seu relacionamento com outros textos e outras estruturas da(s) própria(s) linguagem(s), revisitando autores e épocas diferentes, artes e estilos diversos, os quais emprestam seus códigos para o entrelaçamento e sobreposição de intertextos e do diálogo que com eles estabelecem. Não à toa, o leitor depara-se com

---

<sup>72</sup> On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the "art," of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co\_creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. (Hutcheon, 1984, p.5)

a possibilidade de uma leitura múltipla, além do constante desafio em puxar os fios que tecem outras histórias no interior da narrativa, um diálogo nada passivo, posto que os textos anteriores não são repetidos, mas ressignificados.

Essa tendência da ficção contemporânea carrega, para o processo de criação, a recorrência de estratégias metaficcionalis, que expõem o caráter compositivo e ‘artificial’ da ficção. Conforme Linda Hutcheon afirma, a metaficção é como “ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui, em si mesma, um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”. (Hutcheon, p.1, 1984).

É, portanto, na prática da intertextualidade e recorrendo a estratégias metaficcionalis, que Beatriz Martín Vidal engendra sua produção artística, na qual ressoam reminiscências ancestrais, adentrando no repositório em que convergem as narrativas primordiais, as quais deram início à trajetória da experiência humana. Seu processo criador concede-nos uma maneira de perscrutar sua obra, deslocando as imagens que compõem suas histórias, movendo o nosso olhar, de modo a criar conexões e percursos à semelhança do empreendido por Aby Warburg, ao construir o seu Atlas Mnemosyne, na busca pela essência que abriga os enigmas da humanidade.

A intertextualidade e a metaficção propõem desafios importantes ao leitor, ampliados com o entrelaçamento entre verbo e imagem, tal como realiza Beatriz Martín Vidal. No dizer de Didi-Huberman, em seu livro *Diante da Imagem*:

As imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. (Didi-Huberman, 2017, p.23).

*Enigmas* proporciona uma experiência lúdica e intrigante, não apenas no aspecto temático, mas também por meio do processo de composição física da obra, incluindo o design.

Conforme Villas Boas,

design gráfico é uma atividade de ordenação projetual de elementos visuais textuais e não-textuais com fins expressivos para reprodução por meio gráfico, assim como o estudo desta atividade e a análise de sua produção. Essa produção inclui a ilustração, a criação e a

ordenação tipográfica, a diagramação, a fotografia e outros elementos visuais e suas técnicas de ordenação. No entanto, não inclui nenhuma delas isoladamente: o design gráfico é justamente a combinação de todos esses elementos (...). (Villas-Boas, 2017, p.31)

O termo "design" não se restringe apenas à composição gráfica, diagramação, entre outros aspectos tangíveis, embora esses elementos também desempenhem um papel relevante, mas abrange, principalmente, a dimensão do projeto narrativo como um todo, assim, entendemos a materialidade do suporte, enquanto linguagem, revelando-se como uma força fundamental na criação de narrativas metaficcionalis.

*Enigmas* foi concebido em um formato vertical, com capa dura, em que capa e contracapa, juntas, oferecem um espaço visual expandido. Podemos observar uma figura feminina, de aparência bastante jovial, deitada sobre um piso, cercada por folhas espalhadas pelo chão (figuras 76 e 77). A representação de uma maçã, parcialmente mordida, desperta referências de um conto bastante conhecido: “Branca de Neve”, cuja protagonista ficou desacordada por ter mordido a fruta envenenada.

Na contracapa (figura 77), a presença de algumas perguntas, referenciando conhecidas narrativas, anunciam ao leitor o conteúdo da obra.

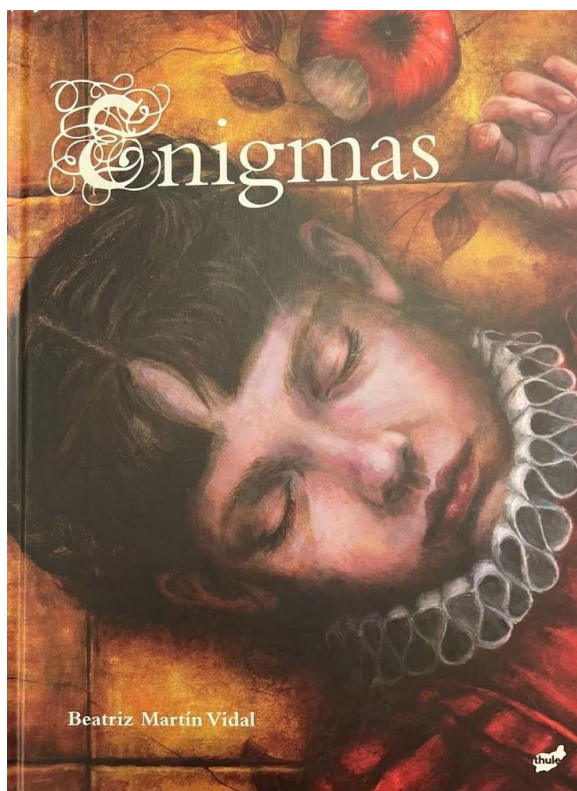
O que Caperucita Roja fazia enquanto estava dentro da barriga do lobo? Você conhecia Caperucita Blanca, a primeira de todas? E Caperucita Negra, a quem até os lobos temem? Quem é Rosa Roja? A madrasta nasceu má ou tornou-se assim?

(Martín Vidal, 2016 a tradução nossa)<sup>73</sup>

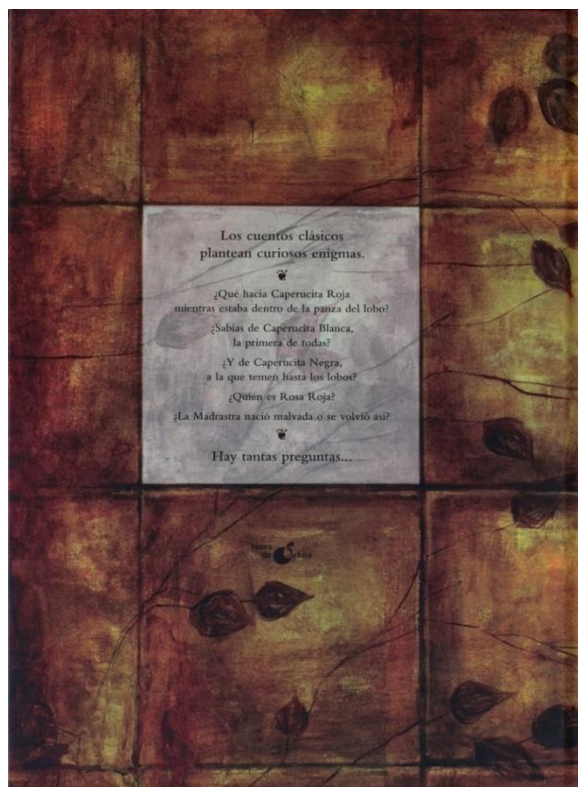
O trabalho de metaficção, na contracapa, manifesta-se pelo entrelaçamento de elementos temáticos e de materialidade. Nesse contexto, a intertextualidade é evidenciada pela indagação direcionada ao leitor, o qual é instado a engajar-se em um processo de dupla ficcionalização e a contemplar o procedimento de ficção que incorpora conceitos encapsulados, visando despertar lembranças no leitor, a fim de envolvê-lo na reencenação das narrativas

---

<sup>73</sup> Los cuentos clásicos plantean curiosos enigmas. ¿Qué hacía Caperucita Roja mientras estaba dentro de la panza del lobo? ¿Sabías de Caperucita Blanca, la primera de todas? ¿Y de Caperucita Negra, a la que temen hasta los lobos? ¿Quién es Rosa Roja? ¿La Madrastra nació malvada o se volvió así? (Martín Vidal, 2016 a).

Figura 76 - Capa libro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal

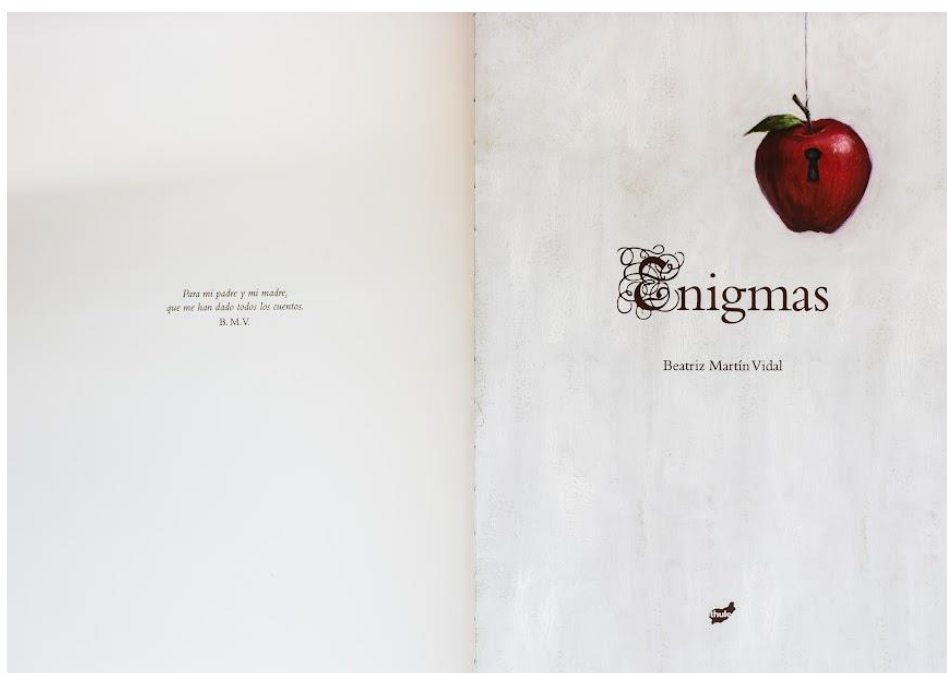
Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016 a

Figura 77 – Contracapa do livro *Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal

Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona, Thule Ediciones, 2016 a.

Na folha de rosto (figura 78), uma maçã pendurada, na parte superior da página, estabelece uma interlocução com a aura enigmática que permeia todo o contexto da obra. No centro dessa fruta, uma fechadura sugere a inserção de uma chave, convidando o leitor a entrar efetivamente no universo do livro, como se estivesse descobrindo os véus e segredos de cada enigma. Essa abordagem contribui para a configuração da experiência do leitor e explora o caráter lúdico e metaficcional da obra.

Figura 78 – Folha de rosto - livro *Enigmas*, Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016 a

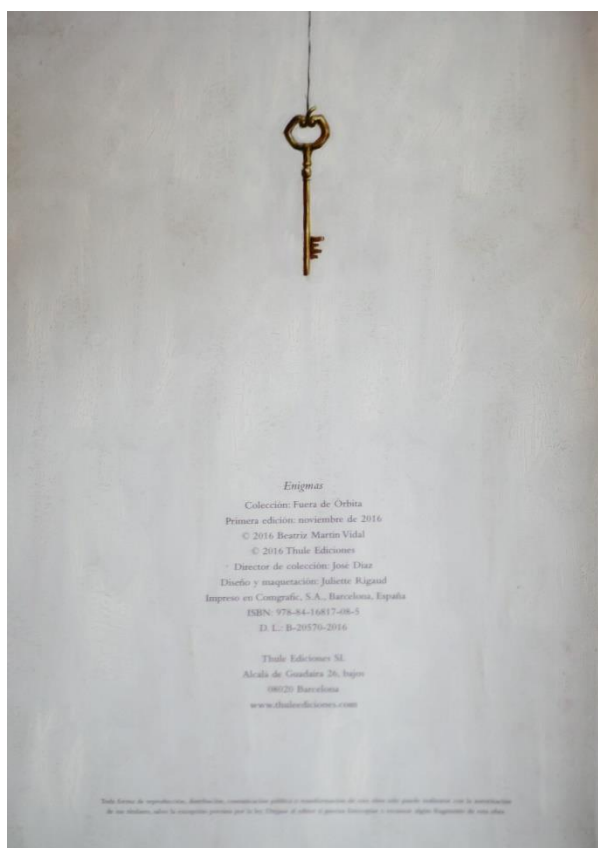
Cada texto, nessa obra, é apresentado por um par de páginas duplas que segue um padrão visual e textual específico. No primeiro par, uma folha lisa de cor única, que também corresponde à tonalidade que será utilizada para a primeira letra de cada título. Nessa mesma página, na parte superior, identificamos um elemento decorativo em forma de arabesco, no qual a letra capitular é inserida no seu centro. Esse detalhe faz alusão às iluminuras medievais, adicionando um toque de elementos artísticos tradicionais e antigos à composição. No outro lado, pelo verbal, encontramos a pergunta que engendra um enigma gestado na história figurada pelo título e o que está por vir. A isso se segue uma imagem em tons de cinza, como uma prévia visual do conteúdo da narrativa (em referência). Ao virarmos a página, a pintura de Beatriz Martín Vidal conota a dimensão poética que verbo/imagem/imaginação/memória são



capazes de prover para uma interpretação artística, sensível e intelectual do conto em questão.

Ao final do livro, somos surpreendidos com a imagem de uma chave (figura 79), suspensa por um fio que sai do alto da página. Em uma conexão visual, a maçã (figura 78) entrelaça-se à chave por meio desse fio. Ao fim e ao cabo, a chave poderia ser um instrumental para abrir esse grande arquivo de densas memórias. O leitor, nesse livro, experimenta um limiar em que perfilam vozes e sonhos sondáveis (ou não). A chave, longe de abrir caminhos para possíveis soluções, simboliza a possibilidade de ampliar as múltiplas e intermináveis indagações, oferecendo, assim, um convite à exploração de novos horizontes de conhecimentos e reflexões.

Figura 79 – Última página do livro *Enigmas*, Beatriz Martín Vidal



Fonte: Martín Vidal, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016 a

Em um livro ilustrado, a metaficção também é marcada por seu componente lúdico. Tal recurso estético manifesta-se por meio da interação e da performance metaficcional presente na narrativa, propiciando um espaço para o leitor atuar de maneira ativa, envolvendo-se na forma como o livro se apresenta.

O caráter lúdico de *Enigmas*, no título, evoca a ideia de jogos e brincadeiras de adivinhação. Muito além de apenas identificar a obra, “o título é metafictício, já que dá ao leitor uma estratégia interpretativa.” (Nikolajeva; Scott, 2011, p.310). A ideia de ludicidade é explorada pelo historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), em sua obra *Homo Ludens* (2010), na qual o jogo é apresentado como elemento importante e presente nas diversas áreas que fundamentam a cultura humana. Para ele, “o jogo lança sobre nós um feitiço: é fascinante, cativante. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia.” (Huizinga, 2010, p.13). Martín Vidal também propõe um jogo a partir das perguntas que faz, antecedendo cada imagem. As possíveis respostas poderiam estar nos não-ditos de cada tela, encobertas por véus, cores, sombras, luz, personagens.

Vale chamar a atenção para a plasticidade desse objeto livro, à medida que também possibilita uma exploração lúdica das imagens. Em "La Bella Durmiente", por exemplo, a inversão da posição do livro ressignifica o nosso olhar diante da tela, apresentando uma nova personagem. Da mesma forma, em "Caperucita Roja", a presença do vermelho, inundando a cena, sugere as bolsas representativas das vísceras do lobo. No mesmo espaço, as flores brancas parecem quase saltar da tela, como se estivéssemos diante de uma técnica cinematográfica tridimensional. Isso também é observado em "Caperucita Blanca", em que os galhos brancos e brilhantes parecem quase alcançar o observador.

Além disso, algumas pistas, estrategicamente posicionadas, desafiam a atenção do leitor e testam sua capacidade de observação. Em "Rapunzel", uma trança, no canto da cena, convida o leitor a desviar seu foco para a narrativa clássica. Já em "Caperucita Negra", a imagem da menina vestindo uma malha, semelhante às usadas por guerreiros medievais, fortalece a versão de fúria da personagem. Esses elementos não apenas enriquecem a experiência visual, mas também incentivam uma análise mais profunda do livro *Enigmas*.

As imagens da obra de Beatriz Martín Vidal, embora se apresentem como elementos independentes, estabelecem, entre si, uma conexão significativa, que não se limita ao fato de evocarem narrativas clássicas enraizadas em nosso imaginário, ao longo de séculos, mas manifestam-se, também, por meio da recorrência de elementos compartilhados em praticamente todas as telas produzidas pela artista, para a obra *Enigmas*. Tais elementos incluem a paleta de cores, a presença da floresta, do fogo, o paradoxo vida e morte, tudo remetendo a uma essência

subjacente, que permeia todas as histórias retratadas nas cenas do livro. A atmosfera melancólica e sombria acompanha todos os contos, reforçando a sensação de mistério que envolve as narrativas representadas. Se a natureza híbrida do livro *Enigmas* revela-se na alquímica relação do verbal e visual, os espaços, os vazios, os silêncios unem-se para o rememorar de histórias.

Ao fim e ao cabo, vale colocar sob consideração o fato de que Beatriz Martín Vidal mostra-se consciente do percurso dessas personagens e suas tramas no imaginário do leitor, como também dos movimentos de absorção que realiza e das próprias transgressões – as que faz com perguntas que interceptam, fragmentam, “engolem” narrativas. A artista produz uma obra ruminando outras, abrigando cada referência que possuem. Certamente, Martín Vidal mostra a consciência do impacto que trará para reverberações futuras dessas histórias.

#### 4. Considerações Finais

Tornamo-nos muito pobres em expectativas limiars. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou.

(Benjamin, 2009, p. 522)

Iniciamos esta tese com o olhar voltado para o mundo contemporâneo que, mergulhado em inovações tecnológicas e mudanças de paradigmas, caminha a passos velozes, ofuscando questões existenciais de importância fundamental para o amadurecimento e evolução humana. Tal situação provoca sentimentos paradoxais, uma mistura de satisfação e insatisfação; êxtase e melancolia, desejo de ir, mas, ao mesmo tempo, imensa vontade de ficar.

*Enigmas*, de Beatriz Martín Vidal, com sua linguagem híbrida, instiga o leitor a adentrar em uma nova estrutura textual repleta de camadas de significados. Dessa forma, ele é incentivado a questionar suas percepções, engajando-se na busca por índices interpretativos que possibilitem uma apreensão mais profunda de cada texto. Além disso, uma análise complexa e reflexiva é exigida, requerendo um olhar crítico que transcende a união dos textos verbal e não verbal.

A obra *Enigmas* promove uma intersecção entre gêneros literários, desafiando as expectativas do leitor, levando-o a mergulhar em territórios inexplorados e limites não convencionais. Embora incorpore elementos e referências da Literatura Infantil e Juvenil, também apresenta características marcantes do fenômeno crossover que, conforme afirma Sandra Beckett (2009), “tanto adultos como crianças são capazes de partilhar de forma mais ou menos igualitária, embora de maneiras diferentes, a experiência de leitura.”<sup>74</sup>

Ao pensarmos em gênero textual, importa salientar que, ao longo desta tese, em muitos momentos, utilizou-se o termo "conto" ao tratarmos das leituras propostas, possivelmente em razão de uma hipermemoração, em que as palavras e imagens apresentadas, pela artista, potencializam os rastros e as marcas perpetuadas na

---

<sup>74</sup> Both adults and children are able to share more or less equally, albeit in different ways, in the reading experience. (Becket, 2009, p.3).

memória, como fósseis adormecidos que despertam, trazendo os intensos diálogos com as clássicas narrativas, em ressonâncias que não cessam de nos retomar histórias. Mas é necessário destacarmos o processo de desconstrução realizado por Martín Vidal, em *Enigmas*, que chega a conceber um gênero que ainda não conseguimos determinar o nome. Nesse processo que envolve palavra e imagem, Martín Vidal devora as narrativas preexistentes, retrocedendo no tempo, desmontando camada por camada de cada relato até alcançar as raízes das narrativas primordiais, para então engendrar um olhar renovado, reconfigurado e inusitado. Ela extrai o conhecimento contido nos contos de fadas e o transpõe para uma outra dimensão literária, resultando em um gênero distinto, por isso, um enigma. Beatriz Martín Vidal desconstrói os padrões temporais dos contos, figurando-os como espectros. Ela os despe de sua roupagem tradicional para, assim, encontrar outras perspectivas de leitura e interpretação.

Com a obra *Enigmas*, ampliamos o nosso olhar para a forma de se pensar nos fios que compõem as narrativas humanas. Logo na Introdução, problematizamos com indagações que pairam sobre os desafios que têm enfrentado crianças e jovens da contemporaneidade: Que questões existenciais nossos jovens denotam enfrentar? Há ressonâncias, nestas, de angústias, desejos e paixões das sentidas por nossos ancestrais, que dialogam com o mundo contemporâneo? Quais diálogos estão postos nas retomadas de antigas histórias?

Tais dúvidas, possivelmente, não encontrem respostas certas e pontuais com esta pesquisa, já que se reverberam em tantas outras, guiadas por pistas, desvios, camadas infinitas a serem reveladas, discutidas, indagadas. As questões, envoltas em temas abordados neste estudo, como morte, vida, sexualidade, medo, melancolia, solidão, esperança, aprisionamentos, acompanham as dores e angústias humanas, e conduzem o leitor a refletir sobre os limiares que compõem as frestas invisíveis existentes entre realidade e ficção, as quais percorrem a construção de múltiplas histórias.

*Enigmas* trata de problemáticas humanas e lança sementes para que olhemos os desafios incontáveis enfrentados pela humanidade, pelas vias da arte, revolvendo os estratos da composição de Beatriz Martín Vidal e as experiências que ela camufla na consonância entre verbal e visual.

Nós, como educadores voltados aos Estudos Comparados, especificamente dentro da área da Literatura Infantil e Juvenil, entendemos que a integração da

literatura com outros saberes forma um potente caminho para lidar com as questões que envolvem as necessidades da alma humana. Dessa forma, buscamos, nesta tese, nos limiares da literatura, arte e filosofia, tangenciar algum entendimento acerca de questionamentos do humano e da jornada da própria vida.

A partir dos fios que tecem as narrativas que, simbolicamente, contam as nossas histórias, acreditamos que, nesse percurso, inspirados pelos estudos de Aby Warburg, existe algum tipo de “presença” que carrega uma essência, um ser de *Nachleben*, que sobrevive entre as fissuras das narrativas, resistindo a todos os tempos.

Nessa senda das experiências artísticas em que o encontro da arte com a filosofia e, sobretudo, com o fenômeno literário, adquire um lugar de reflexão sobre o ser, o entrelaçamento entre as linguagens (palavra e imagem, traços, cores, diagramação, processo de montagem, entre outros) suscita reflexões sobre como as produções dirigidas aos jovens podem ativar, no leitor, a capacidade de transpor o visível, encontrando os não-ditos; como a potência da obra pode dialogar com questões existenciais, com desejos e paixões, traçando linhas de entendimento sobre aspectos complexos. Assim, as reflexões sobre o destino humano, encenadas pelos personagens, convidam o leitor para um diálogo com a obra e com o próprio mundo.

No caminho que vimos traçando, *Enigmas* revelou-se como uma especial possibilidade de nossa pesquisa realizar uma sondagem que transcendesse limites temporais, dialogando a partir de conexões estabelecidas entre verbal e visual no exame de espectros (ou movimentos da paixão da alma) que, como fantasmas, corporificam-se pelas narrativas. Essa obra possui uma composição especial, não só porque permite o deslocamento das imagens (pranchas), mas porque desafia as narrativas que estão em nosso imaginário, assim como desconstrói a linearidade esperada; muda o tempo que a emoldura. A obra arquiteta-se sob uma perspectiva presidida por uma lógica de montagem conceitual, em razão de procedimentos de desconstrução, de intertextualidade e de metaficção. Os recursos utilizados pela autora pedem a cumplicidade do leitor para sondar enigmas propostos sob forma de perguntas.

Nosso percurso iniciou-se no capítulo 1, com uma “Breve história do livro ilustrado: imagens conversam com palavras”. Uma pesquisa sobre as primeiras manifestações de comunicação fundamentadas na imagem, desde as pinturas rupestres. Na sequência, direcionamos nosso olhar para uma breve trajetória do livro

ilustrado, até chegarmos a produções mais contemporâneas. Nessa jornada, percebemos as muitas inovações que fazem desse artefato livro um caminho para reconhecermos a potência subjacente a cada imagem, escondendo pistas que nos ajudam a decifrar os gestos e movimentos encobertos em cada obra.

O livro ilustrado transcende os limites convencionais da narrativa textual ao mesclar recursos de diagramação, representações visuais e a interação entre texto e imagem, oferecendo uma imersão em uma teia de interpretações complexas. O engajamento do leitor não se limita à mera decodificação do texto e a observação de imagens, mas também envolve a apreciação do formato da obra, dos enquadramentos utilizados e das inter-relações entre capa, guardas e conteúdo. Tal apreciação implica na associação de representações, na determinação (ou não) de uma ordem de leitura no espaço da página, na harmonização entre poesia textual e poesia visual e, ainda, na apreciação dos silêncios que permeiam a relação entre todos os elementos.

O capítulo 2 é a parte mais extensa desta tese, “Histórias de Fantasma para gente grande”, uma alusão à obra de mesmo nome, de Aby Warburg. Esta parte da pesquisa nos conduziu a uma imersão na proposta inovadora desse historiador de arte, conduzindo nosso olhar para uma nova leitura de imagens, a partir de uma observação repleta de detalhes expressivos e, também, investigativos.

Iniciamos esse capítulo pensando “Sobre Mitos e Contos de Fadas”, explorando a herança ancestral que constitui o legado no qual imergimos para narrar e recontar as experiências humanas. Tal universo possibilitou a criação dos relatos que nos fazem compreender as trajetórias individuais e coletivas da humanidade. Dentro desse contexto, encontramos os contos que emergiram da tradição oral, transformando-se em narrativas clássicas, as quais destacamos, em particular, os contos de fadas, com suas raízes nos contos folclóricos, nas tradições orais e nas narrativas mitológicas, espalhando-se e influenciando diversas culturas ao longo do tempo.

O fio das narrativas primordiais ou daquelas que tiveram a origem nas explicações míticas, aqueles relatos que se desenvolveram nos espaços compartilhados da oralidade e que vieram a gestar e nutrir os contos de fadas foram alvo de atenção desse capítulo. O caráter nômade e os processos de tradução intersemiótica a que estão dispostos tais narrares também fizeram parte de nossas reflexões, o que entendemos ser um nutriente importante para que a chama daquele

fogo, a que se refere Agamben (2018), continue a alimentar essas narrativas e não se apague.

Dedicamos um amplo olhar para os contos que ecoam nesta pesquisa, verificando as ressonâncias que se instalaram nessas narrativas e como elas foram relidas, interpretadas, revividas até chegarem nas versões atuais que conhecemos.

Em *Enigmas*, Beatriz Martín Vidal jogou luzes em tempos distantes que trouxeram os primeiros indícios de antigas histórias; fomos atrás dessas ressonâncias, vasculhamos outros tempos e espaços em busca dos primeiros sopros dos personagens universais que têm marcado, sob diversas roupagens, as pegadas humanas. Encontramos vozes em discursos míticos e religiosos que se dissiparam em adaptações de gêneros variados.

Em “Uma ciência sem nome”, elencamos, de forma breve, alguns dos conceitos propostos por Aby Warburg e seus comentadores Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman. Essa pesquisa nos inseriu em um estudo mais profundo sobre a metodologia empregada por Aby Warburg, utilizada na leitura de seu Atlas Mnemosyne. Com Warburg, entendemos que existem padrões que se repetem independentemente de tempo e espaço, o que ele denominou de pathosformel – as fórmulas de pathos, uma essência que ressoa entre as imagens, permitindo sua pós-vida, a Nachleben.

A terceira parte desse capítulo, “Ninfas”, permitiu que colocássemos em prática nossos estudos warburguianos. A exemplo do Atlas Mnemosyne, entendemos que *Enigmas* também é construído por pranchas, com os seres espectrais, as Ninfas, percorrendo suas páginas, deslocando-se em busca das fórmulas de pathos ocultas nas fissuras dos textos e em cada congruência de palavra e imagem, revelando-se como presenças que sobrevivem a tempos, espaços e culturas, carregando as essências que constituem questões existenciais humanas.

Com as Ninfas encarnadas como protagonistas de “Caperucita Roja”, “Caperucita Blanca”, “Caperucita Negra”, “La Bella Durmiente”, “Rapunzel”, “Blancanieves” e “Los Cisnes Salvajes”, realizamos percursos diversos, investigando, na escuridão do ventre do lobo, na solidão das florestas, nas metamorfoses inacabadas, nas relações entre medo, vida, morte e renascimento, as fórmulas de pathos ocultadas na trajetória das personagens e que acabam por refletir nas inquietações do humano.



O capítulo 3, “Enigmas: desconstrução, intertextualidade e metaficção”, trata dos processos metaficcionais e intertextuais, no âmbito verbal e visual, utilizados por Beatriz Martín Vidal, essenciais para a compreensão e análise da obra. Os textos, constituídos dentro de um espaço de metáforas e metonímias visuais se autorreferenciam, atentando para o enlace entre o repositório ancestral e o seu diálogo com o mundo contemporâneo. A metaficção aponta para o paradoxo do leitor. Ao mesmo tempo que este se envolve com a narrativa, reconhecendo-a como um mundo fictício, o texto exige que ele se engaje de maneira ativa, participando intelectual, imaginativa e afetivamente na cocriação da obra.

*Enigmas* que, a um primeiro momento, em aspecto explícito, apontava como sendo um objeto lúdico, revelou-se como uma referência para mergulharmos em um novo método de leitura do livro ilustrado, buscando, nas interações entre imagem e verbo, sentidos inesgotáveis, que mergulham no vórtice da alma humana. Como um corpus poético, desafia o leitor a investir em novas formas de abordagem, afastadas de modelos já conhecidos, enfrentando outra dimensão textual, de uma narrativa que se rarefaz em imagem. A obra não só inova em suas concepções literárias e artísticas, ela também abre múltiplos caminhos para interpretações diversas.

Os estudos de Aby Warburg e, sobretudo, a metodologia utilizada em seu Atlas Mnemosyne foram cruciais para fundamentar as reflexões aqui realizadas, e possibilitam outras conexões, oferecendo novas perspectivas e potencializando a realização de novas pesquisas que possam seguir essa linha investigativa.

Com os deslocamentos realizados pela Ninfa, entre os caminhos percorridos nesta tese, finalizamos este estudo com as reflexões que Walter Benjamin faz sobre limiar e fronteira. Conforme Benjamin, em seu livro *Passagens* (2009), a fronteira possui suas demarcações bem definidas, não podem ser ultrapassadas, a não ser que se tenha a permissão para isso; quanto aos limiares, referem-se aos umbrais, às soleiras; pertencem aos domínios das metáforas espaciais e voltam-se para o movimento, para as passagens.

A ninfa warburguiana, figura fundamental nas análises realizadas nesta pesquisa, é um ser de limiar, ela ultrapassa os umbrais, transcende as barreiras temporais, aponta para um tempo indeterminado, indefinido. A fronteira limita, não permite a ultrapassagem, mas o limiar não é impedido por portas, tem apenas a passagem.

Retomando a epígrafe, que inicia este capítulo final, adormecer talvez seja uma prática limiar. Possivelmente, o sono, acompanhado do sonho, nos permita adentrar em outras esferas onde não existam mais tantas fronteiras, e possamos retornar diminuindo a nossa pobreza em experiências limiares.

## Referências<sup>75</sup>

- AGAMBEN, Giorgio. *Autorretrato em el estudio*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*, tradução Renato Ambrosio, São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio, *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó: Editora de Unochopecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, tradução Selvino José Assmann, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*, tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, *Confissões*, tradução de Maria Luiza Jardim Amarante, introdução Roque Frangiotti, São Paulo: Paulus, 2002.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*, tradução Antonio da Silveira Mendonça, 2ª edição, Campinas Editora Unicamp, 1999.
- ALVARES, Cristina. *Os contos de Perrault na imprensa ilustrada infantojuvenil da Belle Époque*. Variações sobre a cena de narração oral de Antoine Clouzier. Congresso Internacional O conto: o cânone e as margens, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 17-18-19 maio <http://blogs.ua.pt/conto/index.php/en/>, 2017.
- ALVES, Aparecida Matilde. *Santa Bárbara- História e novena*, São Paulo: Paulinas, 2020.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*, tradução Dora Flaksman, Rio de Janeiro: LTC, 2014.
- ARISTÓTELES, Física, *Introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía*, libro IV, Madrid: Editorial Gredos, 1995.
- BAERT, Barbara, *The Weeping Rock. Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformel and Petrification*, “La Rivista di Engramma” n. 168, settembre/ottobre 2019, pp. 19-51.
- BAERT, Barbara. *Nymph: motif, phantom, affect. A contribution to the study of Aby Warburg (1866-1929)*, Studies in Iconology<sup>1</sup>, Leuven: Peeters, 2014a.
- BAERT, Barbara. *Nymph: The Reproduction of a Phantom. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929)*, in “Between East and West: Reproductions in Art. Proceedings of the 2013 CIHA Colloquium in Naruto, Japan, January 15-18”, edited by Shigetoshi Osano, Milosz Wozny, IRSA, 2014b, p. 167-190.

<sup>75</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*, tradução Maria Ermantina Galvão G.Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Marialva. *O filósofo do sentido e a comunicação*. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.5, n.9. p. 139-149, jan/jul.2006.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *A melancolia, o anjo e os herdeiros de Saturno*. *Revista Confluências Culturais*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 9–19, 2012. DOI: 10.21726/rcc.v1i1.557. Disp.: <https://periodicos.univille.br/RCC/article/view/557>. Acesso em: 27 out. 2023.

BASILE, Giambattista. *O conto dos contos – Pentameron*, tradução Francisco Degani, São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BAYLE, Françoise, *Caravaggio: entre luzes e sombras*, tradução Carlos mendes Rosa, São Paulo: Folha de São Paulo, 2022.

BECKETT, Sandra L. *Crossover Fiction*, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do Tradutor*. In: *Ensaio sobre mito e linguagem*, tradução Susana Kampft Lages e Ernani Chaves, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 a, p. 101-119

BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. In: *Ensaio sobre mito e linguagem*, tradução Susana Kampft Lages e Ernani Chaves, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013b, p. 49-73.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura história da cultura*, tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: *Obras escolhidas* (vol. III). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo; Tradução de J. Carlos Barbisa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDO, Gustavo. *O gênero duplicado*. *Gragoatá*, v. 15, n. 28, 30 jun. 2010b.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010a.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 2011

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.

BOYER, Régis. *Mulheres viris*. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. RJ: José Olympio, 1997

- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*, vol. II, Petrópolis: Vozes, 1987 a.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*, vol. III Petrópolis: Vozes, 1987b.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*, vol. I, Petrópolis: Vozes, 1986.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia* (a idade da fábula): História de Deuses e Heróis, tradução David Jardim Júnior, Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BYINTON, Elisa. *O projeto do Renascimento*, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, tradução Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAMPOS, D.Q. *A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.225-245, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4567>>.
- CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009
- CANTON, Katia. *E o Príncipe Dançou: O conto de Fadas*, da Tradução Oral à Dança Contemporânea, São Paulo: Editora Ática, 1994.
- CARDOSO, J. A. *Entre a inocência e a experiência: Intermodalidade e representação na arte de William Blake*. Letras & Letras, Uberlândia, v. 37, n. 1, p. 191–206, 2021. DOI: 10.14393/LL63-v37n1-2021-11. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/57594>. Acesso em: 6 set. 2023.
- CARVALHAL, T; COUTINHO, E (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CASA NOVA, V. *Levantes*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 14, n. 28, p. 19-27, 2016. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.123427. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- CENTANNI, Monica. *L'Angelo - Menade come figura dela protezione*. Saggio interpretativo di Menemosyne Atlas, Tavola 47 . In: La Rivista di Engramma, 28 out.2002. Disponível em [https://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2636](https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2636) Acesso em 20jul. 2023.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual: Essa nossa (des)conhecida*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, tradução Vera da Costa, 32ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COELHO, Isabel Lopes. Os reflexos de Ismália. In. Alphonsus de Guimaraens. *Ismália*. Ilustrações Odilon Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*, São Paulo: Quíron, Brasília, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: símbolos – mitos – arquétipos*; São Paulo: Paulinas, 2012.

COLASANTI, Marina. *Mais de 100 histórias maravilhosas*, São Paulo: Global, 2015.

COLLODI, Carlo. *As Aventuras de Pinóquio: História de um homem*, tradução Ivo Barroso, ilustração Alex Cerveny, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CONTOS DE CHARLES PERRAULT. ilustração Gustave Doré, apresentação, notas e guias de leitura por Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne; tradução, prefácio e notas por Eliana Bueno-Ribeiro, São Paulo: Paulinas, 2016.

CONTOS DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN, Tradução de Silva Duarte, prefácio e comentários Nelly Novaes Coelho, São Paulo: Paulinas, 2011.

CONTOS MARAVILHOSOS INFANTIS E DOMÉSTICOS, Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, tradução de Christine Röhrig; Posfácio de Marcus Mazzari, São Paulo: Editora 34, 2018.

CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*, São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

CUNHA, Maria Zilda da; RUIZ, Regina Célia. Caperuza: Figurações estéticas de uma menina e um lobo. IN GARCIA, Andre Luiz Ming; CUNHA, Maria Zilda da (Orgs). *Linguagens verbovisuais e do design em urdiduras poéticas (recurso eletrônico)*, São Paulo: FFCCH/USP, 2022.

CUNHA, Maria Zilda. Recepção ativa, uma forma de diálogo. In: Benilde Justo Caniato; Elisa Guimarães. (Org.). *Linhas e Entrelinhas*. 1ªed. São Paulo: Editora Casemiro, 2003, v., p. 217-223.

DANIEL, Noel. *Os Contos dos Irmãos Grimm*, Italy: Taschen: 2017.

DANIEL, Noel. *Os Contos de Hans Christian Andersen*, Italy: Taschen, 2013.

DARNTON, R. *Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso*. In: *O grande Massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986, p. 21-101.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da História Cultural Francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*, Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: El Estado de la Deuda*, El Trabajo del Duelo y la nueva internacional, Madrid: Editorial Trotta, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges. *Ao passo ligeiro da serva: Saber das Imagens, saber excêntrico*, ed. João Francisco Figueira, tradução Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral, Lisboa: KKYM, 2022a. E-book kindle.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Dolorosa: Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Tradução Mariel Manrique, Hernán Marturet, Santander, Espanha: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfas Fugidias*, Tradução Jorge Leandro Rosa, Lisboa: KKYM, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sublevaciones*. Ciudad de México: Editorial RM, 2018a

DIDI-HUBERMAN, Georges *Las imágenes no son solo cosas para representar*": entrevista [19/06/2017b]. Buenos Aires: Pagina 12. Entrevista concedida a Veronica Engler. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar> Acesso em: 10/09/2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La condition des images: Entretien avec Frederic Lambert et François Niney*. In: *Mediamorphoses*, n. 22, p. 6-17, 2008. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/memor\\_1626-1429\\_2008\\_num\\_22\\_1\\_2154](https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2008_num_22_1_2154) Acesso em: 21 out. 2023

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*; tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2013 a

DIDI-HUBERMAN. Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, tradução Vera casa Nova; Márcia Arbex, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida – essai sur le drapé-désir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015b

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*, Tradução António Preto, São Paulo: Editora Kkym, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, tradução de Paulo neves, São Paulo: Editora 34,2010.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, tradução Rogério Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*, trad. Pola Civelli, São Paulo: Perspectiva, 2011.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; Bastos, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*, São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2006

GAGNABIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, André Luiz Ming. *O livro ilustrado de conto de fadas: forma(s) e natureza*. 2019. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-04092019-154727. Acesso em: 2023-07-06.

GIRARD-LAGORCE, Sylvie. *Monet: uma sensação de luz*, tradução Fernando Santos, São Paulo: Folha de S. Paulo, 2022.

GÓES, Lúcia Pimentel Sampaio. *Olhar de Descoberta*. São Paulo: Mercuryo, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*, tradução Cristiana de Assis Serra, Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GOMES, João Pedro Fernandes, *Revisionismo ilustrado em A bela e a adormecida, de Neil Gaiman e Chris Riddell*, Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, volume 18, 2019, DOI:10.12957/palimpsesto.2019.40345.

GRANATO, F. M., & Bastazin, V. L.. *O livro infantil ilustrado: a produção nonsense de Edward Lear (1812-1888) e Edward Gorey (1925-2000)*. *Cadernos De Literatura Comparada*, 2019, (40), 245–270. <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp40v2>

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*, volume 1, tradução Fernando Klabin, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*, volume 2, tradução Fernando Klabin, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Ismália: Alphonsus de Guimaraens*, ilustrações de Odilon Moraes, São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, 2014.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Melhores poemas Alphonsus de Guimaraens*; direção Edla van Steen, seleção Alphonsus Guimaraens Filho, 1ª edição, São Paulo: Global, 2013. Ebook Kindle.

HAASE, Donald. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, volumes 1-3, London: Greenwood Press, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro; Rio de Janeiro: DP&A, 2006



HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, parte 1, tradução Marcia Sá Cavalcante Schback, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

HEIL, Axel; BREHM, Magrit; OHRT, Roberto. *Center for art and media Karlsruhe; Terminologia de Warburg -Deus está nos detalhes*. Disponível em

HESÍODO, *Teogonia: a origem dos deuses*, tradução Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2017.

HKW Haus der Kulturen der Welt. *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne*, Berlim, Alemanha, 04 setembro 2020 – 01 novembro 2020. - [https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/gallery/aby\\_warburg\\_bilderatlas\\_mnemosyne](https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/gallery/aby_warburg_bilderatlas_mnemosyne)

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, tradução João Paulo Monteiro, São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos Linguísticos da Tradução*. In: *Linguística e Comunicação*, Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

JOLLES, André. *Forma Simples*, tradução Álvaro Cabral, São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo: Estudos do sobre história*, tradução Markus Hediger, Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*, tradução de Lúcia Helena França Ferraz, São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LA RIVISTA DI ENGRAMMA, *Aby Warburg Mnemosyne Atlas on line 2012*, ISSN 1826-901X. Disponível em [https://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php](https://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php). Acesso em 20 jan. 2023.

LAGO, Ângela. *Psiquê*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LANGER, Johnny. *Dicionário de Mitologia Nórdica: Símbolos, Mitos e Ritos*, São Paulo: Hedra, 2015.

LASSO, Tiscareño Rigoberto. *Reseña de "Entre cronos y kairós. Las formas del tiempo sociohistórico" de Guadalupe Valencia García. Nóesis*. Rev. de Ciencias Sociales [en línea]. 2009, 18(36), 225-234 [fecha de Consulta 9 de septiembre de 2023]. ISSN:0188-834. Disp. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85919840010>

LINDEN, Sophie Van der. *Para Ler o Livro Ilustrado*, Tradução: Dorothee de Bruchard, São Paulo: Sesi-SP, 2018.

MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade – o lugar faz o elo*, Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O Eterno Instante: O Retorno do Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*, tradução Maria Ludovina Figueiredo, Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

MARTÍN VIDAL, Beatriz. *Entrevista concedida a Antonio Ventura*. Revista Emília, 2017. Disponível em: <https://revistaemilia.com.br/beatriz-martin-vidal-2/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MARTÍN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016b

MARTÍN VIDAL, Beatriz. *Enigmas*, Barcelona: Thule Ediciones, 2016 a.

MEZAN, Renato. *A vingança da Esfinge: Ensaio de Psicanálise*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

NAVAS, Diana. *Entrevista concedida a Renata Penzani*, Blog das Letrinhas, 2023. Disponível em <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Literatura-crossover-e-os-livros-que-atravesam-as-idades#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20literatura%20crossover,atraindo%20leitores%20de%20diferentes%20idades>. Acesso em out.2023

NAVAS, D. *Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil contemporânea*. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, Catalão, v. 19, n. 1, 2015, p. 83-95.

NEVEUX, Murielle. *Botticelli: beleza e requinte*, tradução Carlos Mendes Rosa, São Paulo: Folha de São Paulo, 2022.

NITRINI, Sandra Margarida, *Literatura Comparada – História, teoria e Crítica*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.

NODELMAN, Perry. *Words about Pictures: Narrative Art os Children's Picture Book*, Athens,USA: University of Georgia Press, 1990. (ebbok Kindle)

OITTINEM, Riita. *Translating for Children*, New York: Garland Publishing, 2000.

OLIVEIRA, Rui de. *Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil*. In:

OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o Ilustrador*, São Paulo: DCL – Difusão Cultural, 2008.

OS 77 MELHORES CONTOS DOS GRIMM, Wilhelm Karl Grimm, Jacob Ludwig Karl Grimm, organização Luciana Sandroni, ilustrações Ramirez, tradução Ísise M. Bonini, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

PANTALEO, Sylvia.; SIPE, Laurence. (Org.). *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. London: Routledge, 2008

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*, tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Lúcia Serrano. *Sublevações – o gesto, a partícula indescritível do desejo*. *O Sul24*, Porto Alegre, 2016. Disponível em <https://sul21.com.br/colunascoluna-apoa/2016/11/sublevacoes-o-gesto-a-particula-indestrutivel-do-desejo/> Acesso em jun/2021.

PEREIRA, Nilce Maria. *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-03092009-172824. Acesso em: 2023-07-08.

PERRAULT, Charles. *Contos da Mamãe Gansa*. Tradução Ivone C. Benedetti, Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*, tradução José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

POWERS, Alan, *Era uma vez uma capa*, tradução Otacílio Nunes, São Paulo: Cosac Naif, 2008.

PRIGOGINE, Ilya. *O nascimento do Tempo*, tradução de Marcelina Amaral, Lisboa: Edições 70, 2018.

RAHNER, Karl; VORGRIMLER. *Dicionário Teológico*, Barcelona: Editorial Herder, 1966.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. *Literatura Juvenil dos dois lados do Atlântico*, São Paulo: EDUC, 2019.(Kindle).

RIBEIRO FILHO, P. C. *Sobre a Natureza dos Contos de Fadas: Entrevista com Ruth Bottigheimer*. *Literartes*, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 44-70, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2020.176347. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/176347>. Acesso em: 12 out. 2021.

RIBEIRO FILHO, P. C. *Contos de fadas: a esperança que ecoa do “Era uma vez...”*: Entrevista com Jack Zipes. *Literartes*, [S. l.], v. 1, n. 11, p. 13-26, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.165176. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/165176>. Acesso em: 1 out. 2023

RIBEIRO FILHO, Paulo César. *Madame d' Aulnoy e o conto de fadas literário francês do século XVII*. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.8.2023.tde-17052023-142303. Acesso em: 2023-09-09.

RIBEIRO JR., Wilson A. *As ninfas*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: [greciantiga.org/arquivo.asp?num=0856](http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0856). Data da consulta: 24/08/2023.

RIBEIRO JR., Wilson A. Pã. *Portal Graecia Antiqua*, São Carlos. 1999. Disponível em <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0684> Acesso em 25 fev. 2023.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, tradução Alain François, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*, Tomo 1, tradução Constança Marcondes Cesar, Campinas: Papyrus Editora, 1994.

RODRIGUES, Andreia Freitas. *Dürer e o Tema da Melancolia*. Dossiê Encontros da arte: entre a tradição e a experimentação. Revista Nava, Juiz de Fora, v.3, n.1, p.33-51, 2017 DOI:

ROQUE, M. V. *A Ninfa, o Limite, a sublevação do desejo*. Visualidades, Goiânia, v. 19, 2022. DOI: 10.5216/v.v19.58836. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/58836>. Acesso em: 27 jun. 2023.

RUIZ, R. C.; DA CUNHA, M. Z. *Herança de Rosas*. Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social, v. 32, p. 119-138, 1 ago. 2023.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Livro Infantil Ilustrado: a arte da narrativa visual*, São Paulo: Rosari, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Palavra, imagem & enigmas*. Revista USP, (16), 36-51. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p36-51>, 1993.

SEDLMAYER, S. Giorgio Agamben: literatura e inoperosidade. In: OLIVEIRA, M. R. D.; PALO, M. J. (Org.). *Agamben, Glissant, Zumthor*. Voz. Pensamento. Linguagem. 1 ed. São Paulo: Educ, 2013, p. 17-32.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*, 7 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SEMINÁRIO MNEMÓSINE, *O teatro da morte. Ensaio interpretativo do Mnemosyne Atlas, Placa 42*, "La Rivista di Engramma" n. 2, outubro de 2000, pp. 33-37 | [PDF](#)

TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces; o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*, tradução Sandra Trabucco Valenzuela, São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas – edição comentada e ilustrada*, tradução Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TATAR, Maria. *Hans Christian Andersen – Edición Anotada*, Madrid: Ediciones Akal, 2020.

TAVARES, Enéias Farias. *The doors of perception: text and image in William*

*Blake's Illuminated books*. 2012. 308 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

THE WARBURG INSTITUTE. *Bilderatlas Mnemosyne* - Final Version. Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Acesso em 10 jun. 2023.

TORRES, Marie-Helénè Catherine; SOUSA, Aída Carla Rangel de; MENEZES, André Luís Leite de (Orgs). *Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII* (recurso eletrônico), Florianópolis, SC: DLLE/UFSC, 2019.

VAIHINGER, Hans; *The Philosophy of 'As If': A system of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*; tradução C.K.Ogden; New York: Harcourt, Brace & Company, 1935.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. Prefácio. In. TATAR, Maria. *A heroína de mil faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*, tradução Sandra Trabucco Valenzuela, 1ª edição, São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Once Upon a Time: Da Literatura para a Série de TV*, São Paulo: Chiado Editora, 2016.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Psiquê, de Angela Lago: Diálogos Intertextuais do Verbal e do Não Verbal*. Caderno Seminal, [S. l.], v. 23, n. 23, 2015. DOI: 10.12957/cadsem.2015.14334. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/14334>. Acesso em: 21 jun. 2023

VENTURA, Susana. *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*, seleção, organização e comentários: Susana Ventura, Cassia Leslie, ilustrações Roberta Asse, Londrina: Florear Livros, 2019.

VILLAS-BOAS; André. *O que é [e o que nunca foi] design gráfico*. 6ª edição. Rio de Janeiro: 2AB, 2017.

VIRTUAL TOUR – *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne exhibition at Haus der Kulturen der Welt*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>. 2021. » <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt> Acesso em 23 out. 2023

VOLOBUEF, Karin. *Um Estudo Do Conto de Fadas*. *Revista de Letras*, vol. 33, 1993, pp. 99–114. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40542110>. Accessed 13 Set. 2023.

VOLOBUEF, Karin. *Os irmãos Grimm: entre a Magia e a Erudição*. IN.: *Insólito, mitos, lendas, crenças* – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Conferências / Flávio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Silva Michelli (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Publicações Dialogarts – Bibliografia ISBN 978-85-86837-86-9

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o Mal nos contos de fadas*. Trad. Maria Christina Penteado Kujawski, São Paulo: Paulus, 1985.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Waizbort(Org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo – Escritos Inéditos*, Organização, introdução e tradução Cassio Fernandes, v. 1, Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, tradução Markus Hediger, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*, trad. Joaquin Chamorro Mielke, Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Waizbort (Org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAUGH, Patricia . *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*, 11ª edição, São Paulo: Global, 2003.

ZIPES, JACK. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, ebook Kindle, Abingdon, England: Routledge; 2017.

ZIPES, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*, New York: Palgrave Macmillan, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A literatura medieval*, tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira

ZVEITER, Fabiana. *Contos importantes e suas muitas versões: A Branca de Neve*. Clube de Leitura Quindim, 2023. Disponível em: <https://quindim.com.br/blog/contos-infantis-a-branca-de-neve/> Acesso em 20 outubro de 2023.

**ANEXO A****Ismália**

Quando Ismália enlouqueceu,  
Pôs-se na torre a sonhar...  
Viu uma lua no céu,  
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,  
Banhrou-se toda em luar...  
Queria subir ao céu,  
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,  
Na torre pôs-se a cantar...  
Estava perto do céu...  
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu  
As asas para voar. . .  
Queria a lua do céu,  
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu  
Ruflaram de par em par...  
Sua alma, subiu ao céu,  
Seu corpo desceu ao mar...

(Guimaraens, 2013)

## ANEXO B

### Os seis cisnes

Era uma vez um rei que, ao caçar na floresta, perdeu-se a ponto de não encontrar mais a saída. Finalmente, encontrou uma bruxa, a quem pediu ajuda para voltar para casa. A bruxa respondeu que isso jamais aconteceria, que ele ficaria na floresta para sempre perderia a vida. mas havia uma coisa que poderia salvá-lo: casar-se com a filha dela. O rei gostava muito de viver e, cheio de temor, concordou com a proposta. A bruxa então trouxe a filha. Ela era jovem e bonita, mas ele não conseguiu olhar para ela sem sentir medo e um horror secreto.

No entanto, ele queria manter a sua promessa. A velha então lhes indicou o caminho de volta e, uma vez em casa, o rei se casou com a jovem. O rei, porém, tinha outros sete filhos da primeira esposa, seis meninos e uma menina e, como temesse que a madrasta pudesse lhes fazer mal, levou-os a um castelo que possuía em meio a uma floresta. O lugar era tão escondido que ninguém conhecia o caminho até lá e nem ele mesmo o teria encontrado, se não estivesse com um novelo de linha que lhe fora dado por uma sábia mulher. Quando ele arremessava o novelo à sua frente, este se desenrolava, indicando o caminho.

Como o rei amava muito os filhos, ele os visitava com frequência. A rainha, curiosa, quis saber o que tanto o rei fazia sozinho na floresta. Então interrogou os serviçais e descobriu todo o segredo. Cheia de astúcia, ela conseguiu se apoderar do novelo e, munida de sete pequenas camisas de linho, embrenhou-se na floresta. O novelo lhe mostrou o caminho.

Quando os seis pequenos príncipes a viram chegar, ao longe, ficaram exultantes, acreditando que se tratava do pai, que vinha visitá-los, e correram na direção dela. Ela, então, jogou uma camisa de linho sobre cada um deles e, mal a vestimenta atingiu o corpo dos príncipes, eles se transformaram em cisnes, que, alçando voo, desapareceram no céu. Achando que tinha se livrado de todos os enteados, ela voltou para casa. Dessa maneira, a menina, que tinha ficado em seus aposentos, foi salva.

No dia seguinte, o rei chegou ao castelo da floresta e a jovem lhe contou o que sucedera, mostrando-lhe as penas que haviam caído no chão. O rei ficou horrorizado, mas não poderia imaginar que fora a rainha que cometera um ato tão desprezível.



Como estava preocupado que a princesa também pudesse ser raptada, ele quis levá-la consigo para casa. Ela, no entanto, com medo da madrasta, pediu que ele a deixasse só mais uma noite no castelo da floresta. Nessa noite, no entanto, ela fugiu e foi parar bem no meio da floresta.

Depois de ter andado o dia todo, ao anoitecer, chegou a uma cabana. Entrou na cabana, onde encontrou um cômodo com seis pequenas camas. Como estivesse muito cansada, resolveu deitar-se debaixo de uma das camas para passar a noite. Ao pôr do sol, seis cisnes entraram voando pela janela, pousaram no chão e começaram a assoprar uns aos outros, até que as penas se desprendessem, caindo como se fosse um manto e revelando seis jovens: seus seis irmãos.

Ela saiu de seu esconderijo e os irmãos ficaram felizes e, ao mesmo tempo, preocupados ao vê-la: “Você não pode ficar aqui”, disseram, “esta cabana serve de refúgio a bandidos; sempre que voltam de seus assaltos, eles se abrigam aqui. Todas as noites, no entanto, durante um quarto de hora, nós conseguimos eliminar totalmente nossas penas de cisne e, durante esse período, recuperamos a forma humana. Depois disso, tudo se acaba novamente. Se você quer nos libertar, deve, em seis anos, costurar seis pequenos camisolões com pétalas de crisântemos; durante esse tempo, você não pode nem falar, nem rir, senão todo o trabalho estará perdido”. E, tendo dito isso, o quarto de hora havia decorrido e eles se transformaram novamente em cisnes.

Na manhã seguinte, a jovem se pôs a colher crisântemos, depois subiu em uma alta árvore, onde começou a costurar as pétalas; ela não pronunciava uma única palavra, nem sorria, concentrando-se totalmente em seu trabalho.

Certo dia, o rei, a quem pertenciam aquelas terras, foi caçar na floresta, e seus caçadores chegaram à árvore na qual ela se encontrava. Eles a chamaram para que descesse. Como não podia responder, ela pensou em apaziguá-los com presentes. Primeiro, jogou para baixo seu cordão de ouro. Mas eles continuaram insistindo. Ela então jogou seu cinto, mas, como isso tampouco ajudasse, jogou suas ligas e, finalmente, tudo aquilo que não podia abrir mão, não ficando com nada no corpo exceto seu camisolão.

Os caçadores, porém, sem se dar por satisfeitos, subiram na árvore, tiraram a jovem de lá à força e levaram-na até o rei. Este ficou maravilhado com sua beleza, envolveu-a com seu manto e fez com que ela se sentasse à sua frente sobre o cavalo, levando-a consigo para seu castelo.

Embora a jovem ficasse o tempo todo muda, ele a amava de todo o coração e resolveu desposá-la. A mãe do rei, no entanto, ficou furiosa com isso e falava mal dela: que ninguém sabia de onde a plebeia tinha vindo, e que ela não era digna do rei.

Quando ela deu à luz o primeiro príncipe, a sogra raptou o menino, besuntou a boca da nora de sangue e disse ao rei que ela havia devorado o próprio filho e que era uma bruxa. O rei, no entanto, cujo amor pela mulher era imenso, não acreditou na história.

Tempos depois, quando ela deu à luz o segundo príncipe, a sogra herege comete a mesma fraude e a acusou novamente perante o rei. Como a esposa não podia falar e ficava o tempo todo sentada, muda, sempre costurando os seis camisões, nada podia salvá-la, e ela foi condenada à morte na fogueira.

Chegou o dia em que a sentença seria cumprida. Tratava-se justamente do último dia dos seis anos, e ela conseguira terminar os seis camisões, exceto um, no qual ficou faltando a manga esquerda.

Ao ser conduzida para a fogueira, levou consigo os seis camisões. Quando ela se encontrava no alto da paliçada e o fogo estava para ser ateado, viu seis cisnes singrando os céus, aproximando-se cada vez mais dela. Ela atirou para os altos camisões e, mal as peças atingiram os cisnes, as penas deles se desprenderam, fazendo com que seus seis irmãos, cheios de vigor, se materializassem à sua frente. Só ao sexto irmão faltava o braço esquerdo. No lugar do braço, ele tinha uma asa de cisne sobre as costas. Ela finalmente conseguiu falar de novo e denunciou os atos da sogra maléfica, que foi buscada e queimada na fogueira em vez dela.

E ela viveu feliz por muito tempo, ao lado do rei e de seus seis irmãos.

(Grimm, 2018, p.189-192)

## ANEXO C

### Os doze irmãos

Era uma vez um rei que tinha doze filhos homens e que não gostaria de ter uma menina. Assim, ele disse para a rainha: “Se a décima terceira criança que você trazer ao mundo for menina, vou mandar matar os outros doze. Mas, se for mais um menino, todos deverão viver e conviver”. A rainha tentou dissuadi-lo de toda as maneiras, mas o rei não quis saber e repetiu: “Se for como eu falei, todos deverão morrer; prefiro cortar eu mesmo a cabeça deles a ver uma menina entre eles”.

A rainha ficou muito triste porque amava muito os filhos e não sabia o que fazer para salvá-los. Finalmente, decidiu procurar o filho mais novo, que era seu xodó, e contou a ele o que o rei havia decidido. “Querido filho, fuja com seus onze irmãos para a floresta e não volte para casa. Um de vocês deve ficar vigiando a torre do alto de uma árvore. Se eu tiver um menino, vou içar uma bandeira branca, mas se for menina aparecerá uma bandeira vermelha a e, neste caso, fujam mundo afora e que o bom Deus os proteja. Todas as noites irei levantar e rezar por vocês. Pedirei a Deus que não sintam frio no inverno e que sempre tenham um fogo para aquecê-los e que no verão encontrem um lugar fresco para repousar na floresta.”

Assim, a rainha abençoou seus filhos e eles partiram para a floresta. Sempre ficavam de olho na torre do castelo e se revezavam na vigília, no alto de um enorme carvalho. Não demorou muito tempo e uma bandeira foi içada. Mas não era branca e sim a temida vermelha, cor de sangue, que os condenava à morte.

Ao avistá-la, os rapazes ficaram furiosos e disseram indignados: “Devemos perder a vida por causa de uma menina!” Então, juntos, fizeram o juramento de continuar morando na floresta e ficar bem atentos, pois se uma menina aparecesse iriam matá-la sem dó.

Assim, encontraram uma caverna na parte mais escura da floresta, onde resolveram morar. Todas as manhãs, onze saíam para caçar e um tinha de ficar em casa para arrumar tudo e cozinhar. Mas qualquer menina que cruzasse o caminho deles era morta sem compaixão, e assim se passaram muitos anos.

A irmã que ficou em casa cresceu como filha única. Certo dia, quando no castelo estavam lavando roupa, a princesa encontrou doze camisas masculinas entre a roupa suja. “De quem são essas camisas?”, perguntou a princesa, “elas são

pequenas demais para serem de meu pai.” A lavadeira então lhe contou que ela tinha tido doze irmãos que haviam partido secretamente, ninguém sabia para onde, porque o rei iria mandar matá-los, e era a esses irmãos que pertenciam as camisas. A irmã ficou surpresa de nunca ter chegado aos seus ouvidos alguma coisa a respeito dos doze irmãos e, à tarde, enquanto a roupa estava quarando no gramado, lembrou-se das palavras da lavadeira, pegou as doze camisas e entrou na floresta em que viviam os irmãos.

Logo ela chegou justamente à caverna em que os irmãos moravam. Onze estavam fora caçando e apenas um ficara em casa para cozinhar. Ao avistar a menina, capturou-a rapidamente e pegou sua espada, ordenando: “Ajoelhe-se, pois seu sangue vermelho deverá jorrar neste instante”. Mas a menina implorou: “Senhor, por favor, me deixe viver, eu ficarei morando aqui só para servi-los honestamente. Vou cozinhar para vocês e cuidar da casa”.

Era bem o irmão mais novo que estava lá e, não resistindo á beleza da menina, sentiu compaixão e deixou-a com vida. quando os onze irmãs chegaram à casa, estranharam a presença da menina viva ali, e o irmão explicou: “Queridos irmãos, essa menina apareceu na caverna e, quando eu estava prestes a matá-la, ela pediu tanto a vida, dizendo que cuidaria da nossa casa e da nossa comida, que eu permiti que ela vivesse”. Pensando nas vantagens de tê-la em casa e felizes por poderem sair os doze para caçar, os irmão aceitaram. Então a menina mostrou-lhes as doze camisas e disse que ela era a irmã deles. Ao saberem disso, todos ficaram muito contentes e aliviados por não a ter matado.

A irmão assumiu as tarefas domésticas e, enquanto os irmãos iam à caça, ela juntava lenha e ervas, fazia o fogo, arrumava as camas, esticando os lençóis brancos e limpos sobre elas, fazendo tudo com muito gosto. Certo dia, ela acabou o serviço mais cedo e resolveu dar uma volta pela floresta. Chegou a um lugar onde havia doze lindos lírios brancos em flor e gostou tanto deles que resolveu colhê-los todos. Mal tinha acabado de colher, uma velha senhora surgiu e disse: “Ai, minha filha, por que não deixou os lírios em pé? São seus doze irmãos, que agora se transformaram em corvos e estão perdidos para sempre!” A menina começou a chorar e perguntou se não havia um jeito de salvá-los. “Não, não há nenhum outro jeito nesse mundo a não ser um único, mas que é tão difícil que você não vai conseguir salvá-los. Você teria de ficar totalmente calada por doze longos anos. Se você falar uma única palavra sequer,

ainda que falte apenas uma hora para completar o prazo, tudo terá sido em vão e nesse mesmo instante seus irmãos cairão mortos.”

A irmã sentou-se no alto de uma árvore da floresta e pôs-se a fiar com a intenção de passar doze anos calada para salvar os irmãos. Mas aconteceu que um rei que estava caçando passou pela árvore e seu cachorro parou bem em frente dela e começou a latir.

O rei olhou para o alto e, de tão encantado que ficou com a beleza da princesa, perguntou se ela aceitava se casar com ele.

Sem dizer nenhuma palavra, ela acenou com a cabeça. O rei então subiu na árvore para ajudá-la a descer, sentou-a em seu cavalo e levou-as para seu castelo, onde um majestoso casamento foi celebrado. Mas a princesa não falava nenhuma palavra nunca e o rei pensava que ela fosse muda.

Teriam vivido felizes assim, não fosse pela mãe do rei, que começou a maldizer a rainha. “Não passa de uma menina mendiga que você trouxe sabe-se lá de onde e que faz as piores coisas às suas costas.” Como a rainha não podia se defender, o rei deixou-se influenciar pela mãe e acabou acreditando nela e condenando a rainha à morte. Preparou-se então no pátio uma grande fogueira em que ela deveria ser queimada.

Quando ela já estava entre as chamas e suas roupas já estavam começando a pegar fogo, expirou-se o último minuto dos doze anos de silêncio. Nesse instante, ouviu-se um barulho e doze corvos surgiram no ar e depois pousaram. Assim que tocaram o chão, eles se transformaram em doze belos príncipes e rapidamente trataram de retirar a irmã da fogueira.

Foi então que ela pronunciou sua primeira palavra e contou ao rei tudo o que havia acontecido e como ela tivera de salvar os doze irmãos, e todos ficaram satisfeitos que tudo acabara tão bem.

O que fazer com a velha malvada? Ela foi colocada num barril cheio de óleo e repleto de cobras venenosas, tendo de morrer uma morte horrível.

(Grimm, 2018, p.37-40)

## ANEXO D

### Os sete corvos

Era uma vez um homem que tinha sete filhos e, por mais que desejasse, nem uma filha. Finalmente, certo dia a esposa deu à luz uma menina. Foi grande a alegria de ambos, mas a menina nasceu tão franzina e tão pequena que tiveram de batizá-la às pressas.

O pai mandou que um dos rapazes fosse depressa buscar água na fonte para o batismo; os outros seis foram junto e, como cada qual queria ser o primeiro a encher a moringa, esta caiu na água e afundou. Confusos, sem saber o que fazer e temendo voltar para casa, ficaram lá parados. O pai, vendo que demoravam, impacientou-se:

— Aposto que aqueles traquinas estão lá brincando e esqueceram-se da água!

E, com medo de que a menina morresse sem batismo, gritou indignado:

— Tomara que se transformem todos em corvos!

Mal acabou de pronunciar essas palavras, ouviu sobre a cabeça um rufar de asas e viu sete corvos pretos como carvão alçarem voo e desaparecerem.

Era tarde demais para retirar a maldição dita numa hora de raiva. Mas, embora desolado com a perda dos sete filhos, procurava consolar-se com a menina, que foi se fortalecendo e se tornando cada dia mais bonita.

A menina não soube, durante muito tempo, que tivera irmãos, porque os pais tinham o cuidado de não falar deles. Certo dia, porém, ouviu os vizinhos comentarem que ela era de fato muito linda, mas não deixava de ser a causa da desgraça de seus sete irmãos. Ouvindo isso, a menina ficou profundamente triste e perguntou aos pais se já tivera irmãos e o que fora feito deles.

Os pais, então, não puderam mais esconder a verdade e contaram-lhe tudo, dizendo que fora um desígnio do Céu e que seu nascimento não fora mais que inocente pretexto.

A menina, porém, vivia amargurada com a ideia de ter sido culpada e achava que devia fazer de tudo para libertar os irmãos. Não teve mais sossego e, um belo dia, saiu escondida de casa e foi pelo mundo afora, decidida a libertá-los, custasse o que custasse. Mas levou um anelzinho ganho dos pais como lembrança, um pão para matar a fome, uma moringa de água para saciar a sede e uma cadeirinha para descansar.

Andou, andou, andou sempre para a frente, longe, longe, até ao fim do mundo. Chegou onde estava o Sol, mas ele era muito quente e assustador e gostava de devorar crianças. Então fugiu depressa e foi aonde estava a Lua, mas esta era muito fria, severa e má. Vendo a menina, disse:

— Sinto cheiro, sinto cheiro de carne humana!

A menina fugiu, correndo o mais rapidamente possível, e foi onde estavam as estrelas, que a receberam gentilmente e com muito carinho. Estavam todas sentadas, cada qual em seu banquinho, mas a estrela da manhã levantou-se e, dando-lhe um ossinho de galinha, disse:

— Sem este ossinho não conseguirás abrir a porta da montanha de vidro, onde se encontram teus irmãos.

A menina aceitou o ossinho, embrulhou-o bem em um lenço e foi andando até chegar à montanha de vidro. Ao chegar lá, viu que o portão estava fechado, então procurou o ossinho para abri-lo, mas, infelizmente, o lenço estava vazio: tinha perdido o presente das boas estrelas.

O que fazer? Queria a todo o custo salvar os irmãos e não encontrava a chave para entrar na montanha de vidro. Então a irmãzinha bondosa pegou uma faca, cortou o dedo mindinho, introduziu-o na fechadura e, com grande facilidade, conseguiu abrir o portão. Quando entrou, veio um anão ao seu encontro e perguntou-lhe:

— Que procuras aqui, minha filha?

— Procuo meus irmãos, os sete corvos.

— Os senhores corvos não estão em casa, mas, se quiseres esperar até que voltem, entra e fica à vontade.

Depois o anãozinho serviu o jantar dos corvos em sete pratos e sete copos.

A irmãzinha provou um pouco de cada prato e bebeu um gole de cada copo. No último copo deixou cair o anel que trazia consigo.

Repentinamente, ouviu-se no ar um rufar de asas e um uns gritos de ave. O anão disse:

— Os senhores corvos estão chegando!

Chegaram, com efeito, e queriam comer e beber, então cada qual procurou o seu prato e o seu copo, e logo exclamaram, um após outro:

— Quem comeu do meu prato?

— Quem bebeu do meu copo? Vejo que foi boca humana!

Quando o sétimo foi beber, ao esvaziar o copo, caiu-lhe na boca o anel. Pegou-o e reconheceu que era um anel de seus pais. Então exclamou:

— Tomara que nossa irmãzinha esteja aqui! Assim ficaremos livres.

Ao ouvir essas palavras, a menina, que estava escondida atrás da porta, apareceu, e os corvos imediatamente voltaram à forma humana.

Então, abraçaram-na e beijaram-na, muito contentes; depois, cheios de felicidade, voltaram todos para casa.

(Os 77 melhores contos de Grimm, 2018, p.436-439).



**ANEXO E*****Eros e Psique***

Conta a lenda que dormia  
Uma Princesa encantada  
A quem só despertaria  
Um Infante, que viria  
Do além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,  
Vencer o mal e o bem,  
Antes que, já libertado,  
Deixasse o caminho errado  
Por o que à Princesa vem.

A Princesa adormecida,  
Se espera, dormindo espera.  
Sonha em morte a sua vida,  
E orna-lhe a fronte esquecida,  
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,  
Sem saber que intuito tem,  
Rompe o caminho fadado.  
Ele dela é ignorado.  
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –  
Ela dormindo encantada,  
Ele buscando-a sem tino  
Pelo processo divino  
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro  
Tudo pela estrada fora,  
E falso, ele vem seguro,

E, vencendo estrada e muro,  
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,  
À cabeça, em maresia,  
Ergue a mão, e encontra hera,  
E vê que ele mesmo era  
A Princesa que dormia.

(Pessoa, 1999, p.181)